

# Archivio d'Annunzio

Vol. 11    Ottobre 2024

e-ISSN 2421-292X



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Archivio d'Annunzio

Rivista annuale

**Direttori** Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Mario Cimini (Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia) Luciano Currieri (Università del Piemonte Orientale, Italia) Nicola Di Nino (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Srecko Jurisic (University of Split, Croatia) Elena Ledda (Centro Nazionali di Studi Dannunziani, Italia) Elena Maiolini (Università degli Studi dell'Insubria, Italia) Laura Melosi (Università degli Studi di Macerata, Italia) Damijela Maksimovic Janic (University of Kagujevac, Serbia) Maria Pia Pagani (Università degli Studi di Napoli «Federico II», Italia) Carlo Santoli (Università degli Studi di Salerno, Italia) Elisa Segnini (University of Glasgow, UK) Michael Subialka (University of California, Davis, USA) Tiziana Piras (Università degli Studi di Trieste, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato di lettura** Raffaella Bertazzoli (Università degli Studi di Verona, Italia) Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Milva Maria Cappellini (Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Italia) Raffaella Castagnola (Universität Zürich, Schweiz) Silvia Fabrizio-Costa (Université de Caen-Basse Normandie, France) Simona Costa (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Giuseppina Dal Canton (Università degli Studi di Padova, Italia) Željko Đurić (Univerzitet u Beogradu, Srbija) Maria Rosa Giacon (Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Italia) Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia) Paola Martinuzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianni Oliva (Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia) Silvana Sinisi (Università degli Studi di Salerno, Italia) Lucia Re (University of California Los Angeles, USA)

**Comitato di redazione** Gioele Cristofari (Università degli Studi di Torino, Italia) Roberta Favia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Gobatto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Beniamino Mirisola (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maddalena Rasera (Università degli Studi di Verona, Italia) Elena Sbrojavacca (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesca Suppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Tabaglio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Trevisan (segretaria) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Uroda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Andrea Zanonì (Università Cattolica di Milano, Italia) Giulia Zava (Freie Universität Berlin, Deutschland)

**Direttore Responsabile** Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici  
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia

**Editore** Edizioni Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

© 2024 Università Ca' Foscari Venezia

© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di doppia revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous double peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

e-ISSN 2421-292X

# Archivio d'Annunzio

Direttori

Ilaria Crotti

Pietro Gibellini

Paolo Puppa

Michela Rusi

**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press

Fondazione Università Ca' Foscari

Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

URL <http://ecf.unive.it/it/edizioni4/riviste/archivio-dannunzio/>

# Archivio d'Annunzio

Rivista annuale

**Direttori** Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Mario Cimini (Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia) Luciano Currieri (Università del Piemonte Orientale, Italia) Nicola Di Nino (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Srecko Jurisic (University of Split, Croatia) Elena Ledda (Centro Nazionali di Studi Dannunziani) Elena Maiolini (Università degli Studi dell'Insubria, Italia) Laura Melosi (Università degli Studi di Macerata, Italia) Damijela Maksimovic Janic (University of Kragujevac, Serbia) Maria Pia Pagani (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia) Carlo Santoli (Università degli Studi di Salerno, Italia) Elisa Segnini (University of Glasgow, UK) Michael Subialka (University of California, Davis, USA) Tiziana Piras (Università degli Studi di Trieste, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato di lettura** Raffaella Bertazzoli (Università degli Studi di Verona, Italia) Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Milva Maria Cappellini (Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Italia) Raffaella Castagnola (Universität Zürich, Schweiz) Silvia Fabrizio-Costa (Université de Caen-Basse Normandie, France) Simona Costa (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Giuseppina Dal Canton (Università degli Studi di Padova, Italia) Željko Đurić (Univerzitet u Beogradu, Srbija) Maria Rosa Giacon (Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Italia) Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia) Paola Martinuzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianni Oliva (Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia) Silvana Sinisi (Università degli Studi di Salerno, Italia) Lucia Re (University of California Los Angeles, USA)

**Comitato di redazione** Gioele Cristofari (Università degli Studi di Torino, Italia) Roberta Favia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Gobbatto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Beniamino Mirisola (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maddalena Rasera (Università degli Studi di Verona, Italia) Elena Sbrojavacca (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesca Suppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Tabaglio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Trevisan (segretaria) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Uroda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Andrea Zanoni (Università Cattolica di Milano, Italia) Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Direttore Responsabile** Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici  
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia

**Editore** Edizioni Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

© 2024 Università Ca' Foscari Venezia

© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di doppia revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous double peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.  
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

## Sommario

### **Introduzione**

Paolo Puppa 1

### OFFICINA. LA BIBLIOTECA SINCRETICA DANNUNZIANA

#### **Nota sulla biblioteca psicologica di d'Annunzio**

Andrea Zanoni 9

#### **La folla delinquente e degenerata nella novellistica dannunziana, all'ombra di Nordau e Sighele**

Alfredo Sgroi 25

#### **Studio del vero, scienza e magismo**

Su alcune dichiarazioni di poetica e sul lessico del giovane d'Annunzio

Pasquale Guaragnella 39

#### **Rappresentare i pensieri**

Statue inquiete nel teatro di Gabriele d'Annunzio

Mauro Canova 55

#### **Realtà e magia in *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1898) di Gabriele d'Annunzio**

Alessio Arena 69

### CIVILTÀ DANNUNZIANA

#### **Statue e dipinti nel *Poema paradisiaco***

Emanuele Delfiore 81

#### **D'Annunzio artefice in San Michele in Isola**

Gianluigi Bresciani 93

**Notturmo a Lugano**  
**L'effetto d'Annunzio nel sistema Morselli**  
Elena Valentina Maiolini 113

## RECENSIONI

**Gabriele d'Annunzio**  
***Sogno d'un mattino di primavera***  
Gioele Cristofari 137

**Gabriele d'Annunzio**  
***Fedra***  
Gioele Cristofari 141

**Pietro Gibellini**  
***Un'idea di D'Annunzio***  
Edoardo Ripari 145

# Introduzione

Paolo Puppa  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Clara Gallini, allieva di Ernesto De Martino, il grande etnologo di Sud e magia, nel suo *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano* del 1983 sottrae agli storici delle scienze psicologiche e della medicina lo studio del magnetismo. Il suo approccio antropologico mette infatti a fuoco il rapporto tra corpo e psiche, la prassi terapeutica usata nelle isterie femminili, la circolazione di modelli culturali relativi all'immagine della donna, nell'orizzonte cattolico emotivamente instabile e inferiore per natura. Nel secolo che vede alla fine sorgere la psicoanalisi freudiana intorno al pensiero non cosciente ecco allora il magnetismo-ipnotismo proporre una visione laica e unitaria dell'essere umano, facendo uscire la parte non razionale dell'uomo senza ridurla a patologia.

D'altra parte, la Scienza è da sempre alleata della filosofia. Fisica e matematica, fisica, biologia e astronomia intrigavano Cartesio e Leibnitz, Spinoza e Kant, e prima ancora Bruno e Cusano, Campanella e Vico, tesi a cogliere quel che produce la rivoluzione scientifica. In cambio, Galileo e Newton mostravano bene intenti a questioni filosofiche. Insomma, la polarità polemica tra positivismo e idealismo, grandi macchine da guerra tra loro, colla conseguente separatezza tra i saperi appartiene al profilarsi dei sorgenti specialismi nei sistemi culturali novecenteschi. Da qui, la scissione tra scienze filosofiche e naturali dono della modernità. I filosofi antichi si appassionavano delle scienze, così come gli scienziati lo erano delle conseguenze filosofiche. Ora, man mano che aumenta la distanza tra i detti saperi, non si capisce più la scienza, puntualizza sconsolato Siddhartha Mukherjee, oncologo e divulgatore scientifico indiano naturalizzato statunitense, nel suo *Il canto della cellula* del 2023.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-06-06  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Puppa | © 4.0



**Citation** Puppa, P. (2024). "Introduzione". *Archivio d'Annunzio*, 11, 1-6.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2024/01/000

Ora, anche d'Annunzio da sempre consente la perfetta compatibilità tra magia e scienza. Lo stesso vale per il fantastico nel suo coevo Pirandello, astioso e critico per lo più nei suoi confronti, ma non restio a seguirlo spesso in visioni e in spunti vari. Il termine fantastico funziona ovviamente nell'accezione todoroviana, nella sua *Introduction à la littérature fantastique* del 1970, in quanto incertezza logorante tra strano e meraviglioso indecifrabile, conferma travolgente di una metafisica che irride alle pseudo certezze della scienza, da un lato e cause cliniche e fisiologiche dall'altro, ben spiegabili quindi con strumenti razionali-positivisti.

Opera d'arte totale, risposta mediterranea al wagnerismo, più ancora che nel progetto del teatro *en plein air* sui colli Albani, la dedicatoria a Michetti che apre *Il trionfo della morte*, dove nella palpitante coabitazione col Cenobiarca, in quanto fondatore del cenacolo che si riuniva nel conventino di Santa Maria del Gesù da lui acquistato a Francavilla. Qui, Gabriele presenta il romanzo uscito da tanta fucina amicale, e vi esalta allora la propria lingua verbale, tanto flessibile e armoniosa da essere in grado di unire «tutte le varietà del conoscenza e tutte le varietà del mistero», alternando «le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno», a cogliere la realtà esteriore e l'analisi interiore. Indagine naturalistica e insieme analogia simbolista a penetrare l'ignoto. Una parola secca e precisa e insieme musicale, da «poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna».<sup>1</sup> E questo oltre la poesia e la musica, arti della notte, tra Angelo Conti e Walter Pater. E basta un solo personaggio, una sola anima vivente in un breve periodo di tempo, a cogliere la vita multiforme e la pregnanza e il potere dei fantasmi e delle allucinazioni.

Prodigi si possono ottenere nell'abbacinante, policromatica tastiera tecnologica di Mariano Fortuny, che dai tessuti passa alle volte stellate e alle *nuances* illuminotecniche più ardite. Il Poeta, grazie al teatro, si fa *artifex* e autentico *magicien*, mentre almeno come progetto lo spettacolo si apre a *boîte magique*, come del resto avverrà alla fine del 1895 con *L'uscita dalle officine Lumière* e *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* nel Salon indien du Grand Café di Parigi, spezzoni visivi dei fratelli Lumière. Dopo di che Auguste studierà come curare la tubercolosi e il cancro, mentre Louis si dedicherà alla tecnica fotografica.

Ebbene, nel suo teatro, le didascalie si aprono su un paesaggio aperto, esterno, dalle variegata geografie che per lo più rimandano alla Grecia classica, alla Venezia medievale, alla Toscana dantesca, alla Roma della decadenza, agli Abruzzi delle sue origini. Quasi a far

---

**1** D'Annunzio, G. (2002). «Il trionfo della morte». Andreoli, A. (a cura di), *Prose di romanzi*, vol. 1. Introduzione di E. Raimondi. Milano: Mondadori.

entrare in trance il lettore/spettatore. Se l'utopia punta al *plein air*, al teatro fuori, ci si deve però accontentare delle sineddoche, delle porzioni di fuori che si intravedono dentro, così il bosco trasgressivo e daimonico al di là del giardino nel *Sogno d'un mattino* o le mani scatenate e aggressive dei contadini *incanati* che si intravedono alle finestre della *Figlia di Iorio* nel primo atto.

In compenso, la parola dotata di una indubbia strategia d'*ekphrasis*, nel senso però di far vedere l'invisibile, si fa altresì strumento primario per un incantesimo indotto, al posto degli sbandierati tentativi di teatro totale, in contrapposizione ma pur sempre sulla scia di Bayreuth, nondimeno suffragati poi dalle tante derive filmiche e dagli esiti melodrammatici-librettistici, ossia sponda iconica e/o musicale.

D'altra parte, nella narrativa le due tendenze a fine secolo tra pessimismo occidentale e evangelismo slavo, frenate dalla virile pietà, magari condita da disprezzo nietzschiano, spingono lontano dalla mimesi naturalistica. Nietzsche ridimensiona in lui Taine e l'eccesso di determinismo positivista. Ma sappiamo nondimeno quanto lo *struggle for life* sia ben radicato nel suo elitismo aggressivo sin dalla sua adolescenza.

*L'errore del tempo* dilaga dappertutto nella scrittura dannunziana. Innanzitutto, vi concorre l'eterno ritorno, apporto nietzschiano quale forma estrema del nichilismo o mancanza di senso man mano che il super uomo si erge a incorporare in sé l'eterna gioia del Divenire, affrancato da qualsiasi strategia finalistica nel trionfo del caso, come Giorgio Aurispa postula coll'euforia dell'adepto. In questo, *Wille zur Macht*, ovvero il volere che il passato ritorni e di nuovo accada così come è accaduto, all'infinito. Ma la metamorfosi si accompagna altresì all'ascesa della specie così come delle forme d'arte (l'organismo più adatto in tal senso risultando il romanzo, anche se il filosofo tedesco era ben refrattario al mito del progresso), il che implicava agganci all'evoluzionismo darwiniano. C'è pure però una vita anteriore, innanzitutto di cui si prova nostalgia, come dimostra ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. E c'è pure il tempo misto, nei suoi versi, dove spesso il bianco delle statue serve ad associare ere differenti. E ancora la corrispondenza tra antico e moderno, con conseguenti anacronismi e pancronie. E non si dimentichi la tendenza a-cronica, avversa cioè ad una progressione lineare, nell'ultima scrittura autobiografica, come nel *Libro segreto*. Qui, infatti, il memorialista confessa di confondere di mescolare note di epoche diverse. Scrivere per lui equivale a rivivere, tornare alla condizione di 'uomo primigenio', non ancora scisso dal mondo, e il cui gesto, desiderio e parola determinano sulla vita esteriore le medesime incidenze che nella propria interiorità. Ma già prima Stelio Effrena esalta nel ritorno del passato il venir meno dell'illusione del tempo, le sirene bergsoniane del passato, in una fluidità dunque in cui il passato è nel presente così come l'io narrante nel *Notturmo* puntualizza come il passato sia presente,

trascinando di nuovo con sé aspetti e vicende al completo, in tutti i suoi aspetti, in tutte le sue vicende. Tant'è vero che vanta la magia di tornare giovane grazie proprio all'eco di tempi antichi e futuri.

Ho raccolto così, nel numero 11 di *Archivio d'Annunzio*, alcuni saggi concentrati appunto sulla compatibilità tra scienza e cultura dell'oltre, tanto manifesta nel Vate. Si parte, col contributo di Andrea Zanoni, da un'indagine compiuta nell'imponente biblioteca al Vittoriale, la parte ospitata nella sala della Prioria, inventariando i titoli psicologici. Quelli psicoanalitici risultano assenti o mai sfogliati, mentre nella lista in fondo all'articolo quelli letti vengono contrassegnati da asterisco. Eppure Freud, per quanto accantonato, rientra obliquamente in opere minori, da quella sulla folla a quella sul mondo militare. Emerge ovviamente una forte componente positivista grazie all'enfasi posta nelle scritture più autobiografiche e tardive del Poeta, da *Notturmo* a *Libro segreto*, sulla connessione tra genio e patologia. Del resto, malinconia e manie depressive lo incalzano, seguendo l'approccio biografico di Attilio Mazza. Così vediamo il Poeta interessato alle affezioni psicosomatiche che angustiavano Shelley, alle ossessioni sull'abbigliamento che assediavano Wagner, il tutto esaminato ne *L'Uomo di genio* di Cesare Lombroso. E ancora Silvio Tonnini lo orientava verso la civiltà egizia, in particolare la parola misteriosofica, accesso a una dimensione occulta e sibillina, oltre che conoscenza più profonda di sé. In ogni caso, Sperelli che ne *Il piacere* in pieno amplesso con Maria Ferres ansima il nome di Elena Muti, rappresenta un lapsus in anticipo su *Psicopatologia della vita quotidiana* del 1901, mentre i tanti incesti che dilagano nell'*opus* dannunziano sembrano prolessi a *Totem e tabù* del 1913. I deliri erotici dalla poesia giovanile ai romanzi in cui investiga i meandri dell'io si possono collegare indirettamente alla frequentazione di Jacob Moleschott, carismatico fisiologo nonché senatore della Repubblica, la cui prolusione all'anno accademico 1887 alla Sapienza viene omaggiato dal giovane cronista de *La Tribuna* con entusiaste ricezioni. Ne consegue che in materia di letteratura il critico deve issarsi al rango di scienziato, e l'eloquenza di quest'ultimo si eleva ad altezze liriche. Ed è Moleschott che, davanti ad una copia del *Piacere* donatagli dall'autore, non esita a fiutarne odore di sperma. E da Paul Bourget nei suoi *Essais de psychologie contemporaine* (1883-85) deriva l'impulso a sbarazzarsi dai dettami del naturalismo privilegiando invece l'indagine interiore sui personaggi.

Mi sono dilungato su questo articolo, per la pregnanza del tema. Ma anche Alfredo Sgroi mette in rilievo i debiti espliciti di d'Annunzio novelliere nei riguardi dell'orizzonte lombrosiano in cui rientrano *La folla delinquente* di Scipio Sighele e *Degenerazione* di Max Nordau, e questo nella cupa e compiaciuta rappresentazione della massa selvaggia, al limite metafora della femmina scatenata nell'eros. A sua volta, Pasquale Guaragnella analizzando la poetica e il lessico

del giovane D'Annunzio ne ricostruisce la preistoria, riattraversando l'apprendistato di lui, nei panni di uno sgomitante critico, inquieto e aggiornato, alle prese con rielaborazioni da Poe e da Novalis, nonché assimilazioni da Amiel, Pater e Séailles. Da qui, il pensiero della natura, nel doppio significato di natura continuata e perfezionata dall'artista, e di simpatia analogica tra Soggetto e oggetto. Riappare, di nuovo, Jacob Moleschott che offre al Poeta lo spunto per declinare insieme scienza e filosofia, gnoseologia e divinazione, inneggiando alla metamorfosi, alla trasformazione della materia, al ciclo di morte e rinascita. E sono i 'piccoli fatti' a dilatare il rapporto col reale, non ristretto ai cinque sensi, con discesa vertiginosa nell'inconscio. Insomma, il binomio arte e scienza, coniugato però all'opposto che nel coevo Pirandello, vale a dire senza la svalutazione del secondo termine operata dal siciliano. Mauro Canova si occupa da parte sua della presenza autorevole di statue nella trama di opere dannunziane, dalle *Novelle pescaresi* al dittico costituito da *La Gioconda* dove Silvia sacrifica le proprie mani per salvare la statua dalla furia della rivale, la modella aggressiva e feroce, e da *La figlia di Iorio*, in cui Aligi uccide il padre Lazaro per impedire lo stupro della magalda. Lo fa coll'ascia infitta nell'Angelo ligneo e piangente che sta costruendo nella grotta condivisa colla maga fascinosa. Non manca l'infusso dello spiritismo fine Ottocento, come *The Astral Plane* di Charles Webster Leadbeater del 1895, in cui l'elementale costituisce la concretizzazione del pensiero in grado di penetrare la materia. E intanto la donna sottrae all'*homo faber* il feticcio, in termini antropologici alla Marc Augé, strumento attivo e insieme passivo a seconda che il Soggetto sia in grado o meno di dirigerne le iniziative. Quando Mila irrompe nel tribunale che ha condannato il giovane all'orrenda espiazione e si accusa di essere la mandante reale del delitto, si potrebbe ipotizzare pertanto che costei non simula ma dice in qualche modo il vero. Infine, e sempre entro il repertorio drammaturgico, Alessio Arena ravvisa l'indubbia componente magico-etnologica al centro del *Sogno di un Tramonto d'autunno*, scritto invano per la Duse alla fine del secolo. Sono questi gli anni dell'esplosione teatrale nella carriera del Poeta, oltre all'invasamento lirico e mirabile delle *Laudi*, ispirato da Eleonora, quando scrive il romanzo *Fuoco* quale sfogo visivo e laboratorio teatrale. Qui, la devastante passione della Dogaressa arriva ai filtri venefici e soluzioni estreme, commissionati alla fattucchiera, per liberarsi della rivale, l'etèra Pantea, con effetti superiori al previsto, travolgendo pure l'amato. Una forma, di fatto, di medicina arcaica connessa all'eros.

Il numero si completa grazie all'inserimento nella sezione *Civiltà dannunziana* di tre saggi autonomi rispetto al *focus*, ma sino ad un certo punto, specie per il primo. «Statue e dipinti nel *Poema paradisiaco*» di Delfiore indaga in effetti la funzione di *ekphrasis* rispetto alla pittura e alla scultura da *Primo vere* al *Poema paradisiaco*. Qui,

dipinti e statue dannunziane determinano pause, ambiguità percettive e ingorghi temporali oltre a proporsi quali proiezioni mitiche della biografia stessa dello scrittore. Sempre in ambito figurativo, ma collocato in un settore di arti minori, pur significativo del poeta, l'articolo «D'Annunzio artefice in San Michele in Isola», autore Gianluigi Bresciani, colle decorazioni funebri, disegno di monumenti e stesura di epigrafi relative, ospitate nel cimitero veneziano di San Michele. In particolare, viene illustrato, alla lettera, l'investimento affettivo e la relativa dedica lapidaria del 1916, per l'amato giovane amico, il sottotenente Giuseppe Miraglia, perito in un volo lagunare l'anno prima. Con «Notturmo a Lugano. L'effetto d'Annunzio nel sistema Morselli», Elena Valentina Maiolini coglie sorprendenti affinità tra *Un dramma borghese* di Guido Morselli e *Notturmo*, ipotizzando nell'impetoso rifiuto da parte del sistema letterario nei riguardi dello scrittore bolognese negli anni Sessanta (tanto da condurlo al suicidio) anche la bassa quotazione in quel periodo dell'*opus* complessivo dannunziano. Infine, nella sezione *Recensioni*, Gioele Cristofari esamina l'accurata edizione critica del *Sogno d'un mattino di primavera*, firmata da Cecilia Gibellini, all'interno dell'Edizione Nazionale delle Opere. Lo stesso Cristofari commenta sempre per L'Edizione Nazionale la Fedra edita da Edoardo Ripari con un ricco apparato di variantistiche e di correzioni evolutive/sostitutive, nonché corredata da una densa e vivace appendice di preistoria testuale. A chiudere il numero 11 della rivista, Ripari si occupa da par suo del volume *Un'idea di D'Annunzio*, per i tipi di Carabba, ultima fatica di Pietro Gibellini, che vi raccoglie trent'anni di studio, in pratica una vita intera, ottocento pagine ovvero una summa sui nuclei fondativi delle poetiche e pratiche dello scrittore, tra naturalismo, decadentismo, classicismo, eredità ovidiane e dantesche, poesia e prosa, con particolare risalto dato all'*Alcyone* e al *Libro segreto*. Di fatto, tutto d'Annunzio, se si eccettua il teatro, oltre che la componente politica e le biografie amorose, che contribuirono nel tempo a fondare quel dannunzianesimo poco apprezzato dallo studioso.

## **Officina. La biblioteca sincretica dannunziana**



# Nota sulla biblioteca psicologica di d'Annunzio

Andrea Zanoni  
Università Cattolica di Milano, Italia

**Abstract** This contribution makes an initial survey of the books on psychological subjects conserved at the Vittoriale, showing some contacts between d'Annunzio's writings and the psychoanalytic field of investigation.

**Keywords** Love. Sigmund Freud. Melancholy. Psychoanalysis. Psychology. Sexuality.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-04-03  
Accepted 2024-05-10  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Zanoni | 4.0



**Citation** Zanoni, A. (2024). "Nota sulla biblioteca psicologica di d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 11, 9-24.

Mi annego nella malinconia.  
(D'Annunzio, *Libro segreto*)

Nell'ampio panorama della letteratura e della cultura italiana la biblioteca di Gabriele d'Annunzio si presenta come un patrimonio ricco di conoscenza e ispirazione per chi vi si accosta. La vasta produzione dannunziana è nota per essersi addentrata, con singolare sensibilità analitica, nelle zone d'ombra dell'animo umano, sviluppando un approfondito scandaglio della psicologia dei personaggi e rivelando un interesse degno di nota per le dinamiche del profondo: aspetti, questi, che potrebbero suggerire dei contatti ravvicinati con le teorie elaborate dalla psicologia e dalla psicanalisi (sempre più in voga dalla seconda metà dell'Ottocento), o lasciar se non altro immaginare che tra gli scaffali del Vittoriale si conservi un nucleo più o meno nutrito di volumi inerenti a queste discipline scientifiche, magari costellati di annotazioni a testimoniare il passaggio del pescarese. Eppure, tra i libri custoditi nella Prioria, non si rintracciano testi dei principali capofila della psicanalisi: niente Freud, niente Jung; assenti anche i loro epigoni. Rari, in generale, i testi di argomento strettamente psicanalitico, tra cui si registra lo scritto di Silvio Tissi *Al microscopio psicanalitico. Pirandello, Ibsen, Shakespeare, Tolstoj, Shaw, Bourget, Gide*, che non reca però segni di lettura, e il saggio, parimenti intonso, *"La figlia di Iorio" di G. D'Annunzio* di Giovanni Dalma, estratto dell'*Archivio generale di neurologia, psichiatria e psicoanalisi*: dallo spoglio del catalogo dei libri presenti al Vittoriale, risultano questi gli unici due casi di titoli riconducibili allo specifico settore della psicanalisi. Ammontano invece ad una cinquantina gli scritti di generale afferenza psicologica, che pure denotano una continuità tematica con alcuni importanti studi del Freud maturo: basti pensare all'intervento di Arturo Marpicati *La proletaria: saggi sulla psicologia delle masse combattenti*, debitrice nel titolo della nota *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*; ai volumi *Psicologia vinciana* di Gino Modigliani e *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant, essai de biographie psychologique* di Gabriel Séailles, che paiono riallacciarsi all'analisi del *Leonardo* freudiano, oppure all'*Essenza psicologica del cristianesimo* di Vasto Malacchini, dove il fenomeno religioso è sottoposto alla lente della moderna psicologia, come già nell'*Avvenire di un'illusione* e nel *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*. Tra i nomi più noti figurano quelli di Jean-Martin Charcot e di Wilhelm Wundt, quest'ultimo considerato il fondatore della psicologia moderna, di cui d'Annunzio possedeva due opere: *Grundriss der Psychologie* e *Vorlesungen über die Menschen und Tierseele*, i cui *ex libris* rivelano però la precedente appartenenza all'ex proprietario di villa Cargnacco, lo storico dell'arte Henri Thode, di cui il poeta rilevò - non senza successive contestazioni da parte degli eredi - anche la biblioteca.

I volumi di argomento psicologico custoditi nella biblioteca del Vittoriale possono essere nel complesso raggruppati sotto le seguenti aree macro-tematiche, di cui forniamo qualche titolo esemplificativo:

- 
- |  |  |
|--|--|
| 1. Psicologia ( <i>stricto sensu</i> ) | → <i>Grundriss der Psychologie</i> (Wilhelm Wundt); <i>I primi teoremi di psicologia</i> (Balduino Bocci); <i>I fenomeni precognitivi</i> (Leone Vivante).   |
| 2. Psicologia arte/letteratura         | → <i>Laure et Petrarque: essai de Psychologie Amoureuse</i> (Charles Weiss); <i>Psicologia dell'arte umbra</i> (Giulio Urbini); <i>Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia</i> (Mariano Luigi Patrizi). |
| 3. Psicologia religione/civiltà        | → <i>Petits essais de psychologie religieuse</i> (Françoise Mauriac); <i>Introduction a la psychologie des mystiques</i> (Jules Pacheu); <i>Psicologia della civiltà egizia</i> (Silvio Tonnini).                                |
| 4. Psicologia sociale                  | → <i>Psicologia collettiva morbosa</i> (Pasquale Rossi); <i>Psicologia del movimento socialista</i> (Ettore Ciccotti); <i>La foule criminelle. Essai de psychologie collective</i> (Scipio Sighele).                             |
| 5. Psicologia militare                 | → <i>Il nostro soldato: saggi di psicologia militare</i> (Agostino Gemelli); <i>Osservazioni psicologiche sulla nostra Guerra</i> (Giulio Cesare Ferrari); <i>Problemi di psicologia militare</i> (Giuseppe Arrabito).           |
| 6. Altri titoli                        | → <i>The Psychology and Training of the Horse</i> (Eugenio Martinengo Cesaresco); <i>Psychologie de la femme</i> (Henri Marion); <i>Psicologia della lingua</i> (Filippo Ravizza).   |
- 

Una buona parte di questi volumi, che riportano non di rado le dediche degli autori che li facevano recapitare a d'Annunzio, si presenta completamente intonsa, ed è possibile che alcuni non siano mai stati nemmeno sfogliati dal Vate. Dalla consultazione dei libri maggiormente frequentati si può ricostruire una lettura piuttosto fugace, sommaria e poco partecipe, sovente circoscritta ai soli capitoli/paragrafi di interesse del poeta. Il transito dell'abruzzese su questi tomi è testimoniato da segni di lettura superficiali, che (seppur dotati di un valore certo non irrilevante) si limitano ad angoli piegati, sottolineature di termini notevoli e stanghette a margine, talora tracciate con quella matita «rossa e azzurra» che – a detta di Enrico Thovez – avrebbe fornito la prova inoppugnabile dei plagi dannunziani.<sup>1</sup> Non si rinvengono postille, commenti o annotazioni. Così, ad esempio, per *I primi teoremi di psicologia*, dove le tracce di lettura lasciano emergere la narcisistica autoreferenzialità di d'Annunzio, dal momento che gli unici passaggi evidenziati sono quelli in cui egli si trova espressamente menzionato da Balduino Bocci, dapprima quando sostiene che «Aligi è personaggio connaturato all'ambiente superstizioso Abruzzese e che Sirenetta è un'evocazione altrettanto

---

<sup>1</sup> Thovez 1921, 43: «Ma che cosa non *assimila* il d'Annunzio? Io m'immagino che la sua biblioteca dev'essere tutta di libri segnati di croci fatte con matita rossa e azzurra, per servirsene al bisogno». A formulare una smentita interveniva Praz 1992, 406: «Ma il sistema sospettato dal Thovez, oltretutto indegno d'un bibliofilo, sarebbe inservibile».

gentile che inaspettata, la sola che poteva legittimare l'Atto IV della *Gioconda*», quindi attraverso la citazione integrale del sonetto «La parola» dal *Paradisiaco*. Talora l'attenzione dannunziana non è carpi-ta tanto dalla discettazione psicologica in sé, quanto più dall'aneddotica relativa ai personaggi di suo interesse; tra questi Shelley, di cui d'Annunzio poteva apprendere - nell'*Uomo di genio* di Cesare Lombroso - le affezioni psicosomatiche che lo angustiavano:

Shelley credeva di avere l'elefantiasi, aveva spesso allucinazioni acustiche, credeva di sentire gran strepito: usciva fuori, non era niente; e ne aveva anche di visive. Una sera, scrive Williams, mentre stavamo per entrare nella baia di Spezia, Shelley si lagnava di essere più del solito nervoso; ad un tratto si ferma, mi afferra pel braccio e si mette a gridare: "Eccolo, eccolo di nuovo". Ritornato in sé dopo qualche tempo disse che aveva veduto un bambino nudo alzarsi dalle onde, battendo con gioia le mani e sorridendo a lui. Spesso poi vedeva lo spettro di se stesso. (Lombroso 1894, 86)

Lo stesso vale per un altro brano dell'*Uomo di genio* dove, sotto il paragrafo *Megalomania*, Lombroso riferisce delle manie di Wagner per l'abbigliamento, riportando poi una sua ferma convinzione circa l'inscindibilità dell'uomo dall'artista; d'Annunzio si appunta il brano, percependo forse che tale dicotomia poteva riguardarlo da vicino:

Una delle sue pretese era che in lui l'uomo fosse inseparabile dall'artista; e nella *Comunicazione ai miei amici* scriveva: "[...] Ma io non posso considerare come tali [ovvero come amici] quelli che pretendono amare in me l'artista e nel medesimo tempo credono di dover rifiutare le loro simpatie all'uomo". (Lombroso 1894, 75)

Così anche per una curiosità riportata da Paulhan su Rousseau, volta a illustrare come il lavoro d'immaginazione possa contribuire a scaricare intensi moti emozionali, favorendo il principio catartico. E cos'avrebbe avuto bisogno di placare d'Annunzio se non, proprio come Rousseau, la propria «naissante sensualité»<sup>2</sup>

Mon imagination, dit-il, prit un parti qui me sauva de moi-même et calma ma naissante sensualité; ce fut de se nourrir des situations qui m'avaient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier. (Paulhan 1901, 38)

---

<sup>2</sup> Connessioni limpide tra il processo immaginativo e le fantasie erotiche traspaiono in d'Annunzio 2010, 140: «Di quanta lussuria belluina, di quanto piacere perverso, di quanta imaginazione impura io mi son nutrito in questi ultimi tempi».

La mia immaginazione, dice, ha preso una strada che mi ha salvato da me stesso e ha calmato la mia sensualità nascente; è stata quella di nutrirsi delle situazioni che mi avevano interessato nelle mie letture, di richiamarle, di variarle, di combinarle, farle mie.

Due barrette verticali appuntano quindi a margine i meccanismi di compensazione di Chateaubriand alla solitudine e ad un sentimento cui non riusciva a procurare pieno appagamento. Ciò che l'uomo non riesce a ottenere nella realtà, lo conquista nei sentieri dell'immaginazione; «il sogno», avrebbe detto Emily Dickinson, «può bastare» (1997, 1625):

L'ardeur de mon imagination, dit-il, ma timidité, la solitude firent qu'au lieu de me jeter au dehors, je me repliai sur moi-même; faute d'objet réel, j'évoquai, par la puissance de mes vagues désirs, un fantôme qui ne me quitta plus... je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues. (Paulhan 1901, 39)

L'ardore della mia immaginazione, dice, la mia timidezza e la mia solitudine facevano sì che, invece di gettarmi nel mondo, mi ritirassi in me stesso; in mancanza di un oggetto reale evocavo, con la forza dei miei vaghi desideri, un fantasma che non mi abbandonava mai... componevo così per me stesso una donna tra tutte le donne che avevo visto.

Uno dei libri di taglio psicologico su cui d'Annunzio sembra riporre una concentrazione particolare è la *Psicologia della civiltà egizia* di Silvio Tonnini, fatto che non stupisce se si considera che il pescatore fu sempre affascinato dalla storia, dall'arte e dall'architettura della civiltà egizia, che poté addirittura contemplare con i propri occhi: non si dimentichi infatti che «il 24 dicembre [1898] D'Annunzio si imbarcò a Napoli per Alessandria d'Egitto», dove seguì Eleonora Duse, impegnata in una tournée. «Il soggiorno di D'Annunzio in Egitto durò fino al 30 gennaio del 1899 e fu un seguito di escursioni a cavallo nel deserto o in arca sul Nilo, di visite ai musei e alle città di Alessandria e del Cairo, sempre col taccuino alla mano» (Chiara 1981, 117). Il trasporto dannunziano per il mondo egizio è ben visibile sin dagli esperimenti giovanili di *Primo vere* - contenente la lirica *Su 'l Nilo*, in cui si vagheggiano città lontane e gloriose come «l'ecatompila Tebe» o «Menfi, la splendida città marmorea» -, e lo accompagnò fino all'ultimo, dacché nel *Libro segreto* si rinvergono passi come questo, gravido di dannunziana sensualità:

Mi piacque e mi piace contemplare una figura dell'arte egizia che sovente si mostra: una fanciulla nel primo fiore della pubertà, una danzatrice in accordo col suo liuto: nofert. il suo corpo d'ambra

scura, snello, pieghevole come lo stelo d'una pianta fluviale, trasparente per le pieghe esigue del 'lino regio' nomato aere tessile. tra luce la sua nudità dalle mammelle verginee, che con l'erte punte rosate trapassano la tunica piegosa. il suo volto è modellato da un sogno pudico che sembra escludere il sorriso dalle labbra. tutta quanta è sorriso di grazia divina la pubescente: nofert. (D'Annunzio 2010, 204)

O quest'altro: «La dottrina egizia riconosce il sole come cuor del mondo. se la sua luce è la bellezza, il suo calore è la bontà. bontà e bellezza sono una cosa unica, una medesima cosa, nel sole» (d'Annunzio 2010, 203), forse debitore di una digressione del Tonnini in cui si riferisce che «Quando l'Egitto fu unificato, si sentì il bisogno di una divinità comune a tutto l'impero, e questa divinità fu il Dio solare»; passo letto e contrassegnato poco oltre da d'Annunzio, in corrispondenza di questo periodo: «I re riceverono così le insegne di Rè, il disco solare allacciato dal serpente velenoso (*uraeus*)» (Tonnini 1906, 33). A catturare l'attenzione di d'Annunzio sono poi, nello specifico, i brani relativi ai costumi sessuali collettivi dei popoli orientali, come quelli in cui Tonnini illustra la radicata presenza di rituali primitivi, che contemplavano la prostituzione sacra e le processioni falliche. Ma non solo: altri aspetti su cui lo scrittore si sofferma coinvolgono, ad esempio, l'emblema del papiro, il simbolo floreale del loto e - affascinato com'era dal mistero ineffabile della morte - le tecniche impiegate nel processo di mummificazione, che emergono in uno snodo del *Libro segreto*, in cui il Vate rievoca la traslazione al Vittoriale della salma di Italo Conci, legionario fiumano caduto durante gli scontri del «Natale di sangue»:

quando la primitiva cassa d'abeto fu tratta dalla sepoltura di Cosalla e scoperchiata, la pietà degli astanti s'illuminò del miracolo inatteso. il volto le mani la tunica, sul petto l'azzurro della prodezza, ai piedi gli usatti di fante, la tracolla il cingolo il pugnale inguainato, tutte le spoglie apparivano immuni da corruzione, per un mistero che non gli imbalsamatori egizii conobbero. (D'Annunzio 2010, 134)

Una locuzione su cui ricadono, in un paio di occasioni, le sue sottolineature è poi «*creazione colla voce*», che occorre nei seguenti passaggi: «Nella primitiva psicologia egizia dominò sempre il concetto della creazione a mezzo della parola, la *creazione colla voce*»; «La fede nei vocaboli, nelle formule magiche affidate per il successo alla voce chiara e giusta, ebbe sempre negli Egizi degli apostoli ardenti e convinti» (Tonnini 1906, 24). Le valenze misteriche di 'voce' e 'parola', così come la dimensione trascendente dell'ascolto, esercitarono

sempre su d'Annunzio forti suggestioni evocative,<sup>3</sup> quasi rappresentassero la chiave d'accesso a una realtà occulta e sibillina, un *passe-partout* per nuove forme della percezione o, come si evince da questo passaggio del *Segreto*, la scorciatoia verso una conoscenza più profonda del sé:

La mia voce. ben la conosco. la studio, la dòmino, la modulo. ma qualche volta mi sento come sorpreso da un tono, da un accento: alzamento o abbassamento insoliti.

Sì, qualche volta - e non so reprimere un sussulto o un fremito - qualche volta è la voce di un'altra creatura: di un'altra gola, di un'altra anima. (D'Annunzio 2010, 143)

Sorvolando ora sull'incidenza specifica che le teorie psicologico-psicanalitiche hanno avuto sugli scritti di d'Annunzio, non si può negare che chi si accosta alla sua opera possa cogliervi significative affinità con il campo d'indagine esplorato da queste discipline, e a tal riguardo andrebbe incoraggiata la stesura di uno studio più circostanziato sull'argomento, che si faccia carico di portare alla luce siffatte convergenze. Che pure qua e là affiorano; non poche, né tantomeno banali. Si pensi, ad esempio, alla scena-madre del *Piacere*, dove, nel pieno dell'amplesso amoroso con Maria Ferres, Andrea Spirelli immagina di stringere tra le braccia l'ex amante Elena Muti, finendo sbadatamente per invocare, al culmine dell'estasi passionale, il nome di quest'ultima:

A un tratto, ella gli si svincolò dalle braccia, con una terribile espressione d'orrore in tutte quante le membra, più bianca dei guanciali, sfigurata più che s'ella fosse allora allora ballata di tra le braccia della Morte.

Quel nome! Quel nome! Ella aveva udito quel nome! Un gran silenzio le vuotò l'anima. Le si aprì, dentro, un di quegli abissi in cui tutto il mondo sembra scomparire all'urto d'un pensiero unico. Ella non udiva più altro; ella non udiva più nulla. (D'Annunzio 1990b, 216)

Ed è fatto quantomeno curioso che il romanzo d'esordio dell'abruzzese, uscito nel 1889, contenga nel suo snodo nevralgico un clamoroso scivolone psico-linguistico, tanto più considerato l'anticipo di circa un decennio sulla teorizzazione sistematica del *lapsus* e dei fenomeni

---

**3** D'Annunzio 2010, 138: «Tutta la bellezza recondita del mondo converge nell'arte della parola»; «Il pensiero degli Indi è magico, la lor preghiera è magica, taluna lor parola è magica» (143); «sembra che per la rappresentazione dell'uomo interiore e delle forze invisibili un'arte della parola debba ancora esser creata» (225).

ad esso associati, procurata da Freud nel 1901 con la celebre *Psicopatologia della vita quotidiana*. Uno sguardo anche sommario sulla vasta produzione dannunziana permette poi di osservare come il *Piacere* non sia la sola opera a racchiudere temi e contenuti di diretta pertinenza psicanalitica, ed è soprattutto sul versante del romanzo che d'Annunzio si dedica all'esplorazione dei recessi della mente umana, delle passioni oscure, dei desideri repressi, delle devianze e dei conflitti che si agitano negli abissi della coscienza individuale. Sulla sfera della sessualità si avverte poi un'insistenza quasi ossessiva, ed è nota l'importanza che la psicanalisi attribuisce a quest'area dell'affettività: se nelle liriche giovanili del pescarese è infatti possibile ravvisare un marcato accento sulla componente voluttuosa dell'*eros*, talora veicolata attraverso l'ideazione di arguti doppi sensi,<sup>4</sup> l'esplosione dell'erotismo dannunziano avviene con la poesia sfrenata e «pornografica» dell'*Intermezzo di rime*,<sup>5</sup> per raggiungere un ulteriore picco di sensualità con le procaci creature femminili che si aggirano tra gli sfondi decadenti del *Poema paradisiaco*. Ma v'è dell'altro, a ben guardare: dall'inconfessata attrazione che il protagonista della *Nave nutre* per la sorella, alla relazione incestuosa intrattenuta nel *Forse che si forse* da Isabella Inghirami con il fratello Aldo, come già nella *Città morta*, passando per l'ambigua rivalità amorosa tra Aligi e il padre Lazaro per Mila di Codro, sfociata in un tragico parricidio, motivo al quale lo stesso Freud dedicò un volume capitale come *Totem e tabù* e, nel 1927, il breve saggio *Dostoevskij e il parricidio*. La presenza capillare del *leitmotiv* erotico nell'opera dannunziana, fittamente popolata di cristallini *alter ego* dell'autore, si potrebbe semplicisticamente spiegare richiamandosi al tanto chiacchierato libertinismo del solito d'Annunzio dissoluto e anticonformista, vittima quasi compiaciuta dell'inguaribile dongiovannismo che ne caratterizzò la condotta di vita. Insomma, una posa artificiosa e provocatoria ma nulla di più, se solo non fosse che egli doveva sperimentare sulla propria pelle le controindicazioni patologiche di un amore portato oltre ogni limite e vissuto con spregiudicato slancio superomistico. D'Annunzio fece sempre della sua ineguagliabile *ars*

<sup>4</sup> L'idea che il d'Annunzio cicognino dissemini nelle liriche di *Primo vere* ammiccanti doppi sensi è presa in considerazione in Zanoni 2023, 66; un esempio: «È così che in *A la strofe alcaica*, tra 'l'orgie / de 'l tirsigero Dio' (vv. 18-19) e gli sfrenati deliri dell'oscena jonica danza' (v. 43), un salace slittamento semantico potrebbe piegare il 'pampineo tirso' (v. 44) a simbolo fallico, dacché spulciando sotto la voce *thyrsus* [del *Lexicon* di Forcellini] apprendiamo che il lessema ammette un'accezione obliqua: 'Obsceno sensu est mentula', si legge in corrispondenza della didascalia *Translate*».

<sup>5</sup> Si pensi anche solo al *Peccato di maggio*, ritenuto uno dei vertici lirici della raccolta, dove d'Annunzio rievoca l'amplesso (il «peccato» appunto) con Maria Hardouin, che «avrebbe portato nel luglio di quello stesso anno [1883] al matrimonio dei due giovani e nel gennaio dell'anno successivo, compiuto giusto il tempo alla nascita di Mario d'Annunzio» (Roncoroni 2021, 62).

*amatoria* una fiera ragione di vanto, addirittura pregiandosi di aver compiuto, con la conquista di innumerevoli amanti, la tredicesima fatica di Ercole; ma la spavalderia e l'orgoglio giovanili avrebbero ceduto il passo, in età più matura, alle ricadute deleterie di una passionalità così viscerale: «Ma quando l'amore non mi farà più male?» (d'Annunzio 2019, 204), si chiedeva angustiato in una pagina del *Notturno*, ben conscio dei tormenti che un'«ansia carnale» (d'Annunzio 2010, 239) intemperata come la sua era capace di procurare all'equilibrio psichico. Con acuta sensibilità autodiagnostica, i risvolti clinici di questo amore morboso furono peraltro messi a fuoco dallo stesso autore, quando nel *Libro segreto* rievocava i tempi dell'infatuazione giovanile per Barbara Leoni, cui lo stringeva una «passione» che non stentava a definire, con gergo per dir così clinico, «non medicabile» (d'Annunzio 2010, 92). Oppure ancora quando, sempre nel *Segreto*, confessava di essere afflitto da una profonda «inquietudine erotica», riportando di seguito una battuta di Jacob Moleschott che, ricevuta in dono una copia del *Piacere*, ne «fiutò le pagine e disse: 'odora di sperma'» (89), pregustando l'essenza licenziosa del romanzo, frutto proibito dell'indole peccaminosa del suo artefice. Vale qui la pena di ripescare una sentenza del padre della psicanalisi: «Non siamo mai così indifesi verso la sofferenza come nel momento in cui amiamo»; e indifeso, di fronte al dilagare di queste inarrestabili pulsazioni erotiche, d'Annunzio lo era, come attesta il bisogno di esternare a chiare lettere le debolezze carnali che lo tenevano in ostaggio:<sup>6</sup>

In questa malattia, come dunque la sofferenza carnale a poco a poco spoglia di carnalità il corpo che soffre?

Di quanta lussuria belluina, di quanto piacere perverso, di quanta immaginazione impura io mi son nutrito in questi ultimi tempi. (D'Annunzio 2010, 140)<sup>7</sup>

La centralità dell'*eros* nell'opera dannunziana non può dunque essere concepita come un mero vezzo letterario o un espediente stilistico volto a rendere più accattivante la sua narrativa, ma si configura piuttosto come la proiezione artistica di un impulso irrefrenabile, strutturale e identitario del profilo *in primis* umano del poeta. Lo stesso lessico con cui d'Annunzio qualifica i propri stati d'animo sembra attingere di proposito ad una terminologia di taglio medico, mirata a circoscrivere le proprietà nosologiche della sua affezione e a

---

<sup>6</sup> Cf. Freud 2014, 196, in cui si descrivono le caratteristiche tipiche di un profilo melanconico, tra cui figura «un assillante bisogno di comunicare, che trova soddisfazione nel mettere a nudo il proprio Io».

<sup>7</sup> Cf. anche d'Annunzio 2010, 76: «le più diverse immagini si avvicendavano con una rapidità fulminea nella mia demenza».

veicolare l'idea di una gravosa infermità dell'anima e della mente. Ancora una volta nel *Segreto*, descriveva il proprio malessere come «una inquietudine insana» (d'Annunzio 2010, 109); non dunque un'irrequietezza lieve e passeggera, bensì piuttosto un *morbus* cronico, come pare di evincere da quest'altro passaggio del *Regimen hinc animi*: «Se camminassi nella sabbia o nella melma, le impronte non sarebbero de' miei sandali ma miei pensieri, ma delle mie inquietudini» (d'Annunzio 2010, 222). Consapevole della serietà del proprio disturbo, dato da una forma di malinconia<sup>8</sup> che gli si accaniva contro con aggressive somatizzazioni, d'Annunzio era così condannato ad un repentino «alternarsi di euforie e di malinconie 'abissali'» (Mazza 2001, 38). Si direbbe una compagna di vita, la malinconia, nel percorso dello scrittore: «Io ho sempre meco la mia divina sorella Malinconia»,<sup>9</sup> una condizione predestinata dell'anima dall'essenza imperscrutabile: «Le profondità degli oceani sono note; ma quelle della malinconia sono incommensurabili».<sup>10</sup> Malinconia, senso di smarrimento dell'io e prostrazione morale sono stati d'animo che d'Annunzio lascia trasparire da espressioni come queste, fittamente disseminate negli scritti delle *Prose di ricerca*: «Io mi ritrovo a terra inconsolato» (d'Annunzio 2010, 133); «la mia concisa disperazione» (395); «ansia oscura» (167); «io sto poco bene e ho molta malinconia» (ricavata da una lettera riportata da Tom Antongini in Lantana 2013, 352); «Ho un'angoscia oscura nel cuore» (d'Annunzio 2019, 29); «mi anego nella malinconia» (d'Annunzio 2010, 390); «tanta ombra mi s'addensa nel cuore» (29); «un'angoscia inquieta mi assale» (191); «Sono solo, preso d'una malinconia sbigottita» (d'Annunzio 2019, 129); «intorno è il vuoto senza fine» (83); «Non ho più senso» (104); «Ricercando me stesso, non ritrovavo se non la mia malinconia» (71); «non valgo più nulla» (157).<sup>11</sup> Si sapeva bisognoso di guarigione, e se ne mostrava ansioso, come rivelano le sue parole, riportate da Tom Antongini nella *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*:<sup>12</sup>

---

**8** Nello studio *Lutto e malinconia* Freud individuava salde connessioni tra l'affezione del malinconico e la sfera amorosa; connessioni peraltro ben messe a fuoco dai grandi autori della letteratura di ogni tempo. Si veda ad esempio Shakespeare 1993, 149, dove Polonio e re Claudio s'interrogano sull'eziologia del malessere di Amleto: «Re: Nel suo animo c'è qualcosa su cui siede a covare la malinconia. [...] Polonio: Pure continuo a credere che la prima origine della sua afflizione derivi da un qualche amore non corrisposto».

**9** Vittoriale, A.P., inv. 32392, d'Annunzio a G. Maroni, 11 settembre 1923.

**10** Vittoriale, A.P., inv. 32407, d'Annunzio a G. Maroni, 21 gennaio 1924.

**11** Sul tema interviene Oliva 2007.

**12** Cf. anche Antongini 1938, 352: «Qualche volta un vago senso di tristezza, dovuta a depressione fisica o a preoccupazioni, lo turba e gli impedisce di mettersi al lavoro. Nel 1921 mi scrisse da Gardone: "Io sto poco bene e ho molta malinconia. Le noie non finiscono mai"».

Un giorno che ero gravato da un lavoro ininterrotto e febbrile, (così egli raccontò a Marcel Boulanger) in quella Arcachon disperante, mi ammalai di profonda malinconia. Chiamai un dottore illustre di quei luoghi: "Dottore, mi sento triste, tutto mi fa nausea, ho dei capogiri, la sera soffro di incubi...". (Antongini 1938, 19)

O come attesta anche la prosa introspettiva del *Notturmo*: «Perché voglio guarire? / Non è ingiusta questa volontà di guarire?» (d'Annunzio 2019, 86) dove il desiderio di ristabilirsi non allude soltanto ad una ripresa dall'infortunio aviatorio che ha fruttato la gestazione del «commentario delle tenebre», ma anche, e certo più profondamente, ad una riabilitazione morale dal proprio miasma interiore. Accostando uno scrittore come d'Annunzio possiamo così radiografare un profilo più caleidoscopico di quanto si creda, costellato di complessi chiaroscuri psicologici, perennemente in oscillazione tra impeto vitalistico e ripiegamento nella più cupa desolazione esistenziale, nella cosciente percezione di uno stato di malattia che - osserva Zanetti - «nella specie della nevrosi e delle psicosi, annovera lunghi trascorsi nel giovane D'Annunzio, sul quale agiva l'autorità di Bourget [...], non meno che la formazione positivista» (2005, 236).<sup>13</sup> Si veda inoltre questo snodo del *Notturmo*, in cui d'Annunzio si descrive affetto da un male corrosivo, divorante:

Ho un solo male radicato in un sol punto dell'essere: una specie di ascesso venuto a maturità che non scoppia e non può essere da me tagliato né da altri, né estirpato, né alleviato. *Vide cor meum*. Il male che ha devastato tanta parte della mia esistenza, che ha guastato tanta mia ricchezza, che ha avvilito tanta mia passione, difformato tanta mia opera, distrutto tanti germi, contaminato tanto desiderio, umiliato tanto dolore, il mio male originario, il mio male ereditario, eccolo, forse per la prima volta accumulato, isolato, concentrato in me; e mi duole come dolgono le infezioni mortali. (D'Annunzio 2019, 84-5)

---

**13** Ponendosi in contrasto con la concezione elaborata dal Naturalismo, Paul Bourget si fece portavoce di una rivisitazione in chiave psicologica del romanzo, veicolando il suo pensiero attraverso scritti come gli *Essais de psychologie contemporaine* (1883; 1885), oltre che attraverso il canale della sua produzione narrativa. Proponendosi di «Concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva *moderna*», d'Annunzio si riallacciò alla visione di Bourget, sostenendo che la letteratura italiana, benché dotata di una lingua che «non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in prestito ad alcun'altra lingua europea non pur nella rappresentazione di tutto il moderno esteriore ma in quella degli "stati d'animo"», non abbia fatto fruttare adeguatamente il proprio lessico psicologico, riscontrabile a suo avviso nei testi degli autori morali e religiosi medievali. Supportando la proposta restaurativa di Bourget, d'Annunzio prospettava così una liquidazione della scrittura verista, in favore di un romanzo introspettivo moderno e più incline al sentire decadente, capace di cogliere «con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento» (d'Annunzio 1909, IX-X).

«Forse soffrì di una patologia psichica, di una nevrosi», ipotizzava Attilio Mazza, esaminando i «momenti definiti di 'mania' dagli psichiatri: insonnia, eccitamento, euforia, disinibizione degli istinti, idee deliranti di grandezza, spese eccessive e progetti avventati, accelerazione del pensiero, stravaganze nell'abbigliamento» (Mazza 2001, 39), per non contare le visioni plastiche e allucinate, l'assunzione di cocaina (stupefacente di cui fece uso anche Freud, sul quale stese peraltro una monografia), l'accumulazione compulsiva di oggetti ornamentali, l'esoterismo mistico, l'ossessione smodata per la morte (nel *Notturmo* le gondole veneziane gli appaiono come tetre bare) e il tarlo martellante del suicidio;<sup>14</sup> tutti elementi indiziari di una personalità *borderline* e in qualche modo irrisolta. È poi interessante notare come d'Annunzio, in una delle esternazioni deliranti in seguito alla caduta del 13 agosto 1922, facesse risalire al proprio *morbus* l'origine prima della sua vena creativa, peraltro – è da notare – attraverso una *reductio* in piena linea con la teoria psicanalitica della sublimazione: «Il mio genio, che cosa è se non una malattia?» (d'Annunzio 2022, 85), così come nel *Di me a me stesso*: «Dalla mia malinconia viene la mia saggezza» (d'Annunzio 1990a, 29); intuizioni che rimarcano «un'altra delle persuasioni di D'Annunzio, l'idea, di eredità tardo-romantica ma soprattutto positivista, di un nesso fra genialità e patologia» (Gibellini 2022, 85). Non sarà quindi casuale che, tra i testi psicologici in suo possesso, d'Annunzio si lasciasse incuriosire proprio dalla *Psychologie de l'invention* di Paulhan, e che, sottolineandone qua e là le pagine, si segnasse con una barra a margine il seguente passo: «Un changement considérable des idées, une création importante impliquent presque fatalement une période de bouleversement et de trouble» (Paulhan 1901, 43), oppure quest'altro: «Il n'est pas rare de voir une passion non satisfaite s'épanouir en inventions intellectuelles plus ou moins originales» (38). Ci troviamo così di fronte a un autore che, per quanto apparentemente estraneo alle scoperte apportate da Freud e seguaci,<sup>15</sup> sembra schiudere significativi punti di contatto con i territori sondati dalla psicanalisi e dalle scienze ad essa complementari, le cui capacità di penetrazione nei meandri della psiche umana denotano, perlomeno in termini di sensibilità personale, una non comune predisposizione all'introspezione psicologica. Difficile stabilire le ragioni esatte del perché psicologia e psicanalisi esercitarono un influsso tutto sommato modesto – e perlopiù indiretto – sull'opera di d'Annunzio e sul suo pensiero ma, se si considerano

---

**14** A Ines Pradella, in Levante 1996, 492: «Fiammetta, oggi patisco uno di quegli accessi di malinconia mortali, che mi fanno temere di me; poiché è predestinato che io mi uccida».

**15** Cf. Gibellini 2023, 47: «Lo scavo nella psiche propiziato da Freud resta ignoto a d'Annunzio (ma attingendo al mito, egli porta alla luce la stessa rovente materia)».

i contatti tematici sin qui esaminati, ipotizzarne un completo disinteresse o sospettare delle resistenze di matrice ideologica non sembra portare ad una risposta dirimente. È certo da tener presente che, per quanto Freud e d'Annunzio fossero anagraficamente pressappoco coevi (del 1856 il primo, del 1863 il secondo), la rivoluzione psicanalitica mosse i suoi primi passi allo scadere dell'Ottocento: d'altro canto, l'abruzzese fu letterariamente produttivo soprattutto nei decenni precedenti l'affermazione della psicanalisi come consolidata disciplina scientifica, la quale, pur avendo goduto di una risonanza precoce, non aveva ancora guadagnato un'ampia accettazione nel mondo accademico e intellettuale. Ma v'è forse anche un pizzico di presunzione, da parte del Vate, nei confronti di questa dottrina nascente, delle cui teorie doveva pur aver sentito parlare: come se, per attingere ai segreti della mente e comprendere la distruttiva cecità degli istinti umani, egli non avesse bisogno di ricevere istruzioni; quasi sapesse di custodire già dentro di sé queste arcane verità.

### **Volumi di argomento psicologico conservati al Vittoriale**

Si contrassegnano con un asterisco (\*) i volumi che da catalogo riportano – in quantità variabile – i segni di lettura di d'Annunzio.

- Amato, F. (1922). *Verso la quarta dimensione. Considerazioni sulla possibile esistenza d'un campo che si presti a movimenti con quattro gradi di libertà in correlazione ai fenomeni metapsichici*. Napoli: Società Editrice Partenopea.
- Arrabito, G. (1928). *Problemi di psicologia militare: spirito di coesione e di ardimento*. Catania: Tip. Sorace e Siracusa.
- Artale, M. (1928). *Psiche radiale*. New York: Finocchiaro.
- Balbi, B. (1916). *La psiche e la virtù bellica del popolo giapponese. Yamato-Damashii*. Napoli: Casa Editrice Italo-Cino-Giapponese.
- Berr, H. (1919). *Le germanisme contre l'esprit français: essai de psychologie historique*. Paris: La renaissance du livre.
- Blasi, G. (1935). *La forza psichica mobilitata per la patria*. Viterbo: Tip. Agnesotti.
- Bocci, B. (1915). *I primi teoremi di psicologia*. Siena: Stab. Tip. S. Bernardino. (\*)
- Bocci, B. (1921). «I fini ed i confini della Psicologia Sperimentale». *Rassegna di studi psichiatrici*, 10(3-4), maggio-agosto.
- Carito, D. (1912). *Nella terra di Washington. Le mie visioni della psiche nordamericana*. Napoli: Libreria Detken & Rocholl.
- Castellani, U. (1903). «Sortilegi d'un tempo e di oggi». *Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale*, 24(4).
- Charcot, J.-M.; Brissaud, E.; Bouchard, C.J. (1897). *Trattato di Medicina*. Vol. 6, parte 3, *Paralisi generale progressiva; psicosi; corree; paralisi agitante; malattia di Thomsen; neurestenia; epilessia; isterismo*. Trad. riveduta da B. Silva. Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- Ciccotti, E. (1903). *Psicologia del movimento socialista*. Bari: Laterza. (\*)
- Consoli, A. (1927). *Psiche*. Roma: Ausonia.
- Dalma, G. (1929). «La figlia di Iorio di G. D'Annunzio». *Archivio generale di neurologia, psichiatria e psicoanalisi*, 10(4), 383-96.

- Dening-Brylow, B. (1913). *Michel-Ange et la psychologie du Barocco*. Lausanne: Frankfurter. (\*)
- De Sanctis, S. (1924). *La conversione religiosa. Studio bio-psicologico*. Bologna: Zanichelli.
- Donaggio, A. (1925). *Effetti psichici del lavoro macchinale*. Venezia: Tip. Bertotti.
- Dyoff, A. (1912). *Einführung in die Psychologie*. Leipzig: Quelle und Meyer.
- Ferrari, G.C. (1916). *Osservazioni psicologiche sulla nostra Guerra*. Bologna: Stab. Poligrafico Emiliano.
- Ferrero, G. (1895). *Les lois psychologiques du Symbolisme*. Paris: Félix Alcan.
- Fierens Gevaert, H. (1901). *Psychologie d'une ville*. Paris: Alcan.
- Galasso, C. (1916). «Disgregamenti psichici e alte sintesi intellettuali e morali in guerra». *L'Igiene Sociale*, 3.
- Galli, V. (1916). *Guerra telepatica (Applicazione di Psicofisica)*. Torino: Tipografia Artale.
- Gemelli, A. (1918). *Il nostro soldato: saggi di psicologia militare*. Milano: Treves.
- Grasset, B. (1929). *Psychologie de l'immortalité*. Paris: Gallimard.
- Legrange, D. (1928). *In cerca di luce*. Palermo: Associazione di studi psichici sperimentali Alfa.
- Lombroso, C. (1894). *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. Torino: Fratelli Bocca. (\*)
- Malacchini, V. (1933). *L'essenza psicologica del Cristianesimo*. Verona: Tip. Operaia. (\*)
- Manzetti, E. (1929). *Psiche meccanica*. Pisa: Tipografia Amilcare Sbrana.
- Marion, H. (1900). *Psychologie de la femme*. Paris: Colin.
- Martinengo Cesaresco, Eugenio (1906). *The Psychology and Training of the Horse*. London: Fisher Unwin.
- Mauriac, F. (1920). *Petits essais de psychologie religieuse*. Paris: Société littéraire de France. (\*)
- Modigliani, G. (1913). *Psicologia vinciana*. Milano: Treves.
- Murri, A. (1923). *Nosologia e psicologia*. Bologna: Zanichelli.
- Nuzzi, A. Fausto (1933). *Cenni di zoopsicologia*. Deliceto: Tip. Sannella.
- Pacheu, J. (1901). *Introduction a la psychologie des mystiques*. Paris: Oudin.
- Pacheu, J. (1909). *Psychologie des mystiques chrétiens. Les faits: le poème de la conscience. Dante et les mystiques*. Paris: Librairie Académique Perrin et Cie Éditeurs.
- Pascale, L. (s.d.). *I codici contro la vita. Note di psicologia giudiziaria*. Prefazione di A. De Marsico. Napoli: Paravia; Treves.
- Patrizi, M. Luigi (1896). *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia*. Torino: Bocca.
- Paulhan, F. (1901). *Psychologie de l'invention*. Paris: Felix Alcan. (\*)
- Pennisi, M. Antonino (1898). «Conoscenza e creazione. Essenziale dimostrazione dell'identità cosmogenica e gnoseologica ossia Generazione e dipendenza dalla psiche delle forze fisiche e della natura». *Atti e Rendiconti dell'Accademia Dafnica di Acireale*, 6.
- Pighini, G. (1926). «Le basi biologiche della Democrazia e dell'Imperialismo». *Rivista di Psicologia*, 22(2), 49-78.
- Ravizza, F. (1905). *Psicologia della lingua*. Torino: Fratelli Bocca.
- Rossi, P. (1901). *Psicologia collettiva morbosa*. Torino: Fratelli Bocca.
- Séailles, G. (1892). *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique*. Paris: Perrin.
- Sighele, S. (1901). *La foule criminelle. Essai de psychologie collective*. Paris: Félix Alcan Éditeur.
- Tissi, S. (1933). *Al microscopico psicanalitico Pirandello, Ibsen, Shakespeare, Tolstoj, Shaw, Bourget, Gide*. Milano: Hoepli.

- Tonnini, S. (1906). *Psicologia della civiltà egizia*. Torino: F.lli Bocca. (\*)
- Urbini, G. (1904). *Psicologia dell'arte umbra*. Firenze: Ufficio della Rassegna nazionale.
- Weiss, C. (1935). *Laure et Petrarque: essai de psychologie amoureuse*. Paris: Dorbon-Ainé.
- Wundt, W. (1897). *Grundriss der Psychologie*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- Wundt, W. (1892). *Vorlesungen über die Menschen und Thierseele*. Hamburg; Leipzig: Leopold Voss.
- Vivante, L. (1933). *I fenomeni precognitivi*, Milano: Libreria Lombarda.
- Vivante, L. (1936). «Il sopranormale nel normale». *La Ricerca psichica*. Milano: Istituto di Studi Psichici.
- Vivante, L. (1936). «L'idea del fato e le precognizioni». *La Ricerca psichica*. Milano: Istituto di Studi Psichici.
- Zacchi, L. (1933). *Fisionomia e psiche*. Belluno: Ist. Veneto di Arti Grafiche.

## Bibliografia

- Antongini, T. (1938). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Bourget, P. (1883). *Essais de psychologie contemporaine*. Parigi: Lemerre.
- Bourget, P. (1885). *Essais de psychologie contemporaine*. Parigi: Lemerre.
- Chiara, P. (1981). *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1909). *Prose scelte*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1990a). *Di me a me stesso*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1990b). *Il piacere*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2010). *Il libro segreto*. A cura di P. Gibellini. Milano: Rizzoli.
- D'Annunzio, G. (2019). *Notturmo*. Milano: Rizzoli.
- D'Annunzio, G. (2022). *L'Arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*. Pescara: Ianieri.
- Dickinson, E. (1997). *Tutte le poesie*. A cura di M. Bulgheroni. Milano: Rizzoli.
- Freud, S. (2014). *Lutto e melanconia*. Freud, S., *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gibellini, P. (2022). *Commento a d'Annunzio, L'Arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*. Pescara: Ianieri.
- Gibellini, P. (2023). *Un'idea di d'Annunzio. Trent'anni di studi*. Chieti: Carabba.
- Levante, R.M. (1996). *D'Annunzio: l'uomo del Vittoriale*. Colledara: Andromeda.
- Lombroso, C. (1894). *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. Torino: Bocca.
- Mazza, A. (2001). *D'Annunzio sciamano*. Milano: Bietti.
- Oliva, G. (2007). *D'Annunzio e la malinconia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Paulhan, F. (1901). *Psychologie de l'invention*. Paris: Alcan.
- Praz, M. (1992). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Roncoroni, F. (2021). *Commento a d'Annunzio, Poesie*. Torino: Garzanti.
- Shakespeare, W. (1993). *Amleto*. Introduzione, traduzione e note di G. Baldini. Milano: Rizzoli.
- Thovez, E. (1921). *L'arco d'Ulisse*. Napoli: Ricciardi.
- Zanetti, G. (2005). *Note all'ed. del "Libro segreto"*. D'Annunzio, G., *Prose di ricerca*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Zanoni, A. (2023). «Riscontri lessicografici nel *Primo vere* di d'Annunzio». *Italianistica*, 2, 59-74.



# La folla delinquente e degenerata nella novellistica dannunziana, all'ombra di Nordau e Sighele

Alfredo Sgroi  
Università degli Studi di Catania, Italia

**Abstract** Nordau, Sighele and d'Annunzio, in their works, have considered the psychology of the crowd, especially when it is the protagonist of violent riots. Everyone believes that mass violence derives from the tendency of individuals to commit crimes when they are part of the crowd. This is confirmed by d'Annunzio's novelistic production, especially in the *Novelle della Pescara*. *Gli idolatri* and *La morte del duca d'Ofena* are especially relevant here.

**Keywords** Crowd. Fanaticism. Riots. Criminal. Degeneration.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-02-29  
Accepted 2024-05-31  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Sgroi | 4.0



**Citation** Sgroi, A. (2024). "La folla delinquente e degenerata nella novellistica dannunziana, all'ombra di Nordau e Sighele". *Archivio d'Annunzio*, 11, 25-38.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2024/01/002

Non c'è solo lo spettro del comunismo a turbare la non placida borghesia di fine Ottocento; ci sono i fantasmi, anche più inquietanti, della folla criminale, la cui ombra sinistra si staglia in concomitanza con il centenario della Rivoluzione francese, e con l'avvento del tempo infauato della degenerazione dell'Occidente. O del tramonto, come scriverà qualche anno dopo Osvald Spengler. C'è insomma, soprattutto tra le classi dirigenti, la molesta sensazione di vivere un momento di crisi senza uguali, probabilmente senza sbocchi, come con tagliente lucidità Nietzsche chiarisce per sé e per i suoi coetanei (1922, 124).

Il verbo di Zarathustra nei fatidici anni Ottanta suscita le cupe riflessioni dei due maestri carismatici che, nelle loro opere, analizzano la fisionomia dei suddetti fantasmi, innescando un corto circuito che coinvolge precocemente la letteratura di fine secolo, a cominciare da d'Annunzio, che sin dai primi passi nel mondo delle lettere si rivela sensibile e pronto ricettore delle più aggiornate istanze culturali che maturano in Europa. Così, non sfugge al futuro Vate, come al suo gran nemico Luigi Pirandello, la lezione di Max Nordau e quella di Scipio Sighele, incrociata e fecondata con vigorosi innesti desunti dalla letteratura russa, specialmente nella sua declinazione nichilista, nonché con la poderosa produzione alimentata, sempre tra Francia ed Italia, da una massiccia schiera di psicologi-criminologi che dà vita ad una ricca messe di saggi incentrata proprio sui comportamenti criminali della folla e sui sintomi della degenerazione.

Le insondabili profondità della psicologia della massa, in effetti, turbano ed attraggono. Divengono oggetto di studi che aspirano alla dimensione rigorosa della scientificità; che scandagliano il fondo torbido della psiche (individuale e collettiva), alla ricerca delle scorie occultate nel fondo dell'anima, inibite dalle regole imposte dalla civiltà. In altri termini, le scorie di quelle pulsioni ataviche che deflagrano in determinate circostanze, ad esempio nel corso dei tumulti, sfociando in comportamenti disturbati, eccentrici, sovente criminali. A testimoniare che il percorso della *Civilisation*, per quanto avanzato, non può cancellare i residui della *Kultur*. Da qui il gusto per il primitivismo, per la rappresentazione delle passioni accese che si annidano soprattutto tra gli strati popolari. E per le violenze incontrollate o gli eccessi criminali.

I primi segnali, prontamente recepiti dal giovane d'Annunzio, vengono in effetti dalla lezione naturalista-verista. Ma l'onnivoro lettore, che declina con compiacimento il morboso e l'eccesso, guarda anche altrove: se in una prima fase gli è ancora ignota la lezione di Nietzsche e di Sighele, altrettanto non si può dire di quella imbastita da Nordau sul duplice binario della fenomenologia della degenerazione e delle imposture architettate ed imposte dalla civiltà odierna. Ma per cogliere le interferenze tra l'attività del primo d'Annunzio e quella di Nordau prima, di Sighele dopo, è bene partire dai semplici, ma decisivi, dati cronologici, tenendo conto che da apripista funge il

Gustave Le Bon di *La psychologie des foules* (1885), certamente noto allo stesso d'Annunzio.

*La folla delinquente* di Sighele esce nel 1891, leggermente sfasata rispetto alle prime edizioni delle novelle dannunziane, con una rilevante introduzione di Enrico Ferri, esponente di prestigio della scuola lombrosiana a cui lo stesso Sighele appartiene (Sighele 2015). La figura di Nordau, invece, diventa celebre prima ancora della pubblicazione della sua opera più nota, *Degenerazione* (Nordau [1892] 2009). In effetti, questi coglie un clamoroso successo con *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (1883), prontamente tradotto in Italia lo stesso anno, e dunque contiguo all'attività di novelliere di d'Annunzio (Nordau 1914).<sup>1</sup> Da lì a poco è pubblicato l'altrettanto fortunato romanzo *La malattia del secolo* (Nordau 1888). Nordau diventa così, nello scorcio finale dell'Ottocento, esponente di punta ed autentico *maître à penser* nell'ambito di quella cultura dominante che costruisce il paradigma della decadenza, allacciandosi con quel filone della nascente antropologia della devianza il cui principale esponente è, in area italiana (e non solo) Cesare Lombroso, al quale, non a caso, lo stesso Nordau dedica *Degenerazione*. In quegli stessi anni d'Annunzio appronta la prima edizione di *Terra vergine* (1882). Nel 1886 è la volta di *San Pantaleone. Le novelle della Pescara*, che ospitano testi composti tra il 1884 e il 1886, nel 1902 escono in volume.<sup>2</sup> Questa coincidenza cronologica costituisce una circostanza rilevante, perché il giovane scrittore ha già approntato il suo particolare metodo compositivo, basato sull'innesto di suggestioni attinte dalle più aggiornate fonti del tempo.

Al di là del circuito dei reciproci influssi, che si dispiega in un arco temporale piuttosto ampio, ciò che è certo è che Sighele, Nordau e d'Annunzio partecipano da protagonisti, ciascuno con le proprie peculiarità, alle inquietudini striscianti dilagate alla fine dell'Ottocento, ed in Italia complicate dal clima di cocente delusione innescata dagli esiti avvilenti del processo risorgimentale. Per cogliere le ragioni dell'insistente riproposizione da parte dell'abruzzese della topica della folla tumultuosa, o delinquente, o degenerata, non si può infatti ignorare il contesto storico nel quale egli opera, caratterizzato dalle convulsioni che sfociano nei frequenti tumulti dell'Italia appena formata, specialmente al Sud flagellato dal brigantaggio e dalla dura repressione effettuata dallo Stato centrale. L'irruzione delle masse sul palcoscenico della storia induce allora d'Annunzio, come molti altri intellettuali e scrittori, soprattutto stimolati dall'avvento delle

<sup>1</sup> L'opera ha la funzione «di una 'Bibbia teorica' per due generazioni di narratori italiani» (cf. Acocella 2012,13).

<sup>2</sup> Le vicende editoriali sono ricostruite in Barberi Squarotti 1988; Pupino 2002, 31-45; Andreoli, Di Marco 1992, 839-48, 874-91.

nuove prospettive della psicologia della folla e della criminologia, a misurarsi con questa nuova realtà, cercando di analizzarne i meccanismi e di definirne le cause, con un approccio che nell'ambito della nascente criminologia aspira alla scientificità. Ovvero, a rintracciare le leggi generali che governano il fenomeno dei tumulti popolari.

D'Annunzio, attento agli stimoli che vengono d'oltralpe, e non solo, capta subito l'atmosfera sfatta che circola nella cultura degli anni Ottanta e, sia pure con qualche ambiguità, la traspone nella sua alacre attività novellistica, declinandola però secondo il proprio gusto, che lo induce a privilegiare gli aspetti più truculenti e ferini, in particolare proprio nella rappresentazione della folla.

Lo sfondo da lui scelto è quello dell'Abruzzo fanatico e primitivo, in cui le esplosioni di violenza sono frequenti, alimentate da un radicato fanatismo religioso, nonché da una propensione al delitto dilata nei sommovimenti della folla, in particolare nel tempo delle feste paganeggianti o delle ribellioni contro tirannelli locali. Non manca, in questi casi, una dose di aggressività congenita che, per così dire, connota (non solo) le componenti più degradate della 'razza' abruzzese. Tale condizione si presta perfettamente all'applicazione dei paradigmi della degenerazione forgiati in quegli stessi anni da Nordau. Partiamo, quindi, dall'esame delle riflessioni di quest'ultimo che più si attagliano agli esiti dell'arte dannunziana.

Un intero capitolo di *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* è dedicato alla «menzogna religiosa», concepita come la più nefasta fonte del fanatismo in ragione della sua eccezionale capacità di presa sulle masse, che ne subiscono supinamente il fascino (Nordau 1914, 47-90). Anche se l'impostura dilaga in tutti i ceti sociali e deborda nella letteratura e nell'arte, sconciate dai «riflessi del pallore morboso», provocato dalla diffusione della subdola patologia degenerativa (19). Così l'adepto del Naturalismo o il seguace della degenerazione russa, incarnata nelle opere di Dostoevskij, «si ferma sui più laidi e sconsolanti fenomeni della civiltà» (21), con un compiacimento che è spia di una morbosa inclinazione verso ciò che è tarato dalla «malattia del secolo» (Nordau 1888). Quest'ultima non risparmia nessuno: né il ricco, timoroso di perdere i suoi vantaggi; né il povero, «stimolato dall'invidia e dall'avidità della roba altrui» (Nordau 1914, 26). Nell'inferno della modernità resiste però, sia pure relegato in una dimensione fittizia, un malsano residuo del passato: la menzogna religiosa, appunto. Coltivata con bieca ipocrisia dalla borghesia cittadina, con irrazionale fanatismo dalle plebi, soprattutto rurali.

Si crea così una divaricazione tra la scienza moderna e i «preconcetti tradizionali di altri tempi» (44), che come larve illusorie continuano ad attirare soprattutto chi è rimasto refrattario alle conquiste scientifiche della civiltà. Tale il caso, ovviamente, delle plebi rurali rappresentate da d'Annunzio.

L'impostura religiosa, soggiunge Nordau, è capillarmente presente in «tutte le razze» (Nordau 1914, 47). Nelle pieghe più profonde dell'anima del soggetto si insinuano, infatti, i germi del fanatismo religioso: «In questi misteriosi recessi gli antichissimi pregiudizi e le visioni superstiziose affermano il loro dominio» (52).

I fanatici dannunziani, alla luce di questa concezione di Nordau, possono perciò essere considerati, con le parole del medico ungherese, «un estesissimo avanzo psichico dell'epoca infantile dell'umanità. Dico di più: è una debolezza organica intellettuale, inerente alla imperfezione del nostro organismo» (53). Da ciò derivano quei culti religiosi primitivi, imbalsamati dal cristianesimo rurale, che conoscono una perenne epifania fondata sull'oscuro, e irrazionale, timore nei confronti della divinità trasformata in idolo (56).

Infettato d'infantilismo, ostinatamente avvinghiato alle ataviche superstizioni trasmesse di generazione in generazione (70), il fanatico è pronto a scatenare le proprie pulsioni violente, soprattutto quando si sente parte di una folla. Perché, nota Nordau (come farà Sighele), l'individuo manifesta il peggio di sé quando la complicità degli altri lo rassicura. Essa, per qualche misterioso meccanismo psichico, gli fa credere di poter compiere azioni devianti, contando su una sostanziale immunità. Scrive Nordau:

La quantità media degli uomini non ammette la lotta per l'esistenza come una lotta individuale, ma bensì come una battaglia a masse strettamente serrate. Ognuno vuol avere ai fianchi, alle spalle e possibilmente anche dinanzi dei compagni d'arme. Tutti costoro vogliono udire la parola del comando, esigono che le loro azioni siano determinate da superiori responsabilità. (70)

Considerazioni simili, ma applicate specificamente ai ceti sociali più elevati, artisti compresi, campeggiano in più luoghi della successiva *Degenerazione* (Nordau 2009). La teoria di Nordau parte dal presupposto che, propagandosi nel tempo e nello spazio, la degenerazione costituisce una variante morbosa di una sana condizione originaria. Essa può essere paragonata alla patologia che fatalmente fiacca l'organismo nel momento in cui esso declina verso la vecchiaia. Il che vale per qualunque specie come per qualsiasi individuo. Ora, la modernità è collocata alla fine di una traiettoria evolutiva. Perciò i popoli europei si avviano verso il crepuscolo, deturpati come sono dal dilagare al loro interno delle specie morbose. La conquista della scienza moderna, aggiunge Nordau, consiste essenzialmente nello scoprire che non solo le malattie fisiche minano la salute degli organismi, ma anche quelle psichiche (Nordau 2009, 40). La degenerazione psico-fisica degli uomini, così, ammantata sotto il suo grigio velo l'intero Occidente. Qui fioriscono le sue tipiche manifestazioni: gli stati «morbosamente esaltati» (40), che sfociano nell'eccesso o nel delitto;

nella fragilità emotiva, nella paralisi o nella nevrosi. Ma soprattutto, il che si attaglia perfettamente alla fenomenologia della degenerazione declinata da d'Annunzio, «la stimate principale del degenerato è [...] il misticismo» (47).

Questa, dunque, la fisionomia tipica del degenerato: tarato e corrosivo dalla nevrosi; in preda a pulsioni mistiche; sovente minato dalla malattia organica («storpiato»; 47), specialmente quando è collocato nell'ambiente metropolitano.

Più attento alle dinamiche della psicologia criminale della folla sarà Scipio Sighele, che incrocia d'Annunzio in maniera sistematica, almeno a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento (d'Annunzio 1999, 330). I due si frequenteranno durante il soggiorno dannunziano alla Capponcina, ma il primo incontro risale, sotto gli auspici di Emilio Treves, al 1899 (Lombardinillo 2020, 3). Il rapporto sembra chiudersi nel 1910, anno in cui Sighele invia allo scrittore la sua terza ed ultima lettera. Nel frattempo, il criminologo ha esternato la sua «ammirazione per lo scrittore, nei cui personaggi rintraccia sovente i prodromi di una modernità psicopatologica insospettabile» (3). Insomma, ai suoi occhi d'Annunzio è lo scrittore italiano che prima e meglio degli altri ha scolpito nelle sue pagine le tare patologiche dell'uomo contemporaneo.

L'opera principale di Sighele, ovvero la menzionata *La folla delinquente*, parte dagli studi di Lombroso ed è una sorta di preludeo agli scritti successivi, in cui egli applica le sue teorie alla letteratura, non a caso guardando in maniera specifica soprattutto a d'Annunzio. Lo attesta, in particolare, il volume *Letteratura tragica*, edita da Treves nel 1906, in cui l'opera dannunziana è analizzata alla luce della «psichiatria» (Le Bon 2019, 40-3). Ovviamente, con particolare riguardo alla rappresentazione di condizioni patologiche, sia individuali che collettive. Frattanto Le Bon, prontamente parafrasato, aveva stabilito che quando un individuo fa parte della folla la sua volontà diventa labile, si dissolve fino alla fusione in una disturbata unità mentale collettiva. Insomma, smarrisce le proprie qualità caratteriali e, persuaso di trovare protezione e impunità nella folla, non esita a manifestare i propri istinti belluini. In tal modo, svuotato e privo dell'autocontrollo che solitamente gli impone una censura più o meno rigida, conforma le proprie azioni agli impulsi automatici derivanti dalla folla. E così si macchia di azioni delittuose che da singolo mai commetterebbe (Le Bon 2019, 40-3). Sighele, tramite Flaubert, conferma che è sufficiente «una scintilla di passione» che parta da un solo individuo perché all'interno della folla, «per generazione spontanea», divampi il rogo della violenza. Allora anche un insieme disomogeneo di soggetti subisce una repentina metamorfosi:

L'incoerenza diventa coesione, il rumore confuso diventa voce distinta e, d'un tratto, quel migliaio d'uomini prima divisi di

sentimenti e di idee non forma più che una sola e unica persona, una belva innominata e mostruosa che corre al suo scopo con una finalità irresistibile. (Sighele 2015, 32)<sup>3</sup>

Il contagio dilaga perché si innesca il meccanismo dell'imitazione, paragonato al gas che si diffonde nell'aria. Ebbene, tale meccanismo istintivo si manifesta alla massima potenza all'interno della folla. In essa sedimenta un'«anima» (34), nei cui incunaboli si rapprendono e persistono quelle facoltà primordiali che solitamente restano celate:

Ma da che cosa è prodotta quest'anima della folla? Sorge essa per miracolo ed è un fenomeno di cui si debba rinunciare a scoprire le cause, od ha la sua base in qualche facoltà primordiale dell'uomo? Come si spiega che un segno, una voce, un grido, lanciati da un solo trascicino quasi inconsapevolmente tutto un popolo e lo conducano non di rado ai più orribili eccessi? (34)

La risposta di Sighele è: l'istinto di imitazione, assimilabile ad un contagio che, intrecciandosi con il fondo belluino della psiche umana, sfocia nei tumulti di massa, entro cui serpeggiano in modo latente «epidemie politiche e religiose» (40), e che quando si creano le condizioni favorevoli esplose in maniera virulenta. È allora che gli individui aggregati nella folla, come accade ai pazzi, si lasciano trascinare dalla «suggestione» e si lanciano in azioni deliranti, con atti sostanzialmente involontari. Si riducono, cioè, ad automi privi di personalità. Sanguinari carnefici che agiscono in una sorta di *trance* collettiva. Perché i moti dell'anima si trasmettono concentricamente, come «il riso o lo sbadiglio». Spingono all'imitazione, e perfino agli «estremi dell'assassinio e del massacro», tanto più consueti nelle aggregazioni, poiché «La folla è un terreno in cui si sviluppa assai facilmente il microbo del male, e in cui il microbo del bene quasi sempre muore non trovandovi le condizioni di vita» (59).

Ciò che accade quando la folla agisce in modo criminale, ne deduce Sighele, è il riaffiorare della selvatichezza naturale della crosta superficiale della civiltà. Ma non solo: quando si scatenano le «tempeste» psicologiche che scuotono la folla, assurgono a protagonisti, moltiplicando il loro numero, mistici mentalmente destabilizzati; fanatici allucinati; delinquenti più o meno abituali. Insomma, «degenerati» di ogni risma (80), che in condizioni di quiete restano isolati e infliggono danni limitati, mentre nei tumulti moltiplicano i loro

<sup>3</sup> In *La morte del duca d'Ofena*: «La moltitudine, in fatti, irrompeva su per l'ampia salita, urlando e scotendo nell'aria armi ed arnesi, con una tal furia concorde che non pareva un adunamento di singoli uomini ma la coerente massa d'una qualche cieca materia sospinta da una irresistibile forza» (d'Annunzio 1992, 239-40).

furori da alienati. Non a caso, nota Sighele, nella folla delinquente diventa labile, fino a dissolversi, il filo che separa i normali dai folli. Per questo:

È a notarsi che il numero dei pazzi e dei mattoidi è sempre grande nelle rivoluzioni e nelle rivolte, non solo perché a queste prendono parte quando possono quelli che sono già pazzi o mattoidi, ma anche perché le grandi commozioni pubbliche, politiche o religiose fanno impazzire molti di coloro che erano soltanto predisposti, anche lontanamente, alla follia. (Sighele 2015, 81)

Come si vede, si tratta di notazioni perfettamente calzanti alle precoci intuizioni dannunziane traslate in diverse novelle.

Tra il 1889 al 1894 d'Annunzio stima oramai esaurite le parabole estetiche del Naturalismo e dello psicologismo, almeno in teoria. In pratica, non lesina energie nella cesellatura delle novelle quando ne appronta nuove edizioni, né si stacca dalla fenomenologia della degenerazione, che infatti innerva il *Giovanni Episcopo*, e non solo, destinato ad essere tradotto e stampato in Francia, peraltro in un volume che ospita quelle novelle caratterizzate dalla rappresentazione di folle ed individui degenerati e criminali, che lo scrittore considera le sue migliori (Pupino 2002, 33-91). Lo attesta una lettera inviata a Treves, in cui d'Annunzio auspica la pubblicazione di un volume in cui raccogliere «il meglio della sua produzione novellistica, compreso il *Giovanni Episcopo*» (d'Annunzio 1999, 107). Ebbene, nell'ambito di questo «meglio si trovano» in particolare, alcune delle *Novelle della Pescara* in cui campeggia la «folla criminale», ritratta come un'entità fluida, talvolta camaleontica, ma per nulla imprevedibile, poiché agisce sempre secondo parametri rigidamente cristallizzati; meccanicamente, seguendo uno schema rigido: individuato il nemico, o i nemici, da abbattere, procede in maniera implacabile, infierendo senza pietà. A monte della cruenta azione criminale stanno motivazioni economiche o religiose. E in ogni caso, spiccano della folla la connotazione ferina e la nefasta capacità ipnotica di ingoiare letteralmente l'individuo, mutandone radicalmente il carattere. Così uomini e donne, guastati dal fanatismo religioso, sconcertati dai segni deturpanti della degenerazione psichica e fisica,<sup>4</sup> e in preda agli impulsi sanguinari esaltati dalla e nella folla trascinata da carismatici *leaders*, celebrano liberamente truculenti riti sanguinari. Il delitto avviene sempre nelle forme più estreme, dando luogo a strascichi macabri,

<sup>4</sup> Le deformazioni dei corpi sono collegate alle degenerazioni della psiche, puntigliosamente evidenziate da Alfred Binet, ripetutamente citato da Nordau (cf. Acocella 2012, 44-5). La tangenza tra d'Annunzio e Nordau è sottolineata, *en passant*, in Paratore 1984, 113.

con corpi lacerati senza pietà, irridenti ed inutili nefandezze peperate inferendo sulla carne squarciata. Si tratta di obbrobriosi riti sacrificali, in cui deflagra quella ferinità atavica dell'uomo di cui il cristianesimo ha smorzato certi eccessi (Girard 2004, 65-91). Il problema è che la degenerata folla di d'Annunzio declina a suo modo il messaggio cristiano, poiché è semmai rimasta inchiodata all'atavica brutalità. Né si lascia imbrigliare da alcun appello alla mitezza. È, al contrario, saldamente collocata al di là del bene e del male, in bilico tra paganesimo e fanatismo, aliena da quegli scrupoli morali che possono essere efficaci solo a livello individuale. Ma gli individui che ne fanno parte, proprio perché fagocitati dalla corrente di violenza che la percorre e che li contagia, regrediscono drammaticamente allo stato belluino, inaugurando (a partire dalle novelle) una topica destinata a diventare uno dei principali *Leitmotiv* dell'arte dannunziana, come ha efficacemente chiarito Paolo Puppa.<sup>5</sup> Vediamo alcuni esempi.

Credenti fanatici sono presenti nella *Vergine Anna* (d'Annunzio 1992, 131-77). Esplode tra essi una violenta contesa, in occasione della processione del Gesù morto, e solo un pronunciamento episcopale scongiura all'ultimo momento l'imminente spargimento di sangue tra «le vie [...] occupate da assembramenti di gente fanatica» (153-4). Per sovrappiù, i fanatici credono che Anna sia una santa, quando in realtà la sua successiva malattia («mal caduco») è riconducibile a ben più prosaiche cause (alle fallite nozze). Nell'eclissi collettiva della ragione, però, questa circostanza non conta. Perché tutto accade nella «terra dell'idolatria» (140). Qui la comunità inscena, a ridosso del convento in cui è portata la vergine ammalatasi dopo tante prove di misticismo estatico, un collettivo rito propiziatorio in cui non manca la presenza di soggetti deformi e di alienati in preda al delirio:

E tutta la buona gente di Ortona, con pianti, con grida, con invocazioni, con gran chiamare di santi e di madonne, uscì fuori delle porte, e si raunò sul piano di San Rocco, temendo maggiori pericoli. Le monache, prese dal panico, infransero la clausura; irruppe-ro su la via, scarmigliate, cercando salvezza. Quattro di loro portavano Anna sopra una tavola. E tutte trassero al piano, verso il popolo incolume. Come esse giunsero in vista del popolo, unanimi clamori si levarono, poiché la presenza delle religiose parve propizia. In ogni parte, d'in torno, giacevano infermi, vecchi impediti, fanciulli in fasce, donne stupide per la paura. (176)

<sup>5</sup> «Ai bordi preme la massa subalterna, negli aspetti medusei di animalità ferina, di forza selvaggia mossa da pulsioni elementari, vedi *L'Eroe* o *Gli idolatri*, sempre nel ciclo delle *Novelle della Pescara*, anticipatorie delle immagini sconvolgenti che feriscono il solipsismo estetizzante di Giorgio Aurispa ne *Il trionfo della morte*, in stampa nel 1894». Una massa che declina «una ritualità sincreticamente pagano-cristiana» (Puppa 2015, 27).

Carnefici e vittime danno invece vita ad una sarabanda vorticoso di sangue e massacri in *Gli idolatri* (d'Annunzio 1992, 178-90).

I contadini di Radusa venerano San Pantaleone di cui, in una chiesa di campagna, si custodiscono le reliquie. Qui va in scena lo spettacolo ripugnante del misticismo e della degenerazione alimentati dal fanatismo.

Apparve su la porta della chiesa, in mezzo al fumo di due turiboli, Don Cònsolo scintillante in una pianeta, violetta a ricami d'oro. Egli teneva in alto il sacro braccio d'argento, e scongiurava l'aria gridando le parole latine: - *Ut fidelibus tuis aeris serenitatem concedere digneris, Te rogamus, audi nos*. L'apparizione della reliquia eccitò un delirio di tenerezza nella moltitudine. Scorrevano lagrime da tutti gli occhi; e a traverso il velo lucido delle lagrime gli occhi vedevano un miracoloso fulgore celeste emanare dalle tre dita in alto atteggiate a benedire. (181)<sup>6</sup>

Basta poco, in questa atmosfera, perché tra la folla si inneschi un'eccezione che sfocia nell'azione violenta. La morte di Pallura ha perciò l'effetto di incendiare le passioni, di infiammare i rancori e spingere i fanatici ad attaccare i Mascalicesi, rei di venerare un altro santo. Ad aizzare la folla è il fanatico Giacobbe:

Un pensiero solo incalzava quelli uomini, un pensiero che pareva balenato a tutte le menti in un attimo: armarsi di qualche cosa per colpire. Su tutte le coscienze instava una specie di fatalità sanguinaria, sotto il gran chiaror torvo del crepuscolo, in mezzo all'odore elettrico emanante dalla campagna ansiosa. (185)

È il preludio di un efferato massacro, nel quale la barbarie indotta dal fanatismo religioso lievita in maniera dirompente, travolgendo uomini e cose. E d'Annunzio indugia volutamente sui dettagli macabri, sugli scontri all'arma bianca, sull'accanimento ferino nei confronti dell'avversario. Lo scempio così consumato ritrae emblematicamente, fissandolo in un paradigma codificato, la belluinità della folla nell'atto in cui essa - Sighele *docet* - diventa «delinquente» in maniera organizzata, nel senso che la parola d'ordine lanciata dal fanatico dominante la trasforma in un drappello compatto, in una falange assassina che attacca seguendo un lucido sistema criminale:

<sup>6</sup> Il quadro *Il Voto*, che Francesco Paolo Michetti dipinse tra il 1881 e il 1883, rappresenta una scena simile d'Annunzio gli dedicò un intero articolo sul *Fanfulla della Domenica* nel 1883, in cui bolla la folla come una mandria belluina.

Altri gruppi prendevano d'assalto le porte delle case, a colpi d'acchetta. E, come le porte sgangherate e scheggiate cadevano, i Pantaleonidi saltavano nell'interno urlando, per uccidere. Femmine seminude si rifugiavano negli angoli, implorando pietà; si difendevano dai colpi, afferrando le armi e tagliandosi le dita; rotolavano distese sul pavimento, in mezzo a mucchi di coperte di lenzuoli da cui uscivano le loro flosce carni nutrite di rape. (D'Annunzio 1992, 187)

Guardando più che alla Sicilia verista alla Francia di Zola e Maupassant,<sup>7</sup> la degenerazione e la 'menzogna religiosa' coinvolgono gli strati più bassi della società abruzzese, secondo una linea naturalistico-positivista in cui si collocano Nordau e Sighele. Dunque, comune è la matrice, ma in essa, come accade anche in Sighele e Nordau, si insinuano significative deviazioni. Non c'è, infatti, una declinazione ortodossa del verbo positivista, ma una contaminazione con elementi ideologici ed estetici differenti, e nel caso di d'Annunzio connessi alla sua particolare sensibilità che si compiace di scandagliare lo spettacolo repellente della sconciatura fisiologica e psichica (a differenza di Nordau e Sighele).<sup>8</sup>

Anche con *L'eroe*, la novella che chiude la vicenda descritta in *Gli idolatri*, la degenerazione suscitata dalla menzogna religiosa è cristallizzata in un gesto estremo: quello di Ummalido, che in nome della venerazione del Santo non esita a mutilarsi e ad offrirgli il moncherino insanguinato (191-5).

Questo gesto estremo avviene in un contesto segnato da un'accesa religiosità, che come un contagio incontenibile divampa tra la folla dei fedeli al seguito di San Gonselvo. Una folla fanatica, questa, infervorata da «un meraviglioso ardore di religione» (191) inebriata dall'ondeggiare degli stendardi, in preda ad una «febbre religiosa» che propizia, in un *climax* di gesti esasperati, la finale amputazione dell'arto, offerto al Santo dall'Ummalido.

Diversa la situazione rappresentata in *La morte del Duca d'Ofena* Qui la folla omicida si scaglia contro Don Luigi Càssaura, noto come il Duca D'Ofena:<sup>9</sup>

La moltitudine, in fatti, irrompeva su per l'ampia salita, urlando e scotendo nell'aria armi ed arnesi, con una tal furia concorde che non pareva un adunamento di singoli uomini ma la coerente massa

<sup>7</sup> «Del Naturalismo D'Annunzio utilizza soprattutto il gusto per la descrizione fisiologico-clinica della malattia o della tara psico-fisica» (Traina 2006, 330).

<sup>8</sup> «La malattia concorre ad allargare il campo della conoscenza. Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci modelli di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi decomponendo lo spirito». Così dichiarerà d'Annunzio nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1895 (Ojetti 1895, 326).

<sup>9</sup> Collocata all'inizio di *I violenti* (d'Annunzio 1892a, 9-31).

d'una qualche cieca materia sospinta da una irresistibile forza. In pochi minuti fu sotto al palazzo, si allungò intorno come un gran serpente di molte spire, e chiuse in un denso cerchio tutto l'edificio. Taluni dei ribelli portavano alti fasci di canne accesi, come fiaccole, che gittavano sui volti una luce mobile rossastra, schizzavano faville e schegge ardenti, mettevano un crepitio sonoro. Altri, in un gruppo compatto, sostenevano un'antenna, alla cui cima penzolava un cadavere umano. (D'Annunzio 1992, 239-40)

Le passioni primordiali che inclinano al delitto sono però incorniciate in un contesto diverso rispetto a quello di *Gli idolatri*. A sprigionare la pulsione delittuosa della folla, la sua «bramosia della strage», è in questo caso una motivazione decisamente più prosaica, di natura economica. Il che non smorza gli esiti del furore collettivo, che d'Annunzio non manca di rilevare anche in questo caso, soprattutto mettendo in scena una folla inebriata dalla vista del sangue che si muove in maniera organica, in un'atmosfera notturna, seguendo una strategia delittuosa perfettamente calibrata. Lo dimostra l'assalto concentrico e a ondate al palazzo, il riecheggiare dello scherno all'indirizzo dei complici del duca massacrati senza pietà; le sassate lanciate contro il cranio di un cadavere; le lugubri invocazioni reiterate come un mantra funebre, con cui si reclama la morte del nemico:

Eccolo! Eccolo! È lui! - Giù! Giù! Ti vogliamo! - Muori, cane! Muori! Muori! Muori! Su la porta grande, proprio in cospetto del popolo, apparve Don Luigi con le vesti in fiamme [...]. Da prima il popolo ammutolì. Poi di nuovo proruppe in urli e in gesti, aspettando con ferocia che la gran vittima venisse a spirargli dinanzi. - Qui, qui, cane! Ti vogliamo veder morire! (247)

La folla esibisce così le sue pulsioni distruttive anche in altre maniere: non c'è soltanto la violenza esplosiva, l'aggressività fisica, ma pure la maligna emarginazione attuata tramite l'arma del pettegolezzo. Insomma, la massa uccide il nemico, liquida implacabilmente l'elemento estraneo e perturbatore; lo perseguita ed espelle. Il sopruso della folla può quindi mietere vittime in modo obliquo, senza giungere agli esiti estremi del delitto. Ciò è quanto accade nelle novelle *La fine di Candia* o in *La madia* (d'Annunzio 1992, 276-86; 311-16), là dove sono la beffa atroce, la maldicenza maligna o la sordida mancanza di indulgenza, a segnare la fine dei perseguitati.

Nel primo caso la povera lavandaia è condannata e derisa per un furto mai realizzato e, da innocente, sprofonda nel gorgo della follia e della morte, sospinta dal coro maligno dei pescarese. Questi ultimi, amplificando le dicerie maliziose di una cricca di comari pettegole, accompagnano le rivendicazioni di Candia con «motti ambigui», risate feroci, e con una «gioia crudele» che provocano nella protagonista

una degradazione radicale. Così, spinta verso gli strati più infimi della comunità, ella finisce per diventare una mendicante ed infine, in preda alla demenza, a spegnersi nel delirio. Nel secondo testo il protagonista, e vittima della folla, è un povero storpio che non merita neppure un'identità definita. È, semplicemente, «lo stroppiato», affamato, disperatamente solo, escluso da tutto e da tutti, e soprattutto bersaglio del «dileggio» della folla, cui fa da contraltare la ferocia del fratello Luca, che alla fine lo uccide per impedirgli di placare la fame con un pezzo di pane conservato in una madia.

Alla base di questi eventi luttuosi ci sono sempre i consueti meccanismi della psicologia della folla, così come sono stati individuati da Sighele: ferocia omicida, superstizione paganeggiante, ignoranza. In tali condizioni, nessuno può dirsi al sicuro, quale che sia la sua estrazione sociale (Traina 2006, 331).

## Bibliografia

- Acocella, S. (2012). *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*. Napoli: Liguori.
- Barberi Squarotti, G. (2006). *D'Annunzio novelliere e Verga. "La morte del Duca di Ofena"*. *D'Annunzio giovane e il verismo = Atti del I Convegno Internazionale di Studi dannunziani*. Pescara: Edgars, 155-64.
- Cappellini, M.; Zollino, A. (a cura di) (2006). *D'Annunzio e dintorni*. Pisa: ETS.
- Ciani, I. (1975). *Storia di un libro dannunziano. "Le novelle della Pescara"*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- D'Annunzio, G. (1892a). *I violenti*. Napoli: Pierro.
- D'Annunzio, G. (1892b). *Episcopo et Cie*. Paris: Calman Lévy.
- D'Annunzio, G. (1992). *Tutte le novelle*. A cura di A. Andreoli, M. De Marco. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1999). *Lettere ai Treves*. Milano: Garzanti.
- Girard, R. (2004). *Il sacrificio*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- La Valva, R. (1991). *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*. Napoli: Liguori.
- Le Bon, G. [1885] (2019). *Psicologia delle folle*. Milano: Shake Edizioni.
- Lombardinillo, A. (2020). *Lo sguardo della folla. Sighele, D'Annunzio e il linguaggio della modernità*. Milano: Mimesis.
- Nietzsche, F. [1888] (1922). *Ecce homo*. Torino: Fratelli Bocca.
- Nordau, M. [1883] (1914). *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*. Sesto S. Giovanni: Midella.
- Nordau, M. (a cura di) (1888). *La malattia del secolo*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Nordau, M. [1893] (2009). *Degenerazione*. Prato: Piano B.
- Ojetti, U. (1895). *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Paratore, E. (1984). «D'Annunzio e Wagner». *D'Annunzio e la cultura germanica = Atti del VI Convegno internazionale di Studi dannunziani*. Pescara: Centro nazionale di Studi Dannunziani, 101-16.
- Pupino, A.R. (2002). *D'Annunzio letteratura e vita*. Roma: Salerno Editrice.
- Puppa, P. (2015). «La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena». *Archivio D'Annunzio*, 2, 21-38.
- Sighele, S. (1903). *L'intelligenza della folla*. Torino: Fratelli Bocca.

Sighele, S. [1891] (2015). *La folla delinquente*. Milano: La Vita Felice.

Spera, F. (1994). *La realtà e la differenza. Studi sul secondo Ottocento*. Torino: Genesi.

Traina, G. (2006). *Sulle novelle dannunziane. Verismo, naturalismo e altri equivoci*. Cappellini, Zollino 2006, 317-39.

# Studio del vero, scienza e magismo

## Su alcune dichiarazioni di poetica e sul lessico del giovane d'Annunzio

Pasquale Guaragnella

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

**Abstract** In d'Annunzio's youthful art chronicle, a tribute to his mentor Michetti should be noted, but also a completely personal position in configuring a conceptual lexicon relating to the fine arts. The young d'Annunzio probably enunciated some positions that would be clearly expressed a few years later: in that the idea of an art began to emerge based on an original positivistic formation – the “study of truth” – be it figurative art or of writing, which should have turned to ‘original’ sources: a poetics of correspondences which had largely surpassed any naturalistic vision of the “True”.

**Keywords** Gabriele d'Annunzio. Science. Magism. Nature. Art.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted 2024-02-27  
Accepted 2024-06-04  
Published 2024-10-17

### Open access

© 2024 Guaragnella | 4.0



**Citation** Guaragnella, P. (2024). “Studio del vero, scienza e magismo. Nota critica su alcune dichiarazioni di poetica e sul lessico del giovane D'Annunzio”. *Archivio d'Annunzio*, 11, 39-54.

**DOI** 10.30687/AdA/2421-292X/2024/01/003

Nel dare puntuale resoconto sul *Fanfulla della Domenica*, l'11 febbraio del 1883, di una Esposizione d'arte a Roma, che vedeva come protagonisti i *Paesisti*, il giovane d'Annunzio così esordiva nella chiave di un resoconto apparentemente neutrale:

La pittura di paese oggi in Italia sembra fiorire. [...] tutta una schiera di artisti s'ispira alla poesia augusta della Natura, con intendimenti e metodi diversi. (D'Annunzio 1996b, 109)

Ma subito dopo il cronista, come divagando, proseguiva:

Rileggevo ieri li alessandrini di cristallo del Gautier *A trois paysages pe l 'salon'* del 1839:

Merci donc, o vous tous, artistes souverains!

.....  
...vous tableaux, faisant une trouvée au mur,  
sont pour nous comme autant de fenêtres ouvertes,  
par où nous regardons le grandes plaines vertes,  
les moissons d'or, les bois que l'automne a jauni,  
les horizons sans borne et le ciel infini!...

I quadri sono come delle finestre aperte sul paesaggio. Il commento del giovane d'Annunzio delucidava che «Théophile parlava allora dei paesaggi austeri e taglienti del Bertin, delle rigide finezze dell'Aligny, dei tramonti del Corot, lasciando sgorgare intiera la vena». Continuava a questo punto il cronista d'arte, in forma interrogativa, ma dandosi subito una risposta:

Oggi, in questa esposizione, quali sono le tele che fanno delle vere trouées nella parete? Pochissime, perché lo studio puro e coscienzioso del vero non anche trionfa. Nella maggior parte dei quadri la 'maniera' predomina: c'è qualche cosa di arido, qualche cosa di morto, quella minutezza fredda di esecuzione e quella vacuità brillante che fa pensare alli arazzi dell'*atelier*. (D'Annunzio 1996b, 109)<sup>1</sup>

Nel lessico del giovane d'Annunzio si sommuoveva la locuzione «studio puro e coscienzioso del vero». Si sarebbe riconosciuto in quel linguaggio il frequentatore della cerchia di artisti nel cui ambito era egemone l'abruzzese Francesco Paolo Michetti, pittore di fama e fotografo.<sup>2</sup> Ed effettivamente verrebbe fatto di pensare a un cronista

---

<sup>1</sup> Si veda in proposito Praz 2013, 336.

<sup>2</sup> Rinvio a d'Annunzio 1986.

d'arte il quale, come è stato giustamente rilevato, «visita le Esposizioni romane e ne stila i resoconti in cui si dichiara, all'ombra di Michetti, partigiano dell'osservazione diretta del Vero e della Natura contro le Accademie» (Andreoli 1996a, XIV).

Senonché, in quella giovanile cronaca d'arte, di certo sarebbe da rilevare un omaggio al mentore Michetti, ma altresì una posizione del tutto personale nel configurare un lessico concettuale relativo alle belle arti. Converrebbe, esemplarmente, rileggere il seguente passaggio testuale:

Anche certe tele benissimo dipinte, proprio con forti qualità di disegno e di colore, restano come inanimate, perché mancano di quel che si chiama l'«ambiente». Non vi alita per entro l'aria, il senso dell'ora e del luogo non v'imprime un carattere, non vi è quella viva freschezza che rivela una visione immediata ed una ispirazione. (D'Annunzio 1996b, 110)<sup>3</sup>

Cadeva qui una osservazione del giovane d'Annunzio che era anche una dichiarazione di poetica, la quale sembrava allontanarsi dal «canone» michettiano. Era un lessico che sembrava richiamarsi a Taine, ma dava pure l'impressione di voler andare oltre:

Ma la pittura di paese non deve arrestarsi qui, non dev'essere fotografia; nel paese oltre l'aspetto delle cose io cerco altro, cerco un significato, cerco uno spiracolo di vita, l'espressione di quel che un poeta audacemente ha chiamato i «pensieri della natura». (110)

Il poeta evocato qui dal giovane cronista era Amiel, il quale aveva usato la locuzione riproposta da d'Annunzio.<sup>4</sup> Ma la medesima locuzione, «pensieri della natura» ritornerà - è stato opportunamente segnalato (Andreoli 1996b, 1247) - in un articolo che apparirà su la *Tribuna* del 4 marzo del 1888. Qui d'Annunzio scriverà invece - lodando l'esperienza pittorica di Turner - della luce «con tutte le magie e le sottilità e gli splendori del raggio, con tutte le metamorfosi dei vapori, con tutte le variazioni delle nuvole e delle nebbie». Converrebbe allora soffermarsi su alcune dichiarazioni di poetica dell'articolo comparso sulla *Tribuna*, in quanto esse risultano di notevole suggestione. Recitava l'*incipit*:

Una delle più alte glorie dell'arte moderna è certamente la pittura di paese, destinata, insieme col Ritratto, a sopravvivere ad ogni altra forma pittorica nell'avvenire. Anzi dirò di più: il Paesaggio è

---

<sup>3</sup> Si rinvia inoltre a Centro nazionale di studi dannunziani 1982.

<sup>4</sup> Per un riscontro dei prelievi da Amiel si veda Tosi 1976.

specialmente una gloria del secolo XIX. Questo ritorno dell'uomo moderno alle primitive fonti della Natura; questa amorosa ricerca d'ogni bellezza semplice, umile, ingenua della terra; questa penetrazione nell'anima delle cose; questa specie di religione del mare, dei boschi, delle montagne delle rocce, delle nuvole; tutta insomma questa appassionata tendenza di una civiltà decrepita alla comprensione 'simpatica' delle cose naturali mi pare un fenomeno degno d'essere studiato largamente e profondamente. (D'Annunzio 1996b, 1099)

«Ritorno...alle primitive fonti della Natura» era pur essa locuzione che non rientrava per intero nelle poetiche del verismo. Peraltro d'Annunzio proponeva un incontro tra pittura e letteratura all'insegna di uno stile nuovo nel momento in cui formulava l'auspicio che

dovrebbe attrar l'ingegno d'un artista scrittore uno studio completo su 'l Paesaggio moderno. Potrebbe essere un libro meraviglioso, una stupenda opera di storia e di arte, scritta in uno stile semplice e possente, limpido come il cristallo, lucido come l'oro. (1099)

Probabilmente pure in questo articolo il giovane d'Annunzio enunciava alcune posizioni che sarebbero state espresse con chiarezza alcuni anni dopo: in quanto su una originaria formazione positivistica - lo «studio del vero» - cominciava a enuclearsi l'idea di un'arte, fosse essa arte figurativa o di scrittura, che avrebbe dovuto rivolgersi a fonti 'originarie'. È stato giustamente osservato che «il giornalista frequenta tanto le Esposizioni quanto i Musei» ma appare «incapace [...] di condurre la sua opera di salvaguardia del gusto senza collocare l'antico a fianco del nuovo, in assoluta sincronia» (Andreoli 1996a, XXII). Del resto, all'anacronismo lo incentivavano senz'altro gli incontri europei, in quanto

Le sezioni rinascimentali della *Philosophie de l'Art* dei Taine e gli *Studies in the History of the Renaissance* di Pater [...] lo persuadevano che 'modernità' non equivale a 'decadenza' [...]. A patto che ci si proiettasse 'in una logica di recupero'. (Andreoli 1996a, XXII)

Ora, nell'articolo comparso su *La Tribuna* nel marzo del 1888 il cronista d'arte, dando contezza di una Esposizione romana, manifestava a un certo punto del suo discorso - a proposito di un dipinto di Pietro Sassi, da lui attentamente osservato - le sue riserve critiche, facendo uso delle stesse locuzioni che aveva usato alcuni anni prima, nel 1883, ovvero «pensieri della natura»:

Dov'è, dov'è l'impressione viva e vera e profonda del luogo, del momento, della stagione, dell'ora? Dov'è l'espressione di quel che un

poeta audacemente ha chiamato i «pensieri della natura»? (D'Annunzio 1996b, 1102)

Significativamente, Ezio Raimondi ha avuto modo di segnalare che tra le prime lettere del giovane d'Annunzio al Nencioni «scritte al tempo del *Canto novo* si incontra una curiosa allusione ai 'pensieri della Natura' che il poeta dichiara di aver 'studiato' per il suo 'poema lirico'». La frase - aggiungeva l'italianista bolognese - «risale all'ottobre del 1881, nel pieno di un esercizio poetico dominato dall'immediatezza delle sensazioni, dalla gioia di un naturalismo visivo che è movimento [...] impulso di propagazione verso le cose»: ma tale immediatezza delle sensazioni - osservava ancora Raimondi - non si accorda per nulla con una logica della mimesi «pittorresca e felice, anzi ne indica il punto di superamento o di crisi introducendo una nozione complessa di soggetto e oggetto che si può ricollegare addirittura al mondo magico di un Novalis e ai suoi *Naturgedanken*» (Raimondi 1984, 110). I pensieri della natura ricompaiono più di una volta, come si è visto, negli scritti giornalistici; ma, dopo il cronista d'arte, se ne ricorderà anche l'artista d'Annunzio, se è vero - come rilevava sempre Raimondi - che in una strofe di *Nell'estate dei Morti*, componimento del *Poema Paradisiaco*, il poeta «invita la sua compagna a 'guardare' e a 'leggere' i 'pensieri della terra' perché 'mai per le sue forme visibili ella espresse più profondi pensieri'». Era questa una poetica delle corrispondenze che aveva largamente superato ogni visione naturalistica del «Vero».

Del resto, sempre nell'articolo del marzo 1888, ritornava bensì una parola tematica, «vero», ma questa volta sul lemma tainiano «ambiente» - correlato allo sguardo dal «vero» - campeggerà il lemma «carattere», già usato precedentemente dall'autore: ma soprattutto questa volta il cronista ribadiva con decisione che il «vedere» non poteva ridursi a vedere «quel che è». Pure in questo caso converrebbe leggere il relativo passaggio testuale:

Ma il disegnare, specialmente all'aria aperta, non sta nel veder semplicemente 'quel che è'; sta bensì nell'estrarre dalla realtà complessa delle cose quel che merita d'esser distinto, quel che dà il 'carattere' a quella data forma, a quel dato aspetto del vero. Il disegnare sta, soprattutto, nello scegliere. (D'Annunzio 1996b, 1102)

Peraltro, nello stesso mese di marzo del 1888 il giovane d'Annunzio, in un altro articolo, sempre su *La Tribuna*, tornava a misurarsi con i temi riguardanti le arti figurative e la visione del «vero». In tale articolo il lemma «Vero» si riproponeva. Basterebbe leggere:

[È] necessaria al critico moderno l'educazione dell'occhio, lo studio immediato della natura in rapporto co' mezzi della

rappresentazione pittorica. Il critico deve aver nella mente l'immagine del Vero così netta e precisa da poterla recar senza errore in paragone nel giudizio ch'egli fa dell'opera d'arte. Deve saper dire fino a qual punto l'artefice tralascia o attenua o modifica o addirittura falsa quel che il vero gli dà. Deve saper distinguere la riproduzione schietta del reale dall'inganno della 'maniera'. (D'Annunzio 1996c, 1104)

Agiva qui un linguaggio incentrato sulla visione del vero, del reale: ma esso non era ormai più di derivazione veristica o naturalistica. Anche in questo caso converrebbe riprodurre alcuni passaggi testuali. Per esempio:

Molti de' nostri paesisti, e de' migliori, hanno dirò così un fascino di pittura, di cui abusano. Presa quella tale intonazione grata all'occhio, talvolta sognano; non si curano, non si preoccupano di ciò che dà il Vero [...]. Ma riportatevi al Vero e vi accorgete dell'inganno. (1104)

Poco più avanti, argomentando:

Il pittore si abitua a vedere in quel tal modo, sotto quella tal luce, con quel tal valore di ombre; e viene un momento in cui, in vece di eseguire dal Vero immediato, eseguisce a ricordo, quasi secondo una certa ricetta. (1104)

L'esito di tale disamina della «pittura di paesaggio» contemporanea induceva il giovane d'Annunzio a soffermarsi sulle doti che avrebbe dovuto mostrare un critico d'arte a fronte di una «visione schietta del Vero». L'autore osservava infatti in un passaggio del suo articolo che

Non soltanto la intelligenza fa il buon critico, ma sì bene anche l'occhio educato alla visione schietta del Vero. Ora, siccome il Vero è la base dell'arte moderna tutto ciò che dal Vero non è onestamente studiato; tutto ciò che è prodotto più o meno splendido delle fantasie [...], delle preferenze, della soggettività insomma; ogni trascendenza, ogni sentimentalismo, ogni impostura, tutto deve essere abbattuto. (1106)

Il cronista era anche disposto a riconoscere che alcuni artisti erano stati in grado di rendere «una 'impressione' con una certa forza e sincerità di disegno e di colore», ma dichiarava subito dopo, con decisione, che l'arte moderna aveva bisogno di altro, in quanto quella pittura «impressionistica», pur con taluni meriti, tuttavia «non segna(va) nessun progresso, non inaugura(va) nessuna via», non apriva «nuovi spiracoli ed orizzonti nuovi». La condanna del giovane d'Annunzio

verso espressioni pure dignitose di arte «impressionistica» restava recisa, segnata com'era da una retorica interrogazione agli artisti del suo tempo perché superassero i limiti della loro arte:

Mi par finito per sempre ormai il tempo di codesta piccola arte borghese a cui sangue e muscoli mancano; a cui mancano la purezza degli ideali e la sanità. Li artisti non si accorgono dunque della vacuità di codesta arte che si appaga d'un'armonia di colore, di una linea, di un rapporto, sacrificando alla grazia il Vero, sacrificando il Vero all'effetto, pietrificandosi in forme, in tipi, in atteggiamenti voluti? (1106)

Probabilmente, per intendere i complessi atteggiamenti mentali che il giovane d'Annunzio andava elaborando intorno allo «studio del Vero» all'altezza degli anni Ottanta, converrebbe andare a un altro suo articolo di cronaca, comparso sempre su *La Tribuna*. Il 4 novembre del 1887 il giovane d'Annunzio dava notizia sulle pagine de *La Tribuna* del *Discorso* pronunciato dal fisiologo Jacob Moleschott per l'inaugurazione dell'anno accademico della Sapienza di Roma. L'esordio dell'articolo era improntato a toni retoricamente 'alti', con la sottolineatura che «la gioventù d'Italia non potrebbe sotto più nobili auspici tornare all'esercizio dell'intelletto e mettersi per le tante magnifiche vie della Scienza aperte novellamente al pensiero umano» (d'Annunzio 1996a, 943). Subito dopo il giovane cronista disegnava un ritratto del Relatore, soffermandosi sul difficile equilibrio rinvenibile tra l'«esterno» e l'«interno» di una persona(-maschera): quell'equilibrio che, invece, si poteva riconoscere emblematicamente nei volti e nella postura dei filosofi della Scuola d'Atene raffigurati dal «divino» Raffaello. A questo punto il cronista proponeva le linee di una suggestiva *descriptio minor*, ovvero dell'«aria del volto» nello scienziato-relatore, Jacob Moleschott:

[N]ell'autore della *Circolazione della vita* così pienamente la persona risponde all'opera intellettuale che in verità io non saprei immaginarla diversa. [...] E quando vedo questo fiammingo senator d'Italia, poderoso e tranquillo come un vecchio pilota dominatore di tempeste, dalla larga faccia terrea, dalla fronte che pare illuminarsi di una fiamma interna, dalli occhi piccoli e azzurrognoli a cui il continuo sforzo di penetrazione nella essenza delle cose dà una così sottile acutezza di sguardo che bene un discepolo li chiamò 'voraci' [...]; io mi rallegro tutto e sento entrar in me una generosa fede. (943-4)

Larga faccia terrea, fronte che pare illuminarsi, occhi azzurrognoli che sembrano penetrare nella essenza delle cose. Il cronista tessava l'elogio di Moleschott quale scienziato e a un tempo grande

divulgatore che mostrava soprattutto di possedere «la virtù di comunicare l'entusiasmo della Scienza e la fede nell'avvenire dell'umanità su la Natura». Era qui riconoscibile il cronista le cui posizioni mostravano una passione decisa per l'opera di Darwin, ma agiva altresì il giovane intellettuale e artista che riportava, negli interstizi vertiginosi del suo stile di pensiero, l'immagine della scienza alle nuove e moderne regole della poesia. Osservava infatti con perpicacia l'autore:

Io, che non faccio professione di scienza ma di poesia, consiglio la frequentazione di quell'aula [in cui Moleschott teneva le sue lezioni accademiche] a quanti siano giovani artisti e giovani critici in Roma; e segnatamente ai critici. (944)

L'invito a seguire le lezioni di Moleschott doveva essere rivolto segnatamente ai critici, scriveva il giovane cronista: il quale, raffigurando i compiti nuovi della critica, rilevava che questa, in una con la letteratura, doveva rinnovarsi e interagire con la scienza. Osservava infatti il giovane d'Annunzio che «omai anche in materia di letteratura il critico ha da essere scienziato. Ha da escire in fine da quella subbietività in cui lo costringevano i preconetti speculativi; ed aborrendo dalla vacuità verbosa di certi estetici empirici deve mettersi a partecipar veramente della vita» (944). Come si vede, il giovane cronista se la prendeva tanto con i «preconcetti speculativi», ovvero con le astrattezze teoriche, quanto con gli «estetici empirici», ovvero con i critici che indugiavano esclusivamente sui testi: l'articolista metteva invece al centro la «vita», e perché questa fosse rappresentata al meglio invitava i critici a considerare l'opera d'arte non già come «il parto di una spontanea e subitanea ispirazione, bensì «come un prodotto complesso della natura e della storia». A questo punto si esplicitava uno dei principali orientamenti del giovane d'Annunzio, con una allusione decisa a Darwin e alle sue teorie evoluzionistiche. Scriveva infatti:

Affinché la critica letteraria divenga scienza è necessario che le manifestazioni scritte dell'intelligenza sieno ordinate sotto una vera e propria legge. Tal legge è a punto quella della evoluzione, la quale governa tutte quante le umane attività. Parecchie scienze, prima lontane, portano alla critica letteraria ricchezza di consiglio; ed altre ancora di tal critica si giovano, le quali prima l'avevano in dispregio. (944)

A tal proposito l'autore affermava il primato del «metodo», rilevando che esso era «il principale fattore d'ogni più bella conquista scientifica» ed era altresì «la maggiore e miglior conquista della mente moderna». Di qui il caloroso invito di andare «ad imparare il metodo alla

scuola di Jacopo Moleschott». Addirittura il giovane cronista, all'insegna del suo darwinismo, annunciava che la stessa metafisica si andava trasformando «nella filosofia positiva che procede pedestre ma sicura nel suo cammino»: per concludere che «quando questo sentimento scientifico positivo sarà diventato generale, allora anche l'Arte» avrebbe dato «frutti più sani». Peraltro, in considerazione della figura e delle competenze dell'oratore che pronunciava il *Discorso* inaugurale per il nuovo anno accademico alla Sapienza - ovvero Jacob Moleschott - il giovane d'Annunzio indugiava sulle risorse della Fisiologia, sottolineando che questa non era affatto una scienza che avesse esaurito «tutti i suoi mezzi o accennato a tutti gl'intenti suoi», ma era bensì una scienza che, darwinianamente, «si svolge, che cresce, che ogni giorno allarga il suo campo, si corregge e si consolida su nuove scoperte e su nuove esperienze» (d'Annunzio 1996a, 945). Come si vede, il giovane d'Annunzio configurava sin da ora un lessico che, più avanti negli anni, si sommuoverà soprattutto nell'ambito di figure e temi relati a una nozione di 'metamorfosi': rilevando, in considerazione di un ciclo di morte e di rinascita, che la Fisiologia era destinata «ad assorbir molte parti d'altre scienze che sono in sul decadere». Del resto il giovane cronista riportava qui una osservazione di Giovanni Sergi, la quale recitava che «la forma della ricerca non soltanto può variare, può anche perire per dar posto ad altre forme» e «Chi volesse parlar darwinianamente direbbe che tanto nelle scienze quanto ne' diversi generi di arte, avviene una selezione naturale con la 'sopravvivenza dell'organismo più adatto'» (945). A tal proposito il cronista faceva cadere il suo commento, alludendo a un tacito e sottile rapporto tra scienza e letteratura nel tempo del moderno, rilevando con indubbia perspicacia che «La Fisiologia è destinata a sopravvivere, di fronte alle altre scienze; poiché essa è principalmente intesa allo studio della vita. Così, nell'arte, il Romanzo» (945). Si avrà modo più avanti di soffermarsi sulla questione del romanzo così come sarà illustrata da d'Annunzio in una celebre intervista rilasciata a Ogetti: ma ora importa rilevare che, pur partendo da una dichiarata base darwiniana, il giovane cronista de *La Tribuna* puntava sul concetto di 'contaminazione' nell'ambito delle scienze e soprattutto sulla plausibilità delle intersezioni tra le due culture, scientifica e umanistica. Non per nulla l'immaginario giovane autore richiamava a tal proposito una confessione celebre del dottor Faust, il quale dichiarava che «non mai si giunge al sapere, se non a patto d'immergersi nella realtà della vita». Prima e dopo questa citazione goethiana, d'Annunzio si diffondeva in una serie di osservazioni intese a rilevare gli «incontri» o anche i «connubi» tra i vari saperi. Si potrebbero dar qui almeno un paio di campioni testuali:

Come il paleontologo è lo storico della natura, l'archeologo è lo storico della cultura. Ma sovente essi son costretti ad invertire le

parti. Il linguista chiede al fisiologo l'indagine delle leggi che governano la favella; e il fisiologo nello studiare li accenti e la tempra dei suoni vocali, consegue le cognizioni e le attitudini del linguista. (D'Annunzio 1996a, 948)

Oppure:

Il medico si giova del botanico, perché tutto il campo dell'eziologia e gran parte di quello dell'anatomia patologica s'invade della minuta indagine di pianticelle infime, per lo più appartenenti al gruppo di funghi microscopici chiamati schizomiceti. (948)

Aggiungeva il cronista nel suo resoconto partecipe che l'oratore, Moleschott, nel suo *Discorso* aveva sottolineato che «in apparenza il connubio fra la botanica e la medicina sembra contemplare il microcosmo, mentre in realtà scorgesi in esso l'economia dell'intera natura organica»: ovvero «il circolo della vita che comprende la morte, la morte da cui la vita, vera fenice, risorge». Una conclusione entusiastica del giovane cronista recitava a questo punto che «sotto l'egida di tal filosofia noi ci comprendiamo tutti, a punto perché il metodo è divenuto unico. E l'unità del metodo ha prodotto il connubio fra li studi esatti e le investigazioni storiche, fra giurisprudenza ed antropologia, fra biologia e milizia, fra politica e statistica». Qui il giovane d'Annunzio ribadiva il suo credo darwiniano, rilevando che «Da quel connubio son nate le scienze sociali, le quali son venute a dimostrare che la società ha la sua evoluzione, le sue esigenze, le sue malattie, in una parola le sue leggi come l'individuo» (d'Annunzio 1996a, 949).

Senonché, il cronista trovava pure modo di commentare che l'oratore veramente, a un certo punto del *Discorso*, aveva atteggiato la sua persona(-maschera) a «un gesto creatore»: e quest'ultimo sintagma valeva a sottolineare che la «eloquenza scientifica» di Jacob Moleschott si elevava «ad altezze quasi liriche». Precedentemente il cronista aveva pure osservato:

Oggi [...] abbiamo udito glorificare e celebrare l'unità della scienza con così alto linguaggio e con impeti di eloquenza così superbi che, in vero, io pensava d'essere in conspetto d'un misterioso poeta il quale fosse improvvisamente sorto dal materno grembo della Natura a raccontarci i contemplati miracoli della vita universale. (947)

Era questo il punto decisivo che il cronista voleva almeno lambire, al di là del riconoscimento del ruolo della filosofia positivista e anche del ruolo della teoria darwiniana: ovvero il punto di un vertiginoso connubio tra scienza e poesia. Ne era riprova il fatto che l'epilogo dell'articolo su *La Tribuna* esibiva, quasi come voce di un nuovo

e moderno programma di poetica, nel segno dichiarato della rinascita di un mito prometeico, un richiamo a un poeta particolarmente caro al giovane d'Annunzio:

E mentre io guardava quel grande uomo della Scienza, mi suonava nell'animo il verso che canta Demorgogon nel *Prometeo liberato* del divino Shelley: "This is alone Life, Joy, Empire, and Victory". (951)

La volontà di andare 'oltre' le poetiche del naturalismo, ma altresì 'oltre' lo psicologismo era affermata in un articolo di *Cronaca letteraria* del 26 maggio del 1888, sempre su *La Tribuna*, articolo nel quale il giovane d'Annunzio dichiarava perentoriamente che «il romanzo naturalista è all'agonia» e che «i romanzieri novelli cominciano con l'imitare» ora un autore ora un altro: ma «impasticciando o un romanzo di sentimentalismo volgare o un romanzo di magia bianca» (426). Il giudizio critico del giovane d'Annunzio sul romanzo naturalista e in particolare sul romanzo di Emilio Zola era stato espresso in un articolo apparso alcuni anni prima, su *La Tribuna* del 13 giugno 1885, in cui il cronista, con lo pseudonimo di Duca Minimo, aveva dato notizia di un romanzo in cantiere del romanziere francese nel quale l'autore avrebbe contrapposto «alli odierni pittori mercenari i pittori di passione, i poveri» (427), quelli che Zola avrebbe conosciuto nella sua giovinezza. A questo punto il Duca Minimo, maschera del giovane d'Annunzio, dichiarava: «Di tutte le sue osservazioni fatte su diversi tipi egli [Zola] farà una sintesi in un nuovo tipo fantastico, secondo il solito, con un processo d'arte sbagliato» (427).

Senonché, nell'articolo prima richiamato, quello apparso su *La Tribuna* del 26 maggio del 1888, il cronista riconosceva che il Naturalismo almeno aveva dato ai romanzieri «una estetica ristretta, ma sicura e precisa», laddove i nuovi romanzieri avevano abbandonata quella via sicura «senza prendere un indirizzo più netto» (d'Annunzio 1996d, 1193-4). L'esito di tali scelte sbagliate era che «i loro romanzi sono, in una parola, incoerenti. La descrizione naturale e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte» (1193-4). La disamina del giovane D' Annunzio era severa e faceva adombrare, pure in questa occasione, un nuovo orientamento di poetica intorno alla questione dibattuta del romanzo nel tempo della modernità.<sup>5</sup> Scriveva infatti perspicuamente il giovane cronista che il fondamentale

error letterario de' romanzieri 'trasformati' proviene da un error scientifico. Essi credono che le cose esteriori esistano fuori di noi,

---

<sup>5</sup> Si veda Gibellini 2023, 39.

indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza. (D'Annunzio 1996d, 1193-4; virgolette dell'Autore)

Era l'idea di una intersezione tra scienza e magismo, una idea formulata in una pagina che doveva precedere *Il trionfo della morte* e che, pur all'insegna di una esplicita *adulatio perniciosa* all'indirizzo di Francesco Paolo Michetti, andava ben oltre la poetica del pittore e fotografo abruzzese:

Pongo il tuo nome anche in fronte a questo libro [...]. Avevamo più volte insieme ragionato d'un ideal libro di prosa moderno [...] che armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma 'continuare' la Natura libero dai vincoli della favola, portasse infine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita - sensuale sentimentale intellettuale - di un essere umano collocato nel centro della vita universale. (Andreoli, Lorenzini 1998, 639)

Ha osservato perspicuamente Ezio Raimondi che «nel *Trionfo della morte* vengono in primo piano tutte le parole chiave della cultura simbolistica» del giovane d'Annunzio, «con una tonalità entro cui si avvertono i fermenti di rapporti inventivi più personali» (Raimondi 1984, 126). Verrebbe fatto di pensare alla «simpatia» con le cose, all'arte di «comunicare con tutte le forme della vita naturale», all'arte di «trovare infinite analogie tra le esperienze umane e gli aspetti delle cose più diverse» (126). È qui che s'instaura una riflessione decisiva sui rapporti tra soggetto e oggetto, una riflessione che potrà esaurientemente riconoscersi nella celebre intervista rilasciata da d'Annunzio all'Ojetti, in cui l'immaginifico artista recitava una dichiarazione di poetica all'insegna di un provvido incontro tra letteratura e scienza. Ezio Raimondi invitava a suo tempo gli studiosi di d'Annunzio a riprendere le pagine di quella intervista: non tanto «per le argomentazioni intorno alla letteratura come industria dell'immaginario [...] si piuttosto per certi nessi ideologici che ci riconducono di nuovo al dibattito simbolistico» a cui l'artista abruzzese faceva eco sovrapponendo il Séailles autore del *Léonard de Vinci* (127). Come si vede, si riproponeva la questione del rapporto tra romanzo e scienza. A tal proposito d'Annunzio, dopo aver dichiarato che anche per lui era il romanzo «la forma d'arte destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro come quella che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi», si esprimeva su un rapporto nuovo tra scienza e letteratura: lamentando che «i profeti non hanno tenuto calcolo dei fatti, partendo da un principio falso: ciò è dalla inconciliabilità apparente dell'arte con

la scienza» (Oliva 2002, 51). Insistendo polemicamente sulla questione, d'Annunzio osservava:

Ma è un puerile errore il credere che le facoltà dell'artista e quelle dello scienziato sieno opposte e inconciliabili. L'ipotesi è opera spontanea della immaginazione. Lo scienziato, nel momento di fare una scoperta, ha in sé la luce d'una virtù poetica. [...] E già il Leibniz [...] aveva detto: "La scienza vuole una certa arte di divinazione senza la quale ella non potrebbe progredire". (52)

Qui addirittura d'Annunzio dichiarava che l'arte del suo tempo mostrava l'attitudine di oltrepassare i limiti della «pura rappresentazione estetica», in quanto essa

esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente, rappresentando con la maggior esattezza verbale i più complessi fenomeni interiori per rendere visibili i loro rapporti nascosti, [...] infine scoprendo nelle rappresentazioni le analogie che le collegano l'una all'altra, non soltanto può fornire alla scienza indizi preziosi ma può rendere manifesto ciò che ancora è dubbio. (Oliva 2002, 52)

Come si può notare, d'Annunzio parlava di «esattezza verbale», di «analogie», di una attitudine indiziaria propria di un'arte moderna che fosse in grado di dialogare con la scienza. Nella scia – come pure era stato rilevato da Conti in una recensione del 1887 alla *Isotta Guttauro* – di Edgar Allan Poe, d'Annunzio propugnava ormai un'arte moderna integrata con la scienza (Raimondi 1984, 128) nel momento in cui dichiarava che

Spetta ora agli artisti – i quali, nutriti di scienza possono abbracciare e fondere i termini che sembrano escludersi: analisi e sintesi, sentimento e pensiero, imitazione invenzione – spetta ora agli artisti la ricomposizione dell'unità. Essi soltanto possono essere uomini 'rappresentativi' [...] nelle società moderne [...] poiché la scienza non è per loro una formula, ma la stessa vita. (Oliva 2002, 53)

Qui d'Annunzio riprendeva temi che aveva enunciato al tempo del *Poema paradisiaco* e che già allora andavano oltre le poetiche naturalistiche: si trattava dei «piccoli fatti» che acquistavano una «significazione precisa, indipendente dalle apparenze». <sup>6</sup> Espressioni analoghe si riconoscevano nella intervista a Ojetti, lì dove l'immaginario intervistato rilevava che

---

**6** Rinvio a Raimondi 1984, 127.

sul fondo diffuso della sensibilità organica, già rischiarato dai cinque sensi normali, vanno a poco a poco apparendo strani sensi intermedi le cui percezioni sottilissime scoprono un mondo finora sconosciuto. E nuovi misteri, che non sono soprannaturali e che noi sentiamo non assolutamente inconoscibili, [...] paiono dare un significato profondo ai 'piccoli fatti' di cui si compone l'esistenza comune. (53)<sup>7</sup>

A questo punto l'intervistato specificava i «movimenti» simmetrici della scienza e dell'arte, osservando che

[S]e per la scienza tutti i fenomeni si risolvono nel silenzio astratto dei movimenti ondulatori che si propagano nello spazio, [...] per la sensibilità umana [...] l'universo acquista l'espressione d'un volto vivente su cui la vivacità dei pensieri mette le sue luci e le sue ombre e su cui passano i più tenui riflessi della vita interiore. (d'Annunzio 1996e, 54)

I riflessi della vita interiore. Qui d'Annunzio aggiungeva che «le cose non sono se non i simboli dei nostri sentimenti, e ci aiutano a scoprire il mistero che ciascuno di noi in sé chiude» (54), ovvero i misteri dell'animo. A tal proposito cadeva una considerazione di d'Annunzio sulla malattia che giova richiamare. Dichiarava infatti l'intervistato che «la malattia [...] concorre ad allargare il campo della coscienza» in quanto «aiuta l'opera dell'analisi» e «fa l'ufficio di uno di quegli strumenti che servono ad isolare e ad ingrandire la parte osservata» (54). La conclusione, acuminata, dell'intervistato recitava che «le conquiste più notevoli della psicologia contemporanea sono dovute a psichiatri» (54). Ha detto assai bene Raimondi a tal proposito che «il d'Annunzio ravvisa nella 'malattia' uno strumento di 'conoscenza' attraverso cui lo scrittore recupera il 'meraviglioso' entro un campo nuovissimo di analogie e di 'fenomeni interiori' da portare alla luce nei loro Rapporti nascosti» (Raimondi 1984, 128). Non si è dentro l'eredità del «realismo magico» di Novalis - aggiunge Raimondi - ma dentro le tonalità di un romanzo moderno che d'Annunzio intuisce essere il genere che ha tutta «la possibilità di un'esplorazione simbolica del mondo» (128).

A ben considerare, il d'Annunzio della *Intervista a Ogetti* era autore ormai consapevole dei propri mezzi: non disconosceva affatto il ruolo della scienza nelle società moderne, ma nello stesso tempo affermava un ruolo attivo e protagonista dell'arte, che era poi la 'sua' arte. E riproponeva l'immagine - già riproposta dal giovane cronista - di una scienza e di un'arte che, al pari degli Antichi, dovevano insieme 'continuare' la Natura:

---

<sup>7</sup> Si veda altresì Ogetti 1957.

E i nuovi artisti, come gli antichi, chiederanno alla scienza la facoltà di creare: ciò è di continuare la Natura, di aggiungere alla Natura più alte e più nobili forme, di manifestare per segni luminosi l'Ideale. (D'Annunzio 1996, 55)

## Postilla

La Natura, grazie alla Scienza (quando fosse stata grande, aggiungeva d'Annunzio) o grazie all'Arte (quando pur essa fosse stata grande), non sarebbe stata un mondo sconosciuto.

Meriterebbe intanto qualche interesse la circostanza che in un articolo dell'8 febbraio 1896 di Gino Monaldi apparso su *La Critica*, il giovane Pirandello – dopo aver dichiarato che non intendeva «ostentare [...] in nome dell'arte o d'altra sollecitudine intellettuale, il disprezzo or venuto di moda per la scienza»; e dopo aver riconosciuto che la scienza aveva «tanti titoli di benemerenzza verso l'umanità, che il disprezzo ostentato da certuni non arriva neanche a toccarla» (Pirandello 2006, 126) – proponeva che ci si domandasse che cosa la scienza e la filosofia moderna avevano lasciato allo spirito collettivo liberato dalle «vietate credenze». La risposta del giovane scrittore siciliano era già contenuta nel titolo dell'articolo, che recitava *Rinunzia*. Osservava infatti il giovane Pirandello:

La scienza e la filosofia moderna implicano una rinunzia suprema di fronte al mistero della vita. Spiegano l'universo [...] come evoluzione. [...] Ma non si chiama oggi in fondo natura quel che prima con più poesia si chiamò Dio? Come si definisce oggi infatti scientificamente la natura? Un simbolo di gruppi meccanici, i quali [...] ascendono a forme più vaste del moto, portando la propria legge in sé. Ma come e per qual virtù? È inconoscibile! Or bene, questo prima si chiamava Dio, simbolo anche lui che portava in sé la propria legge, ma che pure, bene o male, era un'affermazione etica, non una dimostrazione di determinismo fatale. (127)

La domanda individuale di Pirandello era assai diversa dalle dichiarazioni fiduciose di d'Annunzio – il quale, come si è visto, riteneva che l'Arte, legandosi alla scienza, ben oltre quella di ambito positivistico, sarebbe stata in grado di rappresentare la vita moderna non solo al di fuori, ma altresì 'dentro' le cose – varrebbe la pena riprodurla: «abbiamo veramente una dottrina infallibile della conoscenza e una nozione precisa dell'universo? Chi potrebbe darcela? La scienza» (127).

La risposta di Pirandello recitava:

Ma questa [la scienza] si basa soltanto su fenomeni e rapporti; conosce la faccia, non il dentro delle cose; spiega sì, ma riconducendo le cose a rapporti di rapporti nello spazio e nel tempo, in riallacciamenti di leggi astratte, in meccanismi, che son poi soltanto, più o meno, teoremi di geometria. (127-8)

La conclusione di Pirandello era perentoria, recitando che la scienza «insomma astrae la vita e quasi la distrugge per poterla anatomizzare» (128). A sua volta, d'Annunzio mostrerà di guardare con vivo interesse alle scoperte della scienza moderna - lo si ripete: ben oltre i paradigmi della cultura positivista - nonché alle risorse «mavigliose» della tecnica.

## Bibliografia

- Andreoli, A. (1996a). *Introduzione*. D'Annunzio 1996f, XI-L.
- Andreoli, A. (1996b). *Note*. D'Annunzio 1996f, 1221-1383.
- Andreoli, A.; Lorenzini, N. (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Centro nazionale di studi dannunziani (1982). *Natura e arte nel paesaggio dannunziano - Atti del II Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 29-30 novembre 1980). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- D'Annunzio, G. (1986). *Pagine sull'arte*. A cura di S. Fugazza. Introduzione di P. Gibellini. Milano: Electa.
- D'Annunzio, G. (1996a). *Per una Festa della Scienza*. D'Annunzio 1996f, 943-51.
- D'Annunzio, G. (1996b). *I Paesisti*. D'Annunzio 1996f, 109-114; 115-23; 1099-102.
- D'Annunzio, G. (1996c). *In cospetto della natura*. D'Annunzio 1996f, 1103-7.
- D'Annunzio, G. (1996d). *L'ultimo romanzo*. D'Annunzio 1996f, 1193-7.
- D'Annunzio, G. (1996e). *Intervista a Ojetti*. Oliva 2002, 43-56.
- D'Annunzio, G. (1996f). *Scritti giornalistici. 1882-1888*, vol. 1. A cura e con introd. di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- Gibellini, P. (2023). *D'Annunzio e il Naturalismo*. D'Annunzio, G., *Un'idea di D'Annunzio. Trent'anni di studi*. Lanciano: Carabba, 39-43.
- Ojetti, U. (1957). *D'Annunzio Amico Maestro Soldato 1894-1944*. Firenze: Sansoni.
- Oliva, G. (2002). *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*. Lanciano: Carabba.
- Pirandello, L. (2006). *Saggi e Interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di F. Tavian. Con una testimonianza di A. Pirandello. Milano: Mondadori.
- Praz, M. [1972] (2013). *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*. Milano: Adelphi.
- Raimondi, E. (1984). *Dal simbolo al segno*. Raimondi, E., *Il silenzio della Gorgone*. Bologna: Zanichelli, 113-47.
- Tosi, G. (1976). *D'Annunzio et le symbolisme français*. Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore.

# Rappresentare i pensieri Statue inquiete nel teatro di Gabriele d'Annunzio

Mauro Canova  
Istituto Comprensivo Finale Ligure, Italia

**Abstract** The presence of statues in two of d'Annunzio's tragedies (*La Gioconda* and *La figlia di Jorio*) will be analysed, proposing a comparison between examples of 'living statues' from ancient times and the late nineteenth-early twentieth century period. In the second part, reference will be made to the scientist culture of the late nineteenth century. Here, we will make use of a theory according to which they could be two fetishes that direct the flow of thoughts of the protagonists against their opponents.

**Keywords** Tragedy. Scientism. Statues. Sorcery. Fetish.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-02-20  
Accepted 2024-05-29  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Canova | 4.0



**Citation** Canova, M. (2024). "Rappresentare i pensieri. Statue inquiete nel teatro di Gabriele d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 11, 55-68.

I 'feticisti' [...], adorano 'il legno e la pietra'.  
Non hanno scelta: pensano.  
(Augé, *Il dio oggetto*)

Questo saggio è dedicato alla presenza in scena di statue capaci di assumere un ruolo diegetico; oggetto particolare della nostra analisi saranno due opere della produzione teatrale di Gabriele d'Annunzio: *La Gioconda* (1898) e *La figlia di Jorio* (1904).<sup>1</sup>

Nella prima tragedia il finale del terzo atto vede l'aspro confronto tra Silvia, moglie dello scultore Lucio Settala e la modella-musa-amante Gioconda Dianti. Le due donne si affrontano nell'*atelier* dello scultore. Cacciata da Silvia, Gioconda, furiosa per l'umiliazione, vuole punire Lucio tentando di abbattere la statua della Sfinge cui l'artista sta lavorando e che raffigura la stessa modella dello scultore. Silvia, con un intervento provvidenziale ma per lei tragico, salva l'opera dalla distruzione, ma, nel precipitare, la statua le tronca entrambe le mani lasciando la donna irrimediabilmente monca. Di seguito presentiamo la scena:

GIOCONDA E quella statua che è mia, che m'appartiene, ch'egli ha fatta con la vita che ha spremuto da me a stilla a stilla, quella statua che è mia...  
*Ella si slancia con un balzo da fiera verso la cortina chiusa, la solleva, passa oltre.*  
... ebbene, io la spezzerò, l'abbatterò!  
*Silvia Settala gitta un grido accorrendo per impedire il delitto. Entrambe scompaiono dietro la cortina. S'ode l'anelito d'una breve lotta.*

SILVIA No, no, non è vero, non è vero! Ho mentito.  
*[gridando]*  
*Copre le disperate parole lo strepito d'una massa che s'inclina e cade, lo schianto della statua abbattuta; a cui segue un nuovo grido lacerante di Silvia che lo spaventa le trae dalle viscere profonde.*

SCENA TERZA

*Francesca Doni [scil. sorella di Silvia] appare, [...]*  
FRANCESCA Assassina! Assassina!  
*Ella si piega a soccorrere la sorella, mentre l'altra fugge.*  
Silvia, Silvia, sorella mia, sorella mia! Che t'ha fatto? Che t'ha fatto? Ah! Le mani, le mani...  
[...]

<sup>1</sup> D'ora in poi abbreviate rispettivamente in *LG* e *Lfj*. Le due tragedie si leggono in d'Annunzio 2013, 225-330 e 765-890 (quando non diversamente segnalato, i tagli tra parentesi quadre sono nostri).

*Si precipita nella stanza Lucio Settala [...] regge tra le sue braccia la dolce creatura sanguinosa [...] e la volge lo sguardo semispento verso la cortina come per accennare alla statua.*

SILVIA  
[con voce morente]

È... salva.

(D'Annunzio 2013, 305-7)<sup>2</sup>

Ne *Lfj*, Aligi, che sta per sposarsi con Vienda, interrompe il rito per salvare Mila dalla bramosia di un gruppo di mietitori ubriachi. Il gesto del giovane è suggerito dalla visione di un angelo la cui effigie Aligi cercherà di riprodurre mentre si trova, insieme a Mila, presso la grotta del Cavallone sulle montagne abruzzesi. Lazaro, padre di Aligi, è salito alla grotta per prendersi Mila, d'un tratto sopraggiunge Aligi che s'interpone tra il padre e la donna, ma l'anziano uomo non demorde, e, quando riuscirà ad afferrare Mila, Aligi, impugnando l'ascia infissa nel legno della statua, colpirà a morte il padre. Anche in questo caso riportiamo parte della scena:

ALIGI [i]o vi prego, vi prego mio padre, non calpestate così il cuore del figlio dolente, [...] Vi prego, per l'Angelo muto che vede e che ode nel ceppo!  
[...] Egli [scil. il padre] l'assalirà per prenderla. La donna gli sfuggirà nell'ombra, andrà a rifugiarsi presso il ceppo di noce.

MILA No! No! No! Lasciami! Lasciami! Non mi toccare. [...] Ella si aggrapperà all'Angelo perdutamente, per resistere alla violenza. [...] D'improvviso, alla bocca della caverna, apparirà Aligi disciolto. Vedrà il viluppo nell'ombra. Si precipiterà contro il padre. Scorgerà nel ceppo rilucere l'asce ancora infissa. La brandirà, cieco di orrore.

ALIGI Lasciala, per la vita tua!  
Colpirà il padre a morte. Ornella [scil. sorella di Aligi], sopravvenuta, si chinerà a riconoscere nell'ombra il corpo stramazzone a piè dell'Angelo. Gitterà un gran grido.  
(D'Annunzio 2013, 852 e 856-7)

Entrambe le scene sono collocate in chiusura dell'atto centrale delle due tragedie (terzo atto nei cinque de *LG* e secondo atto nei tre de *Lfj*), come se d'Annunzio avesse inteso collocare un *turning point* al

<sup>2</sup> Qui e nelle successive citazioni dalle due tragedie i corsivi sono originali.

centro esatto delle due opere, caricando di senso momenti drammatici che vedono le statue co-protagoniste. Tale ruolo assegnato alle statue non è stato doverosamente approfondito dagli studiosi che, in genere, hanno ricondotto il senso complessivo delle due tragedie ad una dimensione estetico-filosofica (per *LG*) o etnoantropologica (per *Lff*) e sempre in una prospettiva teleologica.

Piuttosto sparuti anche i riferimenti bibliografici: nelle *Note e notizie sui testi* curati da Andreoli (2013, 1121-46 per *LG*; 1250-98 per *Lff*) si rinvia a *La fille aux mains coupées* di Pierre Quillard (1891) per *LG*, mentre per *Lff* il collegamento è alle notazioni dell'antropologo abruzzese De Nino:

Innetto all'uso della falce, il pastore sa però intagliare il legno con l'arte che esibisce attraverso la propria 'mazza': una sorta di scudo di Achille, amplificazione cumulativa di quanto elenca De Nino (*Usi*, II, XLIII, *Il pastore*, 130-2: "la mazza sempre uncinata è raramente senza rabeschi. [...] in ogni utensile o arnese, [i pastori] incidono figure di foglie, fiori, pecore, angeli, sacramenti, fiumi, campanili e simili"). (1274)<sup>3</sup>

E alle riflessioni di Albertini (2005) sull'ascia di Aligi. Per quanto riguarda la figura dell'Angelo, la Andreoli annota quanto segue:

Per il pianto dell'Angelo d'Annunzio interpella l'amico De Nino quando appronta il *Commentaire* da annettere alla traduzione francese della tragedia: "Potresti tu mandarmi una nota su le credenze e gli usi riguardanti l'Angelo custode in Abruzzo? Fin da bambino io ho sentito dire, dinanzi a qualche scempio od oltraggio: L'angelo custode piange. Su questa impressione d'infanzia, io disegnai la figura dell'Angelo nella mia tragedia". (1276)<sup>4</sup>

La questione delle statue animate è di antica data e, storicamente, ha vissuto due momenti di grande fortuna: l'antichità classica e il periodo compreso tra la fine del XIX e i primi del XX secolo. Enrico Badellino traccia una panoramica su tali presenze, sull'animazione dell'inanimato ovvero quando statue (e dipinti) vivono di vita propria ed interferiscono con il destino dei viventi. Se nell'Ottocento i dipinti invadono l'immaginario neogotico, nell'antichità predomina la statua: Aristotele nella *Poetica* ci ricorda che «la statua di quel Miti, in Argo, uccise proprio colui che della morte di Miti era stato cagione, cadendogli addosso mentre la stava guardando» (Aristotele 1968, 54), ma qualcosa di simile accadde anche alla statua del pugile e pancraziaste

---

<sup>3</sup> I tagli e le interpolazioni sono presenti nell'originale.

<sup>4</sup> La lettera di d'Annunzio è del 15 febbraio 1905.

Teagene di Taso: si narra<sup>5</sup> che un avversario politico di Teagene, dopo la sua morte convinse il proprio figlio a rimuoverne la statua dal centro della città, ma quella gli cadde addosso, uccidendolo. Dopo il cristianesimo la vitalità delle statue subisce un'inversione di senso, ad esempio, nel dialogo *Asclepius dal Corpus hermeticum* di Ermete Trismegisto, si descrive il modo attraverso il quale è possibile imprigionare gli spiriti dentro le statue, animarle e farle parlare attraverso il congiungimento di spiriti invisibili ad oggetti visibili e corporei, rendendoli come dei corpi animati.<sup>6</sup> Infine, nel volgere del secolo dei Lumi, statue che si muovono appartengono all'ambito del possibile e manifestano un conflitto tra Bene e Male.

Vige una sorta di accettazione del soprannaturale che ignora ogni riserva razionale, e l'evento prodigioso può interagire con la realtà senza intaccarne la coerenza. Solo con il fantastico moderno, che nasce tra il XVIII e il XIX secolo quasi come una compensazione all'eccesso di razionalismo dell'epoca dei Lumi, l'evento soprannaturale assumerà via via i contorni di un'intollerabile e traumatica intrusione nell'ordine naturale delle cose. (Badellino 2012, 13)

Tuttavia, secondo Caillois, prima che trionfasse la concezione scientifica di un mondo governato da leggi razionali, non è ancora percepito il terrore derivante dalla violazione di tali leggi, poiché queste non sono ancora state formulate e il fenomeno che le produce non è in grado di generare ciò che lo studioso francese definisce «panico mentale» (Caillois 1966, 7). In effetti, tra *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole e *The Lady in the Mirror* (1929) di Virginia Woolf la letteratura fantastica punta volentieri all'effetto straniante e, non di rado, orrifico e, al tempo stesso, mostra, rispetto al periodo classico, una prevalenza dei dipinti a discapito delle statue, le quali compaiono in numero più limitato.<sup>7</sup> Tra i testi che vedono protagoniste le statue citiamo *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée (dove si narra di una Venere in bronzo che si anima e uccide nottetempo un novello sposo)<sup>8</sup> e, sempre in ambito letterario francese, *Ève future* di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1886) e *Sixtine* di Remy de Gourmont (1890), ma va anche rammentata, nel panorama nazionale, *La statua di carne* del friulano Teobaldo Ciconi.<sup>9</sup>

5 Cf. Dione Crisostomo, *Discorsi*, 31 e Pausania, *Periegesi*, IV, 11.

6 Contro tali posizioni si scaglierà Agostino d'Ippona nel *De Civitate Dei*, VIII, 23.1.

7 Tali obiettivi, come tenderemo a dimostrare, esulano dalle intenzioni di d'Annunzio, che utilizza le statue con scopi affatto differenti.

8 Pubblicato per la prima volta sulla *Revue des Deux Mondes* il 15 maggio 1837.

9 Sull'argomento cf. Bresner 1994. Sulla questione delle statue in d'Annunzio (ma con orientamento sensibilmente differente rispetto alla nostra analisi) cf. Meda 1993, 29-79

Testi certamente noti a d'Annunzio e, anche se non si possono negare nelle sue opere suggestioni provenienti dalla dimensione del fantastico, la linea compositiva seguita dal Nostro non è rinviabile *tout court* a quel mondo; vedremo come per il suo teatro egli abbia bisogno di figure tridimensionali, diremmo quasi di 'corpi' capaci di occupare concretamente lo spazio scenico e di porsi quali elementi di relazione. Inoltre, a differenza degli esempi proposti da Gourmont e Mérimée dove le 'statue viventi' agiscono come spinte da una volontà intrinseca che ne dirige le azioni, le statue dannunziane sono immobili.

Sul piano intratestuale d'Annunzio aveva già narrato di statue foriere di sventure: si pensi a *Gli idolatri* e *L'eroe* nelle *Novelle della Pescara*.<sup>10</sup> Nella prima un furto, perpetrato dagli uomini di Mascàlico (paese vicino e rivale di Radusa) priva delle candele la processione di san Pantaleone scatenando la rabbia dei Radusani che, con la statua del santo in testa, entrano armati nel paese rivale per vendicare il furto. Dinanzi alla chiesa di Mascàlico, e all'ombra della statua del santo, si scatenerà una sanguinosissima lotta. Alla fine i Mascalicesi avranno la meglio ed usciranno in processione con la statua di san Gonsalvo. Ma nel sollevarla due dei portatori avranno un cedimento e la statua, inclinandosi su un lato, schiaccerà la mano di un altro portatore, l'Umàllido ('L'eroe' eponimo). Questi, presa consapevolezza che la mano è ormai perduta, atteso il vespro si reca in chiesa armato di coltello e, dinanzi alla folla inorridita, si taglia la mano ferita poi, gettatela nel bacile delle offerte, esclama: «Sante Gunzelve, a te le offre» (d'Annunzio 1996, 119). Anche in questo caso gli esempi di statue dannunziane (stante la medesima pericolosità che parrebbe promanare da esse), sono prive di volontà propria. Insomma, non siamo dinanzi ad un agire dell'oggetto che, fantasticamente, si anima e trascina con sé il malcapitato verso la tragedia (si pensi, ad esempio, alla statua del commendatore nel *Don Giovanni*), ma la mera 'presenza' dell'oggetto sembrerebbe agevolare l'incedere dell'azione verso l'irreparabile.

Entriamo ora nel merito della nostra analisi tentando di recuperare un ruolo di co-protagoniste alle nostre statue. Nella fattispecie, chiameremo in causa la cultura scienziata diffusasi nell'Europa a partire dalla metà dell'Ottocento. Negli ultimi anni gli studi sull'influenza dello scientismo nelle arti, nella letteratura e nel teatro a cavallo tra Otto e Novecento hanno acquisito uno spazio sempre maggiore e l'opera dannunziana ne risulta, a tratti, innervata. Sono noti gli interessi di d'Annunzio per le scienze occulte e lo stesso prese parte a

---

e Curreri 2008, 125-41. Teobaldo Ciconi (1824-1863) fu poeta, giornalista e drammaturgo. *La statua di carne* ebbe un notevole successo di pubblico.

**10** Le due novelle si possono leggere in d'Annunzio 1996, 102-19.

sedute spiritiche: il mondo del paranormale non gli era estraneo, almeno fin dagli anni napoletani:<sup>11</sup>

[E] non importa, come ci ricorda Nino Regard, che d'Annunzio abbia partecipato alle sedute spiritiche presenziate da Lombroso in persona; è certo il suo interesse per il fenomeno (ampiamente documentato da numerosi carteggi - ricordo solo quello con Nella Doria Cambon - e da un'ampia biblioteca esoterica conservata al Vittoriale) così come si può già dedurre dal sonnambolico passeggiare sotto la luna di Andrea Sperelli [...]. Tali aspetti mettono in chiaro che la sperimentazione teatrale dannunziana tiene unite in un unico insieme le sfere del mito, del patologico, dell'occulto e dell'esoterico. (Marinoni 2015, 88)

D'Annunzio, inoltre, aveva notizie di prima mano circa gli sviluppi dello scientismo francese e della corrente teosofica; molte informazioni le reperiva sulla *Revue des Deux Mondes*, della quale fu attento lettore<sup>12</sup> e uno degli autori che potrebbe aver costituito un riferimento per il ruolo delle statue nelle due tragedie prese in esame è Charles W. Leadbeater. Questi, nella seconda parte di una breve ma significativa opera, *The Astral Plane*,<sup>13</sup> analizza il potere delle statue, soffermandosi, in particolare, su gli 'abitanti', identificando questi negli angeli custodi e nelle entità artificiali create dall'uomo. Successivamente l'occultista inglese propone il concetto di «elementale» cioè «una forza che pervade la materia» (Leadbeater 2020, 56), affrontandone poi la presenza in varie realtà sensibili:

[P]oiché i risultati sinora descritti sono stati ottenuti dalla forza del pensiero di uomini del tutto all'oscuro di ciò che facevano, si capirà facilmente come un mago, che conosce la cosa e può vedere in modo chiaro l'effetto che produce, sia in grado di assicurarsi l'uso di un immenso potere. Di fatto gli occultisti sia della scuola bianca sia della nera usano di frequente elementali artificiali nel

---

**11** Su questo periodo cf. Pupino 2005. Per il riferimento a Nino Regard: Regard 1965.

**12** La rivista francese aveva, per lo meno sino al periodo della direzione di Boloz (poi passerà a Ferdinand Brunetière), lo specifico compito di divulgare le innovazioni scientifiche - o parascientifiche - coeve. Sull'argomento cf. de Broglie 1979.

**13** *The Astral Plane* di C.W. Leadbeater (1854-1934) venne edito a Londra nel 1895 e a Parigi in traduzione, *Le Plan Astral*, nel 1899). Lo troviamo citato, *et pour cause*, ne *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello (1904). Nel romanzo, il protagonista elenca alcuni volumi presenti nella biblioteca di Anselmo Paleari, appassionato di occultismo ed esoterismo. Questi conserva libri quali *La doctrine secrète* e *La clef de la Théosophie* di Hélène P. Blavatsky von Hahn (1831-1891) che diresse la Società Teosofica (alla sua morte la direzione passò a Leadbeater); oltre a *La Mort et l'au delà*, *L'homme et ses corps* e *Karma* scritti da Annie Besant (1847-1933, moglie di Leadbeater), e *Les sept principes de l'homme* e *l'ABC de la Théosophie* di Theophile Pascal (1860-1909). Cf. Puppa 1987, 33-62.

loro lavoro e sono ben poche le cose che simili creature non possono fare, se preparate scientificamente e dirette con competenza e abilità. Chi possiede le cognizioni richieste può mantenersi in rapporto con un elementale da lui stesso creato e guidarlo, non importa a quale distanza esso stia lavorando, in modo da farlo agire praticamente come se fosse dotato di tutta l'intelligenza del suo padrone. [...] Simili creature talvolta, per varie ragioni, sfuggono al dominio di coloro che cercano di servirsene e diventano demoni vaganti e senza meta [...]. Ma quelli di cui ora parliamo, dotati d'intelligenza e potere molto maggiori e di un'esistenza molto più lunga, sono in proporzione più pericolosi. Essi vanno invariabilmente alla ricerca di mezzi per prolungarsi la vita, sia nutrendosi come vampiri della vitalità di esseri umani sia spingendo questi a far loro offerte, e fra tribù semiselvagge sono di frequente riusciti con la loro abilità a farsi riconoscere quali dèi del villaggio o della famiglia.<sup>14</sup> (Leadbeater 2020, 79-80)

Pertanto esiste, secondo l'occultista inglese, la possibilità che un flusso di pensieri (buoni o malvagi) possa originarsi dalla mente di un soggetto e questo sciame di pensieri si catalizzi e crei una sorta di 'angelo' in grado, a seconda dei casi, di compiere azioni buone o malvagie (le quali, in ogni modo, sono sempre informate dalla natura del pensiero che origina dalla persona). Tuttavia, secondo l'autore, una persona che non ha dimestichezza con il mondo della magia non è in grado di dirigere e padroneggiare questo «elementale» (per usare la terminologia di Leadbeater), ed esso potrebbe essere responsabile di azioni nefaste e dannose (ad esempio la morte di un'altra persona), senza che il soggetto da cui parte il pensiero malvagio agisca concretamente. Al contrario, un mago, un esperto di scienze occulte, è in grado di padroneggiare questo 'angelo/elementale', dirigere tale flusso di pensieri a proprio piacimento ed operando, per 'interposta personificazione', ai danni di un altro soggetto.

Se torniamo agli episodi succitati da *LG* e *Lfj*, notiamo come, nell'impiego simbolico delle statue, essi mostrino modalità differenti che fanno capo a quanto si diceva circa la capacità delle due protagoniste di padroneggiare il flusso dei pensieri. Nelle due drammatiche scene i sentimenti dei personaggi coinvolti giungono al parossismo: nei confronti di Silvia l'odio e la gelosia che pervadono Gioconda sono estremi, ma ella non li sa contenere né gestire. Ben altra la soluzione che l'Autore presenta ne *Lfj*, dove i personaggi coinvolti sono tre, ma, nella realtà, Mila, la strega, è la regista occulta delle azioni del giovane Aligi. In tale scena dominano ancora l'odio e la gelosia

---

<sup>14</sup> In merito a quest'ultimo assunto, interessanti interferenze emergono con *Il dio oggetto* di Augé 2002.

cui vi si aggiunge il terrore di Mila dinanzi alla minaccia di stupro da parte di Lazaro. E tuttavia, a differenza della situazione presentata ne *LG*, qui abbiamo una «magalda» che sa gestire 'l'angelo della morte' ed è in grado di dirigerne la forza malvagia.

Nello sfondo violento che connota le scene in cui appaiono le statue è forse possibile individuare un *fil rouge* che collega le immagini dei santi de *Gli idolatri* e de *L'eroe* alle statue di *LG* e *Lff*. Violenza collettiva, di massa, ne *Gli idolatri*; tutta caricata sulle spalle del singolo nelle due tragedie. Ma la figura che domina la scena e l'immaginario del lettore/spettatore è quella della statua, con la differenza, non marginale, che nelle novelle si agitano sentimenti contrastanti di rabbia sacrificio vendetta, irrelati e diffusi su più personaggi, e predomina una dimensione etno-antropologica di un Abruzzo belluino, mentre nelle tragedie traspare una dimensione più intima,<sup>15</sup> ma non meno feroce. In particolare, ne *LG* l'Autore costruisce la scena ponendo a confronto tre soggetti: le due donne e, nascosta agli occhi, ma ben nota agli spettatori, poiché vi si allude, la Statua della Sfinge, celata dietro una cortina. Quando la discussione tra le due rivali si accende e trascende, la scena del litigio si sposta per guadagnare una maggiore profondità nello spazio teatrale. Qui, Gioconda, minacciando di distruggere la statua che la raffigura, balza dietro la tenda immediatamente seguita da Silvia. Ma l'atto di distruzione, prefigurato dalla protagonista, non può essere diretto contro sé stessa, Gioconda, in effetti, non ha alcuna intenzione di 'uscire di scena': non intende abbandonare Lucio e neppure accarezza l'idea del suicidio,<sup>16</sup> bensì desidera inconsciamente punire Silvia che l'ha umiliata e allontanata dall'*atelier* di Lucio, da uno spazio che è sempre stato suo. La divaricazione tra le parole e i pensieri di Gioconda è rappresentata efficacemente dalla statua che, precipitando, parrebbe attualizzare le parole di Gioconda, in realtà, tranciando le mani di Silvia, ne realizza pensieri e desideri reconditi. Come l'Umàllido de *L'eroe*, anche Silvia, nel tentativo di salvare la statua, sacrifica le sue belle mani con un gesto istintivo, ma là cadeva la statua di san Gonsalvo per un accidente, qui per volontà della rivale. L'ambiguità della scena investe la responsabilità di entrambe le donne e, tuttavia, nella mente dello spettatore si staglia netta l'immagine scolpita di Gioconda che trancia le mani di Silvia: quasi un interposto atto volontario, come se la statua obbedisse ad un ordine e si abbattesse, con furia cieca, sulla sventurata Silvia. Gioconda, che assiste alla scena del proprio desiderio inconscio che si concretizza, dopo l'incidente fugge

---

15 L'affresco che raffigura il gruppo di villici infoiati (quasi i medesimi de *Gli idolatri*), d'Annunzio lo tratteggia nel atto iniziale de *Lff*.

16 Al termine della tragedia ella tornerà ad essere musa e amante di Lucio Settala.

terrorizzata, incapace di affrontare le conseguenze di una situazione da lei stessa provocata. Il flusso dei suoi pensieri, intrisi di sentimenti violenti e vendicativi, si sono raggruppati nella statua, nella sua immagine che è, di Gioconda, la trasposizione. Ma, come si diceva, questi pensieri non vengono controllati dalla Dianti, poiché ella non è in grado di dominarli, ma, liberi, vanno ad agglutinarsi nella forma della Sfinge che colpisce la rivale in amore mutilandola di una parte del corpo fortemente simbolica. È possibile ipotizzare la statua della Sfinge come un 'doppio' di Gioconda? – e d'Annunzio, qui, avrebbe buon gioco in un passaggio, diremmo quasi, didascalico. A nostro avviso non è così. Come vedremo in chiusura del saggio, non si tratta di un 'doppio', bensì di un tentativo di presentare allo spettatore una soluzione ancipite: nella divaricazione tra atto ed intenzione vediamo stabilirsi una relazione che, altrimenti, sul palcoscenico, risulterebbe impossibile. Gioconda non vuole distruggere la Sfinge (e, quindi, neppure sé stessa), piuttosto nel gesto di accedere ai penetrali dell'*atelier*, di tentare di abbattere la statua, ella pone in essere l'allegoria di una discesa alle zone inconscie; e quando Silvia, fisicamente e simbolicamente, la seguirà in questo calarsi nelle profondità (in quell'*atelier*, ambiente misterioso che le è interdetto), ella subirà la violenza dei pensieri di Gioconda, i quali, sfuggiti al controllo della musa/rivale, si attualizzeranno nell'"azione" spietata della statua.

Una soluzione formalmente analoga la si rintraccia nella statua dell'angelo scolpita da Aligi. Ne *Lfj* l'Autore prepara con cura la triplice apparizione dell'angelo: una prima volta (atto I) in casa, quando Aligi afferma di aver visto un angelo che gli ha ordinato di salvare Mila; una seconda volta, più cogente, nell'atto centrale, quando lo stesso giovane inizia a scolpire l'immagine di quest'apparizione angelica. Anche nell'atto terzo l'angelo sarà in scena, ma coperto da un drappo e, finalmente, gettato nelle fiamme purificatrici insieme a Mila su richiesta della protagonista. Nei primi due atti, l'angelo fa udire la propria voce quando Mila è in pericolo e, ogni volta, Aligi risponde, ma più correttamente diremmo: ubbidisce prontamente, adoperandosi per difenderla dagli uomini che ne bramano il corpo. Mila subisce una divaricazione dinanzi agli sguardi maschili: chi la vede come corpo da possedere e chi la percepisce quale figura da preservare: l'angelo è, per Aligi, l'immagine spiritualizzata di Mila (che, peraltro egli non possiede carnalmente perché ne vuol mantenere intatta la purezza). Ma c'è, infine, una terza posizione incarnata dalla giovane: agli occhi delle donne del paese Mila è la figlia del mago e, pertanto, anch'essa esperta di sortilegi.

L'immagine che Aligi sta estraendo lentamente dal ciocco di nocce dovrebbe raffigurare l'angelo piangente che gli è apparso il dì delle nozze in casa della madre, ma egli non comprende che in esso si contempla l'immagine di Mila, e tuttavia, a questa statua che

il giovane pastore tarda a completare, manca la parte inferiore, le gambe e i piedi:

MILA Affretta affretta, ché il tempo sen viene.

Dalla cintola in giù l'Angelo è preso ancor nel ceppo, i piedi ancor legati ha nei nocchi, e le mani senza dita, e gli occhi si pareggian con la fronte. Indugiato ti sei a fargli l'ale penna per penna, ma volar non può. (D'Annunzio 2013, 814)

È metafora dell'amore tra i due giovani, ma anche di Mila stessa che, per l'intero secondo atto, afferma di volersene andare (continui i riferimenti alla strada e ai piedi, disseminati nell'atto centrale), ma non sa partire, come se qualcosa la tenesse ancorata alla grotta e ad Aligi. Questi, dal canto suo, è personaggio debole, eterodiretto: il padre lo manda a fare il pastore e lui obbedisce, la madre gli trova moglie e lui accondiscende (fino all'irruzione di Mila) e anche quando è nella grotta e non sa risolversi, chiede consiglio prima a Mila e poi al santone Cosma. Neppure nella tesissima scena che chiude il secondo atto egli saprà assumere una decisione, succube del padre e tenuto fermo da due pastori, agirà solo quando Mila, abbracciando la statua dell'angelo, ne chiederà magicamente l'aiuto. Mila, avvinghiata alla statua, chiama la sorella di Aligi, Ornella, che si trova nei pressi, ma, a sorpresa, arriverà Aligi il quale afferrerà l'ascia conficcata nel legno della statua e con questa colpirà a morte il padre. Ed anche in questa scena si può scorgere, simbolicamente, nella nascosta mano di Mila, fattasi tutt'uno con la statua dell'angelo, colei che porge l'arma fatale ad Aligi. Il flusso di pensieri che, a differenza di Gioconda, Mila sa controllare benissimo, rapiranno la mente di Aligi per una seconda volta e il giovane cadrà nuovamente affatturato dalla magia della giovane. Nell'atto conclusivo, Mila, irrompendo tra la folla, confesserà che fu lei a stregare la mente di Aligi:

MILA Egli non sa. Di quell'ora non gli sovviene. È magato. Io gli voltai la ragione. Io gli voltai la memoria. Son figlia di mago. (D'Annunzio 2013, 881)

E quando il giovane pastore obietterà che lui ebbe la visione dell'angelo che gli confermava che «ell'era di Dio» (814), Mila lo smentirà:

MILA Oh povero Aligi pastore!

Oh giovine credulo e ignaro! l'Angelo apostatico era. (883)

Poi, la lucida confessione della giovane maga farà ricadere l'atto e la colpa dell'assassinio di Lazaro su lei sola; e la turba, stupefatta e sollevata, accoglierà come vera l'ammissione di responsabilità,

decretando l'innocenza di Aligi e condannando Mila a morire tra le fiamme, come si addice ad una strega.<sup>17</sup>

Al limite si potrebbe azzardare che Mila non si sacrifichi per salvare Aligi, non inventi una soluzione che va a solleticare i desideri dei villici (i quali, dal canto loro, non vedono l'ora di individuare un capro espiatorio al di fuori della comunità): ma che ella dica il vero e, svelando l'effettiva natura dell'angelo, si carichi della responsabilità dei suoi pensieri malvagi.

Ci sia consentito, in chiusura, un *détour* antropologico. Guardando da un'angolazione differente vogliamo approcciare la presenza/funzione delle due statue introducendo il concetto di 'feticcio' secondo quanto scrive Marc Augé a proposito delle divinità africane. Lo studioso francese elenca le caratteristiche e i poteri delle statue chiamate Legba:<sup>18</sup>

Il Legba è questo oggetto doppio, nello stesso tempo attivo e passivo: attivo nella relazione con l'altro, specialmente in forma di aggressione; passivo nel senso che può essere messo in condizione di aggredire senza una propria iniziativa. (Augé 2002, 87)

E prosegue sottolineandone il carattere strumentale:

Per eliminare l'ambiguità del termine 'strumentale' [...], è meglio dire che essi sono manipolabili, a guisa dell'energia elettrica o atomica, ma a rischio e pericolo del manipolatore: la sua azione scatena reazioni non sempre dominabili, in quanto meccanicamente prodotte dal momento in cui sono stabilite certe connessioni, operati certi accostamenti, messe in contatto certe sostanze. (87-8)

Non è difficile riconoscere somiglianze con quanto scritto sopra a proposito delle teorie teosofiche e il potere dell'"angelo/elementale". Il flusso di pensieri usato, come scrive Augé, 'strumentalmente' innesca una relazione (non di rado pericolosa), tra la persona che tenta di 'controllarne' la forza e la statua/feticcio. L'antropologo francese si inoltra poi in una fine analisi delle caratteristiche fisiche e simboliche della statua (che, generalmente, è scolpita nella pietra o nel legno), ed è circondata da un'aura magica che ne pone in evidenza il potere relazionale:

---

**17** Mila chiederà che l'angelo venga gettato tra le fiamme insieme a lei, stabilendo la perfetta sovrapposizione tra la giovane e l'angelo.

**18** Come abbiamo già accennato, le teorie teosofiche spesso si riallacciano a riti e tradizioni narrate dai primi studiosi di etnologia e da quanti in quegli anni osservavano le culture indigene con sguardo diverso da quello colonialista; non è raro pertanto trovare riferimenti alle culture africane o del Sud-Est asiatico o amerinde negli scritti teosofici composti a cavallo tra Otto e Novecento.

Ciò che è stato chiamato un feticcio [...] è ciò che genera la relazione e non si limita a rappresentarla. La relazione ha bisogno della materia insieme per rappresentarsi, per dirsi e per attualizzarsi, e la materia ha bisogno della relazione per diventare oggetto di pensiero. [...] se non c'è simbolo che non sia caricato di materialità e quindi dotato di un'esistenza propria, allora non c'è neppure feticcio, oggetto detto feticcio, che non sia dotato di vita, cioè di un certo potere di relazione. [...] la relazione simbolica deve essere intesa come un rapporto reciproco tra due esseri o tra due realtà di cui l'uno non è il rappresentante dell'altro giacché ciascuno dei due è il rappresentante dell'altro. (Augé 2002, 132-3)

Ciò favorisce una conclusione parziale ma suggestiva: all'incrocio delle due istanze proposte (scientismo ed antropologia - con la consapevolezza del differente peso scientifico), emerge l'uso originalissimo delle statue ne *LG* e *Lff* attraverso le quali d'Annunzio inscena il flusso di pensieri delle due protagoniste. La scissione profonda tra l'agire e il pensare aveva bisogno di un simulacro/feticcio presente in scena e in grado di mostrare, plasticamente, il pensiero nascosto nelle loro menti. L'autore, poi, fornisce a tale flusso di pensieri un'effettiva e concreta capacità diegetica, che interviene in maniera fattiva sulla sorte dei personaggi: ne dirige le azioni e ne determina la sorte. La materia bruta, caricata di senso e passata attraverso la mano dello scultore, viene sottratta all'azione dell'*homo faber* (Lucio, Ali-gi) che si trova espropriato dell'opera, la quale cade sotto il controllo strumentale della donna (Gioconda, Mila), che investe del proprio pensiero il manufatto, trasformandolo in autentico dio-oggetto, feticcio e simbolo catalizzatore di pensieri e volontà conscie e/o inconscie. Il portato di ciò è la relazione che si viene a stabilire tra le singole protagoniste e la statua, relazione che si carica di un senso aggiuntivo altrimenti impossibile da rappresentare scenicamente. L'aspetto relazionale aggiunge così un elemento attivo, un terzo polo di attrazione (dello sguardo e del senso) che si aggiunge a quello dei personaggi contrapposti. In tal modo d'Annunzio crea un affascinante gioco di presenze scisse (talvolta in contrasto con sé stesse), ma nelle quali sia il dato mentale sia quello corporeo/materiale trovano un concreto strumento di rappresentazione e di azione.

## Bibliografia

- Albertini, G. (2005). «Simbologia della ‘mazza’ di Aligi». Di Carlo, E. (a cura di), *Cent'anni di passione = Catalogo della mostra “La figlia di Iorio”* (Pescara, settembre-dicembre 2004). Roma: De Luca, 25-32.
- Andreoli, A. (2013). «Note e notizie sui testi». D'Annunzio, G. (2013), *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e G. Zanetti. Milano: Mondadori, 1027-328.
- Aristotele (1968). *Poetica*. A cura di M. Valgimigli. Bari: Laterza.
- Augé, M. (2002). *Il dio oggetto*. Trad. di N. Gasbarra. Roma: Meltemi. Trad. di *Le dieu objet*. Paris: Flammarion, 1988.
- Badellino, E. (a cura di) (2012). *Arte e mistero. Dieci inquietanti racconti*. Ginevra; Milano: Skira.
- Bresner, L. (1994). *Le sculpteur de femmes*. Paris: Gallimard.
- Brogie, de G. (1979). *Histoire politique de la Revue des Deux Mondes (1829-1979)*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- Caillois, R. (1966). «De la féerie à la science-fiction». *Anthologie du fantastique*, t.1. 2 voll. Paris: Gallimard, 7-24.
- Curreri, L. (2008). *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*. Pisa: ETS.
- D'Annunzio, G. (1996). *Le novelle della Pescara*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- De Nino, A. (1879-97). *Usi e costumi abruzzesi*, t. 2. 6 voll. Firenze: Barbera.
- Leadbeater, C.W. (2020). *Il Piano Astrale. Aspetto, abitanti e fenomeni parapsicologici correlati*. Trad. di E. Bratina. Vicenza: Società Teosofica Italiana. Trad. di: *The Astral Plane*. London: Theosophical Publishing Society, 1896.
- Marinoni, M. (2015). «D'Annunzio e la sintassi della follia. Attraversando il linguaggio delle ‘dementi’». *Oblio. Osservatorio bibliografico della Letteratura italiana tra Otto e Novecento*, 5(20), 79-101.
- Meda, A. (1993). *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*. Ravenna: Longo.
- Pupino, A.R. (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori.
- Puppa, P. (1987). *Dalle parti di Pirandello*. Roma: Bulzoni.
- Regard, N. (1965). *D'Annunzio Post-Mortem. Il Poeta e lo Spiritismo*. Chieti: Solfaneli & Vecchioni.

# Realtà e magia in *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1898) di Gabriele d'Annunzio

Alessio Arena  
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

**Abstract** The article intends to propose a reflection on the relationship between reality and magic in Gabriele d'Annunzio's *Sogno d'un tramonto d'autunno*, published in 1898 and staged in 1905. The magical action, in fact, far from being merely a narrative expedient, lends dynamics to a theatrical text in which the action tends to be off-stage, and enhances the dreamlike dimension in which the story is set.

**Keywords** Gabriele d'Annunzio. *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Magic. Realism. Theatre.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-02-27  
Accepted 2024-05-31  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Arena | 4.0



**Citation** Arena, A. (2024). "Realtà e magia in *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1898) di Gabriele d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 11, 69-78.

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento la carriera letteraria di Gabriele d'Annunzio (1863-1938) conobbe una fase di particolare floridezza. Infatti, ispirato dalla frequentazione con l'attrice Eleonora Duse (Andreoli 2017), se sul fronte della poesia, nel torno d'anni che va dal 1896 al 1903, il poeta componeva alcune delle sue liriche più celebri, poi confluite nelle *Laudi* (d'Annunzio 1984), sul versante di altri generi egli si dedicava inoltre a nuove sperimentazioni drammaturgiche. Alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento, in particolare, si datano le prime tragedie di d'Annunzio, tra le quali figura *Sogno d'un tramonto d'autunno*, pubblicata nel 1898 dai Fratelli Treves e poi portata in scena nel 1905 (d'Annunzio 2013). Si tratta di un unico atto in prosa, che si configura come parte di un dittico con *Sogno d'un mattino di primavera* (d'Annunzio 2013) nella silloge *I sogni delle stagioni*.

Sebbene *Sogno d'un tramonto d'autunno* sia annoverata tra le opere minori di d'Annunzio, essa merita comunque di essere approfondita alla stregua di più noti capolavori dannunziani, attraverso una lettura che non si limiti ad analizzare il *poema tragico*<sup>1</sup> soltanto come un testo teatrale, ma come un prodotto letterario unico, la cui estetica e i cui significati possono gettare meglio luce sulla poetica dell'autore, che in quegli anni raggiungeva le vette più alte.

Nel 1892 d'Annunzio manifestava la necessità di evasione da una realtà deludente (Guerra 2023): è prova di questo sentire che avrebbe contrassegnato tutta la fase dell'estetismo dannunziano quanto l'autore dichiarò in un articolo apparso su *Il Mattino* di Napoli dal titolo «Il bisogno del sogno» (d'Annunzio 1892; Cimini 2009, 105, 121). Non sembra mera casualità, pertanto, che a distanza di pochi anni i fratelli Treves avessero dato alle stampe *I sogni delle stagioni*: nella silloge, infatti, come si vedrà più nel dettaglio con il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, è possibile cogliere l'urgenza di guardare verso un mondo altro in cui la realtà, pure presente, finisca per confondersi e fondersi con gli aspetti più fantasiosi dell'invenzione, come la magia, ed entro una dimensione onirica. Anche la scelta di esprimere tale urgenza di evasione e di incanto attraverso il teatro non sembra casuale (Meazza 2001). Nonostante l'approdo di d'Annunzio alla drammaturgia, come è stato detto più sopra, sia stato, almeno in parte, sicuramente influenzato dalla frequentazione con Eleonora Duse, esso andrà però anche interpretato nella prospettiva di una ricerca di nuove modalità di espressione artistica. Ecco che, in tal senso, il teatro poteva rivelarsi mezzo di comunicazione privilegiato per sentimenti virtuosi grazie alla sua immediatezza e alla sua autenticità.

In uno scenario dalla grande carica immaginifica, quindi, pervaso dai colori intensi dei tramonti autunnali padani, d'Annunzio colloca le due protagoniste di *Sogno di un tramonto d'autunno*: la grande

<sup>1</sup> Così, infatti, l'opera è stata definita dallo stesso d'Annunzio.

meretrice Pantea, e la dogaressa vedova Gradeniga. Quest'ultima assiste alla vicenda da un giardino «di delizia e di pompa, un pesante corpo di foglie trascolorite, di fiori sfiorenti, di frutti strafatti» (d'Annunzio 1941, 71). Pantea, invece, naviga trionfante sul Brenta verso Venezia a bordo di un Bucentoro d'oro, con una schiera di giovani, follemente innamorati di lei. Tra questi c'è anche l'uomo che Gradeniga ama a tal punto da avere tempo addietro ucciso suo marito, il doge. Pertanto, ancora di più la dogaressa non può tollerare la passione che l'amato nutre ora per l'avvenente Pantea e dunque volgerà la storia in un tragico epilogo.

L'accostamento di due figure femminili che incarnano da un lato la seduzione e dall'altro la distruzione non sorprende se si considerano i ruoli rivestiti, in generale, dalle donne nelle opere di d'Annunzio e i valori simbolici e allegorici che esse vengono ad assumere (Alonze 2004). Il personaggio di Pantea, in particolare, risponde all'ideale femminile attorno al quale ruota la *Trilogia della rosa*, i cui romanzi, peraltro, avevano preceduto di pochi anni *Sogno d'un tramonto d'autunno*: Pantea, infatti, come

Elena ne *Il Piacere*, Teresa ne *l'Innocente* e Ippolita in *Trionfo della morte* sono donne indipendenti, audaci e attaccate alle cose terrene che agiscono come tentatrici sessuali. [...] Usurpano l'autorità maschile incarnando i desideri sessuali dei rispettivi amanti che si abbandonano al loro potere seducente. (Tumini 2004, 128, 129)

Gradeniga, invece, pure un tempo affascinante e voluttuosa, personifica ora la sfioritura autunnale del suo giardino, e, disperata, rimpiange il rigoglio della primavera della sua vita, fatto di amori e di lussi. Anche per queste ragioni lo scenario del *poema tragico* su cui si svolge la vicenda risulta sempre proiezione del paesaggio interiore della dogaressa.

Ciò che tuttavia in *Sogno d'un tramonto d'autunno* risulta più originale è la dimensione magica che permea l'opera e il suo rapporto con gli aspetti del reale che, al contempo, vengono inscenati. Come si vedrà in seguito, infatti, nel *poema tragico* la magia assume funzioni fondamentali per lo svolgimento della vicenda, così come declinazioni complesse nel labile confine tra occultismo e religione. Gradeniga, folle d'amore e di gelosia nei confronti del suo uomo, per sottrarre l'amato a Pantea ricorre a un rito svolto da una maga, che costei aveva già praticato per uccidere il marito della stessa Gradeniga. Il rito, in particolare, è volto ad annientare Pantea, portando altre genti a risalire il Brenta per ucciderla. Una strage, dunque, finirà per consumarsi attorno alla meretrice che morirà, con la sua schiera, avvolta dalle fiamme.

È anzitutto da notare che l'opera, in generale, è venata di occulto. L'interesse dell'autore per questo ambito è noto. D'Annunzio infatti,

fin da giovane, dimostrò una notevole attenzione nei confronti di quella superstizione che riconduceva alle proprie origini abruzzesi e che si palesava «attraverso il culto dei numeri e dei giorni, l'uso degli amuleti e il più diverso simbolismo» (Mazza 1995, 16). A tal proposito, Tumini scrive che

Quest'aspetto delle tradizioni religiose rappresentava un elemento importante costitutivo del carattere letterario di D'Annunzio e una forza vitale nella formazione della sua arte. Sembra che tale tradizione religiosa derivi da una componente dannunziana, difficile da estirpare dalla psicologia dell'autore, in quanto riemerge attraverso la sua carriera artistica. Inoltre, D'Annunzio voleva dimostrare come la religione avesse un'influenza ancora più forte sulle persone quando si esagerava sfociando nel fanatismo fino ad arrivare a una certa vena di follia e gran parte di questa eredità religiosa può essere rintracciata nei suoi lavori. (Tumini 2004, 255, 256)

Anche l'amore per i cani, che accompagnò il poeta per tutta la sua vita, può essere ascritto al suo interesse per il soprannaturale. Come riporta Mazza, infatti, nel corso di un'intervista rilasciata al quotidiano britannico *Daily Mail*, d'Annunzio dichiarò che riteneva i cani

genii benigni che hanno il senso del soprannaturale [...] Tutta la mia vita ha avuto qualche cosa in comune con quella dei cani. Io li immagino come dei genii benigni: hanno il senso del soprannaturale, che si rivela, a volte, dalla loro agitazione repentina. Ho tanto vissuto con essi, che ormai quasi li comprendo, e quasi essi mi parlano. (Mazza 1995, 17)

In *Sogno d'un tramonto d'autunno* l'autore dischiude una dimensione ulteriore rispetto a quella onirica suggerita fin dal titolo, ovvero quella rappresentata dalla stessa maga, a cui allo spettatore è permesso di guardare direttamente attraverso qualche preciso elemento che compare nella narrazione. La maga di Schiavonia, «che sa far morire di lontano...» (d'Annunzio 1941, 80), vestita di nero, in sella a un mulo, scortata dalle ancelle della dogressa, si reca da Gradeniga stringendo a sé il «libro del re di Maiorca» (97) dal quale reciterà le formule per il compimento del rito. Ecco che allora

Ella s'appresta all'opera. Apre il libro magico, da cui pendono le lunghe liste di cuoio disciolte, e lo posa sul piedestallo della Venere, contro i piedi bronzei della statua, come contro un leggio; per modo ch'ella, stando alzata, può leggere. Si curva sul braciere per ammolliare la cera; quindi, leggendo nel libro a voce bassa parole incomprensibili, foggia con le dita l'immagine. La Dogressa rimane a guardarla con occhi intentissimi, quasi che ella voglia infondere

nella cera la virtù del suo odio. Giunge dalla lontananza del fiume un confuso clamore, come di battaglia. (100-1)

Come in un vudù, la maga plasma della cera per riprodurre un'immagine di Pantea, aggiunge una ciocca di capelli della stessa meretrice che gli viene portata da un'ancella della dogaressa, e Gradeniga inizia ad infilzare con spilli la scultura. Spillo dopo spillo, l'inferno in cui la dogaressa vorrebbe trascinare Pantea si materializza davanti ai suoi occhi in forma di fiamme.

Il rito si consuma tra una sacralità e una profanità indefinite. Quanto si verifica in *Sogno d'un tramonto d'autunno*, infatti, è anche concretizzazione del sincretismo religioso dannunziano: la magia nera, il sortilegio, il maleficio si fondono con elementi che evocano la religione pagana e cristiana. Il rito, infatti, si svolge nel propizio giorno dell'angelo Anhoel (d'Annunzio 1941, 100) e al cospetto della statua di Venere, ma prevede di utilizzare «l'ostia consacrata, le gocce del crisma» (80); allora la maga sembra assumere i sembianti di una sacerdotessa che, attenendosi al libro - che funge quindi da messale -, pratica, a tutti gli effetti, una liturgia laica, composta di formule e gesti. In tal senso, la magia in *Sogno d'un tramonto d'autunno* risulta altresì un'ambigua parodia delle religioni che, grazie ad alcuni elementi, sembrerebbero riconoscibili: il paganesimo di memoria classica, il cristianesimo e, per certi aspetti, anche il satanismo, fino ad arrivare a culti esotici, come il vudù, che nella percezione occidentale si collocano al limite della magia nera. La propensione di d'Annunzio nei confronti delle teorie scientiste, poi, si coglie nello stesso rito inscenato dalla maga a cui ricorre la dogaressa. Tale azione magica, infatti, è descritta quasi con rigore scientifico, in quanto scandita da precisi passaggi che devono essere rispettati per giungere al risultato voluto. Gradeniga, inoltre, ripone piena fiducia nelle potenzialità risolutive della maga e del rito, cui, come è stato evidenziato, si era in passato già rivolta. Tale aspetto rimanda alla tendenza dello scientismo a riconoscere alle scienze il potere di soddisfare i bisogni dell'uomo.

La commistione di riti e credenze cui si assiste in *Sogno d'un tramonto d'autunno* è coerente con il profondo interesse di d'Annunzio per l'occultismo, il simbolismo e la teologia. La propensione per l'occulto si sarebbe poi intensificata verso la fine della vita del poeta, quando, ritiratosi nel suo Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera, trovò nell'architetto della sua stessa ultima casa, Giancarlo Maroni, un interlocutore privilegiato. Costui, infatti, dichiarava di possedere abilità medianiche (Mazza 1995, 50, 53) e pertanto intratteneva d'Annunzio trascrivendo messaggi dall'aldilà, organizzando sedute notturne, restituendo al poeta affascinato «pagine dettate dall'Invisibile», come testimoniato dal carteggio tra i due (52). In quest'ultimo capitolo della sua vita, l'autore asseriva inoltre di vedere in casa

lo spirito di Eleonora Duse, con il quale era entrato in contatto per la prima volta grazie a un *medium* (53-4).

Estendendo la riflessione sul soprannaturale magico e religioso da *Sogno d'un tramonto d'autunno* ad altre note tragedie del poeta quali *La figlia di Jorio* (d'Annunzio 1904) e *La fiaccola sotto il moggio* (1905), si può notare come «nei drammi l'autore pone in primo piano la superstizione e la magia, la fedeltà alla realtà storica non è un fattore dominante» (Tumini 2004, 55).

Tornando al *poema tragico*, e sondando meglio le funzioni della dimensione magica in quest'opera, si possono però notare ulteriori significati. *Sogno d'un tramonto d'autunno* può essere inteso come un «teatro mentale», dove l'azione è pressoché assente, in quanto d'Annunzio relega «fuori scena i tempi e i luoghi degli accadimenti» (Sinisi 2007, 49). La dimensione magica allora, da un punto di vista teatrale, rappresenta innanzitutto la rottura dell'equilibrio tra la dogaresa e la meretrice e contribuisce significativamente a movimentare l'azione e il potere creativo dell'immaginazione esercitato dal testo.

Notiamo inoltre che l'operazione magica di Gradeniga esaspera il mistero e l'inquietudine della dimensione onirica in cui sono calati i personaggi; il sogno non viene pertanto stravolto, bensì esaltato e trasmutato in incubo, oltretutto finalmente distinto in modo netto e inequivocabile dalla realtà con la quale, almeno all'inizio della storia, esso pareva confondersi.

In *Sogno d'un tramonto d'autunno* la realtà è rappresentata anzitutto dalle passioni complesse e travolgenti che, come spesso accade nell'opera dannunziana, si rivelano estremamente realistiche nella loro deviazione che può arrivare talvolta alla morte. Nel *poema tragico* dannunziano, inoltre, anche le passioni sono dotate di corrispondenze simboliche. L'ardore amoroso di Gradeniga per l'amante, infatti, è rappresentato dal fuoco: si tratta di un tema costante nella poetica dannunziana e che in *Sogno d'un tramonto d'autunno* sembra acquisire una particolare profondità simbolica. L'incendio che divampa dal Brenta, a compimento del rito voluto da Gradeniga, è infatti financo ancora il riflesso dello scenario interiore della dogaresa, consumata dalla rabbia e dall'odio nei confronti di colei che le ha sottratto l'amante. Nel *poema tragico* dannunziano il fuoco non adempie a una funzione purificatrice, ma rappresenta la distruzione. In particolare, alla luce dei risvolti mistici e religiosi, il fuoco che divampa al termine del rito della maga risulta manifestazione dell'inferno cui Gradeniga sa di essere destinata e presso il quale vuole trascinare con sé Pantea. Sicché «gli elementi costitutivi della magia e i costumi arcaici interferiscono con la vita dei personaggi con la stessa invadenza della mano del fato greco e li conducono alla catastrofe» (Tumini 2004, 55). Infilzato l'ultimo spillo sull'immagine di cera di Pantea

S'ode lo strepito che s'approssima; si scorge in fondo al giardino il rosseggiare della nave incendiata. Folle di dolore e di terrore, la Dogaressa si slancia verso la scala; vacilla sui primi gradi, sostenuta dalle donne che accorrono a lei. La Maga raccoglie l'immagine di cera e la depone ai piedi della statua di Venere; per modo ch'essa luccica di aghi contro al bronzo fosco. (D'Annunzio 1941, 118)

Sul momento dell'incendio che conclude il dramma, si sofferma anche Baldi (2020, 30):

Il fuoco trionfa poi, fuori di metafora, nel finale del 'poema tragico', nell'incendio che arde il Bucentoro e con esso sia la rivale sia il giovane amante, in conseguenza dell'incantesimo voluto dalla Gradeniga: il fuoco metaforico diviene fuoco reale, fisico. Il piano metaforico e quello reale non sono dunque irrelati: le pulsioni distruttive insite nella passione della dogaressa, tradite da quella pioggia di metafore ignee del suo monologo, si proiettano fuori della sua mente, prendono corpo nella realtà oggettiva. Attraverso il velo dell'espedito drammatico rappresentato dal rito di magia nera, si manifesta ciò che si potrebbe definire onnipotenza magica del pensiero: i processi mentali del personaggio agiscono al di fuori di esso, incidendo sulla realtà esterna. O meglio, siccome tutta l'azione è filtrata dalla soggettività della donna e segnata dalla sua esasperata tensione interiore, è come se la festa sul fiume, che finisce nella strage e nell'incendio, fosse una fantasia proiettiva partorita dalla sua mente delirante (non sarà un caso, allora, che nel titolo compaia il termine chiave 'sogno').

In *Sogno d'un tramonto d'autunno*, tuttavia, la magia pare anche disseminata in alcuni dettagli commisti al reale proprio attorno alla figura di Pantea, assumendo i toni del mito. Infatti, nel narrare delle doti ammaliatrici della meretrice, Lucrezia e Caterina, ancelle di Gradeniga, raccontano che Pantea è famosa per il suo canto perché possiede «il segreto della sirena» (d'Annunzio 1941, 94). Secondo una versione dei fatti, Pantea avrebbe visto una sirena dormiente e l'avrebbe uccisa, impossessandosi della sua anima. Uno dei suoi occhi neri, allora, sarebbe diventato azzurro. Secondo altre versioni, continuano a raccontare le ancelle, Pantea avrebbe catturato una sirena e l'avrebbe risparmiata in cambio del segreto della creatura magica. Sarebbe stato da allora che la meretrice avrebbe cominciato a cantare con un fascino tale da trarre «dietro di sé tutti quelli che l'odono» (d'Annunzio 1941, 94). Il racconto delle ancelle sovrappone l'immagine di Pantea a quella della sirena, creatura ammaliatrice, simbolo di incanto e sensualità. L'invidia di Gradeniga pare deflagrare definitivamente proprio da questo racconto che, depauperando Pantea della sua umanità, trasfigura la rivale nella creatura mitologica della seduzione.

Segnaliamo inoltre che il dramma conobbe un interessante adattamento cinematografico, realizzato nel 1911 dal regista Luigi Maggi, che diresse un cortometraggio muto in bianco e nero, prodotto dall'Ambrosio film. Nella pellicola l'occulto è presente nelle atmosfere cupe e inquietanti e nell'intensa interpretazione del cast, per lo più composto da donne, tra le quali spiccano Mary Cleo Tarlani nel ruolo di Gradeniga, Lola Visconti-Brignone in quello di Pantea e Gigetta Morano nei panni di un'ancella della meretrice. Evidenziamo inoltre la presenza, nel ruolo di Orseolo, di Mario Voller-Buzzi, destinato a interpretare nel 1913 Renzo Tramaglino nell'adattamento de *I promessi sposi* diretto da Eleuterio Rodolfi.

In *Sogno d'un tramonto d'autunno*, dunque, realtà e magia si manifestano nella loro complementarità entro l'atmosfera del sogno. La dimensione magica, in particolare, risulta strettamente connessa al mistero e all'occulto, quale stravolgimento parodistico di religioni cui si accenna esplicitamente. Magia religiosa, o religione magica, sostanziano l'azione della tragedia, muovendone la trama verso un finale tutto tragico, che evoca scioglimenti del teatro antico. Il sincretismo religioso è la matrice della dimensione magica del *poema tragico* che, fondendosi con la realtà, genera il sogno.

## Bibliografia

- Alonge, R. (2004). *Donne terrifiche e fragili maschi: la linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*. Roma; Bari: Laterza.
- Andreoli, A. (2017). *Più che l'amore: Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*. Venezia: Marsilio.
- Baldi, G. (2020). «Il *Sogno d'un tramonto d'autunno*: la 'decadenza' e il fuoco». *Il Castello Di Elsinore*, 67, 21-33.  
<https://doi.org/10.13135/2036-5624/121>
- Cimini, M. (2009). «“Il bisogno del sogno”: D'Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario». *Studi medievali e moderni*, 13(2), 105-21.
- D'Annunzio, G. (1892). «Il bisogno del sogno». *Il Mattino*, 31 agosto-1 settembre.
- D'Annunzio, G. (1899a). *I sogni delle stagioni. Sogno d'un mattino di primavera*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1899b). *I sogni delle stagioni. Sogno d'un tramonto d'autunno*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1904). *La figlia di Jorio: tragedia pastorale in tre atti*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1905). *La fiaccola sotto il moggio*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1941). *I sogni delle stagioni*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
- D'Annunzio, G. (1984). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, Z. Zanetti. Milano: Mondadori.
- Guerra, G.B. (2023). *Gabriele D'Annunzio. La vita come opera d'arte*. Milano: Rizzoli.
- Mariano, E. (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore.
- Mazza, A. (1995). *D'Annunzio e l'occulto*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Meazza, E. (2001). «Affinità e suggestioni shakespeariane nel teatro di D'Annunzio: *I sogni delle stagioni*». *Il lettore di provincia*, 22(112), 9-23.
- Pagani, M.P. (2018). *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*. Avellino: Edizioni Sinestesie.
- Puppa, P. (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Imola: Cue Press.
- Santoli, C. (2016). *Gabriele d'Annunzio. Dal "Sogno d'un tramonto d'autunno" a "Parisina"*. Pisa: ETS.
- Sinisi, S. (2007). *La scrittura segreta di D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Tumini, A. (2004). *Il Mito nell'Anima. Magia e folklore in D'Annunzio*. Lanciano: Carabba.



## **Civiltà dannunziana**



# Statue e dipinti nel *Poema paradisiaco*

Emanuele Delfiore

Sapienza Università di Roma, Italia

**Abstract** Within the poetic imagery that takes shape in the *Poema paradisiaco*, painting and sculpture echo with particular prominence in numerous texts, thickening especially in the second section of the collection, *Hortus larvarum*. The aim of this presentation is to analyse the different nuances and poetic-literary function possessed by pictorial and sculptural images in a work in which the lesson of classical myth and the pre-Raphaelite artists' canvases is modelled in a symbolic-decadent key by d'Annunzio's admirable art of the word.

**Keywords** Gabriele d'Annunzio. Poema Paradisiaco. Painting. Sculpture. Symbolism. Decadentism. Silences. Dreams. Memories. Mysteries. Time. Twentieth century.

**Sommario** 1 Pittura e scultura da *Primo vere* al *Poema paradisiaco*. – 2 Le statue dannunziane tra silenzi, misteri e cortocircuiti temporali. – 3 Quadri e statue come proiezione mitica dell'esperienza biografica.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-02-11  
Accepted 2024-05-10  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Delfiore | © 4.0



**Citation** Delfiore, E. (2024). "Statue e dipinti nel *Poema paradisiaco*". *Archivio d'Annunzio*, 11, 81-92.

## 1 Pittura e scultura da *Primo vere* al *Poema paradisiaco*

Gli interessi di d'Annunzio per le arti figurative ed il loro peso specifico all'interno della sua produzione letteraria sono stati oggetto tanto di studi generali quanto di approfondimenti su singole opere.<sup>1</sup> Tale aspetto, piuttosto centrale nella critica dannunziana, fu evidenziato dallo stesso Vate in una lettera del 14 novembre 1892 a George Hérèlle (d'Annunzio 1993, 56-7), suo amico e traduttore (Hérèlle 1984). In tale missiva, successivamente rielaborata nell'articolo «Gabriele d'Annunzio, poète et romancier italien», apparso il 24 aprile 1893 sulla *Revue Hebdomadaire* (d'Annunzio 2003, 173-8), d'Annunzio delineava con dovizia di dettagli un proprio profilo biografico ad uso del pubblico francese, al quale intendeva presentarsi in seguito alla fortunata accoglienza dell'*Innocente* in terra transalpina (141-56).

Entro tale autoritratto il poeta sottolineava le sue precoci «attitudini non comuni alla pittura», la cui passione era emersa ai tempi della frequentazione del liceo Cicognini di Prato. Il giovane d'Annunzio era rimasto affascinato in particolare dalle vicende personali e dal talento artistico di Filippo Lippi, le cui tele si rivelarono invero fondamentali per la scoperta della sua vocazione artistica, nonché per la nascita di un sentimento di «nostalgia d'una vita anteriore, d'un'altra Età» che sarà rievocato, qualche anno più tardi, attraverso l'intimismo notturno e digressivo de *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (Cappello in d'Annunzio 2013, 7-37).

Il rapporto di d'Annunzio con la pittura si intreccia indissolubilmente con la propria attività letteraria fin dalle sezioni *Studii a guazzo* e *Tre acquarelli (dal vero)* della silloge d'esordio *Primo vere*, ed ancor più copioso è il rilievo che essa acquista nella raccolta in versi *Canto novo* ed in quella in prosa *Terra vergine*. Nelle due opere citate il sodalizio amicale con il pittore Francesco Paolo Michetti (Puppa 1981; Di Tizio 2002; d'Annunzio 2003, 181-91) si riflette in descrizioni che denotano «uno sfolgorante virtuosismo cromatico e la capacità di rendere con vibrante sensualità paesaggi e personaggi delle campagne abruzzesi» (Finotti in d'Annunzio 1995b, 7). Per il conseguimento di tale risultato d'Annunzio operò un connubio fra la sua abilità scrittoria e la tecnica impressionistica dell'amico, rifacendosi pure alla 'traduzione in versi' dell'arte della pittura operata da Emilio Praga in *Tavolozza* e da Ambrogio Bazzero negli *Acquerelli*; proprio a quest'ultimo scritto allude il titolo originario della silloge, *Paesaggi e profili (all'acquerello)*, alla fine scartato in favore della soluzione dal sapore dantesco *Canto novo* (Scorrano 1976; Andreoli 2010; Gibellini 2023).

---

<sup>1</sup> Tamassia Mazzarotto 1949; Ulivi 1976; d'Annunzio 1986; Ritter Santini 1986; Ulivi 1991; Lorenzo 2007; De Min 2017; Albertini 2018.

*L'edictio picta* dell'*Isaotta Guttadàuro* (Oliva 2020) – con le raffinate illustrazioni di gusto preraffaellita di pittori attivi nell'ambiente 'bizantino' del Caffè Greco (Salierno 1989; Scarfoglio 1990) – costituisce l'*exemplum* apicale della commistione di pittura e poesia, obiettivo ricorrente nell'ideale artistico dannunziano, come rilevabile già in *Vecchi pastelli*, quarta sezione dell'*Intermezzo di rime*, raccolta che per le sue immagini arditamente sensuali suscitò le accese riserve di critici come Giuseppe Chiarini ed Enrico Panzacchi (Chiarini et al. 1884). In tale opera acquisisce importanza pure un'altra arte come la scultura, fulcro d'una sezione *ad hoc* intitolata *Studii di nudo* – che diverrà *Plastiche in Intermezzo* del 1894 (Andreoli, Lorenzini in d'Annunzio 1982, CXVIII) –, dove la poetica parnassiana, desunta in special modo dagli *Émaux e camées* e dalla prefazione alla *Mademoiselle de Maupin* di Gautier (Iengo 1993, 41), s'invera nella celebrazione della figura del poeta-scultore, capace di definire con la parola immagini femminili di assoluta ed eterna bellezza, pari a quelle scolpite nel marmo o nel rame.

Per la loro portata quantitativa, ma soprattutto per il loro significato simbolico nell'economia del libro, è nel *Poema paradisiaco*, però, che il contributo di pittura e scultura acquisisce un maggiore grado di omogeneità in rapporto ai temi sviluppati nella raccolta, non a caso anche più compatta a livello strutturale rispetto alle precedenti sillogi liriche dannunziane (Anceschi in d'Annunzio 1982, LXXIV). L'originale assorbimento della lezione dei simbolisti francesi e belgi eseguito da d'Annunzio nell'opera del 1893 si esplica mediante un accorto recupero della propria produzione in versi del decennio passato, di cui sono selezionati molteplici situazioni e stilemi: alcuni di essi saranno destinati a cadere per esaurimento di *vis* comunicativa, mentre altri alimenteranno in seguito la grande poesia delle *Laudi* (Testaferrata 1972, 4-6).

La suddivisione del *Poema* in tre sezioni, sigillate in apertura e chiusura rispettivamente da un *Prologo* e da un *Epilogo*, permette di individuare un percorso ascensionale di redenzione compiuto dal poeta. Partendo dalla *laudatio* della potenza dell'amore dominante nell'*Hortus conclusus*, e proseguendo con la consapevolezza della sua consunzione nell'*Hortus larvarum*, si giunge ad un distacco definitivo dall'esperienza carnale nell'*Hortulus animae*, cui segue una rinnovata fiducia nel potere salvifico-consolatorio della parola cantato ne *I poeti*, testo conclusivo della raccolta. Pur rifuggendo da separazioni eccessive, è indubbio come nel secondo *hortus* si vadano concentrando maggiormente i richiami alla pittura ed alla scultura, tanto copiosi quanto espliciti, giacché appaiono nei titoli come nelle notazioni in esergo, oltre che ovviamente nel corpo dei testi.

## 2 **Le statue dannunziane tra silenzi, misteri e cortocircuiti temporali**

Fra le due arti appena menzionate maggiore risulta l'importanza della scultura, che non a caso fa la sua comparsa già in *Hortus conclusus*, testo d'apertura dell'omonima sezione. I giardini «chiusi», i «paradisi | inaccessi» desiderati dal poeta, sono come la donna, angelo irraggiungibile per l'uomo che l'ama senza avere la speranza di suscitare in lei gli stessi sentimenti (vv. 1, 8-9). Entro l'ambientazione edenica delineata dall'io lirico sono evocate figure d'ascendenza biblica e pagana assai care (fiori, pomi, stelle e cigni), ma fra queste spiccano in particolare le statue, connotate da un elemento, il bianco, decisivo nell'architettura cromatico-ideologica della raccolta (Gianantonio 1993, 135-47; più in generale Gibellini 1985, 213-29). Gli scenari paradisiaci prevedono infatti la netta prevalenza di tale colore, simboleggiante la purezza che il poeta spera di recuperare mediante un ritorno al mondo idillico dell'infanzia (Bàrberi Squarotti 1993, 12-16), ma dotato talvolta pure di un carattere mortuario che si rivela, a ben vedere, soprattutto nei testi inclusi in *Hortulus animae*. Di tale tenore è proprio la sfumatura semantica che il bianco sempre assume in relazione alle statue, simulacri privi di vita che agiscono da *traités d'unions* fra mondi ed ere distanti, come rilevato pure in rapporto alla funzione da esse rivestita all'interno degli scritti teatrali di d'Annunzio (De Min 2017, 117).

La connessione fra due sfere temporali differenti generata da tali opere scultoree attraverso la loro sintesi visiva risulta però volutamente minata a livello comunicativo dal loro stesso statuto di immagini che si possono contemplare, ma non essere latrici di risposte agli interrogativi del poeta. Per questa ragione viene investito di un'alta importanza simbolica il silenzio che connota esse e l'ambiente circostante, poiché è l'assenza di parola a rendere le statue delle ambigue evocatrici di atmosfere indefinite intrise di mistero, tema chiave della poesia simbolista e del *Poema paradisiaco*, che della sua lezione si nutre in abbondanza (Martinelli in d'Annunzio 1995b, 412, 416; Andreoli in d'Annunzio 1995a, I-XXVII).

Nel componimento eponimo della seconda sezione della raccolta le statue risultano personificate ed appaiono come osservatrici della «profonda | pace» del giardino, luogo che permette loro di sognare «indicibilmente» (vv. 20-1). Tale avverbio affiora anche in *Sopra un 'Adagio'* (v. 14) e può fornire il *tòpos* dell'ineffabilità di una duplice chiave interpretativa: le statue sognano in una maniera sovrumana che non può essere spiegata dall'io lirico, ma che allo stesso tempo viene taciuta pure da loro; come se un segreto inconfessabile sulla reale natura di tale situazione idillica dovesse essere mantenuto da queste figure solo parzialmente umanizzate. Se il silenzio delle statue - che si sposa e si confonde con quello del giardino

(vv. 15-29) - conferisce loro un significato di potenziale ambiguità, parimenti indecifrabile risulta il gesto (non specificato) compiuto da una di loro, gravido anch'esso di un messaggio che non si può comprendere, come avverrà pure in *Statua, I*, sonetto la cui prima terzina (vv. 9-11) viene integralmente ripresa nei vv. 22-4 di *Hortus conclusus*, a testimonianza dei fitti legami intratestuali che intessono l'opera nella sua interezza (Martinelli in d'Annunzio 1995, 413-14).

### 3 Quadri e statue come proiezione mitica dell'esperienza biografica

Nella sezione *Hortus larvarum* i riferimenti alle statue, come pure quelli a tele preraffaellite (Di Nallo 2010; Antinucci 2010), diventano più cospicui nella sequenza di testi compresi fra *Psiche giacente* e *La statua, III*. In tale zona della silloge il poeta compie una rappresentazione oggettivata e senza tempo di consuete vicende amorose di matrice autobiografica, proiettandole in forme esemplari d'ascendenza mitologica in cui il classico ed il moderno si confondono nell'immaginario letterario di d'Annunzio.

Un cortocircuito temporale caratterizza infatti *Climene*, componimento nel quale l'incanto stilnovista di *Hortus conclusus* è stato spezzato dal passare dei secoli, la cui impronta è visibile nell'alternanza dei tempi verbali delle prime due quartine: forme all'imperfetto («moderavan», «ridean») ed al presente («taccion», «s'ode») sono contrapposte - con insistenza su termini afferenti alla sfera uditiva - per evidenziare lo scarto che intercorre fra l'elegante e vivido fasto del passato («le stridule cesoje» del «tempo dei granduchi»; «le fontane») e la desolata *rusticitas* dell'attualità, dove solo «il ronzar dei fuchi» ed «il cantar dei grilli | eguale e roco» interrompono lo squallore delle «lunghe noje | del giorno» (vv. 1-2, 4-8, 14; cf. *Sogni di terre lontane. Le terme*, vv. 33-4). L'abbandono del luogo si evince dal fatto che muschi e licheni ricoprono «la vasca del Tritone», un tempo «arguto» per lo zampillare delle acque, mentre al contrario muta ora appare anche la statua di Nettuno - come le fontane personificate del v. 5 - nel guardare «i suoi cavalli», secondo una dinamica analoga a quella dei vv. 19-21 dell'*Hortus conclusus* già analizzati. Non sono da trascurare neppure dei chiari antecedenti rilevabili in *Villa medici* - testo delle *Elegie romane* - come non meno significative saranno poi le riprese posteriori nel romanzo *Le vergini delle rocce* (d'Annunzio 2021, 156-9). Nella quarta sezione del componimento cronologicamente più antico fra quelli inclusi nella raccolta poetica ispirata dall'amore per Barbara Leoni le statue divinizzate (come mostra il ricorso alla maiuscola, «Erme») sveltano fra le ombre della villa immersa nel silenzio, osservando attentamente l'incedere della donna, mentre sotto di loro fioriscono gli acanti (vv. 85-94). In

quella silloge i medesimi elementi intessono lo sviluppo de *Le erme*, dove però esse, «in terra solinghi iddii taciturni» e di nuovo «vigili meditanti anime ne la pietra» (con ripresa senza *variatio* del v. 92 di *Villa Medici*), sono custodi della memoria dell'amore da lui nutrito per Barbara lontana (vv. 1-4). Una vera e propria *sympatheia* s'instaura fra l'io lirico e le statue, immerse in una solitudine identica a quella di d'Annunzio, che si consola pensando all'abbraccio al collo ricevuto da una di esse «tra li acanti floridi» da parte dell'amata in un passato il cui ricordo è denso di nostalgia (vv. 5-6).

Nel componimento *Climene* il simulacro di Nettuno si mostra avvolto dal muschio e privo delle braccia; «corrose» dallo scorrere inesorabile del tempo sono pure le statue che nel giardino si alternano con grandi vasi d'antica foggia in cui un tempo fiorivano le rose (vv. 10-16), vani simboli di un bene effimero, di un piacere consumato su cui è possibile soltanto un ripiegamento malinconico, identico a quello che sarà compiuto nei versi finali della poesia alconia *L'arca romana* (vv. 21-2). In un ambiente squisitamente paradisiaco dominato dal trionfo della decadenza che risente della fascinazione preraffaellita per il culto delle rovine, il lucre di alcune foglie punteggia l'ombra dominante dei viali e permette ad un'erma «che gli amori | antichi vide ne l'antico lusso» di vivificarne la memoria mediante il sogno (vv. 19-20), atto compiuto pure dalle statue di *Hortus conclusus*. In verità a risplendere d'un biancore intenso non è qui una statua, bensì il fantasma di una donna - Climene -, che tornata misteriosamente in vita, cerca invano l'amato Alceste mormorandone il nome e rivelando degli occhi «lunghi [...] | come le mandorle» (vv. 33-4), al pari delle donne rappresentate nei ritratti mirati dalla protagonista femminile de *L'ora* (vv. 69-70).

Anche tale scritto risulta caratterizzato dal motivo del tempo che scorre, completando un trittico in cui le dolcezze dell'amore passato (*Climene*) lasciano il posto ad una storia ormai in declino (*Aprile*) che conosce il suo esaurimento definitivo nell'attesa frustrata di una morte che liberi per sempre dai patemi dell'*eros* (*L'ora*). L'angosciosa aspettazione della fine dei propri affanni conduce la donna della poesia ad osservare dei «ritratti oscuri | d'amiche morte» appesi a muri scoloriti e dagli odori pesanti dal sapore precrepuscolare (vv. 53-64), seppure con un accento romantico costituito dalla parentetica dei vv. 64-6 («Non si duole | forse un'anima in ogni | cosa?»), in cui il poeta s'interroga sulla capacità di sentire anche da parte di oggetti inanimati. I volti dipinti nelle tele sono identificati come figure amicali perché hanno amato, ed i loro «occhi soavi», «gravi | di sconosciuti sogni» d'amore, appaiono «lunghi come | le mandorle, e seguaci», vividi nell'osservare il passaggio d'una donna che sta vivendo quella passione che ormai non riguarda più le loro labbra, «chiuse [...] ai baci, | chiuse per sempre al nome | ch'ebbero caro» (vv. 66-73). Al pari delle statue, nel *Paradisiaco* anche i ritratti possono vedere

ma non parlare, ed al loro silenzio la protagonista del componimento si rivolge con parole quasi d'invidia per il loro stato di beatitudine: non vivendo più, per tali donne le sofferenze d'amore e l'attesa ansiosa della morte che ponga fine ad un'esistenza divenuta intollerabile sono ormai soltanto un vago ricordo.

La pittura acquisisce una rilevanza maggiore in *Psiche giacente*, testo ispirato da un disegno del pittore preraffaellita Edward Burne-Jones concepito per illustrare il poemetto *La storia di Cupido e Psiche*, contenuto nel *Paradiso terrestre* di William Morris, già menzionato da d'Annunzio nell'articolo «Un poeta d'autunno» apparso nella *Cronaca bizantina* l'8 ottobre 1887 ed autore di considerazioni estetiche che ebbero delle notevoli concordanze con idee sostenute da Claudio Cantelmo ne *Le vergini delle rocce* (Marabini Movs 1976, 15-18). Nel componimento il legame fra la tela e la poesia è realizzato da d'Annunzio attraverso la trasposizione della *fabula* di matrice apuleiana in uno scenario tipicamente paradisiaco: la bellezza di Psiche è avvolta dal suono melodioso generato dall'acqua d'una fontana, cui rispondono il delicato fiorire delle stelle nel cielo ed il sospiro del vento (vv. 16-18, 20-1, 25-6), in un'ambientazione in cui sono personificate pure le rose, le cui «umide bocche [...] voluttuose» preludono all'unione della donna con l'amato (vv. 30-2). L'entrata in scena di Amore è costruita come un vero e proprio controcanto dell'apparizione di Climene nella poesia omonima: l'incedere di una nuova figura proveniente dall'ombra anticipa nel secondo testo della sezione *Hortus larvarum* il ricordo malinconico dell'amore passato nutrito dalla donna per Alceste, come mostra il giardino abbandonato in cui ogni cosa reca i segni del tempo trascorso e della decadenza (vv. 5-16); nei versi di *Psiche giacente*, invece, il medesimo movimento compiuto dal figlio di Venere in un giardino all'apice della propria perfezione estetica prepara il momento di massima felicità vissuto dai due innamorati (vv. 22-35). Entrando ancor più nel dettaglio, da una comparazione serrata fra i testi appena menzionati si può rilevare come alla memoria di sogni di «amori | antichi» (vv. 19-20) di Climene nel silenzio si oppongano i sogni d'amore attuali di Psiche; allo stesso modo il canto delle acque ed il tripudio delle rose costituiscono solo una pallida e dolente rimembranza della felicità perduta per la prima (vv. 13-16), mentre simboleggiano un invito al godimento presente della gioia carnale per la seconda (vv. 31-4; cf. *Hortus conclusus*, vv. 15-18; Diano 1968, 51-67), ignara che il proprio idillio sarà infranto, di lì a poco, dalla comparsa della «LAMPADA FATALE» (v. 49).

La luce possiede qui un carattere nocivo come nei primi versi de *La sera* (vv. 1-8), in quanto essa svela la realtà ponendo fine al sogno, nella cui dimensione l'esperienza amorosa si sublima. Egualmente fatale risulta la figura di Edipo ne *La donna del sarcofago*, testo anch'esso ispirato all'opera di un artista preraffaellita la cui identità,

non esplicitata da d'Annunzio nell'epigrafe alla poesia, risulta tuttora ignota. Come in *Psiche giacente* e nei due testi successivi, dedicati rispettivamente alla ninfa delle grotte (*La Napea*) ed a quella dell'acqua (*La Najade*), pure in questo componimento la sostanza mitologica appare consunta dallo scorrere del tempo, e di essa qui rimane solo l'immagine di una donna - forse Giocasta -, figura esemplare di un *crimen amoris*, che nel dittico originario pubblicato sul *Mattino* del 7-8 settembre 1892 e formato con *La duchessa di Bracciano* - incluso nella sezione *Le adultere* dell'*Intermezzo* - rimandava al verlainiano *Jadis et naguère* (Cigada 1959; Tosi 1980). Mediante un progressivo slittamento del punto di vista, d'Annunzio costruisce il proprio testo come una rappresentazione a cerchi concentrici delle tre arti fondamentali (insieme alla musica) nell'economia della raccolta, ovvero la poesia, la pittura e la scultura: attraverso la parola il poeta può infatti descrivere una tela su cui è raffigurata una donna intenta a mirare il bassorilievo di un corteo funebre scolpito su un'urna sepolcrale.

Il significato di una rappresentazione scultorea come quella de *La donna del sarcofago*, che evoca «la [sua] futura colpa» e le «ombre di delitti antichi» (vv. 13-14), risulta per la sua protagonista indecifrabile, poiché anche in questo caso - come in *Hortus conclusus*, e senza dimenticare i versi di *Niobé* del parnassiano Gautier - l'erma interrogata non svela il suo mistero; lo stesso accadrà nella poesia *La statua* di Lucini o in un omonimo componimento di Govoni (*La statua*, vv. 9-14), esplicitamente debitori nei confronti del *Poema*, come si può evincere già dai titoli, identici a quelli di tre testi paradisiaci. In quello d'apertura del trittico, *La statua, I*, uno scenario vespertino è quello in cui, osservata dai cigni e avvolta dal riso dell'acqua di una fontana, «grandeggia fra i cipressi insigni» una statua (v. 8), vestigio di deità lontane e mute che risplendono soltanto nel cielo «più lontano e più divino» (v. 14). Di tale dimensione, come in *Le erme* (vv. 1-4), la statua conserva la memoria attraverso un gesto irresolubilmente enigmatico, mentre il sonetto successivo del *Poema*, *La statua, II*, è ambientato in un parco immerso in un silenzio che soltanto l'acqua d'una fontana interrompe ridendo e piangendo al medesimo tempo, mentre «senza letizia e senza duolo» è «la statua dal gesto che non muta», in una posa affine a quella di una entità fantasmatica che vanamente domanda di tornare in vita (vv. 7-8).

Attributo costante delle statue nell'immaginario dannunziano è la solitudine, come si può notare già dall'*incipit* del componimento conclusivo della sequenza, *La statua, III*, in cui esse baudelairianamente «dileguano nel folto | de le nobili selve ov'hanno impero» (vv. 1, 5-6). Nel loro «volto | lapideo» il poeta aveva più volte visti rispecchiati i suoi sogni (vv. 1-2), ma tale proiezione dei propri sentimenti, rimasta sempre senza risposta, lo conduce ora a sperare solamente nel marmo della propria tomba. La lapide è immaginata come «una sovrana | forma de l'Arte» (vv. 10-11), una sorta di monumento sepolcrale

che riproduca la maestosa potenza vitalistica della statua della Notte di Michelangelo Buonarroti (Brodini 2020). Il simulacro immaginato si configura come foriero di una gloria eterna la quale, negata nei desolati versi di *In vano* (vv. 4-6), riecheggia qui e sarà programmaticamente riaffermata nei due testi conclusivi della raccolta, *La parola e I poeti*.

La valenza profetica della poesia costituisce dunque l'approdo di un percorso le cui tappe esemplari, fissate in forme senza tempo come quelle pittoriche e scultoree, rappresentano una cesura rispetto alla passata produzione in versi di d'Annunzio. Il *Poema paradisiaco*, con il suo personale assorbimento del simbolismo francese e belga (Mariano 1976), porrà infatti da un lato le basi stilistiche per gli esiti aurei delle *Laudi*, e dall'altro nutrirà a livello tematico, ancor più che di stile, la dolente e dimessa prosaicità delle liriche dei crepuscolari (Costa 1993, 103-11; Boggione 2022, 27-39; cf. Farinelli 2005). Il ricorso armonioso a fluidi moduli iterativi e clausole dai particolari effetti fonici si rivela infatti uno dei segreti delle vette apicali della poesia dannunziana raggiunte in *Maia*, *Elettra* ed *Alcyone* e ricorrerà, pur con declinazioni differenti, anche in una larga parte della sua produzione successiva in prosa (Testaferrata 1972). Al contempo il ricorso frequente a cesure e la collocazione degli accenti metrici in luoghi inconsueti – che possono dilatare il verso come frantumarne il dettato sintattico mediante il copioso ricorso a sospensioni discorsive dall'effetto straniante – conferiscono ai versi un tono colloquiale (Bardi 1993, 81-9; Macrì 1997; Cavallini 2008-09, 43-61), e costituiranno una fonte d'ispirazione preziosa per l'intera poesia italiana di primo Novecento (Contini 1974; Mengaldo 1975; Maiolini 2022, 13-16).

## Bibliografia

- Albertini, G. (2018). «D'Annunzio e le arti figurative. Appunti e spunti per approfondire le conoscenze della pittura e della scultura nell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio». *D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte = Atti del 45° Convegno Nazionale di Studi* (Pescara 25-27 ottobre 2018), num. monogr., *Rassegna dannunziana*, 34(72), 214-20.
- Andreoli, A. (2010). «Il dantismo di d'Annunzio». *Sinestesia*, 8, 206-20.
- Antinucci, R. (2010). «'Gelida virgo': note sul preraffaellismo crepuscolare di d'Annunzio e Gozzano». Oliva, G.; Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Vasto, 10-12 dicembre 2009). Lanciano: Carabba, 181-5.
- Bàrberi Squarotti, G. (1993). «Il Poema paradisiaco cent'anni dopo». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 12-16.
- Bardi, M. (1993). «Dal sistema di regole al parlato continuo: struttura e metrica del Poema paradisiaco». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 81-9.
- Boggione, V. (2022). «Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso». *Archivio d'Annunzio*, 9, 27-39.  
<http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/004>
- Brodini, A. (2020). «"Colui che m'è parente". Gabriele d'Annunzio e il mito di Michelangelo». *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2017*, 216, 381-94.
- Cavallini, G. (2008-09). «Tecnica e arte della ripetizione, variamente modulata, nel *Poema paradisiaco*». *Sinestesia*, 6-7, 43-61.
- Chiarini, G. et al. (1884). *Alla ricerca della verecondia*. Roma: Sommaruga.
- Cigada, S. (1959). «Flaubert, Verlaine e la formazione poetica di D'Annunzio». *Rivista di letterature moderne comparate*, 12(1), 18-35.
- Contini, G. (1974). *La letteratura italiana: Otto-Novecento*. Firenze: Sansoni.
- Costa, S. (1993). «Dal Poema paradisiaco ai crepuscolari». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 103-11.
- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Introduzione di L. Anceschi. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1986). *Pagine sull'arte*. A cura di S. Fugazza. Introduzione di P. Gibellini. Milano: Electa.
- D'Annunzio, G. (1993). *Lettere a Georges Hérold 1891-1913*. A cura di M.G. Sanjust. Bari: Palomar.
- D'Annunzio, G. (1995a). *Poema paradisiaco*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1995b). *Versi d'amore*. Prefazioni e note di F. Finotti, R. Bertazzoli, e D. Martinelli. A cura di P. Gibellini. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio, G. (2001). *Elegie romane*. Edizione critica a cura di M.G. Sanjust. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2003). *Gabriele d'Annunzio, poète et romancier italien*. D'Annunzio, G., *Scritti giornalistici. 1889-1938*, vol. 2. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori, 173-8.
- D'Annunzio, G. (2013). *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. A cura di A.P. Cappello. Prato: Controtempo, 7-37.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- D'Annunzio, G. (2021). *Vergini delle rocce*. Edizione critica a cura di N. Di Nino. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.

- De Min, S. (2017). *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*. Milano: Mimesis.
- Diano, C. (1968). *D'Annunzio e l'Ellade*. Mariano 1976, 51-67.
- Di Nallo, A. (2010). «Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei *Sogni*». Oliva, G.; Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Vasto, 10-12 dicembre 2009). Lanciano: Carabba, 263-82.
- Di Tizio, F. (2002). *D'Annunzio e Michetti: la verità sui loro rapporti*. Casoli: M. Ianieri.
- Farinelli, G. (2005). *Perchè tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Roma: Carocci.
- Giannantonio, V. (1993). «L'aggettivazione cromatica nel *Poema paradisiaco*». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 135-47.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olschki.
- Gibellini, P. (2023). «D'Annunzio e Dante». Gibellini, P., *Un'idea di D'Annunzio. Trent'anni di studi*. Lanciano: Carabba, 513-21.
- Govoni, C. (1903). *Le fiale*. Firenze: Lumachi Editore.
- Hérelle, G. (1984). *Notolette dannunziane. Ricordi, Aneddoti, Pettegolezzi*. A cura di I. Ciani. Avvertenza e introd. di G. Tosi. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.
- Iengo, F. (1993). «Poetiche del *Poema paradisiaco*». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 41, 33-44.
- Lorenzo, P.D. (2007). «Riflessi d'arte figurativa nel 'Fuoco' di d'Annunzio». *Annali Online di Ferrara. Lettere*, 2(2), 91-146.
- Lucini, G.P. (1914). *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Lucini, G.P. (1989). *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*. A cura di E. Sanguineti. Genova: Costa & Nolan.
- Macri, O. (1997). *Simbolo e ritmo nel "Poema paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Maiolini, E.V. (2022). «Esplorazioni d'ombra: d'Annunzio nella poesia del primo Novecento». *Archivio d'Annunzio*, 9, 13-16.  
<http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/002>
- Malavasi, M. (2022). «Un salutare "Risotto al pomidauro" per l'avvelenata Italtietta dannunziana». *AOQU*, 3(2), 265-307.
- Marabini Moevs, M.T. (1976). «Le vergini delle rocce: dalla morte di Socrate cultore di musica all'epifania delle rocce». *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre Editore, 15-18.
- Mariano, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore.
- Mengaldo, P.V. (1975). *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli.
- Oliva, G. (2020). «"Buon dì, messer cantore!": Isaotta, la bellezza e i modelli europei». *Archivio d'Annunzio*, 7, 10-28.  
<http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/001>
- Puppa, P. (1981). «La Figlia di Iorio tra Michetti e d'Annunzio. Per un'iconologia del teatro populista». *Quaderni del Vittoriale*, 14(4), 78-95.
- Ritter Santini, L. (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: il Mulino.
- Salierno, V. (1989). *Gli illustratori di D'Annunzio*. Chieti: Solfanelli.
- Scarfoglio, E. (1990). *Il libro di don Chisciotte*. A cura di C.A. Madrignani. Note di A. Resta. Napoli: Liguori.
- Scorrano, L. (1976). «Su alcuni aspetti del dantismo di d'Annunzio». *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*. Lecce: Adriatica, 45-70.

- Tamassia Mazzarotto, B. (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.
- Testaferrata, L. (1972). *D'Annunzio "paradisiaco"*. Firenze: La Nuova Italia.
- Tosi, G. (1980). «D'Annunzio parnassien, 'byzantin' et symboliste: aux source d'une poétique composite (1886-1894)». *Revue des études italiennes*, 2, 82-137.
- Ulivi, F. (1976). «D'Annunzio e le arti». *Mariano* 1976, 103-44.
- Ulivi, F. (1991). «Le arti figurative in d'Annunzio». Gibellini, P. (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del Convegno internazionale* (Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, 49-60.

# D'Annunzio artefice in San Michele in Isola

Gianluigi Bresciani  
Ricercatore indipendente

**Abstract** This essay presents Gabriele d'Annunzio's contributions at the Venetian cemetery between 1916 and 1922. Despite what is normally believed, the poet did not merely dictate epigraphs to be carved on gravestones, but even designed some funerary monuments, personally overseeing their execution and sometimes covering the costs.

**Keywords** Gabriele d'Annunzio. Achille Tamburlini. Epigraphy. Gravestones. Cemetery art. Venice. Icarus.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-02-26  
Accepted 2024-05-13  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Bresciani | 4.0



**Citation** Bresciani, G. (2024). "D'Annunzio artefice in San Michele in Isola". *Archivio d'Annunzio*, 11, 93-112.

Se i rimandi letterari dannunziani a San Michele in Isola sono ben noti,<sup>1</sup> meno conosciuta e studiata è l'attività artistica del Vate nel cimitero di Venezia, tra il 1916 e il 1922. Al contrario di quanto normalmente si creda, infatti, Gabriele d'Annunzio non si limitò a dettare epigrafi<sup>2</sup> da incidere sulle lapidi ma arrivò a progettare alcuni monumenti funerari seguendone in prima persona la realizzazione e sostenendone talvolta le spese. Tale coinvolgimento, se da un lato testimonia il profondo valore riconosciuto dal poeta al sentimento dell'amicizia, dall'altro offre uno spaccato originale della sua passione creativa per la memoria dei compagni scomparsi eroicamente.

Inoltre, è proprio negli anni presi in considerazione nel presente studio che prende forma compiutamente, all'interno dell'universo dannunziano, la stretta relazione fra guerra, arte e architettura appartenenti a un'unica esperienza estetica.<sup>3</sup>

Il 21 dicembre 1915, due giorni prima dell'azione su Ancona e Zara, l'amico fraterno del poeta, Giuseppe Miraglia,<sup>4</sup> trovò la morte insieme al motorista Giorgio Fracassini durante una prova di volo sulle acque della laguna. Erano a bordo dell'idrovolante Albatros L 173, un mezzo di nuova progettazione sottratto agli austriaci. Pochi minuti

---

1 Numerosi riferimenti al cimitero veneziano di San Michele in Isola sono contenuti nel *Notturmo* e in altre opere del Vate, quali gli *Scritti giornalistici*. Una puntualissima ricognizione si trova in Giacon 2017, 67-8.

2 Come osserva acutamente Giovannella Cresci Marrone «l'epigrafia ricopre nella produzione dannunziana una particolare valenza; essa gioca spesso il ruolo di motore dell'ispirazione, vuoi per la sua suggestione visiva, vuoi per la pregnanza ed icasticità del messaggio». E ancora: «l'attrazione che le epigrafi esercitano sul Vate deriva soprattutto dalla loro potenziale capacità evocativa. [...] È dunque l'epigrafe monumentale svelata dalla luce del giorno ad animare il monumento; è il *ductus* dell'iscrizione a valorizzarlo in una dimensione estetica; è soprattutto la concisa forza delle iscritte parole a dialogare con i cuori virili in un linguaggio più esplicito ed eloquente di ogni altro veicolo di comunicazione, sia pur esso quello dell'espressione figurata, pur tanto cara alla fantasia dannunziana. A tali doti il messaggio epigrafico coniuga una terza potenzialità: la garanzia della conservazione memoriale a cui la poetica dannunziana si dimostra particolarmente sensibile» (Cresci Marrone 2020, 34-5).

3 Il tema dell'esperienza estetica dannunziana, riconducibile al concetto di *Gesamtkunstwerk*, è ampiamente sviluppato in Giannantonio, Frommel, Semes 2019.

4 Giuseppe Miraglia (1883-1915) nacque a Lugo in Romagna nel 1883, figlio di Nicola Miraglia, deputato del Regno d'Italia e direttore generale del Banco di Napoli. Dopo gli studi all'Accademia Navale di Livorno fu nominato guardiamarina nel 1903 e cinque anni dopo, nel 1908, promosso sottotenente di vascello. Partecipò quindi alla guerra italo-turca del 1911-12. Fu in quel periodo che iniziò ad appassionarsi al volo e, promosso tenente di vascello, chiese di frequentare la Scuola Idrovolanti di Venezia conseguendo il brevetto di pilota. Ebbe ben presto il comando della Squadriglia Idrovolanti e della Stazione di Venezia. Il 24 maggio 1915, primo giorno di guerra, contrastò un aereo austriaco che lanciò bombe su Venezia, compiendo poi ulteriori imprese tra le quali il memorabile volo su Trieste compiuto il 7 agosto 1915 insieme a Gabriele d'Annunzio durante il quale furono lanciati volantini con un messaggio del poeta rivolto alla popolazione. Nell'azione il velivolo fu colpito da un proiettile di mitragliatrice, con danni gravi alla fusoliera, che non pregiudicarono tuttavia il rientro alla base.

dopo il decollo il motore andò in avaria e il velivolo precipitò nelle acque del Lido, davanti a San Nicolò. Miraglia annegò, impedito nei movimenti dalla tuta in pelliccia. Gabriele d'Annunzio fu profondamente addolorato dalla notizia: alle esequie tenne una memorabile orazione funebre<sup>5</sup> e l'anno successivo dedicò all'amico ben sessanta pagine del *Notturmo*.

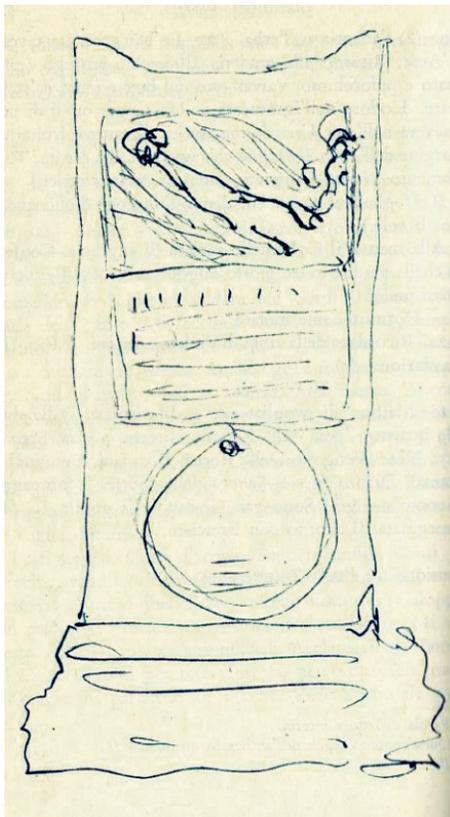
Nelle immediate ore successive alla tragedia il poeta, anche esaudendo il desiderio della famiglia del defunto, si attivò per organizzare una degna sepoltura all'eroe caduto in volo.<sup>6</sup> Di getto, con un veloce schizzo a penna sul suo taccuino,<sup>7</sup> definì l'idea del monumento che avrebbe fatto erigere nel settore dedicato ai soldati e si attivò per individuare l'artista cui affidare il lavoro.

---

**5** L'orazione commemorativa di Miraglia, tenuta dal poeta il 24 dicembre, fu pubblicata integralmente sulla *Gazzetta di Venezia* l'indomani. <http://digitale.bnc.ro-ma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=20490292&type=bncr>.

**6** Il Fracassini venne seppellito nello stesso settore destinato ai soldati ma con una semplice croce. Il Vate ne parla comunque in maniera poetica: «La tomba di Giorgio Fracassini piena di pianticelle | annaffiate | Le formiche su per gli ovoli della base e gli sgusci | Una lucertola | Il grido degli uccelli | I frammenti di conchiglie marine | Il busso ingiallito | I fili d'erba che tremano | Un ciuffo di trifogli» (d'Annunzio 1965, XCIII: 857-8).

**7** Il bozzetto della stele funeraria di Miraglia è contenuto nel *Taccuino* LXXXIX (d'Annunzio 1965, 836).



**Figura 1** G. d'Annunzio, *Bozzetto della stele di Giuseppe Miraglia*. 1915

A suggerirgli il nome di Achille Tamburlini<sup>8</sup> fu il conte Piero Foscarini al quale il Poeta, forse per cortesia o con un pizzico di malizia, nascose di averne già sentito parlare almeno in due occasioni: dalla

**8** Achille Tamburlini (1873-1958), scultore, pittore e decoratore triestino, studiò all'Accademia di Brera e completò la sua formazione all'Accademia di Monaco. Trasferitosi a Venezia partecipò alla IV Biennale del 1901 insieme al pittore Raffaele Carbonaro con il quale fondò nell'ex Palazzo Michiel Malpaga la manifattura di ceramiche Tamburlini e Carbonaro, attiva fino al 1911. Si deve al Tamburlini anche l'istituzione della scuola di oreficeria all'interno della Scuola Superiore d'arte applicata di Venezia. Durante il primo conflitto mondiale realizzò molte sculture con soggetti patriottici, alcune commissionate da Gabriele d'Annunzio che lo nominò suo personale «scultore di guerra». Nel 1917 si trasferì a Genova, quindi dopo la guerra a Roma, dove si stabilì definitivamente. Da fervido credente, nella capitale si dedicò soprattutto all'arte sacra, collaborando fino alla sua scomparsa nel 1958 con l'Istituto di Studi Romani.

marchesa Casati<sup>9</sup> e da alcuni ufficiali di stanza sull'incrociatore San Marco.<sup>10</sup> E nulla accennò nemmeno allo scultore triestino che incontrò per la prima volta nel pomeriggio del 31 dicembre 1915 nello studio di campo Santa Margherita considerato in quegli anni il quartiere degli artisti: oltre a Tamburlini, vi lavoravano anche Ettore Tito, Alessandro Milesi e Italo Brass.

Quattro giorni dopo Tamburlini accettava la commissione del Vate di realizzare una stele in pietra d'Istria con un bassorilievo in bronzo da inaugurare nel trigesimo della morte di Miraglia, impresa davvero ardua visto che si trattava di modellare e fondere il bassorilievo e di lavorare la pietra in soli diciassette giorni. In considerazione dell'alto valore civile del monumento, finanziato con una sottoscrizione del gruppo idrovolanti Sant'Andrea, lo scultore concordava come compenso la semplice copertura delle spese. Nel ringraziarlo il poeta scriveva al «caro maestro e amico» dando precise indicazioni:

Accludo l'iscrizione che deve essere incisa tutta di seguito dividendo i due membri con un semplice punto ed omettendo la lineetta nelle eventuali spezzature di parole. Il punto deve essere nell'asse mediano delle lettere. Pel bassorilievo preferisco il grido di Dedalo: 'Icaro! Icaro!' Ma è necessario, per i profani, mettere il punto esclamativo, stilizzandolo. [...] Credo che tutta la stele sarà opera nobilissima, e che il mio buon compagno sarà contento d'essere onorato con arte pura.<sup>11</sup>

L'affezione del Vate per la figura mitologica di Icaro è nota: si pensi ad esempio ai tre componimenti dell'*Alcyone* che vedono come protagonista il figlio di Dedalo.<sup>12</sup> Il poeta aviatore guardò sempre a Icaro come al modello di ogni impresa eroica, a colui che indica il destino da seguire per raggiungere la gloria. Nell'immaginario dannunziano Icaro è il protagonista di una sfida e il volo non rappresenta più il gesto del fanciullo che si spinge verso l'alto con un moto spontaneo,

---

**9** Nell'autunno del 1913 la marchesa Luisa Casati aveva acquistato presso lo studio del Tamburlini una coppa di pietra dura montata in metallo sbalzato e cesellato ornata di gemme e l'aveva spedita a Gabriele d'Annunzio ad Arcachon. Al biglietto che accompagnava il dono («Ho rubato al tesoro di San Marco uno dei suoi oggetti preziosi e ve lo spedisco...») il poeta rispondeva: «Ditemi il nome dell'artista che ha creato il piccolo gioiello». L'episodio è ricordato in Gallo 1942, 3.

**10** Nel 1911 le città del Veneto commissionarono al Tamburlini un prezioso cofano per custodire la bandiera di combattimento dell'incrociatore corazzato San Marco, da poco entrato in attività. Il cofano, di ispirazione bizantina, era costruito in legno d'acero e rivestito di rame dorato, arricchito da pietre preziose e smalti. Una serie fastosa di bassorilievi sbalzati in argento illustrava alcune pagine gloriose della storia di Venezia.

**11** Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Personale della corrispondenza in uscita di Gabriele d'Annunzio (d'ora in poi A.P.), n. 29586.

**12** Si tratta di *L'ala sul mare*, *Altius egit iter* e *Ditirambo IV*.

rapito dalla curiosità verso una nuova scoperta. In d'Annunzio lo scopo dichiarato di colui che osa volare verso il sole è l'immolazione in nome di una gloria postuma. Perciò il volo di Icaro perde tutta la sua leggerezza, si fa pesante, diventa uno strumento per affermare il coraggio guerriero e la superiorità dell'eroe.

Piero Boitani (2019, 21-2) si spinge ancora più avanti ricordando come:

D'Annunzio ha certo condiviso, nella vita e nell'arte, quella 'compulsione a cadere' che, sorta di 'fatalità interiore', domina 'nel XX secolo tutte le versioni creative del volo'.

E se Paolo Tarsis trionferà sul volo pericoloso, nei versi icarii del III Libro delle *Laudi* la persona dannunziana s'identifica non già con l'inconsapevole fanciullo ovidiano, bensì con un eroe del tutto sciente della propria sorte: non rovina, allora, bensì scelta deliberata, latrice d'eterna virtù. A buon diritto, pertanto, il Poeta, mosso da medesima 'd'altezze e d'abissi avidità', può in Icaro riconoscere il suo fratello antico.

Con questa chiave di lettura deve essere interpretata la scelta iconografica per il monumento dell'amico caduto tragicamente, un eroe agli occhi del Vate.

Seguendo le puntualissime indicazioni del poeta, Tamburlini iniziò a lavorare alacremente tanto che pochi giorni dopo d'Annunzio esultava: «avvicinandomi a Santa Margherita sento odore di miracolo». Miracolo che si compì davvero visto che già il 14 gennaio il bassorilievo veniva fuso in bronzo nell'officina dell'artista. E come d'Annunzio aveva desiderato, la stele fu inaugurata il 21 gennaio 1916, nel trigesimo della morte dell'eroe caduto.

Così la stampa ne dava conto (*L'Illustrazione italiana* 1916, 95-6):

La stele si profila sul verde con linea purissima e romanamente austera. [...] Al sommo si incastra il bassorilievo in bronzo raffigurante Icaro, opera di grande nobiltà, per la concezione che l'ha sorretta, per la sicurezza della fattura, per la originalità del taglio. Il bassorilievo è come dominato da una vasta ala dorata, alla quale si avvinghia un braccio tuttora vivo e nervoso. Ne l'ombra è il torso giovine, e in ombra ancora più profonda è la testa dell'eroe, già abbandonata, con la chioma al vento, già tocca dal freddo bacio della morte.

Sotto al bassorilievo vivono le parole in bell'oro vecchio:

Qui si scioglie il peso mortale del tenente di vascello Giuseppe Miraglia, ch'ebbe d'Icaro l'animo e la sorte ma le sue ali immortali solcano tuttavia il cielo della Patria sopra il mare liberato. XXI GIUGNO MDCCCLXXXIII - XXI DECEMBRE MCMXV.

Sotto l'epigrafe si protende una viva testa d'aquila in bronzo a reggere le ghirlande del ricordo.

La testa d'aquila, ben visibile nelle fotografie d'epoca, è stata trafugata negli anni successivi. Al suo posto è stata aggiunta in seguito una corona di bronzo, probabilmente ispirata dal bozzetto del monumento.

Collocata inizialmente in un punto diverso dell'area riservata ai militari, la stele misura 170 cm di altezza per 100 cm di larghezza. Su ispirazione del Vate, Tamburlini realizzò un bassorilievo in bronzo in cui Icaro è rappresentato nell'atto di cadere nel vuoto. La soluzione di proporre la figura dell'eroe spezzata a metà risulta originale e contribuisce ad accrescere la resa drammatica della scena, monopolizzando l'attenzione sull'ala che in origine era dorata. Inciso sul fondo il richiamo di Dedalo che vede il giovane avido andare troppo oltre, salire troppo alto: «Icaro! Icaro!».

Nel discorso commemorativo<sup>13</sup> il Vate, evidentemente soddisfatto del risultato, accennò ai «due artefici» dell'opera affermando che, mentre il primo era stato «l'Amore che tutto può», il secondo fu

un figliolo di Trieste elettissimo, un fuoriuscito della città santa, un nato dal popolo che aspetta in schiavitù e, per amor dell'Amore, ha egli scelto la miglior pietra, aguzzato il suo migliore scalpello, vegliato e aiutato il fuoco nella notte con la sua ansia, fatto vigilia di ogni suo giorno, lavorato fino a quest'ora, sicché del suo sforzo devoto pare ancora caldo il metallo. (D'Annunzio 1965, XCII: 853)

Parole che contribuirono a dare una certa notorietà all'artista triestino anche ben oltre Venezia battezzando il Tamburlini come lo «scultore di guerra» di D'Annunzio.

---

**13** Del riferimento icario si ha già riscontro nel *Taccuino* XCII che riporta l'orazione pronunciata da D'Annunzio in data 21 gennaio 1916 per la celebrazione del trigesimo: «San Michele: nel trigesimo. G.M. | Abbiamo dato a questo cippo la foggia romana, e con vigore romano il tagliapietra della Laguna v'ha intagliato le modanature del plinto. | E l'abbiamo voluto di pietra d'Istria dura di grana, resistente alla salsedine, amica del tempo [...] | E alla pietra istriana abbiamo commesso il bronzo veneto [...] | Nella cavità dove gli antichi nostri solevano porre il simulacro del defunto o alcuna immagine familiare, abbiamo incastrato il braccio nervoso d'Icaro che tende l'ala cadevole verso la luce con l'ultimo sussulto del suo ardere [...]. Inciso è nel fondo il richiamo di Dedalo che vede il giovine avido andare troppo oltre, salire troppo alto: 'Icaro! Icaro!' | L'eroe non ode l'ammonimento che viene di giù. Ogni buono eroe non ode se non il suo cuore e la voce dell'altezza» (D'Annunzio 1965, XCII: 853). Si vedano, infatti, le riprese nel *Taccuino* (d'Annunzio 1965, XCI-II: 857), «Icaro! Icaro! Il grido vano» (e nella Licenza alla Leda senza cigno (d'Annunzio 1940, 1344), «Una lucertola è ferma contro lo spigolo, e par fusa nel bronzo come il braccio d'Icaro nel bassorilievo incastrato». Per la descrizione del monumento funebre si veda anche la concisa nota del *Notturmo*: «Il mio compagno è nell'isola dei trapassati [...] | Sta sotto il cippo di pietra istriana che fu confitto a capo del tumulo di zolla. | E il suo cippo è come un quadrante solare, dove il braccio teso d'Icaro è come lo stilo di bronzo che sopra il nome scolpito segna l'unica ora: l'ora dell'estremo coraggio» (d'Annunzio 1995, 19).

Pochi mesi dopo una nuova dolorosa perdita colpì profondamente il poeta. Anticipato da un presagio funesto,<sup>14</sup> il 3 aprile 1916, il velivolo sul quale viaggiava l'amico Luigi Bresciani<sup>15</sup> con il secondo pilota Prunas e i meccanici Fausto Lari e Vittorio Pontini, precipitò a causa della rottura di un'ala sottoposta all'eccessivo peso dell'artiglieria installatavi. Tutto l'equipaggio perse la vita.

La commozione del Vate fu sincera e toccante. D'Annunzio non si limitò, nei mesi successivi, a ricordare gli amici scomparsi nelle pagine delle sue opere ma, da subito, si attivò per dare loro una degna sepoltura a perenne ricordo delle loro gesta eroiche.

La sera stessa della tragedia inviò al senatore Luigi Albertini,<sup>16</sup> direttore del *Corriere della Sera*, il testo delle epigrafi<sup>17</sup> che sarebbe state incise nei monumenti da erigersi nel luogo della sepoltura.

---

**14** «Luigi Bresciani e Roberto Prunas vengono a visitarmi; e m'annunziano che domattina [3 aprile 1916] faranno la prova di un lungo volo e che quella prova sarà finalmente ritenuta come la collaudazione del grande apparecchio marino in cui tutti noi combattenti adriatici abbiamo riposto le nostre speranze di predominio e di vittoria. Il cuore mi batte così rapido che mi par di morire. Il rombo mi impedisce di udire le parole. Sento che Gino [soprannome di Bresciani] si piega su di me e mi pone la sua mano sul petto. [...] L'orrore d'improvviso m'imprigiona il corpo come in un masso di ghiaccio; e mi sembra che nel masso medesimo resti imprigionato il mio compagno» (d'Annunzio 1995, 210).

**15** Ricordato da d'Annunzio come «uno degli amici più devoti di Giuseppe Miraglia, il suo maestro d'aviazione, se bene più giovine di lui» (d'Annunzio 1995, 48), Luigi Bresciani nacque a Verona il 13 marzo 1888. Poco prima di arruolarsi in Marina nel novembre 1910 si laureò in ingegneria industriale presso il Regio Istituto Tecnico di Milano; nel 1912 conseguì un'ulteriore laurea in ingegneria navale e meccanica presso la Regia Scuola Superiore Navale di Genova. Il 16 settembre 1912 fu assegnato alla Direzione delle costruzioni navali presso l'Arsenale di Venezia. Affascinato dalla possibilità di volare, il 29 settembre 1913 conseguì il brevetto di pilota aviatore numero 6 presso la Scuola di Aviazione di Venezia e nel maggio dell'anno successivo quello di pilota militare. Il 1° luglio del 1914 Bresciani fu promosso capitano del genio navale e nominato Capo reparto aviazione dell'Arsenale di Venezia. Durante il periodo bellico partecipò a numerose azioni aeree rischiando spesso la vita. Il 25 marzo 1914, in qualità di pilota, con Giuseppe Miraglia come osservatore, decollò dall'idroscalo dell'Arsenale con l'idrovolante Albatros numero 7. Durante il sorvolo dell'isola di S. Michele si verificò un'avaria ai timoni di profondità. Bresciani cercò di mantenere il controllo dell'aereo per tentare un ammaraggio di fortuna, ma l'aereo cadde tra l'isola di S. Michele e quella di S. Andrea ed egli riportò una contusione ed una leggera ferita alla gamba destra; Miraglia una ferita non grave all'occhio destro e una lieve commozione cerebrale.

**16** La lettera è stata aggiudicata in una recente asta: cf. Aste Bolaffi, 12-13 luglio 2023, Libri rari e autografi, lotto 177. <https://www.astebolaffi.it/it/lot/728/177/detail>.

**17** Una analoga lettera con il testo delle epigrafi è conservata negli archivi della fondazione Il Vittoriale degli Italiani (A.P., n. 29295).

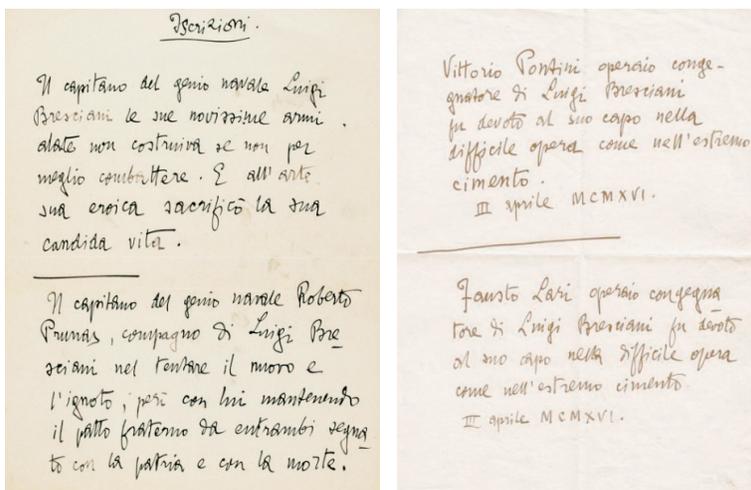


Figure 2-3 G. d'Annunzio, testo autografo delle epigrafi di Bresciani, Prunas, Pontini e Lari

Ormai consolidato il rapporto di stima e collaborazione fra i due artisti,<sup>18</sup> qualche mese più tardi d'Annunzio scriveva di nuovo allo scultore:

Mio caro Maestro, da più giorni desideravo di vederla per parlarle di un nuovo cippo dedicato alla memoria di Luigi Bresciani. [...] Vorrei definire il lavoro prima di andarmene a combattere. Invece dell'Icaro che, sordo al grido di Dedalo che vorrebbe raffrenarne l'impeto audace, precipita a terra perché non più sostenuto dall'ala liberatrice, Dedalo stesso appresta l'ala che dovrà dare ad entrambi la libertà: non la testa apollinea di Icaro ma la sagoma forte e tuttavia un po' stanca dell'uomo provato dalla vita; non la figurazione dell'ardimentoso figliuolo del mitico ateniese, ma questi stesso proteso nella prodigiosa costruzione del mezzo liberatore.<sup>19</sup>

Tamburlini si rese disponibile di buon grado a impegnarsi in questa nuova committenza, pattuendo un prezzo di mercato. In questo caso il Vate non abbozzò il bassorilievo, come aveva fatto per la stele di Miraglia, ma lasciò mano libera allo scultore, intervenendo

<sup>18</sup> Oltre ai monumenti in San Michele in Isola, tra il 1916 e il 1918 d'Annunzio commissionò altri lavori al Tamburlini. In una lettera indirizzata allo scultore nel febbraio 1916 accenna, ad esempio, alla realizzazione di una medaglia commemorativa e di un ciborio votivo. La lettera in questione è stata aggiudicata in asta nel 2017: Cf. Aste Bolaffi, 22 giugno 2017, Libri rari e autografi, lotto 703. <https://www.astebolaffi.it/it/lot/716/703/detail>.

<sup>19</sup> A.P., n. 29588.

successivamente per fornire alcune indicazioni in corso d'opera. Appena ricevuto il bozzetto d'Annunzio scrisse allo scultore:

L'abbozzo è ottimo. Date alla testa di Dedalo una struttura ellenica e primitiva. Egli appartiene al mito. La sua capellatura non è di carattere mitico. Qualcosa di più asimmetrico: arte cretese delle origini. Poiché egli è dell'arcipelago gli si potrebbe dare il pileo di Ulisse, il berretto dei marinai. Cerchi.<sup>20</sup>

Il secondo intervento di d'Annunzio in San Michele fu molto più articolato di quello della fine del 1915. Il Vate, infatti, scelse una nuova collocazione per il monumento di Miraglia e l'erigenda stele di Bresciani, ottenendo dal sindaco di Venezia la concessione di un'area verde più decentrata, a ridosso delle tombe di famiglia del recinto I, nella quale richiese anche la piantumazione di alcuni tassi, specie botanica associata simbolicamente, sin dall'antichità, alla morte a causa della tossicità della corteccia e delle foglie, ma anche all'immortalità per via della longevità dell'albero e della resistenza al tempo del suo legno.

Inoltre, unitamente alla stele di Bresciani, progettò anche i cippi degli altri tre caduti Prunas, Pontini e Lari impartendo anche in questa occasione precise istruzioni al Tamburlini. Tuttavia la realizzazione delle opere subì non pochi rallentamenti, sia per una serie di questioni burocratiche legate alla concessione della nuova area, sia per le difficoltà economiche del poeta che periodicamente tentava di ottenere dallo scultore una riduzione del prezzo concordato.

Alcuni estratti della corrispondenza fra i due artisti sono particolarmente interessanti:

Telegramma del 16 novembre 1916:

Fui dolente non trovarla. Desiderando andare con Lei al cimitero per stabilire il luogo. La prego provvedere a rimuovere con cautela il cippo perché si possa fare la esumazione e di avvertirmi quando il nuovo cippo sarà pronto. Le mando iscrizione. Prego rivolgersi per tutto all'ispettore del cimitero signor Turolla che è cortesissimo. Saluti cordiali. Capitano d'Annunzio Comando Terza Armata. (Cilio 2013, XIX)

Lettera manoscritta di fine novembre 1916:<sup>21</sup>

Mio caro amico, ecco l'iscrizione per il nuovo cippo. Sono venuto a Venezia per una sera e riparto stamani, su l'alba. Vado al mio posto di combattimento. Non so quando potrò tornare. La prego di fare eseguire l'esumazione e l'inumazione nel luogo indicato. I due cippi servono collocati piuttosto alti sul fior di terra, perché desidero fare innalzare dinanzi a ciascun cippo un tumulo di zolle verdi - rettangolare - alto circa 25 centimetri. Bisognerebbe inaugurare i due monumenti il 21 dicembre, anniversario della morte di Giuseppe Miraglia. Al Prunas e ai due motoristi saranno dedicati minori pietre con iscrizioni, là dove essi riposano. In fretta il Suo d'Annunzio.<sup>22</sup>

Lettera manoscritta di d'Annunzio senza data:

Mio caro amico,

[...] La prego di mandarmi il preventivo della spesa - di artista ad artista - poiché i tempi sono duri.<sup>23</sup>

Appunto del Tamburlini:

Ho chiesto per tutto il lavoro circa L. 1.500, la sola coppa in bronzo dovendo avere un'apertura d'ali di circa un metro. (Cilio 2013, XIX)

Altro testo inviato allo scultore nel febbraio 1917 con le iscrizioni per i cippi e con una richiesta di sconto sul lavoro:

Mio caro maestro, mi perdoni se ho indugiato a rispondere. Ho dovuto fare i miei calcoli per la spesa della colonna votiva, ché anch'io sono in angustie. Come l'opera di pietra è scarsa, rimangono i tre

---

**21** Nell'autunno dello stesso anno d'Annunzio ricontattò il Tamburlini per commissionargli la realizzazione di un bassorilievo in bronzo per un altro eroe caduto in battaglia, il siciliano Emanuele Russo che, al comando del cacciatorpediniere *Nembo*, partito da Valona con l'incarico di scortare un piroscafo carico di soldati, visto partire un siluro da un sommergibile nemico, si era immolato riuscendo, prima di perdere la vita a sparare e a colpire l'unità nemica, all'alba del 17 ottobre 1916. La targa in bronzo fu scoperta a Valona il 3 agosto 1917. Per la fusione fu utilizzato il bronzo dei rottami di un altro sommergibile austriaco, l'U 12, colato a picco nelle acque di Taranto. Anche in questa circostanza il Vate ideò l'epigrafe: «Nel bronzo di una preda marina | vendicare e perpetuare | vollero i compagni navali | il nome di Emanuele Russo | tre volte magnanimo | che salvò il naviglio scortato | mandò a picco il nemico nascosto | lo incalzò pur nella morte | di sé dando la spoglia al profondo | e l'anima al sublime ove ha pace. VI MAGGIO MDCCCLXXV - XVII OTTOBRE MCMXVI»

**22** A.P., n. 29591.

**23** A.P., n. 29594.

bronzetti; pei quali la spesa supera quel che equamente stabilito. In altri tempi, la coppa e le lampade avrebbero avuto quel medesimo prezzo in argento! Temo quindi di dover rimandare l'offerta a tempi men duri, se non sia possibile eseguire l'opera per mille lire o poco più. Eccole intanto le iscrizioni per i tre cippi. Spero che il bronzo di Dedalo e i bordi di pietra siano stati collocati. Il Sindaco andrà a San Michele per rendersi conto del terreno, a proposito della mia domanda. Le accludo la lettera pel Col.lo Pruneri. Saluti cordiali dal Suo Gabriele d'Annunzio.<sup>24</sup>

Superate le difficoltà economiche, anche grazie ad una raccolta fondi fra gli amici e colleghi dei militari caduti, martedì 3 aprile 1917, nel primo anniversario della scomparsa dei quattro eroi, i monumenti venivano inaugurati solennemente. Così ne dava notizia la *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*:

Onoranze ad eroici aviatori - Ieri, a Venezia, nel cimitero comunale, reparto riservato ai morti per la patria, vennero inaugurati ricordi marmorei di stile classico dedicati al capitano del genio navale Luigi Bresciani, al capitano del genio navale Roberto Prunas, ai due motoristi Vittorio Pontini e Fausto Lari, arditissimi aviatori. Il Bresciani volò per la prima volta assieme al capitano Miraglia, altro eroe defunto, a difesa della città di Venezia nell'attacco aereo che si svolse la notte seguente alla dichiarazione della nostra guerra all'Austria. Erano presenti tutte le autorità civili e militari. Sulle tombe ricongiunte del capitano Miraglia e del capitano Bresciani Gabriele d'Annunzio, che fu compagno di rischi e di ardimenti dei prodi ufficiali, pronunciò elevate parole<sup>25</sup> rievocando le gesta degli eroi e inneggiando all'Italia.<sup>26</sup>

Come ricorda la *Gazzetta di Venezia* di mercoledì 4 aprile 1917:

E anche questa volta il d'Annunzio si rivolse ad Achille Tamburlini al quale commise una stele, per le dimensioni e per le linee generali, simile a quella già dedicata al Miraglia. Sola differenza, la figurazione. In quella di Miraglia è effigiato in bronzo dorato Icaro cadente, a significare l'ardore giovanile; in quella di Bresciani tutto dedito allo studio di perfezionare l'istrumento pel volo, è stato effigiato Dedalo nell'atto di costruire un'ala. Le due stele sono collocate una accanto all'altra, e campeggiano bianche e lucenti

---

<sup>24</sup> A.P., n. 29595.

<sup>25</sup> L'orazione di d'Annunzio è riportata integralmente dal *Corriere della Sera* del 4 aprile 1917 alla pagina 4.

<sup>26</sup> *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 79, 4 aprile 1917.

d'oro, sopra un fondo cupo di tassi che il Maestro volle piantati; hanno davanti, segnati con un contorno di pietra e ricoperti di zolle verdi, i tumuli. Un largo prato si stende in giri.

Seguendo le precise indicazioni del committente, Tamburlini realizzò per Bresciani una stele di dimensioni pressoché identiche (180 cm di altezza per 100 cm di larghezza) a quella di Miraglia, modificando solo la decorazione geometrica e a foglie ripetitive dello zoccolo.

Nel bassorilievo, dalla resa artistica particolarmente riuscita, Dedalo è intento a costruire un'ala ancora ignaro del tragico destino del figlio. L'attenta modellazione dei muscoli delle braccia e dei tratti del volto ormai stanco dell'eroe greco, attestano la compiuta maturità dello scultore triestino.<sup>27</sup>

L'epigrafe sottostante riprende per l'«arditissimo del volo» caduto il consueto rimando al significato simbolico dell'ala:

Il capitano del Genio Navale Luigi Bresciani le sue novissime armi alate non costruiva se non per meglio combattere - e all'arte sua eroica sacrificò la sua candida vita. XIII MARZO MDCCCLXXXVIII - III APRILE MCMXVI.

Per quanto riguarda gli altri tre cippi, purtroppo le stele di Prunas e dei due motoristi furono distrutte nel 1930 durante i lavori di traslazione delle salme dei caduti nel Tempio Votivo del Lido. Non esistono fotografie, ci rimane solo la descrizione dei tre manufatti riportata nei giornali dell'epoca:

Per il Capitano Prunas e per i due motoristi, sorgono nel campo dei soldati, in un recinto chiuso, tre piccole stele: una, la maggiore, recante l'ala emblema dell'aviazione, porta la seguente iscrizione del Poeta: Il capitano del genio navale Roberto Prunas, compagno di Luigi Bresciani nel tentare il nuovo e l'ignoto, perì con lui mantenendo il patto fraterno da entrambi segnato con la patria e con la morte.

Su quelle più piccole ed eguali dei motoristi stanno segnati in bassorilievo, l'elica e i cilindri, ed è stata scolpita la stessa iscrizione: Vittorio Pontini (o Fausto Lari) operaio congegnatore di Luigi Bresciani fu devoto al suo capo nella difficile opera come nell'estremo cimento - 3 aprile MCMXVI. Anche queste tre piccole stele sono di pietra d'Istria e sono di stile classico. Una semplice pietra sormontata da un acrotero riccamente scolpito a palmette e

---

**27** Sulla qualità artistica delle opere del Tamburlini i pareri rimangono piuttosto controversi. Tra i giudizi più critici quello di Gino Damerini che nel suo *D'Annunzio e Venezia* (1943, 218) definisce l'artista triestino «un modesto scultore».

volute. Sul piano, chiuso da un riquadro a bassissimo rilievo, l'iscrizione. Uno zoccolo, semplicissimo.<sup>28</sup>

Per le due stele di Miraglia e di Bresciani d'Annunzio aveva pensato ad un completamento. Egli voleva porre di fronte ai due cippi un suo ricordo personale: una colonna che sorreggesse due lampade votive lungo lo stelo, e una grande coppa alata di bronzo destinata a

raccogliere la pioggia del cielo dove gli uccelli sarebbero andati a dissetarsi mentre una mano amica avrebbe di tempo in tempo sfogliato una rosa. (Gallo 1942, 3)

L'epigrafe avrebbe recitato così:

Alla memoria di Giuseppe Miraglia e Luigi Bresciani il calice alato e le due lampade votive consacra un compagno fedele nella vita e nella morte. (3)

Sfortunatamente, a causa delle difficoltà economiche del poeta, la colonna non fu realizzata e il bozzetto andò disperso.

Giunse invece a compiuta realizzazione, negli stessi mesi, un altro monumento sepolcrale progettato dal Vate per il cimitero di San Michele in Isola. Dopo la perdita dell'occhio destro e la lunga convalescenza nella Casetta Rossa, d'Annunzio fremeva per poter tornare in azione insistendo per poter essere riammesso in servizio, nonostante le riserve dei medici e il parere contrario dei vertici dell'Aviazione. Tuttavia la caparbia del poeta ebbe la meglio: ai primi di settembre del 1916 i vertici militari incaricarono il colonnello medico Rodolfo Bressanin, direttore del reparto di oculistica dell'ospedale militare di Sant'Anna, di esaminare il Tenente Gabriele d'Annunzio e di valutare se fosse idoneo a rientrare in servizio attivo.

L'esito positivo della visita, che si prolungò per parecchie ore, fu certamente uno dei motivi che alimentarono il nascere di un sincero rapporto di amicizia tra i due ufficiali. Bressanin ammirava d'Annunzio e aveva già avuto occasione di incontrarlo più volte in corsia durante le frequenti visite del poeta al genero Silvio Montanarella, in quelle settimane ricoverato in ospedale.

Durante uno di quegli incontri Bressanin aveva espresso al poeta il desiderio di ottenere un epitaffio in memoria del figlio Mario, morto annegato quindici anni prima a Mira, cadendo nel Brenta.

Il 14 settembre 1916, il giorno dopo l'audace incursione su Parenzo, d'Annunzio scriveva così (Varagnolo 1943, 31):

---

<sup>28</sup> *Gazzetta di Venezia*, 3 aprile 1917, 3.

Caro Colonnello  
grazie delle prescrizioni. L'edema va meglio.  
Penso all'epigrafe.  
Comporre una bella epigrafe è difficile quanto comporre un bel sonetto.  
Per ciò mi lasci un po' di tempo per pensare e trovare.  
Presi parte all'incursione di Parenzo senza ombra di disturbo o di stanchezza.  
Mi sentivo felice, in una straordinaria elevazione del tono vitale.  
Discendo certo per diritto ramo, da Icaro!  
A rivederci!

Il suo devoto Gabriele d'Annunzio

Come preannunciato la composizione dell'epigrafe non fu immediata. Ai garbati solleciti di Bressanin l'autore rispondeva chiedendo ancora un po' di tempo. Si giunse così al due aprile 1917, il giorno prima della commemorazione di Luigi Bresciani, quando d'Annunzio finalmente scrisse al medico (Varagnolo 1943, 32):

Mio caro Colonnello,  
ecco l'ultima forma dell'epigrafe, dopo alcuni tentativi.  
Era difficile alludere alla triste fine improvvisa con un'ombra di poesia e di mistero.  
Forse ora v'è quest'ombra nelle mie parole.  
Ma non so se io sia riuscito ad appagare il sentimento Suo e della dolce Madre. Mi perdoni.  
Grazie dei frutti squisitissimi.  
Spero di vederla domani in S. Michele.

Il Suo Gabriele d'Annunzio  
2 Aprile '17

L'epigrafe, allegata alla lettera, recita così:

MARIO BRESSANIN  
ADULTA SPERANZA IN GRAZIA INFANTILE  
DALLA CASA RISCHIARATA D'AMORE  
SI PARTÌ SILENZIOSO  
COME QUEI FANCIULLI DIVINI  
CHE SPARIVANO NELLE ACQUE CORRENTI  
LASCIANDO UN'IMAGINE LIEVE  
E UN RIMPIANTO INFINITO

-----

.... MARZO MDCCCLXXXVI<sup>29</sup>  
VI SETTEMBRE MCMIII

Seguivano queste due iscrizioni:

EXTINGUAR UT LUCEAM	MORS VICTORIA VITAE
ET IN SUBLIMI QUIESCAM	ATQUE AMORIS VINCLUM

E la nota:

Iscrizione per le due fasce laterali. Lettere inscritte in un quadrato di 50 centimetri circa.

Anche in questa occasione d'Annunzio non si limitò a dettare l'epigrafe ma si prestò in prima persona nella realizzazione del monumento funerario da collocarsi all'interno della cappella di famiglia Bressanin-Candéo<sup>30</sup> che in quei mesi era in costruzione. Fu il poeta a scegliere il marmo per la lapide,<sup>31</sup> nonché i caratteri per le iscrizioni. E sono documentate almeno due visite del Vate con il Bressanin a San Michele per controllare lo stato dei lavori. Conservata al riparo delle intemperie, la lapide è ancora oggi in condizioni perfette, ben visibile attraverso i vetri della cappella collocata all'ingresso del cimitero, nell'Emiciclo.

L'ultimo intervento artistico del poeta nel cimitero di San Michele in Isola si registra quattro anni più tardi, a seguito della morte di Luigi Bologna<sup>32</sup> caduto insieme all'ingegnere Francesco Calore. Per

---

**29** Il manufatto riporta l'anno di nascita nell'estensione più comune MDCCCXCVI.

**30** Per una curiosa coincidenza nella cappella di famiglia Bressanin-Candéo è sepolto anche il generale Francesco Zingales (1884-1950), marito di Maria Candéo, e amico di Gabriele d'Annunzio. Il rapporto di amicizia tra i due uomini si interruppe bruscamente nel 1920 quando l'allora Tenente Colonnello Zingales, capo di Stato Maggiore del Generale Caviglia, dopo il Trattato di Rapallo, consegnò a d'Annunzio l'ordine di sgomberare Fiume.

**31** Sull'interesse del Vate per gli aspetti materiali e materici dell'esecuzione artistica si veda il già citato Giannantonio, Frommel, Semes 2019.

**32** Luigi Bologna (1888-1921), tenente di vascello, aviatore e collaudatore di idrovolanti, nacque a Torino ove frequentò la Regia Accademia Navale, entrando a far parte come ufficiale degli equipaggi di numerose navi della Regia Marina, tra cui l'Amerigo Vespucci nel luglio 1906. Nel gennaio 1915 passò alla scuola di pilotaggio della Marina e dal primo maggio dello stesso anno prestò servizio presso le Squadriglie Idrovolanti di Venezia, ove conobbe d'Annunzio e ne divenne il pilota fedele spesso citato dal Vate nei *Taccuini*. Bologna dimostrò un vivo interesse per i nuovi mezzi aerei e ne collaudò diversi, tra cui un Lohner L 161 con il quale sorvolò Trieste il 16 gennaio 1916, con d'Annunzio a bordo in qualità di osservatore. Al rientro, sulla verticale di Grado, il motore si arrestò e l'aereo fu costretto ad ammarare in maniera brusca. D'Annunzio

una triste coincidenza il fedele pilota trovò la morte nello stesso modo del suo commilitone Luigi Bresciani, il 23 agosto 1921, collaudando un idrovolante modello S 13. L'aereo precipitò per cause sconosciute nella sacca tra San Servolo e San Lazzaro degli Armeni poco dopo essere decollato dalla base di Sant'Andrea.

D'annunzio commentò la notizia con queste parole:

A una a una cadono le ultime aquile della battaglia. Nel medesimo fondo di laguna dov'era precipitato Giuseppe Miraglia, in un mattino placido dello scorso settembre<sup>33</sup> anche Luigi Bologna si spezzò le ali e le ossa. Nella medesima camera funeraria, all'ospedale di Sant'Anna, dove insieme avevamo vegliato il nostro compagno della prima guerra, io sollevai il lembo della bandiera per riconoscere quel viso forte che nella giornata di Parenzo s'era voltato verso di me con un cenno non dissimile a quello dell'addio. (D'Annunzio 1995, 331)

In realtà è molto improbabile che il Vate abbia visitato la camera ardente dato che aveva lasciato Venezia la sera prima della sciagura, alla volta di Gardone.<sup>34</sup> L'ipotesi è suffragata dal fatto che le cronache della cerimonia funebre, celebrata il mattino del 25 agosto, non segnalano la presenza a San Michele del poeta, limitandosi a descrivere il mazzo di fiori legato da un nastro azzurro appoggiato sulla bara con la scritta:

Gabriele d'Annunzio al suo compagno eroico di Trieste e di Parenzo.

Sicuramente invece fu il poeta ad ideare l'epigrafe per onorare il caduto: «Gigi Bologna, tenente di vascello, pilota, comandante di aviatori condusse la sua ala attraverso la guerra, con essa la combatté intera, per essa donò oltre ogni fiamma, la vita. Laguna di Venezia XXIII-VIII-MCMXXI».

Mentre il feretro di Francesco Calore venne inumato in un loculo a muro, la salma di Bologna fu inizialmente posta nel recinto primo, nel settore dedicato ai militari caduti, ma in una zona diversa dalla collocazione attuale. Poco conosciamo circa i tempi di realizzazione della lapide definitiva e la scelta di porla alla sinistra della tomba

---

colpi violentemente la fronte e l'occhio destro contro la mitragliatrice di prua, diventando semicieco. Quando, dopo sette mesi di forzata inattività, il poeta riprese l'attività aviatoria scelse di nuovo Luigi Bologna come pilota, a dimostrazione della stima che nutriva nei suoi confronti; con lui partecipò all'incursione su Parenzo del 13 settembre 1916. Finita la guerra, dopo un lungo periodo di aspettativa, Bologna rientrò in servizio il 16 gennaio 1921 presso il dipartimento della marina a Pola.

**33** Curiosa l'inesattezza temporale: Bologna morì in agosto.

**34** Cf. *Gazzetta di Venezia*, 23 agosto 1921, 4.

di Miraglia. Si può affermare con certezza che la stele non era ancora presente l'1 novembre del 1922<sup>35</sup> mentre è documentata a partire dalla metà degli anni Venti. Nulla si conosce circa l'eventuale coinvolgimento del Vate nella realizzazione del monumento.

La lapide, dalle dimensioni pressoché identiche alla due precedenti (altezza 180 cm, larghezza 100 cm), riprende chiaramente stile e iconografia dei due manufatti vicini. Tuttavia è molto improbabile che questa stele sia opera del Tamburlini dato che nel 1922 questi si trovava già a Roma. Anche lo studio del carteggio fra il poeta e lo scultore triestino non ha dato alcun risultato circa il coinvolgimento del Tamburlini nella realizzazione di questa stele.

Senza indicazioni precise da parte del committente, l'anonimo scultore riprese l'immagine dell'ala come emblema dell'intero corpo dell'aviazione e proseguì idealmente il racconto di Dedalo e Icaro voluto da d'Annunzio proponendo, su uno sfondo neutro, un'ala in bronzo squarciata da una profonda fenditura. Più semplificato ma non meno drammatico, il manufatto risulta lontano dal gusto estetico del Vate ma è comunque omogeneo per materiali e stilemi con le altre due tombe, donando una certa uniformità complessiva ai tre monumenti funerari.

---

**35** Cf. *Gazzetta di Venezia*, 1 novembre 1922, 6.

## Bibliografia

- Ardizzone, G. (1919). *Commemorazione dello eroico comandante Emanuele Russo nella sede della Società per la storia patria il 19 ottobre 1919*. Palermo: Tipografia Nazionale.
- Bellio, A. (2007). *Volì di sogno nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: I.S.U. Università Cattolica.
- Beltrami, C. (2005). *Un'isola di marmi. Guida al Camposanto di Venezia*. Venezia: Filippi.
- Biason, M.T.; Paoluzzi, I. (2007). «Le stagioni di Ernesta e del palazzetto Stern». *Annali di Ca' Foscari*, 46(2), 91-2.
- Boitani, P. (2019). «Il volo di Icaro». Bruno Guerri, G. (a cura di), *Da Ovidio a d'Annunzio: miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti = Atti del Convegno di Studi (Fondazione Il Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera, 12 ottobre 2018)*. Cinisello Balsamo: Silvana, 11-28.
- Cilio, S. (2013). *Autografi italiani dal 1800 al 2000*. Milano: C.I.F.
- Concato, C. (2015). *La Casetta rossa di D'Annunzio. Un percorso storico-artistico attorno alla dimora veneziana del Vate* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Cresci Marrone, G. (1980). «La suggestione del documento epigrafico in D'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 23, 187-96.
- Cresci Marrone, G. (2020). «D'Annunzio e il mito di Roma: il contributo dell'epigrafia». *Qualestoria. Rivista di storia contemporanea*, 2, 33-44.  
<http://hdl.handle.net/10077/31061>
- D'Annunzio, G. (1940). *Prose di romanzi*. vol. 2. A cura di E. Bianchetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. A cura di E. Bianchetti, R. Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1995). *Notturmo*. Milano: Garzanti.
- D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici. 1889-1938*, vol. 2. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2010). *Il libro segreto*. A cura di P. Gibellini. Milano: Rizzoli.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- D'Annunzio, G.; Gravina, M. (1993). *Carteggio D'Annunzio-Gravina: 1915-1924*. A cura di A. Ercolani. Roma: Bonacci.
- Damerini, G. (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: A. Mondadori.
- De Feo, V. (1920). «Emanuele Russo». *Le vie del mare e dell'aria*, 4(19), 1-7.
- Gallo, G.O. (1942). «Lettere di D'Annunzio a uno scultore». *Corriere della sera. Edizione del pomeriggio*, 19-20 ottobre, 3.
- Gatta, C. (2017). *Gabriele d'Annunzio pittore*. Pescara: Ianieri.
- Gatta, C.; Mazza, A. (2009). *Gabriele d'Annunzio: il sogno del volo*. Capriano del Colle: Clanto.
- Giacon, M.R. (2017). «Fra pre-testo e intratesto: la circolarità complementare di *Notturmo*, *Licenza* e i *Taccuini* dell'artista-soldato». *Rassegna dannunziana*, 67-8, 77-106.
- Giannantonio, R.; Frommel, S.; Semes, S. (2019). *Il Vate e l'architettura: Gabriele d'Annunzio tra estetismo ed eclettismo*. Pescara: Ianieri.
- L'Illustrazione italiana* (1916), 43(5), 30 gennaio, 95-6.
- Tamassia Mazzarotto, B. (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.
- Varagnolo, D. (1943). «Gabriele d'Annunzio "monocolo" e un veggente medico veneziano». *Ateneo Veneto*, 130(1-3), 28-33.
- Venanzio, O. (1958). *Gabriele D'Annunzio interprete delle arti figurative nel suo tempo*. Milano: La rete.
- Villanis, G.G. (1911). «Un profilo d'artista ed un'opera d'arte patriottica per la Bandiera della "San Marco"». *Ars et labor*, 5, 361-4.



# Notturmo a Lugano L'effetto d'Annunzio nel sistema Morselli

Elena Valentina Maiolini

Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como, Italia

**Abstract** The article informs about some contiguities between *Un dramma borghese* by Guido Morselli and *Notturmo* by Gabriele d'Annunzio, postulating the hypothesis that a certain annoyance towards a monologuing narrative form already tried by d'Annunzio also contributed to the editorial rejection of the text in the 1960s.

**Keywords** Morselli. D'Annunzio. Un dramma borghese. Notturmo. Narrative form.

**Sommario** 1 L'effetto d'Annunzio. – 2 L'uomo, la donna e i sensi. – 3 Notturmi.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-02-07  
Accepted 2024-05-10  
Published 2024-10-17

## Open access

© 2024 Maiolini | 4.0



**Citation** Maiolini, E.V. (2024). "Notturmo a Lugano. L'effetto d'Annunzio nel sistema Morselli". *Archivio d'Annunzio*, 11, 113-134.

## 1 L'effetto d'Annunzio

L'attacco di *Un dramma borghese* non era piaciuto a Vittorio Sereni, che pure ne avrebbe perorato la causa da Mondadori e Rizzoli: «l'inizio sgradevole», il *flashback* sulla guerra «superfluo» (Fortichiari 2002, XL). Il romanzo inaugura la sua corrispondenza con Guido Morselli il 20 agosto 1964 e in qualche modo la chiude, quando il 5 giugno 1973 di nuovo Sereni lo rifiuta avendone l'autore rilanciato l'offerta in un estremo tentativo di pubblicare entro l'anno, caduta la trattativa per *Contro-passato prossimo* (Fortichiari 2002, LXI-LXII).

Il giudizio non si discostava da quelli già incassati: per Feltrinelli, il 21 dicembre 1962, era il «dettaglio non sempre indispensabile» che rendeva difettose anche le «buone pagine e scene felicemente riuscite», tanto da «appesantire» la storia, farne spesso «una cronaca circostanziata» a discapito dell'«agilità» e della «vivezza della narrazione». Per Einaudi, il parere espresso il 24 ottobre 1963 si appuntava su «quel che di artificioso che spira dall'intera costruzione», sull'«impressione che un caso patologico venga ricostruito a freddo, come in laboratorio», sui «lunghi (talora prolissi) monologhi dell'io narratore» teso «all'esattezza del proprio sentire», in un «divagante psicologismo» di cui fa le spese «l'infelice deuteragonista del romanzo», la figlia «doppiamente tradita e dal lassismo morale del padre e dallo psicanalismo d'effetto della narrazione» (Fortichiari 2002, XXXIX-XL).

Scritto dal 27 settembre 1961 al 28 agosto 1962 - gli estremi che si ricavano dalle notazioni cronologiche del manoscritto e dei dattiloscritti (un originale e due copie carbone), custoditi al Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia -,<sup>1</sup> il romanzo resta poi in sospenso per anni, mentre avanzano altri lavori: *Il comunista*, tra dicembre 1963 e novembre 1964, *Contro-passato prossimo* e *Roma senza papa*, avviati tra il 1965 e il 1966. A questi ultimi si intreccia la revisione di *Un dramma borghese* operata sul dattiloscritto, tra il 12 gennaio e il 12 marzo 1967.

L'intuizione da cui muove questo contributo, bisognosa di approfondimenti, è che alla base dei rifiuti ci sia anche la vicinanza alla prosa di un certo d'Annunzio, infrequentabile ancora per tutta la prima metà degli anni Sessanta quando, come è noto, viene addirittura 'processato' sulle colonne dell'*Espresso* da Moravia, Pasolini, Praz e

---

<sup>1</sup> Cf. la *Descrizione dei testimoni* in Borsa, D'Arienzo 2002, 1587-8 (cito il romanzo dalla prima edizione, Morselli 1978, siglandola *db*). Ringrazio il personale del Centro pavese e gli Eredi di Guido Morselli per la disponibilità alla consultazione e il permesso di rendere note le varianti inedite. Grazie anche a Raffaella Bertazzoli, Alberto Compagni, Gianmarco Gaspari e Linda Terziroli, per i dialoghi nati attorno a queste pagine.

Sapegno, a cent'anni dalla nascita.<sup>2</sup> Alla formulazione di un rifiuto tanto drastico e inappellabile di una prosa monologante tesa «all'esattezza del proprio sentire», potrebbe avere concorso una forma di inconscio editoriale collettivo che prendeva le distanze da un'ombra.

Credo infatti che *Un dramma borghese* contenga alcuni nessi implicati al *Notturmo* che conviene sciogliere, nel solco tracciato da Linda Terziroli (2009, 116), acuta avvistatrice dell'«epifania» del *Fuoco in Uomini e amori*. Il 'libro della cecità' di d'Annunzio è noto e letto da Morselli un anno prima della stesura del suo romanzo, tra giugno e luglio 1960, come testimoniano le indicazioni temporali autografe apposte sulla *princeps* Treves del 1921, custodita nella biblioteca personale di Morselli, oggi alla Biblioteca Civica di Varese.<sup>3</sup> Queste si trovano all'altezza della *Seconda offerta* il «9.6.15.6.60 +» - ossia dal 9 al 15 giugno (la croce indica il termine della lettura) -, della *Terza* il «10.7.60», e alla conclusione il «18.7.60».<sup>4</sup> L'anno seguente Morselli riprende in mano il testo dannunziano, se non altro per inserirvi un ritaglio dal *Corriere della Sera* del 9 novembre 1961 (la data è apposta da lui a penna): salva un articolo intitolato *Un D'Annunzio molto diverso dal solito*, in cui Piero Nardi condivide una lettera databile al «tempo della messa a punto del 'Notturmo'», dove si rivela una inedita «simpatia umana» di d'Annunzio «per un giovane pilota innamorato» [fig. 3]. Da sei settimane sta scrivendo *Un dramma borghese*.

La prima tra le note temporali apposte al testo di d'Annunzio si situa in corrispondenza di un passo che al lettore avvertito sembra non una pagina di prosa, ma «una mirabile lirica»: «Tutto riarde. L'alba non ha più rugiade ma faville. Ecco che incomincia il mattutino degli uccelli. Da principio è come un cigolio di tizzi verdi. Il fuoco s'apiglia, si dilata, divampa» (n 308, [fig. 1]).

---

<sup>2</sup> Il *Processo* del 24 marzo 1963 è stato ripubblicato da Zollino 2013.

<sup>3</sup> Ivi, per lascito testamentario, è confluita la sua biblioteca, catalogata ne *Il fondo Morselli* 1984.

<sup>4</sup> D'Annunzio 1921 (d'ora in poi *n*), 308, 474, 494 nella copia custodita alla Biblioteca Civica di Varese (MOR 1467).

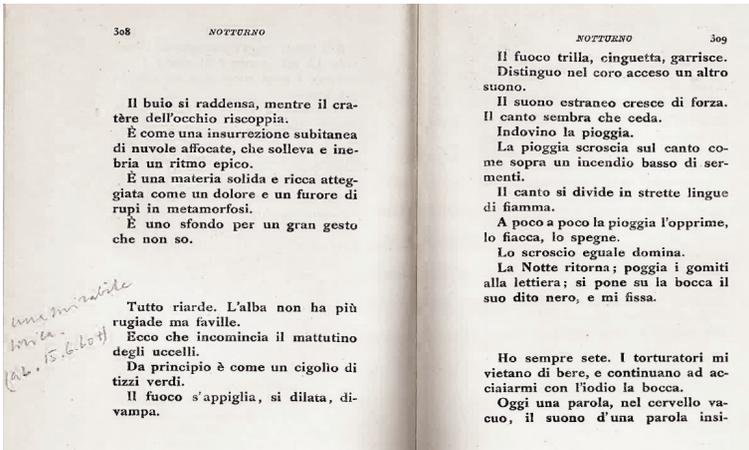


Figura 1 Biblioteca Civica di Varese, Fondo Morselli, MOR 1467 (d'Annunzio 1921, 308-9)

Più oltre, la descrizione degli effetti ottici portentosi suscitati dall'immissione terapeutica di acqua salata nell'occhio, alimentato come «un acquario» (n 415), suscita l'appunto: «più efficace di immagini per D'A. l'iniezione di una soluzione salina nell'occhio, che i paradisi artificiali di Baudelaire» [fig. 2].<sup>5</sup>

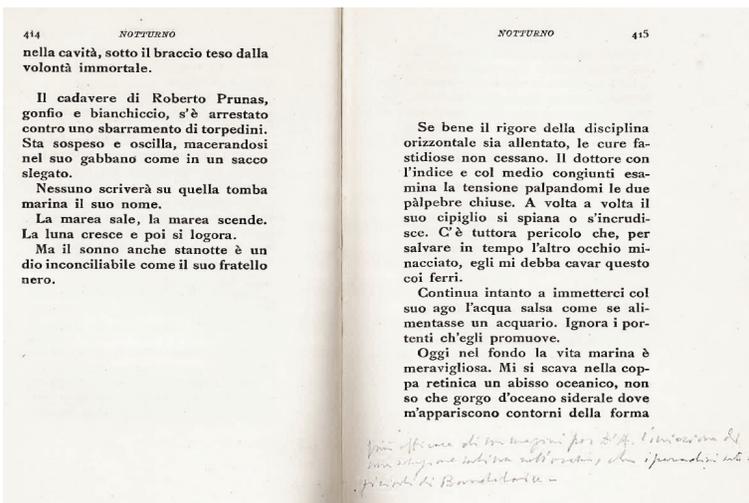


Figura 2 Biblioteca Civica di Varese, Fondo Morselli, MOR 1467 (d'Annunzio 1921, 414-15)

<sup>5</sup> Pure presente nella biblioteca di Morselli: Baudelaire 1921; 1931; 1942 (MOR 473; 523; 1603).



Figura 3  
Biblioteca Civica di Varese, Fondo Morselli. Inserto 254  
in MOR 1467 (d'Annunzio 1921)

Riporto in *Appendice* altre postille - purtroppo solo parzialmente leggibili a causa di malaugurate rifilature dei fogli in fase di legatura -<sup>6</sup> e i passi messi in rilievo dai segni a matita.

<sup>6</sup> Come l'appunto «l'agonia di Giovanni» in corrispondenza delle pagine sul marinaio di Ortona «Giovanni Federico», sottolineato (n 300-1); o, in corrispondenza della sottolineatura a «discordo continuo fra la tua sensualità e la tua intelligenza», la domanda «lo spirito, o l'intelligenza?» (n 440).

Meriterebbe soffermarsi con una riflessione sull'impronta dannunziana nell'esistenza di Morselli, magari a cominciare dalla predilezione per la Casina rosa che si costruì a Gavirate, luogo elettivo per lo scrittore bolognese ma varesino d'adozione, come era stata per d'Annunzio la Casa rossa di San Maurizio a Venezia di Fritz Hohenslohe, dove si installa negli anni della guerra e, appunto, compone il *Notturmo*. Certo il *Diario* di Morselli conserva traccia di una lettura meditata dei libri dannunziani, con indizi che più importano rispetto alle suggestioni biografiche.

Lo avrebbero annoiato alcune pagine «cupe lugubri o disperate», paragonate ad altre di «Gide, Huxley, Pirandello», perché «la tristezza è il tono più diffuso, se non il tono uniforme della letteratura e dell'arte in occidente, dal primo ottocento a oggi»: così in un appunto del Quaderno VII, assente purtroppo nel *Diario* adelphiano, di cui però ha riferito Valentina Fortichiari (2002, XIII) datando il 26 aprile 1944.

Un cenno a un altro romanzo dannunziano si trova nel Quaderno IX, 8 giugno 1945: «Rileggere la descrizione delle balze di Volterra in *Forse che sì, forse che no*» (Morselli 1988, 94). Nell'edizione l'Oleandro 1932, il romanzo è custodito nella biblioteca personale di Morselli, grande lettore e rilettore, capace di ripassarsi i *Promessi sposi* «quasi ogni anno» (119).

Il 20 dicembre 1948 cade invece una riflessione molto stimolante e fuori dai *cliché* sul d'Annunzio personaggio pubblico, spostando il giudizio dalla letteratura alla politica:

Mi hanno chiesto: 'Crede che Gabriele D'Annunzio sia stato davvero epurato per sempre?'

Per molti l'autore delle *Laudi* è veramente un fascista da epurare; anzi un 'fascistone', una specie di secondo Mussolini letterario. A ciò, la faccenda dei rapporti (che furono poi assai più limitati e freddi che non si pensi per solito) fra i due uomini, fra il 'Duce' e il 'Poeta', contribuisce sino a un certo punto. In realtà, succede a D'Annunzio quello che ad Andrea Chénier e a Hugo, i quali continuano a impersonare due epoche, la Rivoluzione e l'impero di Napoleone il Piccolo, a cui rispettivamente furono estranei nell'intimo, da cui anzi furono considerati nemici. (Morselli 1988, 138-9)

Di molto successive rispetto a questi appunti (scritti quando Morselli ha una trentina d'anni) sono le postille al *Notturmo* del 1960, che preludono alla stagione dei grandi romanzi. Alla stessa epoca risalgono due annotazioni diaristiche scritte il 25 novembre 1965 e tra il 9 e il 12 dicembre 1966 (e una fase correttoria di *Un dramma borghese* si avvia, come si diceva, il 12 gennaio 1967).

Il riferimento ai libri dannunziani cade all'interno di una riflessione sul romanzo in terza o prima persona, condotta a più riprese

nel Quaderno XV. Nel primo passo che si cita, Fortichiari ha riconosciuto la simmetria con alcune affermazioni di *Ideologia e linguaggio* di Edoardo Sanguineti (1965, 75): «Perché la convenzione del narratore che sa tutto, anche i pensieri della famosa eroina che esce alle cinque, è, per un romanzo che si rispetti, oggidì, la prima cosa da gettarsi dalla finestra»; frase in corrispondenza della quale Morselli (1988, 261) postilla, nella copia di sua proprietà: «Ma no! E perché?».

A proposito del romanzo - se fosse vero (come ripete un'ennesima 'autorità', E. Sanguineti, che non c'è plausibilità, anzi dignità, nel romanzo di oggi - e perché non anche in quello di ieri? - se non si sopprime 'l'autore onnisciente' che fa muovere e parlare le sue figure col distacco di una 'divinità', se, insomma, non si procede col narrare 'in persona prima'), se questo fosse vero e se si potesse provare il supposto della tesi, cioè che fra le due maniere di narrazione esiste una diversità sostanziale, non di pura forma, come si spiegherebbe che innumerevoli romanzieri sono passati dall'una all'altra senza affatto cambiare il proprio stile, la propria personalità artistica e 'visione del mondo'? Non lo si spiegherebbe. D'Annunzio dell'*Innocente* (che narra in persona prima) e D'Annunzio del *Fuoco* non differiscono in niente. La caratteristica dannunziana si ritrova identica nei due libri. (Morselli 1988, 261, 28 novembre 1965)

E nemmeno risulta che gli obiurgatori della 'terza persona' in narrativa, la associno al tipo di narrativa costruita e oggettiva (basterebbe a smentirli il caso di Musil), o di altrettanto *conspué* naturalismo. D'Annunzio resta fermo al naturalismo o per dir meglio, al decorativismo e all'esteriorità, anche nei racconti, l'*Innocente*, le *Vergini delle rocce*, dove scrive in persona prima: e Svevo no, anche se ha scritto in terza persona uno dei suoi due romanzi. (Morselli 1988, 286, 9-12 dicembre 1966)

Dunque, nel *Diario* Morselli menziona *Forse che sì, forse che no*, l'*Innocente* (due volte), il *Fuoco* e le *Vergini delle rocce*. Non il *Notturmo* che, tuttavia, credo sia da aggiungere all'intertestualità di *Un romanzo borghese*. Non solo perché è uno dei più sottolineati tra i libri dannunziani della sua biblioteca. I quali sono peraltro molti, in buona parte acquistati negli anni Trenta, prestando fede alle date accluse alla nota di proprietà di acquisti tempestivi («G.M. settembre '31» e «G.M. 1934» nelle edizioni L'oleandro di *Alcyone* e delle *Laudi* dei medesimi anni).<sup>7</sup> Testi però ripassati ciclicamente, all'inizio degli

<sup>7</sup> Biblioteca Civica di Varese, Fondo Morselli, MOR 970 e 1171 (d'Annunzio 1931b; 1934).

anni Quaranta e Sessanta, con annotazioni quali «riletto. 2.1.41» (*Il fuoco*), «'opera perfetta ed esemplare', secondo G. Comisso (*Il Mondo* 29-3-60)» (*La leda senza cigno*);<sup>8</sup> spesso commentati con attenzione riguardo i temi e la forma.<sup>9</sup>

Ai riferimenti certi o possibili di *Un dramma borghese* già indicati da Elena Borsa (2002, 1591), Luigi Weber (2012) e Alberto Comparini (2022) - *L'evoluzione creatrice* di Henri Bergson, i *Saggi* di Montaigne, *Lolita* di Vladimir Nabokov e *Sesso e carattere* di Otto Weininger - a pieno titolo si può aggiungere il *Notturmo* per le contiguità stilistiche e tematiche di cui mi pare si debba tener conto perché fanno sistema, a partire dalla scrittura in prima persona su cui Morselli ha riflettuto proprio attraverso d'Annunzio.

## 2 L'uomo, la donna e i sensi

Importante mi sembra innanzitutto la coincidenza del motivo della 'scrittura non-scrittura' in uno spazio angusto. Come è noto, d'Annunzio compone il *Notturmo* su striscioline di carta con gli occhi bendati: il protagonista di *Un dramma borghese*, corrispondente da Bonn di un grande giornale di Milano, registra le sue parole ricorrendo alla mediazione del magnetofono mentre è chiuso con la figlia per qualche settimana di convalescenza in un albergo sul lago di Lugano. Per entrambi l'auto-narrazione si sviluppa a partire dai rilievi di una quotidianità minuta, in condizioni di clausura e oscurità, malattia e insonnia.

21 dicembre. Una notte agitata. Sveglia alle tre, non ho potuto riprender sonno. Ho letto fino alle cinque. Poi mi sono riaddormentato senza profondità. (n 50)

Non mi sono assopito se non a giorno chiaro, quando ho veduto la luce trasparire per gli interstizi degli scuri e ho udito il canale risvegliarsi con le voci note e con i noti suoni. (n 347)

Detto appunti al magnetofono. (db 19)

Sono steso sul letto di Mimmina, alle dodici del mattino. (db 38)

---

<sup>8</sup> Biblioteca Civica di Varese, Fondo Morselli, MOR 1084 (d'Annunzio 1914, 358); MOR 1502 (d'Annunzio 1927).

<sup>9</sup> *Il fuoco* è tra quelli su cui la lettura lascia maggiormente il segno: sulle 358 pagine dell'edizione Salani 1914, una ventina abbondante sono i passi evidenziati, riepilogati in coda con rimandi alle pagine («Superumanismo ed epicureismo», «l'opera di Wagner», «creare con gioia», «le navi d'Italia», «la musica e il silenzio»); tra i quali spicca l'appunto «qui l'autobiografia si manifesta più palese» in corrispondenza del passo «Mai quell'uomo dimenticherà il mutamento di quegli occhi», con quel che segue (d'Annunzio 1914, 300; MOR 1084). Del *Piacere*, memorabile pare a Morselli «la neve di Roma» com'è descritta «da pag. 459» (MOR 1179, 544): lo ricordo in chiusura.

Calo la tapparella, chiudo i vetri, sul crepuscolo sordido, funesto, e rientro in questa piccola camera che non abbandono da una settimana, che è diventata faticosa e fatale come una prigione. (db 56)

Anche le notazioni del personaggio morselliano provengono da una stanza chiusa e buia, da un giaciglio in faccia a una finestra, menzionata sin dall'*incipit*: «Così distante quel tempo, e privo di ogni attenzione con la mia vita quel mondo di sentimenti, di interessi, di azioni. Perché ho sognato poco fa, di pieno giorno, seduto di fronte alla finestra chiusa, quell'episodio insignificante, del resto ben dimenticato?» (db 9). Il passaggio correttorio che riguarda la finestra ne rivela tra l'altro la chiusura, a incrementare il fastidio d'insieme: «aperta» nella prima stesura, diviene addirittura «spalancata» in una prima revisione interna al manoscritto, migrata nel dattiloscritto, quindi «chiusa» in seguito a una correzione autografa sul battuto a macchina.<sup>10</sup> Si riportano alcuni passi significativi:

al lume d'una lampada bassa. (n 6)

alla luce della lampada azzurra. (n 171)

Oggi ho nell'occhio non so che fiore villosa, tra rossigno e gialligno. (n 226)

in una luce modesta. (n 1)

Sono invischiato a questa poltrona, nella mezza luce di una sola lampada. (db 11, variante di «nella mezza luce rossigna della lampadina»)<sup>11</sup>

La tavola vicino a una finestra e a una stufa. La finestra è socchiusa perché il calore è troppo vivo. Si apre a ogni ventata. (n 43)

Aperte le finestre, vedo il sole che mi batte sul guanciale. (n 50)

Prego che la finestra sia aperta, che l'aria fresca entri. (n 235)

Lasciatemi vedere l'alba! Non mi farà male. Spalancate la finestra! Soffoco. (n 281)

La finestra è aperta. V'è qualcosa di sordo nell'aria. (n 356)

La finestra è socchiusa. (n 360)

ho sognato poco fa, di pieno giorno, seduto di fronte alla finestra chiusa, quell'episodio. (db 9)

Lavoro spesso a letto, sto a letto volentieri anche di giorno, eppure sento la natura, attraverso una finestra socchiusa, molto meglio

<sup>10</sup> Università di Pavia, Centro manoscritti Maria Corti, Fondo Morselli, ms DB 1.5 e dattiloscritti DB 2.2, DB 3.2 e DB 4.2 (come in db 9).

<sup>11</sup> Università di Pavia, Centro manoscritti Maria Corti, Fondo Morselli, ms DB 1.7 (3).

degli esseri 'fisici' che adorano lo sport, l'attività all'aria libera. Poco fa, svegliandomi, ho scostato le persiane, e di qui, dal mio letto, non vedo che un tratto di cielo e le vette di qualche taglio. (db 31)

I due testi sono quindi accostabili per la forma narrativa in prima persona, attraversata, quella morselliana, da un sottile filo ironico e autoironico,<sup>12</sup> declinazione della «verve polemica» di una «lucida requisitoria dei vizi di classe» (Coletti 1978, 93). Vi fluiscono come soprassalti della memoria immagini della guerra passata, delle tensioni trascorse, in uno stile nominale tendente all'aforisma, come per Morselli notò Gianmarco Gaspari (2016, 178) evidenziandone l'implicita «fiducia nella parola».

Quando l'anima è bella non ha gioia se non nel donarsi grandemente. (n 369)

Ci sono azioni eroiche da cui l'eroe attonito è imprigionato per sempre. (n 486)

esiste quello che godo, o soffro, o sento comunque; il resto son chiacchiere, stupidi sofismi. (db 152)

Non c'è nulla di più ristretto, sappiamo, che la tipologia della passione. (db 177)

Entro tale stile, notevoli mi sembrano le similitudini interne all'io narrante.

Borsa ha riconosciuto al protagonista una spiccata propensione per «l'intellettualizzazione della corporeità»: «un individuo che, al pari di Montaigne, fa del suo corpo, dei suoi aspetti fisiologici e patologici una vera e propria mistica», da cui «un effetto di assoluta levità» ottenuto «pur descrivendo minutamente tutta la terribile prosaicità del corpo, dei suoi umori e scorie» (Borsa, D'Arienzo 2002, 1601-2). Si ripensi in effetti all'appunto che dichiara la preferenza per l'ispirazione «efficace» che il d'Annunzio del *Notturmo* trae dalla «stagione intima nell'occhio», ma anche ai risultati di questa predilezione che già si rivelano nell'io narrante al femminile di *Incontro col comunista*, ideato tra il 1947 e il 1948: «Sentivo me stessa come un'unità; non arrivavo a capire perché lo spirito debba necessariamente ripudiare i sensi, e questi ribellarsi allo spirito» (Morselli 1980, 119). Così pure in *Un dramma borghese* il sentimento del corpo rimanda al *Notturmo*, entro un potenziamento dovuto alla reclusione:

---

**12** «Il mio stupore dev'essere stato, involontariamente, comico. Ma Mimmina non è il tipo da accorgersene. È una di quelle creature, evangeliche e calamitose, che per generosità di cuore sono costrette a occuparsi strenuamente degli affari degli altri», db 45.

A ogni volta, passando davanti allo specchio, scorgo nell'ombra un estraneo dal capo bendato. (n 460, sottolineato da M.)

Mi volto, butto un'occhiata sull'immagine che mi rimanda lo specchio dell'armadio, quel viso teso e segnato, grigio, quei capelli che si diradano. (db 10)

Ora io ho - mi sembra - un orecchio più sensibile di quello che musicò 'la pioggia nel pineto'. (n 142)

perché il senso interno dev'essere così corposo in me, legato agli stati organici a un grado tale da far sì che questi assurgano, abusivamente, a arbitri del mio sentire, pensare, giudicare? (db 46)

S'oscurava nel mio sonno stracco [...] s'intormentiva nel mio braccio piegato sotto il capo. (n 167)

Il braccio mi tormenta, come prima di addormentarmi. (db 10)

Entra l'aria fredda e fa struggere i ceri che lacrimano. Il nerofumo entra nelle narici. (n 86)

L'odore è così forte che ciascuno di noi lo fiuta, con le nari palpitanti. (n 270)

Fiuto l'aria della camera, a nari dilatate. (db 11)

La mia continua sete fiuta l'odore umido che subito impregna il mio buio. Il cuore mi batte. Prego la pietosa che si avvicini, che mi lasci toccare il fastello. (n 143)

Ho sete. Spasimo dalla sete. [...] E invano domando un sorso d'acqua. (n 188)

Ho sete. Sono tutto sete e orgasmo. (n 487)

Vorrei bermi il goccio di caffè che è rimasto. Ma il vassoio è sul letto. Non ci arrivo. (db 11, variante di «Vorrei tanto bermi quel goccio di caffè... è irraggiungibile»)<sup>13</sup>

Non dormirò. Non posso dormire di notte. (n 343)

Non dormo. Non posso dormire. Di notte meno che di giorno. (n 345)

Eppure so che ormai non posso riprendere sonno. (db 12, variante di «Eppure so che non dormo e non potrò dormire»)<sup>14</sup>

Accanto all'uomo protagonista si muove una figlia: la ventitreenne Renata figlia di Maria Gravina; la diciottenne Mimmina, «infelice deuteragonista» che, nella valutazione einaudiana incassata nel 1963, usciva tradita «dal lassismo morale del padre e dallo psicanalismo d'effetto della narrazione» (Fortichiari 2002, XXXIX-XL).

---

<sup>13</sup> Università di Pavia, Centro Manoscritti Maria Corti, Fondo Morselli, ms DB 1.5.

<sup>14</sup> Università di Pavia, Centro Manoscritti Maria Corti, Fondo Morselli, ms DB 1.8 3/1.

Non viste, sono avvertite oltre la porta:

Sorrisi d'un sorriso che nessuno vide nell'ombra quando udii il suono della carta che la Sirenetta tagliava in liste per me, stesa sul tappeto della stanza attigua, al lume d'una lampada bassa. (n 6)  
Penso alla figlia diciottenne che attende di là da quell'uscio. (db 10)

Entrambe sono descritte in vestaglia, coinquiline in un soggiorno forzato, ma pure sono dotate di una capigliatura folta. È bruna l'angelicata Sirenetta, come le fosche illustrazioni che accompagnano la Treves, di una «doratura fervorosa» Mimmina: *The Curl* (1969), il ricciolo biondo del pittore romano Domenico Gnoli (1933-1970) scelto per la copertina Adelphi del 1978. Si vedano i confronti tra i testi:

La Sirenetta appare sulla soglia. Ha una veste rigata e il suo bel capo bruno si leva da un gran collare bianco [...] È un angelo tunicato che si distacca da una cantoria fiorentina. (n 208-9)  
Ho ai miei piedi il più chiomato tra gli angeli di Melozzo. (n 456)  
Queste ciocche odorano d'infanzia, come le ciocche del fiore di lilla odorano di annunziazione. [...] Ella sorrideva nella sua veste lunga come quella delle Infanti, e fin d'allora il suo sorriso traversava le onde de' suoi capelli e ne divideva in due le cime, come il sorriso fende la bocca. (n 454-5; sottolineati da M.)  
Il suo viso nella capellatura profonda è come un Ave. (n 456)

Mimmina, finalmente in vestaglia. (db 68)  
I capelli [...] sono magnifici. (db 75)  
Mimmina è accovacciata sul tappeto, ha il viso in grembo a me; i capelli, e sono belli veramente, di una ricchezza di peso e di colore da attrarre e accontentare la vista e ogni senso d'uomo, i bei capelli su cui un antico sole d'Andalusia ha sparso la sua doratura fervorosa, si sono sfatti e colmano lo spazio fra la mia coscia e la sua spalla. Io la fisso come affascinato. (db 152)  
La fronte, sotto i capelli scompsti, è stretta e piuttosto convessa, come in tutte le donne. (db 16)

Mi sembrano interessanti anche le contrapposizioni: Renata è colta, oltre che soave e pura, mentre è più volte sottolineata l'ignoranza della maliziosa Mimmina:

La Sirenetta ha una voce che lenisce, che sopisce.  
Quando parla, il mio cuore si placa, il mio polso si rallenta.  
Mi ricorda la voce giovanile di mia madre, che ogni sera nel mio piccolo letto di bambino mi addormentava con una favola. [...] Per la sua bocca i sonetti della *Vita nuova* mi toccano a dentro. (n 198-9)

La Sirenetta mi porta uno strano libro di musica e non mi vuol dire dove l'ha trovato. (n 434)

Né la fronte né gli occhi testimoniano un'intelligenza acuta, esigente. (db 16)

Non l'ho ancora veduta prendere in mano un libro. (db 29)

'È la nostra canzone, la senti?, la nostra'. Hanno il potere, le donne, di evocare musica che fa ai loro interessi. (db 36)

La Sirenetta accanto al padre mangia e dorme, come Mimmina:

Ella divide con me il pasto breve. (n 456)

Buon appetito, papà. Mangia tanto, papà. (db 43)

'Come sono stanca!' dice la Sirenetta.

E *la sua voce bambina* ebra d'aria salmastra e rotta dallo sforzo del nuoto [...] mi tocca il cuore d'allora.

Scivola sul cuscino che sta ai miei piedi. Posa il viso su le mie ginocchia. [...]

È piccola, stasera. È una povera piccola stanca, affaticata dalle tenebre e dal profumo funebre, *bisognosa di riposarsi*.

Le mie dita trovano il nodo dei suoi capelli e lo sciolgono, con infinita cautela, come se ella già si assopisse e io volessi rapirle un tesoro avviluppato.

Ella non si muove, ma *io la sento sorridere* fino alla cima dei suoi capelli sensitivi, che si spandono come se quel sorriso medesimo li avesse aperti, simile al soffio della primavera che improvviso apre un gran fiore sul far della notte. [...]

*Queste ciocche odorano d'infanzia*, come le ciocche del fiore di lilla odorano di annunziazione. Tante già ella ne aveva a cinque anni. [...]

Si stende nel luogo che la mia sofferenza ha incavato, posa il capo sul guanciale delle mie notti insonni. [...] Di subito ella *s'addorme* [...] È supina, ma il viso è volto a destra posato sui capelli, i piedi sono l'uno su l'altro [...]. Le braccia sono *ripiegate* verso l'alto come quelle delle vergini *in attesa delle stimmate*; ma le mani sono chiuse.

Ella dorme coi *pugni chiusi*, come quando era infante; dorme sul mio letto di pena come nella sua culla d'innocenza. (n 452-3, 454, 457-60, dove M. sottolinea «Queste ciocche odorano d'infanzia» e «s'addorme»; gli altri corsivi sono dell'Autrice, come sotto)

Mia figlia dorme, a un palmo da me, e *si sorride*. Scomparsi i pensieri troppo gravi che l'agitavano mentre si parlava di sua madre. [...] Ora dorme, senza un'ombra sul viso, le palpebre appena socchiuse. Come avviene ai giovani che accolgono il sonno quasi un placido soffio dal di fuori (non a noi, che lo attendiamo

asserragliati, affiorare su dalla stanchezza dei visceri), lei giace confidata al suo riposo, e *pare una bambina*. Dà a me stesso un'impressione di abbandono tranquillo. Il suo sonno influisce gradevolmente sul mio stato interno. (db 92)

La testa ritratta fra le spalle, i *pugni chiusi* stretti alle tempie, *si piegava* a chissà quale *minaccia*. [...] L'ho guardata a lungo, cercando. E mi sono chinato, le ho toccato pian piano le due mani serrate. Le ero così vicino che il suo respiro mi alitava sulla fronte. Le ravvivavo i capelli, col dito, meravigliato di saper trovare una carezza tanto lieve. La punta di una *ciocca* le cadeva sull'occhio; soffiando delicatamente gliel'ho liberato. (db 179)

Anche Renata ha gesti di tenera prossimità fisica, ma angelicata; il *maternage* dei gesti della piccola compagna accudente si fa più ambiguo in *Un dramma borghese*, dove l'intimità è molto problematica:

Sento il suo capo presso il guanciale.

E la mia figlia, la figlia della mia carne, a me sul limitare della vecchiezza dice una parola materna, la parola tenera che le madri dicono ai fanciulli!

Sento che con quella parola ella mi prende su le sue ginocchia come l'antica Pietà, e sopporta le mie piaghe. (n 211)

Con le sue lunghe mani argentee ella cerca nella mia magrezza le mie vene, le districa, le separa, le allunga, le conduce nel senso della terra e della pace.

Mi sembra di sentirne una discendere dall'omero per il braccio con una limpidezza virginale e fluire di là dalle dita, allungandosi di tra le dita come un arco di cristallo per sonare uno strumento fatto con le corde della pioggia primaverile. (n 332-3)

Le condizioni in cui ci troviamo, la reclusione, la malattia, fatte per alimentare l'intimità, la rendono viceversa più difficile. (db 14)

Posa i suoi [piedi], nudi, sulle mie ginocchia, mi costringe a guardarli ben bene. [...] Mi circonda la testa col braccio, mi attira a sé, con la stessa mano mi carezza, adagio, il viso. [...] Mimmina ha il genio delle prestazioni materne. (db 17-18)

Eccomi dunque una buona volta a *giacere* con questa diciottenne. (db 38)

Mi ha tenuto su, passandomi un braccio intorno alla cintola e reggendomi con la destra la fronte; il gesto che aveva con me mia madre. (db 62)

La mano si è staccata dal mio viso e scende, aperta, penosamente umida [...] lungo il mio petto. (db 105)

Senza insistere sulla figura del personaggio maschile che si introduce nella consuetudine esclusiva del padre con la figlia (il medico

Vanetti in *Un dramma borghese*, l'amico soldato Giuseppe Miraglia nel *Notturmo*,<sup>15</sup> concludo sulla forte prossimità che si rileva tra i ricordi che tornano in sogno.

### 3 Notturmi

Si conoscono due stesure del *flashback* bellico su cui si apre *Un dramma borghese*; quella manoscritta e la versione dattiloscritta, accolta nelle edizioni Adelphi: la rielaborazione rivela un intento drammatizzante sin dalla modifica dell'attacco, come già notava Borsa pubblicando la prima versione del sogno d'apertura e commentandone la «sostanza simbolica» (Borsa, D'Arienzo 2002, 1601-2). Trascrivo le due versioni; in corsivo i passi per i quali mi pare valga il raffronto con alcuni del *Notturmo* riportati di seguito.

Un mattino prima dell'alba, nel favoloso Agosto del '43, sullo Jonio; siamo ossessionati dalle incursioni dei commandos, che sbarcano di sorpresa, assalgono le nostre postazioni isolate, fanno saltare ponti e linee elettriche. Io occupo con pochi uomini una vecchia villa sperduta sul litorale trasformata in osservatorio; *nel buio intravedo ombre furtive* che s'insinuano nel locale a terreno dove dormo; afferro il fucile mitragliatore che sta ai piedi della brandina, faccio partire un paio di colpi. Tonfo di un corpo che si lascia andare, imprecazioni, il mio nome urlato da una voce nota; è B., un ufficiale che viene dal comando del reggimento e mi porta ordini e carte da firmare. Nel sogno mi ha ripreso la collera fiera e sproporzionata che quel mattino mi buttò a pugni chiusi addosso all'illeso e ridente collega. (DB 1.5)

*Una notte di pioggia*, al declino del favoloso Agosto '43, sullo Jonio; siamo ossessionati dalle incursioni dei commandos, che sbarcano di sorpresa, assalgono le nostre postazioni, fanno saltare ponti e linee elettriche, catturano prigionieri. Devo consegnare ordini a un nostro osservatorio isolato, interrato da qualche parte in una zona a bosco, che poi risulterà non più lunga di un chilometro e larga assai meno, non lontano dalla costa. *Abbiamo lasciato* le moto sulla litoranea, *ci siamo internati, io e il sottufficiale che mi accompagna*, contando su *una lampadina che si spegnerà quasi subito*: e non sappiamo *che trappola sia il fango* della macchia mediterranea *quando*

---

**15** Anche in questo caso con coincidenze contrastive: «Stasera viene a pranzo Beppino, secondo la promessa. Ella sorride. Saremo noi tre, secondo la dolce consuetudine» (n 51); «Strano abbastanza, Vanetti per contro lo vedo volentieri. Arrivo sino a invitarlo a cenare con me, in camera; accetta lusingato, probabilmente chiedendosi il motivo di quella bontà» (db 140-1).

*piove da due giorni, che arcano avvillente il buio e il silenzio della notte* in un folto di piante selvaggiamente intricate. L'alba ci sorprende vinti e stremati, dopo cinque e più ore spese a vagare da un tronco all'altro in una ansiosa fatica da ciechi, incesplicando e cadendo, chiamandoci, chiamando, imprecaando. La gente che cercavamo se ne stava candidamente scoperta, a mare della strada, in una radura dove qualcuno di loro aveva avuto agio di coltivare un orto. Nel sogno stagnava un'eco della collera fiera e sproporzionata che mi suscitò la vista di quei broccoli e di quella lattuga. (DB 2.2; db 9-10)

Come notava Borsa, la prima stesura narra «un fatto quasi comico, che si risolve in uno spavento fulmineo e nella successiva agnizione», mentre il testo finale «dice di un'esperienza ben più inquietante»; soprattutto, «sembra preludere alla conclusione, con quell'analogo episodio di angoscioso smarrimento nel giardino della clinica» dove è stata portata la figlia Mimmina, che forse ha tentato il suicidio: il padre ne cerca l'ingresso brancolando nella nebbia.

Sagome scure escono dal buio, capisco che si tratta di automobili in sosta. [...] Non ci sono cartelli, o la nebbia li inghiotte, tuttavia ho idea di dovermi tenere a sinistra [...] Comincio dunque a salire, e la pena di tenere l'equilibrio mi assicura che sto rimontando il prato in obliquo. A occhi chiusi mi inerpico aiutandomi con la mano, alzando un piede dopo l'altro adagio, perché l'erba non dà presa alle mie soles fradice. (db 281-5)

L'immagine è un «rimando diretto» al quinto e al sesto dell'*Inferno*, avverte Fabio Pierangeli (2022, 129), alla pena dei dannati non consapevoli delle proprie colpe; ma nutre l'immaginario letterario della coltre anche un appunto di Morselli al *Piacere*, in cui gli pare memorabile «la neve di Roma» com'è descritta «da pag. 459»:

La neve copriva tutte le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querci sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enorme e difforni, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edifizio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostèa.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> D'Annunzio 1931a, 459-60; MOR 1179, 544.

In aggiunta a ciò, noterei come nel passaggio dal manoscritto al dattiloscritto la generale intensificazione drammatica della trama si associ a piccole drammatizzazioni interne: «Un mattino prima dell'alba» diventa «Una notte di pioggia» con uno slittamento diurno-notturno (dal mattino alla notte) che incupisce, rinforzato dallo slittamento stagionale («nel favoloso Agosto», «al declino del favoloso Agosto»); e alle azioni dei *commandos* si aggiunge la cattura: «sbarcano di sorpresa, assalgono le nostre postazioni, fanno saltare ponti e linee elettriche, catturano prigionieri».

Infine osservo la dilatazione dell'esperienza del «buio»: nella prima stesura è un contesto di movimento solo accennato («nel buio intravvedo ombre furtive»), mentre nella riscrittura l'oscurità è marcata dal venir meno di una luce fioca, per i due che avanzano «contando una lampadina che si spegnerà quasi subito»; dalla pioggia fitta che appesantisce la vista e il passo, in un tempo notturno e in uno spazio selvatico («notte di pioggia», «non sappiamo che trappola sia il fango della macchia mediterranea quando piove da due giorni», «il buio e il silenzio della notte in un folto di piante selvaggiamente intricate»). Per questo aspetto vale soprattutto il raffronto con alcune pagine del *Notturmo*:

Fa freddo, pioviggina, tira vento. Sono involupato nel mio gran mantello grigio. (n 45)  
Non ebbi mai tanto rammarico nello svegliarmi.  
[...] Era l'aprile, come ora; era il tempo di Pasqua.  
Camminavo. (n 424)

È la sera di santo Stefano. Il suo fuoco è acceso. Sono seduto là dov'egli soleva sedere. Di tratto in tratto egli mi annienta. Mi perdo in lui. [...]  
Usciamo. Mastichiamo la nebbia.  
La città è piena di fantasmi.  
Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine.  
I canali fumigano.  
Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino.  
Qualche canto d'ubriaco, qualche vocìo, qualche schiamazzo.  
I fanali azzurri nella fumea.  
Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia.  
*Una città di sogno*, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno.  
I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano. [...]  
Passiamo i ponti. *Le lampadine lucono come i fuochi fatui* in un camposanto.  
La Piazza è *piena di nebbia*, come una vasca è piena d'acqua opalina. [...]

I fantasmi errabondi. [...]

Nella Piazzetta *un uomo* si volta al rumore del mio passo.

Si volta ancóra, si allontana, diventa *un'ombra* fumida, si perde.

[...] *scorgo qualcuno* che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi. (n 27-31)

I grandi sprazzi di luce si succedono con una rapidità spasmosa come in *quella notte d'agosto* quando *andavamo insieme, simili a due ciechi*, stretti l'uno contro l'altro, per la riva *inondata dall'acquazzone*, feriti dal taglio dei lampi incessanti ogni volta che apriamo le palpebre. [...] Egli mi accompagna, con quella gentilezza quasi deferente ch'egli ha sempre conservata anche nella nostra familiarità, lungo la riva fangosa dove la bora soffia più violenta. (n 38-9, 41)

Nella fitta rete di contatti si notino le notazioni temporali e atmosferiche: «Era l'aprile, come ora; era il tempo di Pasqua», «È la sera di santo Stefano»; «Fa freddo, pioviggina, tira vento» e soprattutto «in quella *notte d'agosto* [...] inondata dall'acquazzone», come «Una notte di *pioggia*, al declino del favoloso *Agosto '43*» (variante di «Un mattino prima dell'alba, nel favoloso *Agosto del '43*»). Poi l'elemento della foschia, della cecità condivisa con il compagno di avventura: «La Piazza è piena di nebbia», «andavamo insieme, simili a due ciechi», come l'uscita in due, «io e il sottufficiale che mi accompagna», con la sola luce di «una lampadina che si spegnerà quasi subito», nella «trappola» del fango e della lunga pioggia, nel «buio» e nel «silenzio della notte». E infine i «fantasmi» del ricordo veneziano del *Notturmo*, l'«uomo», quel «qualcuno» scorto come «un'ombra fumida», e le inquietanti «ombre furtive» intravviste «nel buio», nella rievocazione della 'vita attiva' in apertura all'indagine romanzesca morselliana di un io in clausura.

Forse davvero in *Un dramma borghese* ha una parte non piccola la riscrittura di un autore che ai primi anni Sessanta risultava, lui pure, tanto «sgradevole».

## Appendice

Si riportano i passi del *Notturmo* messi in rilievo da Morselli nella copia di sua proprietà (Biblioteca Civica di Varese, Fondo Morselli MOR 1467).

Al vertice della potenza lirica è il poeta eroe. (n 215)

Davvero dunque la malattia è d'essenza magica? (n 228)

L'occhio è il punto magico in cui si mescolano l'anima e i corpi, i tempi e l'eternità. (n 229)

Che debbo terminare?

Che debbo incominciare? (n 229)

Brucio. Il sudore stilla come un pianto che non trovi più la via degli occhi. (n 237)

Ho un desiderio così disperato di rivedere il cielo che per pietà mi portano presso la finestra. (n 237)

La Sirenetta riappare. Odo la sua leggerezza per la scala come una melodia saliente. (n 239)

La vita non è un'astrazione di aspetti e di eventi, ma è una specie di sensualità diffusa, una conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da fiutare, da palpare, da mangiare. (n 267)

Giovanni Federico. (n 300, annotato: «[...] l'agonia di Giovanni»)

Tutto riarde. L'alba non ha più rugiade ma faville.

Ecco che incomincia il mattutino degli uccelli.

Da principio è come un cigolio di tizzi verdi.

Il fuoco s'appiglia, si dilata, divampa.

Il fuoco trilla, cinguetta, garrisce.

Distinguo nel coro acceso un altro suono.

Il suono estraneo cresce di forza. Il canto sembra che ceda.

Indovino la pioggia.

La pioggia scroscia sul canto come sopra un incendio basso di sermenti.

Il canto si divide in strette lingue di fiamma.

A poco a poco la pioggia l'opprime, lo fiacca, lo spegne.

Lo scroscio eguale domina.

La Notte ritorna; poggia i gomiti alla lettiera; si pone su la bocca il suo dito nero, e mi fissa. (n 308-9, annotato: «una mirabile lirica»)

Oggi nel fondo la vita marina è meravigliosa. Mi si scava nella coppa retinica un abisso oceanico, non so che gorgo d'oceano siderale. (n 415, annotato: «più efficace di immagini per D'A. l'iniezione di una soluzione salina nell'occhio, che i paradisi artificiali di Baudelaire»)

*Et remotissima prope.* (n 418)

L'estasi discende dall'alto nei beati o sale in loro dal profondo? (n 424)

discordo continuo fra la tua sensualità e la tua intelligenza. (n 440, annotato: «[...] lo spirito, o l'intelligenza?»)

Queste ciocche odorano d'infanzia, come le ciocche del fiore di lilla odorano di annunziazione. (n 454)

Ella sorrideva nella sua veste lunga come quella delle Infanti, e fin d'allora il suo sorriso traversava le onde de' suoi capelli e ne divideva in due le cime, come il sorriso fende la bocca.

Quando il Soldano era fra le braccia della più bella fra le sue belle, se scoppiasse un incendio nella città di legno, una muta messaggera vestita di vermiglio appariva alla soglia della camera segreta. Più cara che la più bella tra le belle m'era la mia arte. L'abbracciavo con un amore immemore d'ogni altro bene. Ma quella piccola messaggera senza parola m'annunziava un evento meraviglioso e lontano in cui io fossi per entrare come in una regione inesplorata di me. *Memento vivere.* (n 455)

Di subito ella s'addorme. (n 459)

A ogni volta, passando davanti allo specchio, scorgo nell'ombra un estraneo dal capo bendato. (n 460)

il mistero della bontà. (n 466)

La Sirenetta conosce minutamente la favola breve del giardino. (n 476)

riscagliami nella battaglia. (n 494)

Ma taglieremo nella pietra delle nostre montagne le statue atlantiche delle nove Muse ammantate, che sotto le grandi pieghe

---

colonnari soffrano la passione della bellezza futura; e le drizzere-  
mo a sostenere il sacrario rotondo ove sarà traslata l'umile eroi-  
na. Ed ella mi prenderà nella medesima arca. Seco prenderà quel  
che di me perisce e quel che di me non muore. (n VI)

## Bibliografia

- Baudelaire, C. (1921). *I paradisi artificiali*. Lanciano: Carabba.
- Baudelaire, C. (1931). *I fiori del male*. Lanciano: Carabba.
- Baudelaire, C. (1942). *Giornali intimi*. Torino: Einaudi.
- Borsa, E.; D'Arienzo, S. (a cura di) (2002). *Guido Morselli. Romanzi*, vol. 1. Milano: Adelphi.
- Coletti, V. (1978). «Guido Morselli». *Otto/Novecento*, 2(5), 89-115.
- Comparini, A. (2022). «Montaigne, Weininger e la filosofia dei corpi. Un dramma borghese di Guido Morselli». *La Modernità Letteraria*, 15, 83-99.
- D'Annunzio, G. (1914). *Il fuoco*. Firenze: Salani.
- D'Annunzio, G. (1921). *Notturmo*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1927). *La Leda senza cigno*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1931a). *Il piacere*. Roma: L'oleandro.
- D'Annunzio, G. (1931b). *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Alcyone*. Roma: L'oleandro.
- D'Annunzio, G. (1934). *Laudi del cielo del mare della terra degli eroi*. Roma: L'oleandro.
- Fortichiari, V. (2002). «Introduzione». Borsa, D'Arienzo 2002, IX-LXIII.
- Gaspari, G. (2016). «“Lasciando stare il paradosso”. Appunti su Morselli scrittore di aforismi». Terziroli, L.; Raffo, S. (a cura di). *Guido Morselli. Un Gattopardo del Nord*. Varese: Macchione, 166-78.
- Il fondo Morselli* (1984). A cura della Biblioteca Civica di Varese. S. Vittore Olona: La Tipotecnica.
- Morselli, G. (1978). *Un dramma borghese*. Milano: Adelphi.
- Morselli, G. (1980). *Incontro col comunista*. Milano: Adelphi.
- Morselli, G. (1988). *Diario*. A cura di V. Fortichiari. Prefazione di G. Pontiggia. Milano: Adelphi.
- Morselli, G. (1998). *Uomini e amori*. A cura di P. Fazio. Con un saggio di V. Fortichiari. Milano: Adelphi.
- Pierangeli, F. (2022). *Dante a margine e le interrogazioni di Guido Morselli*. Milano: Udine: Mimesis.
- Sanguineti, E. (1965). *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli.
- Terziroli, L. (2009). «“Uomini e amori”: epifania de “Il fuoco”». *Rivista di Studi Italiani*, 27(2), 116-37.
- Terziroli, L. (2019). *Un pacchetto di gauloises. Una biografia di Guido Morselli*. Roma: Castelveccchi.
- Weber, L. (2012). «Il racconto della rimozione: “Un dramma borghese” di Guido Morselli». *In Limine*, agosto-dicembre 2012.  
<https://retroguardia.net/2012/08/29/speciale-guido-morselli-n-11-in-lim-ine-guido-morselli-2012/>.
- Zollino, A. (2013). «Su un “Processo a d'Annunzio” del 1963 e altri abbagli antidannunziani». Curreri, L.; Traina, G. (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Paponetti*. Cuneo: Nerosubianco, 209-26.



## **Recensioni**



# Gabriele d'Annunzio

## *Sogno d'un mattino di primavera*

Gioele Cristofari

Università degli Studi del Piemonte Orientale, Italia

**Recensione** D'Annunzio, G. (2023). *Sogno d'un mattino di primavera*. Edizione critica a cura di C. Gibellini. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani, CCXIX-102.

La decisa accelerazione impressa all'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio negli ultimi anni, che ha visto le uscite in serie di *Elettra* (a cura di Sara Campardo, 2017), della *Francesca da Rimini* (Elena Valentina Maiolini, 2021) e delle *Vergini delle rocce* (Nicola Di Nino, 2021), oltre alla revisione dell'*Alcyone* già edita una prima volta nel 1988 (Pietro Gibellini, 2018), trova in questo *Sogno d'un mattino di primavera* curato da Cecilia Gibellini uno dei suoi risultati più recenti. L'elenco di titoli dell'Edizione, che «si concentra sulle opere di cui si disponga della minuta autografa che attesta la parte più sostanziosa e significativa della elaborazione testuale» (p. 101), sale così a nove, dal momento che risalendo nel tempo erano uscite pure *La fiaccola sotto il moggio* (Maria Teresa Imbriani, 2009), *Mai* (Cristina Montagnani, 2006), *La figlia di Iorio* (Raffaella Bertazzoli, 2004) e le *Elegie romane* (Maria Giovanna Sanjust, 2001).

Colpisce intanto, rispetto alle sole 65 pagine di testo dell'atto unico dannunziano, l'ampiezza dei paratesti curati da Gibellini, che costituiscono i quasi tre quarti del volume. Non però che la curatrice vi ceda al filologismo: al contrario, la porzione a sua volta più consistente dei materiali offerti al lettore è data da una densissima *Introduzione* che, al netto della scarsità di studi specifici dedicati al *Sogno*, potrebbe fare libro a sé. Il primo dei cinque capitoli in cui è



Edizioni  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted 2024-06-06  
Published 2024-10-17

#### Open access

© 2024 Cristofari | © 4.0



**Citation** Cristofari, G. (2024). Review of *Sogno d'un mattino di primavera* by G. d'Annunzio. *Archivio d'Annunzio*, 11, 137-140.

divisa, *L'avantesto mentale*, apre il discorso sul teatro di d'Annunzio (di cui l'atto unico del 1897 segna il debutto pubblico, visti i ritardi nella rappresentazione della *Città morta*) delineandone le premesse contestuali; e si trattò, per un'opera che «gioca tra preraffaellismo anglo-italiano e simbolismo franco-belga» (p. IV), di un contesto ampiamente europeo, in aperta rottura con il naturalismo allora trionfante sulle scene italiane. Pesa allora il confronto agonico con Richard Wagner, già realizzato nelle battute della *Città morta* e nelle più importanti pagine del *Fuoco* allora in piena elaborazione, ma anche la contiguità della scrittura teatrale di d'Annunzio con quella di Maurice Maeterlinck, in ciò quasi un suo «doppio» (p. XVI). Si passa poi a un capitolo dedicato a *Genesi e vicenda editoriale del Sogno*, che trova un primo risultato nella lieve retrodatazione della stesura, a partire da una nota nel taccuino XIII. Quanto a modi e tempi della composizione, in sé non molto complessi (scritto tra marzo e aprile 1897, il *Sogno* è pubblicato su rivista e rappresentato a Parigi già a giugno, per poi essere portato in Italia; l'edizione in volume è per Treves, nel 1899), si intersecano con i molti altri cantieri dannunziani allora aperti, come quello del *Fuoco*, e persino con quelli già conclusi, se è vero che all'origine dell'atto unico sta anche la promessa di destinare un testo teatrale a Eleonora Duse, dopo il mancato incontro dell'attrice con *La città morta*, offerto alla rivale Sarah Bernhardt. Necessariamente più breve un terzo capitolo sul *Sogno e la critica*, che fu per la verità fin da subito piuttosto tiepida nei confronti di un'opera difficilmente classificabile, caratterizzata da scelte linguistiche oscure e, almeno in Italia, ostacolata dalla «dominante estetica naturalistica» (p. LXIII); cospicuo invece il successivo, *L'intertestualità: fonti e suggestioni*, che torna circolarmente ai grandi nomi della letteratura europea già tangenzialmente affrontati all'inizio (Shakespeare, fin dal titolo dell'opera, e il Maeterlinck del *théâtre statique*, di cui d'Annunzio possedeva ben diciotto opere nella biblioteca del Vittoriale), legandoli però a memorie canoniche nazionali, da Dante al Rinascimento fiorentino. Chiude l'*Introduzione* un quinto capitolo *Dentro il testo*, vero nucleo critico del paratesto allestito da Gibellini, che tende a sottolineare la progressione, se non dell'azione, almeno dei personaggi del *Sogno*, e così pure a definirlo almeno per induzione: «le cinque scene dell'atto unico», infatti «miniaturizzano i cinque atti della tragedia», in una complessiva radicalizzazione delle «regole aristoteliche delle unità» (p. CXXIV).

Nelle ultime pagine dell'*Introduzione* Gibellini delinea per sommi capi una valutazione critica delle correzioni (perlopiù nella minuta) e delle varianti registrate in apparato. Lavoro, questo di ordinamento dell'elaborazione dannunziana, che nonostante la rapidità di scrittura del *Sogno* ha implicato un confronto con una tradizione molto complessa: oltre alla minuta, due altri manoscritti, uno per Duse e uno in parte idiografo per il traduttore d'oltralpe Georges Hérold;

poi carte sostituite della minuta, edizioni parziali o riassunti su rivista, versioni francesi, volumi editi in vita ma anche quello, postumo ma sorvegliato da d'Annunzio, dei due *Sogni delle stagioni*, pubblicato dal Vittoriale degli Italiani nel 1939. A fronte di tale massa documentaria, va sottolineata una volta di più l'affidabilità dei criteri scelti dal Comitato per l'Edizione Nazionale, improntati all'economicità e alla chiarezza, che rinunciano del tutto alla segnalazione della topografia degli interventi in favore del solo ordinamento diacronico, distinguendo unicamente tra correzioni *currenti calamo* (la larga maggioranza) e non. Prezioso, infine, l'*Apparato iconografico* che conclude il volume, in cui trovano posto non solo alcuni esempi dei testimoni d'autore, ma anche due suggestive fotografie scattate da d'Annunzio a Duse nei giardini della Capponcina nelle quali, viste le pose dell'attrice, sembra verificarsi la metamorfosi vegetale già dell'Isabella del *Sogno* e, molto presto, dell'Ermione alcionia.



# Gabriele d'Annunzio

## *Fedra*

Gioele Cristofari

Università degli Studi del Piemonte Orientale, Italia

**Recensione** D'Annunzio, G. (2024). *Fedra*. Edizione critica e commentata a cura di E. Ripari. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani, pp. CLIX-541. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio.

L'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio si arricchisce di un nuovo contributo: *Fedra*, edizione critica e commentata a cura di Edoardo Ripari, che esce per i tipi del Vittoriale degli Italiani a meno di un anno di distanza dal *Sogno d'un mattino di primavera* curato da Cecilia Gibellini, e a poco più di due dalla *Francesca da Rimini* (da Elena Valentina Maiolini) e dalle *Vergini delle rocce* (da Nicola Di Nino). Dei cinquanta volumi che costituivano la prima, avviata nel 1926 mentre il poeta era ancora in vita, la nuova Edizione Nazionale, il cui comitato scientifico è presieduto da Pietro Gibellini, ne ha sinora riproposti dieci, a partire dalle *Elegie romane* apparse nel 2001, e ne annuncia altri quattordici, in base al criterio della presenza di una minuta autografa attestante una più o meno complessa e stratificata elaborazione testuale. *Fedra* si aggiunge così alle altre quattro tragedie sin qui pubblicate (oltre alla *Francesca* e al primo *Sogno*, *La figlia di Iorio* a cura di Raffaella Bertazzoli nel 2004 e *La fiaccola sotto il moggio* di Maria Teresa Imbriani nel 2009) a fronte di altrettante in preparazione (*Il ferro*, *La nave*, *La Gioconda* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*).

Il lavoro di Ripari rientra dunque pienamente nel nuovo piano dell'Edizione Nazionale, mantenendo i criteri di rappresentazione delle varianti introdotti nel 2017 dall'*Elettra* curata da Sara Campardo,



Edizioni  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted 2024-06-06  
Published 2024-10-17

#### Open access

© 2024 Cristofari | © 4.0



**Citation** Cristofari, G. (2024). *Fedra* by d'Annunzio, G. *Archivio d'Annunzio*, 11, 141-144.

e rafforzati nel 2018 dall'*Alcyone* che aggiornava l'apparato filologico predisposto quarant'anni prima da Gibellini. Si tratta quindi di un criterio di raffigurazione di tipo cronologico e non topografico, che riporta da sinistra a destra, nell'ordine, la lezione primitiva, quelle successive al ripensamento e la definitiva, generalmente corrispondente con la lezione a stampa; sono inoltre distinte le correzioni evolutive, che intervengono all'istante lasciando la scrittura in tronco, da quelle sostitutive di una lezione precedente, già conclusa. Le prime vengono indicate con una barra verticale (|), a suggerire il senso del blocco, di un improvviso arresto della scrittura, le seconde da una freccia (→), che indica il subentrare di un nuovo elemento (un periodo, un verso, un sintagma, una parola) a lezioni consolidate. Come avvertiva lo stesso Gibellini nella *Nota* introduttiva all'*Alcyone* del 2018, la scelta non ha carattere meramente formale, ma è l'esito di una decisione ben ponderata mossa dall'opportunità di sostituire le didascalie *su* (corretto su) e *da* (ricavato da) per facilitare la lettura e la comprensione dell'apparato variantistico. In effetti, la presenza di un'unica fascia che comprende anche le poche varianti fra le stampe, di natura perlopiù grafica e interpuntiva, garantisce leggerezza e immediatezza all'apparato, laddove, come si vedrà, i numerosi elementi relativi alla preistoria testuale di *Fedra* (appunti, trascrizioni, elenchi, *dramatis personae*, prime stesure scartate, liste lessicali ecc.) sono riportati in appendice.

L'autografo di riferimento (A), conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con segnatura ARC 21.56/1 (<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/>), contiene la parte più significativa e complessa delle varianti. La composizione è piuttosto travagliata: come gran parte delle opere di d'Annunzio, anche *Fedra* è stata vergata su fogli sciolti di carta tagliata a mano, che possono essere così facilmente sostituiti quando resi illeggibili dall'accumulo correttivo, o perché inviati all'amante del momento, Nathalie de Goloubeff. Quanto alle abitudini correttorie, d'Annunzio corregge ricalcando oppure barrando con uno o più tratti orizzontali, e soprascrivendo generalmente nell'interlinea superiore, più raramente in quella inferiore o nel margine. Il suo modo di emendare è, sempre, di tipo espansivo.

Com'è noto, *Fedra* fu composta nella Villa La Capponcina di Settignano in poco più di un mese, tra metà dicembre del 1908 e inizio febbraio del 1909, ma l'entusiasmo compositivo, oltre che riflettere spesso un'autentica ispirazione, è l'esito di una preparazione pregressa assai meticolosa, con approfonditi studi di carattere erudito testimoniati dai documenti che Ripari pubblica opportunamente in *Appendice*, assai utili alla ricostruzione della genesi della tragedia. Conservati a Gardone nell'Archivio Privato della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», sono così siglati: Lemma 592, 6796-6814, XXXIV.1 (19 carte), Lemma 594, 6819-6918, XXXIV.1 (100 carte) e Lemma 11551, LXXII-4 16439-16443 (5 carte). I lacerti delle singole

carte sono indicati con lettere dell'alfabeto; per ognuno si fornisce la fonte (sicura o probabile) e si rinvia al luogo della tragedia in cui viene ripreso, spesso pressoché letteralmente, più spesso dissimulato. La *Quellenforschung* ha sempre caratterizzato gli studi su d'Annunzio, e si è rivelata un metodo di lavoro assai proficuo anche per *Fedra*: Ripari è infatti riuscito a individuare ulteriori fonti, molte delle quali costituiscono una sorta di basso continuo volto a creare un ritmo, un'atmosfera, una tonalità particolari; o ancora a stratificare semanticamente il testo: questo per esempio il ruolo delle *Metamorfosi* di Ovidio nel volgarizzamento medievale di Ser Arrigo Simintendi da Prato, oppure di Giovanni Pascoli, variamente utilizzato per ricreare il lessico omerico.

Gli autografi e le lettere a Nathalie e a Treves informano con esattezza che in data 24 dicembre 1908 il poeta ha scritto 557 dei 3321 versi della tragedia, 1069 il 29 dicembre, e ha concluso il primo atto il 29 dicembre; tra il 9 e il 29 gennaio dell'anno seguente ha composto l'atto secondo (la scena del pirata fenicio, in particolare, è conclusa entro il 17 gennaio); una settimana dopo è giunto al v. 2500, e confida di completare l'opera entro sette giorni. In effetti, nella notte tra il 2 e il 3 febbraio 1909 d'Annunzio verga l'ultima cartella del manoscritto di *Fedra*. Il 9 aprile rilascia a Renato Simoni del «Corriere della Sera» un'intervista sulla tragedia, che il giorno seguente viene rappresentata al Teatro Lirico di Milano, poche ore dopo l'uscita della *princeps* per l'editore milanese Treves e con illustrazioni di Adolfo De Carolis (*tr*). Sempre per Treves usciranno, invariate, tre ristampe: 1919, 1922 e 1927. Nel 1928 la tragedia esce per l'officina veronese di Mondadori nell'ambito dell'Edizione Nazionale dell'*Opera omnia* (*en*). L'ultima edizione uscita in vita del poeta è quella dell'Oleandro del 1937 (*ol*), su cui si basa il testo dell'edizione critica di Ripari. Tutte sono rappresentate con le loro sigle nell'apparato, mentre nella *Nota al testo* una tavola indica le discordanze occorse rispetto all'edizione dei «Meridiani» Mondadori curata da Annamaria Andreoli nel 2013, siglata *mo* (pp. CXXIV-CXXIX).

Nell'*Introduzione* (pp. III-CXIV), Ripari ricostruisce innanzitutto *La genesi di Fedra* (pp. VII-XXIX), partendo dalla distinzione, quasi sempre valida per d'Annunzio, tra il carattere febbrile della composizione vera e propria e la lunga gestazione dell'opera, di cui sono testimoni gli epistolari con Goloubeff, Treves, Angelo Conti, Benigno Palmerio, Ildebrando Pizzetti e altri; il processo creativo è del resto contestualizzato nella più ampia temperie culturale italiana ed europea, né si tralascia di indagare, nelle precedenti opere di d'Annunzio, gli elementi che fanno presagire il suo interesse per le implicazioni delle vicende della Cretese: così nel capitolo *Approssimazioni* (pp. XXX-XLVIII), in cui non mancano opportune riflessioni sul significato specifico della *Fedra* all'interno del teatro dannunziano, e si riflette sull'evoluzione della concezione superomistica e

sul passaggio a una dimensione notturna. Indagato nei dettagli è poi il rapporto della tragedia con *Le altre Fedre* che l'hanno preceduta (pp. XLIX-LXXVII), da Euripide a Seneca, da Racine a Swinburne, fino alla contemporanea proposta di Umberto Bozzini: vi emergono con evidenza i prestiti del d'Annunzio e insieme le innovazioni e la specificità della sua operazione culturale, che resta fra le più significative e complesse dei primi decenni del XX secolo. Il capitolo relativo alle *Fonti* della tragedia (pp. LXXVIII-LXXXIX) si mostra particolarmente ricco di informazioni e novità, da un lato ripercorrendo gli studi critici dei contemporanei che accusarono il poeta di plagio o mancanza di ispirazione alle più recenti acquisizioni di Annamaria Andreoli e Ilvano Caliaro, dall'altro rilevando la presenza di ulteriori fonti antiche e moderne che costituiscono il sottofondo musicale, ritmico e coloristico dell'intera tragedia. Infine, il capitolo *Le rappresentazioni* (pp. XC-CXIV) ricostruisce le vicende della prima messa in scena di *Fedra*, offrendo un resoconto dettagliatissimo della ricezione attraverso il sistematico studio delle recensioni contemporanee; Ripari si sofferma poi sulla fortuna di più lungo corso della tragedia, dalla sua rappresentazione *en plein air* a Roma, sul Palatino, nei giorni immediatamente precedenti la Marcia su Roma, a quella parigina del 1923, studiata da Carlo Santoli, con la regia di Leon Bakst, e all'ultima, romana, del 1926.

Segue la dettagliata *Nota al testo* (pp. CXV-CLIX), comprendente la *Cronologia* di *Fedra* (pp. CXVII-CXX), l'elaborazione testuale e l'apparato variantistico (pp. CXXI-CXXXII), il catalogo e la descrizione di testimoni manoscritti e a stampa (pp. CXXXIII-CLX).

Non meno ricco è il *Commento* (pp. 237-408), che si serve dei precedenti (soprattutto Praz-Gerra, Gibellini, Piras e Andreoli) e della lunga tradizione critica e saggistica su *Fedra* (da Croce a Mario Praz, da Gibellini a Caliaro agli studi recentissimi), riproponendo, nel sintagma, confronti stretti fra la tragedia dannunziana e le *Fedre* precedenti nonché l'esatta indicazione delle fonti, dalle greche e latine alle contemporanee francesi, dalle letterarie alle antropologiche e archeologiche.

Nell'*Appendice*, alla pubblicazione critica di *Appunti e fogli manoscritti di prime stesure* (pp. 409-508) cui si è già accennato, segue un *Dossier iconografico* (pp. 509-532) contenente, fra l'altro, tutte le illustrazioni di Adolfo De Carolis che il poeta, come già per la *Francesca da Rimini*, volle fortemente per la lussuosa *princeps*, facendone una sorta di *editio picta* primonovecentesca.

# Pietro Gibellini

## *Un'idea di D'Annunzio*

Edoardo Ripari  
Università degli Studi di Macerata, Italia

**Abstract** Gibellini, P. (2023). *Un'idea di D'Annunzio. Trent'anni di studi*. Carabba: Lanciano, pp. 775.

Rendere conto di un libro di quasi ottocento pagine, che raccoglie trent'anni di studi, è un'impresa ardua. Preferisco perciò affidare al sommario l'indicazione dei contenuti, che del resto dovrebbero essere in buona parte noti agli specialisti di d'Annunzio.

Il libro si apre con la sezione degli sguardi panoramici: *D'Annunzio scrittore; Il dannunzianesimo; D'Annunzio e il naturalismo; D'Annunzio e il decadentismo; D'Annunzio e il classicismo*.

La seconda sezione raccoglie studi sulla poesia: i *Versi d'amore; Le Laudi degli eroi: struttura, stile, messaggio del libro di Elettra; La Laude di Dante: celebrazione e travisamento; Il libro di Alcyone; I dizionari nell'officina di Alcyone; Interpretazione dei Sogni; Alcyone dopo Alcyone: note sul paesaggio; Le poesie brevi nel Libro segreto; Il dono di Dioniso, dalla prosa alla poesia*.

La prosa è l'oggetto della terza parte: *Introduzione al Piacere; Introduzione all'Innocente; Introduzione alle Vergini delle rocce; Introduzione al Fuoco; D'Annunzio dall'una all'altra prosa: lettera a Ilaria Crotti; D'Annunzio e l'eroe imperfetto: La vita di Cola di Rienzo; Le controparole di Gabriele d'Annunzio; Le parole dell'Arcangelo caduto; Introduzione al Libro segreto*.

Sotto il titolo *Rapporti* sono riuniti gli scritti sulle relazioni dello scrittore con personalità eminenti del suo tempo: *D'Annunzio e la*



Edizioni  
Ca'Foscari

### Peer review

Submitted 2024-06-06  
Published 2024-10-17

### Open access

© 2024 Ripari | © 4.0



**Citation** Ripari, E. (2024). Review of *Un'idea di D'Annunzio* by Gibellini, P. *Archivio d'Annunzio*, 11, 145-148.

*Duse, più che l'amore; Marinetti, d'Annunzio e Pascoli di fronte al mito; Pascoli e d'Annunzio: due officine a confronto; La Beata riva e l'altra sponda: Angelo Conti e Gabriele d'Annunzio.*

Alle Eredità culturali ricevute dallo scrittore e da lui trasmesse sono dedicate le indagini dell'ultima sezione, ovvero: *D'Annunzio, moderno Ovidio; D'Annunzio e Dante; D'Annunzio e Petrarca; L'impaziente Odisseo: Ulisse nella poesia italiana del Novecento; I poeti del Novecento e l'Alcyone; Sul teatro di Pirandello (e di d'Annunzio); D'Annunzio versus Friedrich o la modernità dell'antico.*

La prima riflessione verte su una domanda che lo stesso autore si pone: un libro che raccoglie contributi stesi in un trentennio può considerarsi una monografia nel senso pieno del termine e non puramente bibliografico? Nella densa introduzione, Gibellini osserva che anche i suoi due precedenti libri di critica su d'Annunzio, ovvero *Logos e mythos* (Olschki, 1985) e *D'Annunzio dal gesto al testo* (Mursia, 1995), raccoglievano per lo più scritti stesi e in buona parte pubblicati negli anni precedenti e si chiede se in questo non abbia agito su di lui l'esempio dei suoi mastri diretti (Dante Isella, Cesare Segre) e indiretti (Gianfranco Contini) che seguirono in prevalenza questa prassi. Il giudizio è lasciato al lettore, il quale certo avverte subito che il libro merita a pieno titolo di essere chiamato monografia e per l'unità del soggetto e per la coerenza delle linee interpretative, requisiti, questi, che mancano in libri confezionati con materiali eterogenei, raccolti per mera vanità o per opportunità accademiche.

Possiamo invece considerare *Un'idea di d'Annunzio* una monografia sistematica ed esaustiva, una sorta di quella benemerita che a suo tempo Eurialo De Michelis intitolò *Tutto d'Annunzio?* La risposta, questa volta, è negativa. Infatti, delle quattro sezioni nelle quali d'Annunzio sistemò l'edizione complessiva delle sue opere - poesie, romanzi, prose «di ricerca» e teatro - l'ultima è trascurata, come lo sono gli scritti legati all'azione politico-militare e alla biografia amorosa. Si avverte però, da frasi disseminate qua e là, il giudizio severo di Gibellini sull'interventismo del poeta nella grande guerra e sulla sua adesione alla campagna d'Abissinia, mentre si coglie il consenso per la sua avversione nei confronti di Adolf Hitler, manifestata in quella *Pasquinata* di cui proprio Gibellini procurò a suo tempo la lezione corretta e che qui si ricorda essere stata vergata dall'insonne signore del Vittoriale sulle pagine del suo esemplare della *Divina Commedia*.

Del resto, come osservava Gianni Oliva recensendo il libro su un quotidiano nazionale, il merito precipuo di Gibellini è stato di spostare o meglio riportare il focus degli studi dannunziani «dal gesto al testo», sottraendo la fisionomia dello scrittore, inequivocabilmente grande, a quella dell'uomo, affascinante per taluni discutibile per altri. Questa commistione tra vita e letteratura, di cui è responsabile lo stesso scrittore, sta alla base del «dannunzianesimo», che nell'unico capitolo di taglio socio-culturale Gibellini intende non solo come

manierismo interno alla scrittura dannunziana, ma come moda culturale nella quale le ombre prevalgono sulla luce. La stessa sezione dei *Rapporti* tra d'Annunzio e i protagonisti della cultura contemporanea, che incontrarono e spesso impattarono la sua vita, subordina l'aspetto biografico a favore di quello intellettuale, anche laddove si tratti della stessa Duse, e sfumano spesso nel confronto di posizioni, come ad esempio quella di Pascoli e d'Annunzio di fronte al mito: se il primo colse la modernità dell'antico, il secondo sottolineò piuttosto le radici antiche del moderno.

Negli scritti a largo spettro, come quelli sulla collocazione di d'Annunzio rispetto alle grandi categorie storico-critiche - naturalismo, decadentismo, classicismo -, come quelli dedicati ai rapporti e alle eredità culturali, dove individua come *auctores* e maestri dello scrittore abruzzese Ovidio e Dante, lo studioso si appoggia a riscontri testuali, in linea con la sua formazione filologica e vocazione ermeneutica.

A maggior ragione questo accade nei saggi sulle singole opere, compresi quelli più concisi, come le introduzioni ai romanzi. Per molti saggi si può dire che la sintesi è frutto di un'analisi pregressa più o meno esplicitata, al punto che essi appaiono, come l'intero volume, frutto di una sintesi *a posteriori*.

Punti caratterizzanti i saggi sulla poesia sono la riconosciuta eccellenza di *Alcyone*, letto non solo come raccolta di liriche autonome ma come «poema», quale soleva definirlo lo stesso d'Annunzio, e delle raccolte etichettate come «Versi d'Amore», con particolare predilezione per l'*Isottèo* e il *Poema paradisiaco*, ovvero per i versi pre-raffaelliti e simbolisti. Viene però studiata, per la sua importanza storico-civile, *Elettra*, con le sue «Laudi degli eroi»: criticata sul piano espressivo per l'enfasi retorica, e contestata sul piano ideologico per l'acceso nazionalismo e la deformazione della figura di Dante visto come profeta del Risorgimento e posto come superuomo al di là del bene e del male, l'opera è però riscattata perché d'Annunzio intende nella categoria dell'eroico, sulla scorta di Carlyle, anche gli eroi dell'arte. E qui Gibellini adombra l'idea che nell'eroe venturo che rilancerà la gloria dell'Italia il poeta adombri se stesso, campione della poesia e dell'azione; questa idea soggiace, a parere di Gibellini, anche nel *Fanciullo* di *Alcyone*, che abbandona il flauto per impugnare l'arco, e nella *Vita di Cola di Rienzo*, fattosi Tribuno di Roma grazie alla sua cultura antiquaria, prefigurazione del Comandante fiumano che però, privo dei vizi di Cola, ne rappresenterà il perfezionamento.

La narrativa è esaminata nel suo sviluppo dalla creazione del romanzo moderno, con il *Piacere* in cui ciò che accade nella mente del protagonista, bipartita tra memoria e aspettazione, conta più di quanto accade fuori, al *Fuoco*, che segna la dissoluzione dell'intreccio in un romanzo-saggio composto sostanzialmente di digressioni.

Individuando i punti di svolta nel passaggio «dall'una all'altra

prosa», lo studioso sottolinea la continuità fra la scrittura narrativa e le prose di ricerca: in queste l'autore si toglie la maschera, liberandosi dalle sue contropartite e facendosi protagonista della sua scrittura in prima persona; ma la sua scrittura, fondata su un lessico ricercato e su una sintassi lineare, e l'attenzione sensibilissima posta nelle descrizioni del passaggio esterno e interno, temprate delle sue memorie e delle sue riflessioni, erano caratteri latenti nelle «prose di romanzi» che vengono accentuati nella stagione notturna. La quale dà il suo frutto più maturo e moderno nei frammenti del *Libro segreto*, di cui Gibellini evidenzia la natura di *prosimetro*, rivalutando i versi scritti dal vecchio insonne e inseriti tra i frammenti in prosa e l'epigrafica quartina conclusiva («Tutta la vita è senza mutamento»), stesa nel lontano 1902, l'anno dell'estate alcyonia. Fedele a se stesso, Gibellini fa dei due testi studiati fin dalla giovinezza, *Alcyone* e il *Libro segreto*, due pilastri del suo nuovo edificio librario, due cardini della sua «idea di d'Annunzio».



# Rivista annuale

Dipartimento di Studi Umanistici  
Università Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

