

D'Annunzio e Goethe: un intreccio elegiaco

Raffaella Bertazzoli
Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract D'Annunzio's relationship with Goethe presents itself as a case of intertextuality. A hundred years after the publication of the *Römische Elegien*, d'Annunzio composes a poetry collection with the same title that in several places refers to the German text. Quotes are also found in the *Chimera* and in *Il piacere*.

Keywords Goethe. *Römische Elegien*. Elegie romane. Intertextuality. Myth. Il piacere.

Sommario 1 Sull'intertestualità dannunziana. – 2 D'Annunzio, Goethe e l'anniversario delle *Römische Elegien*. – 3 *Il Piacere* e la citazione dell'elegia III.

1 Sull'intertestualità dannunziana

Quale rapporto esiste tra uno scrittore e il mondo letterario che l'ha preceduto o gli è contemporaneo? Qual è il significato di originalità di un'opera? Per rispondere a queste domande partiamo dal concetto di «semiosfera» che Jurij Michajlovič Lotman descrive come un macrosistema nel quale le culture interagiscono, arricchendosi. In uno spazio semiotico, i processi comunicativi che intercorrono tra la letteratura in generale, la letteratura tradotta e la realtà 'extratestuale' agiscono secondo rapporti dialettici e dinamici. Lotman scrive:

il testo in generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto (storicamente determinato o convenzionale). Il testo esiste come contragente di elementi strutturali extratestuali. [...] È impossibile una percezione di un testo avulsa dallo 'sfondo' extratestuale. (Lotman 1985, 88-9)



Peer review

Submitted	2020-04-19
Accepted	2020-06-05
Published	2020-10-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bertazzoli, R. (2020). "D'Annunzio e Goethe: un intreccio elegiaco". *Archivio d'Annunzio*, 7, 41-60.

Se dal sistema della 'semiosfera', spazio culturale in cui i testi si relazionano secondo processi di codifica e ricodifica, passiamo al concetto d'intertestualità, termine che appartiene totalmente al dominio del testo, giungiamo al nodo del problema.

Le riflessioni di Roland Barthes sul farsi del testo come somma di frammenti di codici linguistici, formule, modelli ritmici, citazioni automatiche riconducono al concetto fondante che c'è sempre 'linguaggio' prima del testo:

tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations résolues. [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (Barthes 1994, 1683)

Barthes ridefinisce e supera, in sede critica, i concetti di fonte, influenza, imitazione e plagio in un contesto mutato e con prospettive, scopi e modalità differenti da quelli originari: il testo diviene innovativo, produttore di un nuovo significato: «statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité». In tal senso, le opere riaffermano la capacità di produrre una molteplicità di nuovi sensi.

Umberto Eco scrive che il «triangolo delle influenze si complica» se consideriamo la cultura come una catena d'influenze che forma sedimenti d'intertestualità che agiscono in maniera consapevole o inconscia su qualsiasi nuova scrittura. Eco elabora il concetto di 'enciclopedia culturale' ricorrendo alla semiotica interpretativa di Pierce. Il testo, scrive, si forma con l'accumularsi dei «più svariate detriti dell'enciclopedia» (Eco 2002, 142).

In che modo si può riconoscere all'interno di un testo il rapporto intertestuale? E quali sono i dispositivi che permettono di identificare, all'atto pratico, l'esistenza di una relazione d'intertestualità? Gérard Genette parla di transtestualità o trascendenza testuale come di tutto ciò che mette il testo «en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette 1982, 7). Con una chiara tassonomia terminologica, il critico struttura una griglia interpretativa su degli indicatori forti come la citazione, l'allusione, la trasformazione o l'imitazione, la parodia, la *pastiche*, il plagio.

Per definire il significato della parodia, la linea critica che va dai formalisti a Bachtin, usa la definizione di «parola a due voci»; lo stesso potremmo dire per la citazione che secondo Linda Hutcheon è una «ripetizione trans-contestualizzata» che include sempre uno scarto, una differenza rispetto all'ipotesto (Hutcheon 1985, 11). Nella prati-

ca della citazione il processo è binario, producendo non solo assimilazione del testo originario nel nuovo, ma creazione di un testo che è il risultato dell'incontro di due testi. Se la citazione evoca, inevitabilmente, echi dell'originale, inserita in un nuovo contesto produce nuovi significati, instaurando un rapporto inedito tra il testo originario e il meta-testo.

Alla luce di queste osservazioni, cerchiamo di riconsiderare il dato su cui si fonda l'intreccio tra l'opera dannunziana e l'universo letterario al quale il poeta ha attinto in forme diverse: dal palinsesto, alla rielaborazione di modelli, al travaso d'immagini e motivi da campi diversi (pittura, scultura, musica) con un'operazione musiva, condotta spesso con esiti di contaminazione straniante.

D'Annunzio ne accenna in più contesti, e per mettersi al riparo dalle continue, spesso feroci, accuse di plagio. Le ragioni, messe in campo a sua difesa, non potevano essere quelle proprie, a livello terminologico, della moderna ermeneutica. Tuttavia, il senso ultimo e profondo delle sue giustificazioni sono strettamente imparentate con gli statuti che riconoscono in ogni testo un elaborato «mosaïque de citations» (Kristeva 1969, 85).

D'Annunzio possedeva nei confronti del problema intertestuale una consapevolezza d'esercizio, ribadita in una lettera aperta ad André Maurel, uscita sul *Figaro* il 28 gennaio 1896. Il poeta respinge l'ennesima accusa di plagio con una dichiarazione per certi aspetti illuminante: «Del resto la questione d'arte, è una sola. Io ho saputo imprimere a quegli *emprunts* insignificanti una mia nota personale? L'originalità vera di uno scrittore risiede del resto in quella virtù per la quale tutto ciò che egli tocca pare divenuto sua proprietà».¹

D'Annunzio intende dire che ogni tratto intertestuale, soggetto a mutamenti o sul piano della forma o a livello retorico-stilistico, riceve nel nuovo contesto un valore autonomo. In un appunto, posto a margine del *Proemio*, aggiunto alla *Vita di Cola di Rienzo*, gli *emprunts* diventano fondativi dell'opera d'arte. D'Annunzio scrive:

Il genio più favorito è quello che assorbe tutto, che si assimila tutto senza recare il meno pregiudizio alla sua originalità nativa, a ciò che si chiama il carattere, ma conferendo in tal modo al carattere la sua vera e propria forza e sviluppando tutte le sue attitudini». (Andreoli 2000, 291)

Se facciamo un passo indietro, all'altezza del *Piacere* troviamo una digressione che si riferisce all'arte del *poiéin*, transitivamente at-

¹ La lettera aperta di d'Annunzio ad Andrea Maurel sul quotidiano francese *Le Figaro* del 28 gennaio 1896 venne in seguito riportata in traduzione sulla *Gazzetta letteraria* dell'8 febbraio 1896.

tribuita da d'Annunzio al suo *alter ego* Sperelli. Qui il tratto intertestuale è tutto sull'*incipit* creativo come momento tipico del comporre e tutto giocato sulla semantica musicale. Andrea ricerca non parole («argomenti»), ma la musica delle parole, «preludii» che lo invitino alla poesia:

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; [...] il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *là*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa. Era una specie di topica applicata non alla ricerca degli argomenti ma alla ricerca dei preludii. [...] ed egli *vide* distintamente [...] e, insieme con la visione, nel tempo medesimo, si presentò spontaneamente al suo spirito la forma metrica in cui egli doveva versare, come un vino in una coppa, la poesia. (d'Annunzio 1988, 146-7)

Un'aria, un'armonia di sillabe, una rima, catturate nell'esercizio per iniziati e descritto nella pagina del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, in cui il filosofo parla del poeta come figura maieutica. L'appropriazione qui ha stigma divino:

Un verso felicemente rimato [...] dà la sensazione come se il pensiero in esso espresso giacesse già predestinato, anzi preformato nella lingua, ed il poeta avesse avuto solo da scoprirlo. [...] Ciò che è dato immediatamente all'udito, ossia il semplice suono delle parole, riceve dal ritmo e dalla rima una certa perfezione e significazione in se stesso, come una musica. [...] Il segno, col quale si riconosce nel modo più immediato il vero poeta, è la spontaneità delle sue rime: esse si trovano da sé, come per invio divino: i suoi pensieri gli vengono già in rima.²

2 D'Annunzio, Goethe e l'anniversario delle *Römische Elegien*

Per saggiare *in re* le perentorie dichiarazioni sull'autonomia della propria scrittura, esamineremo un paradigmatico caso d'ipertestualità che lega le *Elegie Romane* (1892) alle *Römische Elegien*, l'omonima opera che Goethe compone tra l'autunno del 1788 e la primavera

² La citazione è tratta dal commento di Annamaria Andreoli al passo, cui seguono anche riferimenti alla *Philosophie de l'incoscient* di Hartmann (d'Annunzio 1988, 1200).

del 1791, in forma di memoria poetico-biografica del suo soggiorno in Italia (1786-88).³

È cosa nota che d'Annunzio non conoscesse a fondo il mondo tedesco né la lingua tedesca. Il convegno *D'Annunzio e la cultura germanica*, tenutosi a Pescara nel 1984, ne ha precisato le ragioni e i confini. D'Annunzio si avvaleva regolarmente di traduzioni, com'è testimoniato dalla presenza, nella sua biblioteca privata, di testi goethiani tutti in traduzione francese o italiana.⁴

Per parlare dei rapporti di d'Annunzio con le *Römische Elegien* dobbiamo, dunque, triangolare i dati, passando dalla lingua tedesca alla francese e quindi alle opere dannunziane interessate. Cercheremo di dimostrare, lavorando sui testi, come la traduzione francese, compulsata da d'Annunzio, sia con certezza quella prosastica di Henri Blaze, presente nella biblioteca del poeta.⁵

Nell'estate del 1887, d'Annunzio inizia la stesura delle *Elegie romane*, in contemporanea con le celebrazioni per il centenario del viaggio goethiano in Italia. Dato certamente non fortuito per la citazione a calco del titolo elegiaco, che assume il significato di un rinvio all'*uctoritas* in senso agonistico/emulativo.

Riprendendo la tradizione latina, Goethe aveva assunto la forma elegiaca per celebrare l'intreccio topico della bellezza di Roma e dell'amore consumato all'ombra dei suoi monumenti. Una poetica esperienziale dell'*Erlebnis* che si riconosceva nei tre grandi Catullo, Tibullo, Propertio («Triumvirn» nell'elegia V), e in particolare nella lirica properziana di ascendenza callimachea, identificando la città eterna con il mondo nel segno dell'Eros.⁶ Nelle *Elegien* la Roma pagana e la Roma contemporanea riflettono diversi piani descrittivi di realismo, sui quali Goethe agisce con l'entusiasmo di un neofita, meravigliato dalla bellezza e dalla storia della città incisa nel palindromo ROMA/AMOR.

3 La raccolta fu pubblicata sulla rivista *Die Horen* nel 1795, espunta di quattro componimenti ritenuti di argomento troppo licenzioso.

4 Nella biblioteca esiste un fondo Thode, precedente proprietario della villa di Carnagacco, cui si devono ricondurre i testi in lingua tedesca. Ivanos Ciani ha stilato un elenco dei testi goethiani presenti nella biblioteca privata del Vittoriale (Ciani 1985). D'Annunzio visita nel maggio del 1900 la casa di Goethe a Francoforte e ne lascia impressioni sui *Taccuini* (d'Annunzio 1965, 399 ss.); *Altri taccuini* (d'Annunzio 1976, 140 ss.). Quindi nel *Venturiero senza ventura* (d'Annunzio 1968, 38).

5 Il testo di Goethe posseduto da d'Annunzio è in traduzione francese: Goethe, *Poésies*, traduites par M. Henri Blaze, Paris, Charpentier, s.d. (Pianerottolo Studio XLIII). Da qui sono tratte le citazioni del saggio. Il volume è citato nell'elenco da Ivanos Ciani, ripreso dalla Andreoli (d'Annunzio 1988, 1175) e dalla Sanjust (d'Annunzio 2001, XXIV) senza ulteriori indicazioni. Guidorizzi istituisce paragoni con il testo tedesco che, tuttavia, d'Annunzio non ha mai avuto per le mani (Guidorizzi 1980).

6 Si veda il lavoro di Paola Pinotti sull'immagine di Roma negli elegiaci (2015). Sul tema dell'amore e sull'immagine di Roma nella poesia latina, anche in rapporto all'opera di Goethe, cf. Wimmel 1958, 121 ss.; Seel 1969; Lieberg 1981, 137-45; Labate 1979; Fusillo 2002 e il commento di Fertonani alle *Elegie romane* (1979).

Dal punto di vista stilistico-retorico, il rapporto intertestuale che intercorre tra le *Elegien* di Goethe e alcune opere dannunziane è molteplice e tocca la citazione diretta, la traduzione, l'allusione.

La chiave tematica del canzoniere amoroso delle *Elegie romane* nasce come percorso della memoria, celebrando plasticamente la Roma delle ville e delle fontane, fondale luminoso e di straordinaria imponenza. Le tessere d'imprestito entrano anche in altri testi coevi: nel *Piacere* (1889), romanzo che accompagna la lunga genesi della silloge, edita nel 1892; e in un componimento, intitolato *Donna Francesca*, I, della *Chimera*, pubblicato anch'esso nel 1888.⁷

La raccolta dannunziana è 'foderata' da due citazioni forti con prelievo dalle *Römische Elegien*: la prima in forma di esergo è ripresa *verbatim*: «Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe | wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom». ⁸ La seconda tessera intertestuale è una rielaborazione di alcuni versi dell'elegia XV («Hohe Sonne, du weilst, und du beschauest dein Rom! | Größeres sahst du nichts und wirst nichts Größeres sehen»), che d'Annunzio colloca nella posizione forte di *explicit* del canzoniere. Il testo del Blaze traduce: «Divin soleil, tu t'attardes à contempler ta Rome; jamais tu n'as rien vu, jamais tu ne verras rien de plus grand». Il sole che domina Roma dall'alto del cielo nei versi goethiani («Hohe Sonne»), acquista nella traduzione una maggiore sacralità, qualificandosi come «Divin». L'astro osserva la grandezza di Roma cui nulla si compara e mai si comparerà.

La ripresa dannunziana, oltre a chiudere sull'immagine di una Roma *caput mundi* per bellezza e potenza, si appropria del testo, modificandolo: «Nulla è più grande e sacro. Ha in se la luce d'un astro | Non i suoi cieli irraggia soli ma il mondo Roma». Il travaso tematico nel testo elegiaco si qualifica per l'aspetto della sacralità, ma invertendo il punto di vista: Roma stessa è 'sacra' e splendente come il sole e da lei tutto il mondo viene irraggiato di luce.

La luminosità di Roma, colta nei vari momenti del giorno, è elemento significativo per il protagonista del *Piacere*, Andrea Sperelli, che definisce il paesaggio romano in forma sinestetica: «Tutte le cose vivevano nella felicità della luce». La città, vero e proprio personaggio del romanzo, è salutata da Andrea come «Divina Roma!», cui indirizza sentimenti appassionati: «Roma era il suo grande amore». ⁹ Il canzoniere delle *Elegie romane* si apre con un testo intitolato *Il ve-*

⁷ Per le citazioni da *Donna Francesca* si veda l'edizione dannunziana dei *Versi* (1982).

⁸ Le citazioni delle *Römische Elegien* sono desunte dall'edizione miscelanea di Goethe (2007).

⁹ L'edizione di riferimento per le citazioni dal *Piacere* e quella dei *Romanzi* (1988).

spro.¹⁰ Le ragioni poematiche, incardinate ai grandi temi dell'amore e di Roma, fulcro delle elegie di Goethe, incastonano i primi otto versi e scandiscono l'uno («Quando») il dato memoriale come momento di poesia, dove i verbi retrocedono al passato; l'altro («Roma») quello contestuale e indissolubile per quasi tutto il libro, che a lei s'intitola: un'Urbe vista come luogo della poesia. L'io poetico esterna i suoi sentimenti che fluiscono nel paesaggio romano serotino:

Quando (al pensier, le vene mi tremano pur di dolcezza)
 io mi partii, com'ebro, da la sua casa amata,
 su per le vie che ancora fervean de l'estreme diurne
 opere, de' sonanti carri, de' rauchi gridi,
 tutta sentii dal cuore segreto l'anima alzarsi
 cupidamente, e in alto, sopra le anguste mura,
 fendere l'igneo zona che il vespro d'autunno per cieli
 umidi, tra nuvole vaste, accendea su Roma.¹¹

L'elegia XII di Goethe si apre con la stessa situazione emotiva: «Hörest du, Liebchen, das muntre Geschrei den Flamminischen Weg her? | Schnitter sind es, sie ziehn wieder nach Hause zurück, | Weit hinweg». La traduzione del Blaze è come sempre letterale: «Entends-tu, ma mie, ces cris joyeux le long de la voie Flaminienne? Ce sont des moissonneurs qui retournent chez eux, au loin». Gli amanti odono le 'grida' dei «moissonneurs» («Schnitter»), dei mietitori che tornano a casa, dopo la fine del raccolto. Il tempo è estivo e i versi celebrano Cerere.

Distante dal modello per cromatismo stagionale, il canzoniere dannunziano si apre in autunno e lo sfondo della Roma vociante si fa impreciso: non più grida di mietitori, ma echi di un'operosità che rinvia ad altro. L'aspetto esaltante dell'amore si confonde con la ritualità dei gesti e dei suoni del paesaggio romano, infuocato al calar della sera. Qui s'intrecciano echi delle *Ricordanze*, della *Sera del dì di festa*, della *Quiete dopo la tempesta*, in cui Leopardi ricorda le «opre de' servi», evocando suoni di una vita operosa («odi lontano | Tintinnio di sonagli; il carro stride | Del passegger che il suo cammin ripiglia»; «Odo non lunge il solitario canto | Dell'artigian, che riede a tarda notte»).

10 Il testo venne pubblicato il 17 giugno 1888 con il titolo «Primo vespere» su *Il fanfulla della Domenica*. Il primo testo composto delle *Elegie romane* è «Villa Medici», apparsa il 24 giugno 1887.

11 Rapporti intratestuali con la lettera a Barbara Leoni del 5 agosto 1887 («Venerdì, Ore 4 pom.») mostrano interessanti riscontri contenutistico-formali, dove il dato biografico e occasionale si risolve in poesia: «Il tramonto, verso la Trinità dei Monti, doveva essere di fiamma perché le vaste vetrate del palazzo Barberini lampeggiavano e rosseggiavano come per un incendio interno. Certe strane nuvole violacee si accumulavano verso villa Ludovisi. Il giorno mancava a poco a poco [...] Passavano le torme degli operai tornanti dalle opere e passavano le carrozze in quantità» (d'Annunzio 2008, 20-1).

La luminosità di Roma, cifra costante della poesia di Goethe, lungo la parabola del canzoniere sentimentale si trasforma nei paesaggi umbratili e tristi di *Villa Chigi*.¹² Strutturato su una partitura in più tempi, il testo traduce il rapporto tra paesaggio e stato d'animo secondo una lettura simbolica: dal riconoscimento del presente drammatico, che vede la fine dell'amore, al vano tentativo di riaccendere la passione con conseguente disvelamento del disgusto della sazietà. Dal punto di vista tematico, il componimento traduce emotivamente l'allontanamento dal modello elegiaco goethiano, in cui si traccia un'evoluzione interiore nel segno della gioia (*Freude*) e della pienezza esperienziale.

Felicità recuperata in un caso interessante di citazione musiva, offerto dal testo intitolato a *Donna Francesca* (I) della *Chimera* (1890). Siamo in presenza di un processo poetico con tessere riprese da più luoghi del testo fonte: *Elegie* VII, IV, XVIII, XIV, X, V. L'ode esce sul *Don Chisciotte della Mancina*, il 22 gennaio 1888, anno essenziale per la lettura ravvicinata delle *Elegien*, che vengono espressamente citate nel titolo provvisorio, ma significativo: «*Gennaio romano-Rileggendo le "Römische Elegien"*». Rinforza il rinvio l'epigrafe: «*O! vernimm, Jupiter Xenius, mich! Römische Elegien*», citazione dall'elegia VII, poi ripresa nel testo: «*O Giove Xenio, m'odi!*».¹³

L'elegia di Goethe si apre con una dichiarazione di allegria che l'io lirico manifesta per essere approdato finalmente sul suolo romano, culla della classicità. Il confronto con il Nord grigio e triste, che inclina a meditazioni lugubri, è finalmente sostituito dal chiaro cielo di Roma. Il poeta si sente quasi accolto nell'Olimpo di un Giove ospitale, dove trionfa la gioia pagana del vivere:

O wieühl' ich in Rom mich so froh! Gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte
[...] Träum ich? Empfänget
Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?
Ach! hier lieg' ich und strecke nach deinen Knieen die Hände
Flehend aus. O! vernimm Jupiter Xenius mich!
Wie ich hereingekommen, ich kann's nicht sagen.

La traduzione francese è letterale:

¹² L'elegia venne composta nell'eremo di san Vito alle Portelle, stesso luogo che fa da sfondo alle tragiche pagine del *Trionfo della morte*. Fu terminata il 21 agosto 1889, alle 5 pomeridiane. Venne pubblicata sulla *Nuova Antologia* il 1 settembre 1889. D'Annunzio scrive a Barbara Leoni: «*Villa Chigi* è una delle più terribili e fu scritta a San Vito nel colmo della felicità. Questo basterebbe a dimostrare che la rappresentazione artistica di quel sentimento amaro è puramente *letteraria*» (2 marzo 1892) (d'Annunzio 2008, 788).

¹³ Traduzione dal francese («O Jupiter Xenie, entends-moi!»).

Que je me sens heureux dans Rome, lorsque je pense aux temps où, dans le Nord, un jour grisâtre m'enveloppait, où le ciel, trouble et lourd, s'appesantissait sur ma nuque! [...]. Est-ce un rêve? O Jupiter! ton palais d'ambrosie s'ouvre-t-il à ton hôte? A! Je me prosterne ici et tends vers tes genoux mes mains suppliantes! O Jupiter Xenie, entends-moi! Comment j'ai fait pour me trouver ici? je ne le saurais dire.

Lo stesso sentimento di felicità piena invade il poeta che canta il binomio Amore/Roma con riferimento all'immagine dell'Olimpo goethiano:

– È questo un sogno? Le tue case, o Giove,
d'ambrosia, aprire a 'l triste ospite godi?
Ecco, io mi prostro. O Giove Xenio, m'odi!
Qual mai virtude per quest'aure nuove trassemi?

Tra i rimandi più noti è certamente la ripresa dei versi dell'Elegia V, in cui Goethe dipinge un *topos* erotico di sicuro effetto: «Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet | Und des Hexameters Maß leise mit Fingern der Hand, | Ihr auf den Rücken gezählt». Blazze traduce: «Souvent j'ai rimé dans ses bras; souvent, d'un doigt badin, j'ai compté doucement sur son dos le nombre de l'examètre».

Per d'Annunzio si tratta di riprendere il luogo, tenendo presente la poesia *Ragioni metriche* di Carducci in cui si celebra la bellezza femminile, invocando l'aiuto del metro 'eroico':

Rompeste voi 'l Tevere a nuoto, Clelia, come
l'antica vostra, o a noi nuova Rea Silva uscite?

Scarso, o nipote di Rea, l'endecasillabo ha il passo
a misurare i clivi de le bellezze vostre:

solo co 'l piè trionfale l'eroico esametro potete
scander la via sacra de le lunate spalle.

La poesia in onore a Donna Francesca riprende la medesima immagine, trasformando l'aggettivo «eroico» in «forte», riferito all'esametro, metro che meglio esprime l'esaltazione del connubio di amore e ispirazione poetica. Il sublime dell'eros carducciano: «scander la via sacra de le lunate spalle», che certamente aveva come modello il goethiano: «Und des Hexameters Maß leise mit Fingern der Hand, | Ihr auf den Rücken gezählt», acquista in d'Annunzio una coloritura fortemente erotica, discostandosi anche dalla traduzione letterale del francese («j'ai compté doucement sur son dos»):

Ed in quel sen, ridendo egli a la morte,
la marmorea fronte reclinò.
Talor su le falcate reni il forte
numero de l'esametro contò.

3 Il Piacere e la citazione dell'elegia III

Prendiamo ora in considerazione il primo romanzo dannunziano e il suo rapporto intertestuale con l'opera goethiana. Iniziamo, uscendo dal testo delle *Elegien* per soffermarci sulla citazione letterale di un epigramma, scritto da Goethe durante il suo secondo soggiorno italiano (1790), quando era a Venezia.¹⁴ Il testo recita: «Sage, wie lebst du? – Ich lebe! und wären hundert und hundert | Jahre dem Menschen gegönnt, wünscht' ich mir Morgen wie heut» (Goethe 2004, 237).

Ci stiamo avviando verso la conclusione del romanzo: Maria e Andrea sostano sul Belvedere di Villa Medici, luogo dei precedenti incontri d'amore con Elena. Tra i tanti fregi, «voci ignote d'amori morti», Maria riconosce l'epigramma, scritto da Andrea sui «pilastrini del tempietto», ed esclama «Ci siete anche voi», mentre prosegue la lettura: «*Sage, wie lebst du?* – Rispondi, come vivi tu? – *Ich lebe!* – Io vivo! E se pur cento e cento secoli mi fosser dati, io m'augurerei soltanto che domani fosse come oggi».

D'Annunzio usa la citazione autoriale secondo una precisa strategia della specularità. In un contesto di «malinconia quasi sepolcrale», riporta al presente un sentimento di felicità che serve a definire, meglio di qualsiasi intervento extradiegetico, la condizione del presente.¹⁵ Un segno premonitore del fallimento amoroso, sul quale pesa la gelosia di Maria e la presenza fantasmatica di Elena. Il rapporto si conclude con l'imperdonabile gaffe di Andrea che confonde i nomi delle due amanti, provocando la reazione scomposta di Maria: «A un tratto, ella gli si svincolò dalle braccia, con una terribile espressione d'orrore in tutte quante le membra, più bianca de' guanciali, sfigurata più che s'ella fosse allora allora balzata di tra le braccia della Morte».

Ma torniamo all'inizio del romanzo per trovare la citazione più estesa che funziona come vero e proprio luogo *d'actoritas*. Ci riferiamo all'elegia III di Goethe. Il narratore extradiegetico prepara l'assunzione citazionale interpretando la condizione dei due amanti nei termini di una retorica dell'iperbole:

¹⁴ L'Epigramma è il numero 92.

¹⁵ Appare evidente il calco dannunziano del testo del Blaze, che riporta l'epigramma al nr. LXXIX dell'edizione Charpentier, traducendo: «Réponds, comment vis-tu? Je vis! Et des siècles me seraient-ils donnés, je me souhaiterais pour unique vœu, que demain fût comme aujourd'hui».

Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all'esercizio di tutti i più alti e più rari dilette, ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile; e giungevano così oltre, che talvolta una oscura inquietudine li prendeva pur nel colmo dell'oblio, quasi una voce d'ammonimento salisse dal fondo dell'esser loro ad avvertirli d'un ignoto castigo, d'un termine prossimo. (d'Annunzio 1988, 87)

E poco più sotto, l'associazione mentale fra la bellezza di Roma e le occasioni erotiche del presente si anima di una festosità che coinvolge i due amanti, celebrando una città che vive e incanta:

Come per il divino elegiopoè di Faustina, per essi Roma s'illumina d'una voce novella. Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. [...] la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte; [...] Essi comprendevano l'alto grido del poeta: *'Eine Welt zwar bist Du, o Rom! Tu sei un mondo, o Roma! Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma'*.¹⁶

Dopo aver descritto le varie sensazioni che invadono gli amanti nell'esercizio del piacere, d'Annunzio si abbandona alla lunga citazione. Perché l'elegia III?, e di cosa parla?¹⁷ Serve riportare il luogo per intero:

Rilessero insieme l'elegia romana del Goethe: *Lass dich, Geliebte, nicht reün, dass du mir so schnell dich ergeben!*... Non ti penti-

¹⁶ La traduzione del famoso distico suona nella traduzione francese: «Oui, tu es un monde, ô Rome! Mais sans l'amour, le monde ne serait pas le monde, Rome elle-même ne serait pas Rome». Il calco della Giunone venne portato a Weimar. Si veda l'*Italienische Reise* (6 gennaio 1787) «Con mio grande giubilo, ieri ho collocato nel salotto una copia della testa colossale di Giunone, il cui originale è esposto a Villa Ludovisi. È stata il mio primo amore a Roma, ed ora la possiedo. Non vi sono parole che possano renderne un'idea; è un canto d'Omero» (Goethe 1991, 157; cit. in Guidorizzi 1980, 150).

¹⁷ Il testo tedesco: «Laß dich, Geliebte, nicht reün, daß du mir so schnell dich ergeben! | Glaub' es, ich denke nicht frech, denke nicht niedrig von dir. | Vielfach wirken die Pfeile des Amor: einige ritzen, | Und vom schleichenden Gift kranket auf Jahre das Herz. | Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe | Dringen die andern ins Mark, zünden behende das Blut. | In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten, | Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier. | Glaubst du, es habe sich lange die Göttin der Liebe besonnen, | Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel? | Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen, | O, so hät' ihn geschwind, neidend, Aurora geweckt. | Hero erblickte Leandern am lauten Fest, und behende | Stürzte der Liebende sich heiß in die nächtliche Flut. | Rhea Silvia wandelt, die fürstliche Jungfrau, der Tiber | Wasser zu schöpfen, hinab, und sie ergreift der Gott. | So erzeugte sich Mars zwei Söhne! - die Zwillinge tränket | Eine Wölfin, und Rom nennt sich die Fürstin der Welt».

re, o diletta, d'esserti così prontamente concessa! Credimi, io di te non serbo alcun pensiero basso e impuro. Li strali d'Amore han vario effetto: li uni graffiano appena, e del tossico che s'insinua il cuor soffre molt'anni; bene pennuti e armati d'un ferro aguzzo e vivo, li altri penetrano nel midollo e subitamente infiammano il sangue. Ai tempi eroici, quando gli dei e le dee amavano, il desio seguiva lo sguardo, il godimento seguiva il desio. Credi tu che la dea dell'Amore abbia a lungo meditato quando, sotto i boschetti d'Ida, Anchise un giorno le piacque? E la Luna? S'ella esitava, l'Aurora gelosa avrebbe presto risvegliato il bel pastore! Ero vede Leandro in piena festa, e l'acceso amante si tuffa nell'onda notturna. Rea Silvia, la vergine regina, va ad attinger acqua nel Tevere e la ghermisce il dio...¹⁸

Segue la lunga ripresa, una chiosa che cita il poeta tedesco, in mimetica devozione: «Un improvviso entusiasmo l'invase. In quel matino religioso, egli voleva di nuovo inginocchiarsi all'altare e, secondo il verso del Goethe, leggere i suoi atti di divozione nella liturgia d'Omero». Accostiamo ora il testo francese che ha funzionato da medium con il testo goethiano:

Ne regrette pas, ma bien-aimée, de t'être livrée si promptement! Crois-le bien, je ne garde de toi nulle pensée impure et basse. Les flèches de L'Amour ont plus d'un effet: les unes égratignent, et du venin qui s'insinue, le coeur souffre de longues années; fortement empennées, armées d'un dard aigu et vif, les autres pènètrént dans la moelle, et sur l'heure, enflamment le sang. Aux temps héroïques, lorsque dieux et déesses aimaient, le désir suivant le regard, la jouissance, le désir. Crois-tu que la déesse de l'amour ait longtemps réfléchi quand, sous les bosquets d'Ida, Anchise, un jour, lui plut? Et Luna? Si elle eût hésité, l'Aurore jalouse éveillait aussitôt le beau pâtre! Héro vit Léandre en pleine fête, et l'amant embrasé plonge dans la vague nocturne. Rhéa Sylvia, la royale jeune fille, va puiser de l'eau dans le Tybre, et le dieu s'empare d'elle.

La stretta interdipendenza tra testo francese e italiano appare in tutta evidenza quando la traduzione mostra delle lacune. È il caso del mito di Selene ed Endimione, addormentato con un bacio dalla dea, cui concesse l'immortalità e l'eterna giovinezza per poterlo amare ogni notte: «Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen, | O, so hätt' ihn geschwind, neidend, Aurora geweckt». Il bacio ipnotico, prontamente impresso, sottrae il bel pastore alle brame di un'altra dea, l'Aurora, invidiosa di tanta bellezza.

¹⁸ Rea Silvia, vestale madre di Romolo e Remo, rapita da Marte.

Blaze decide di mettere in evidenza solo il dato dell'impazienza amorosa: «Et Luna? Si elle eût hésité, l'Aurore jalouse éveillait aussitôt le beau pâtre!». Così anche d'Annunzio: «E la Luna? S'ella esitava, l'Aurora gelosa avrebbe presto risvegliato il bel pastore!». La passione impaziente degli dèi è un dato costante nella narrazione dei loro amori. Il mito ce ne offre innumerevoli casi, alcuni dei quali ripresi da Goethe nella sua terza elegia. Il poeta rinvia a quell'atteggiamento di pagana felicità e libertà che domina l'intera raccolta.

Nell'*incipit*, Goethe giustifica Faustina per essersi abbandonata all'amore senza riserve e senza remore: «Laß dich, Geliebte, nicht reun, daß du mir so schnell dich ergeben! | Glaub' es, ich denke nicht frech, denke nicht niedrig von dir». Gli aggettivi *frech* e *niedrig* che Goethe usa, in negazione (*nicht*), per definire il suo pensiero nei confronti della condotta erotico-sentimentale di Faustina, definiscono un atteggiamento di scarsa finezza, 'popolare' che Goethe non attribuisce all'amata. La citazione degli amori degli dèi, a giustificazione del suo comportamento, ne è la riprova.

La traduzione del Blaze, al contrario, offre una variante che tradisce una valutazione moralistica: «Crois-le bien, je ne garde de toi nulle pensée impure et basse». L'aggettivo *impure*, anche se citato in negazione (*nulle pensée impure*) richiama il giudizio morale della *communis opinio* che non era certamente nelle intenzioni di Goethe. D'Annunzio non conoscendo il testo tedesco segue Blaze letteralmente, incorrendo nella medesima imprecisione esegetica: «Credimi, io di te non serbo alcun pensiero basso e impuro».¹⁹

Se cerchiamo di rispondere alla domanda del perché d'Annunzio inserisca la citazione, quasi integrale, dell'elegia III nel romanzo, la risposta possibile è articolata su più piani. Abbiamo parlato di atteggiamento emulativo/agonistico per la ripresa del titolo elegiaco (*Elegie romane*) in una sorta di confronto creativo.

Nel *Piacere*, l'accostamento all'elegia III è tematico: lo scopo è quello di elevare la vicenda amorosa di Andrea, paragonandola a quella che Goethe descrive lungo le sue venti elegie romane. Il distico finale, in cui si menzionano i gemelli fondatori di Roma, viene, infatti, espunto, essendo tematicamente allotrio alla tematica amorosa.

¹⁹ Nelle tre traduzioni dell'elegia che d'Annunzio poteva consultare (ma che non conobbe o non considerò), e precisamente quella di Emilio Teza, di Domenico Gnoli e di Andrea Maffei, le soluzioni sono difformi. Teza traduce «Non ti pentir se mi cedesti, o bella, | Così subito: il credi, invereconda | Né vil mi sembri» (Teza 1887, 89-90), riconfermando con un'aggettivazione icastica, il giudizio morale. Domenico Gnoli con la traduzione: «Credimi, che nullo | Vil giudizio di te non fo per questo» (Gnoli 1885, 199) interpreta correttamente il testo goethiano, così come Andrea Maffei che traduce: «Oh no! Rimorso, | Mia cara, non aver, perché gittata | Così presto ti sia fra le mie braccia; | Abbjetta io non ti penso, non ti penso | Impudente, mel credi» (Goethe 1875, 271).

L'elegia III, tuttavia, si offre anche a qualche riflessione interdisciplinare, necessaria a capire l'interesse di d'Annunzio per questo testo, in cui s'intrecciano elementi artistici, mitici e letterari.

Nel resoconto del suo viaggio in Italia, Goethe manifesta l'entusiasmo per la sua vicinanza al mondo della classicità. Inebriato e meravigliato della scoperta, sente la necessità di un temporaneo silenzio:

Quanto a me, non posso ricordare che con poche righe la gioia che ho provato in questa giornata. Ho visto gli affreschi del Domenichino a S. Andrea della Valle, ed anche la galleria del Carraccio a palazzo Farnese. Ce n'è di troppo per mesi e mesi; non dico nulla per un giorno.²⁰

Nella lettera del 3 dicembre 1786 così definisce la sua presenza a Roma:

Anche le antichità romane cominciano a darmi diletto. Storia, iscrizioni, monete, delle quali non volevo sentir parlare, tutto mi si affolla innanzi. [...] qui infatti si riattacca tutta la storia del mondo ed io considero come un mio secondo natalizio, come una vera rinascita, il giorno in cui sono arrivato a Roma.²¹ (Goethe 1991, 139, 149)

La rinascita, di cui parla Goethe, si completa anche nel rapporto amoroso con Faustina (elemento della memoria biografica e poetica), che viene investita della maestosità di paragoni sublimi: l'atteggiamento moralmente non convenzionale della donna viene accostato alla libertà che gli dèi manifestano nei loro rapporti amorosi. Goethe recupera le favole antiche, offrendo loro l'autorità di veri e propri elementi probanti. Espresi in forma narrativa, i miti diventano vivi nell'immaginazione, anche se non sono veritieri: «E queste cose non avvennero mai, ma sono sempre: l'intelligenza le vede tutte assieme in un istante, la parola le percorre e le espone in successione» (Sallustio 2000, 127).

Ma ritorniamo alla citazione della lettera del 17 novembre, in cui Goethe menziona la visita a palazzo Farnese. Seguendo il percorso della Galleria è possibile ammirare una serie di miti che i Carracci hanno affrescato per onorare il matrimonio tra Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini. Sono favole d'amore come quella di Venere e Anchise, la versione più antica del mito di Endimione, amato da Selene. In un medaglione, è affrescata la storia dei due amanti Ero

²⁰ Nel 1597 Annibale Carracci iniziò, con l'assistenza di suo fratello Agostino, la decorazione della volta, che è la prima sezione della Galleria Farnese a essere stata affrescata. Il programma iconografico fu probabilmente ispirato dall'imminente matrimonio tra Ranuccio Farnese, fratello di Odoardo, e Margherita Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, che celebrò le nozze nel 1600.

²¹ Lettera del 17 novembre 1786.

e Leandro, che Ovidio narra nelle *Heroides* (XVIII-XIX).²² Sono i miti che troviamo nell'elegia e che anche d'Annunzio aveva potuto ammirare in un sentimento di possesso compulsivo, come testimonia il passo del *Piacere*:

E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa come quella D'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il gran rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore.

Se dal dato iconografico passiamo a quello letterario, plurimi riferimenti vanno all'amatissimo Ovidio, che accompagnerà con i suoi *Tristia* il congedo romano di Goethe nell'*Italienische Reise*. Nella narrazione memoriale della sua esperienza romana, è il poeta latino dell'*Ars amatoria* a essere evocato. Invitando le fanciulle a non sottrarsi all'amore, Ovidio prende a modello alcuni miti che troviamo anche nell'elegia di Goethe:

Del latmio Endimione, o Luna, tu
Non hai rossore, né la rosea dea
Non ebbe mai di Cefalo vergogna.
Venere piange ancora per Adone;
dove nacquero Enea ed Armonia?²³
(Ovidio 1977, 238-9)

Nelle *Heroides*, e in specifico dall'epistola IV, *Phaedra Hippolyto* dalla forte coloritura elegiaca, anche Fedra ricorre al comportamento amoroso degli dèi nel tentativo di convincere Ippolito ad amare (Ovidio 1989).²⁴ Prima rivendica il proprio buon nome, tema caro agli elegiaci, quindi ribadisce che la dedizione ad Artemide non preclude i piaceri di Venere, che sono necessari. Per giustificare le sue parole, elenca una serie di personaggi mitici che pur dedicandosi alla caccia non hanno rifiutato l'amore:

22 L'iconografia del medaglione sembra tratta da antiche monete romane che raffigurano questo mito. Goethe si servi, soprattutto per il *Faust*, del *Gründliches Mythologisches Lexikon* di Benjamin Hederich, che riporta alla fine una serie di tavole genealogiche dei personaggi mitici.

23 «Latmius Endymion non est tibi, Luna, rubori, | Nec Cephalus roseae praedae pudenda deae. | Ut Veneri, quem luget adhuc, donetur Adonis: | Unde habet Aenean Harmoniamque suos?».

24 Le citazioni sono desunte da questa edizione.

Famoso nelle selve era Cefalo, e molte fiere cadevano sull'erba sotto i suoi colpi, e tuttavia non rifiutava di offrirsi all'amore di Aurora; la dea, avveduta, andava da lui lasciando il vecchio marito. Spesso, sotto i lecci, un prato qualunque fece da giaciglio ai corpi distesi di Venere e del figlio di Cinira. Bruciò anche il figlio di Eneo per Atalanta d'Arcadia: come pegno d'amore ella ottenne la spoglia di una fiera. Che anche noi, quanto prima, siamo annoverati in questa serie! Se bandisci Venere, la tua selva è selvaggia.²⁵

Nell'*Ippolito* di Euripide, sono le parole della nutrice ad animare gli esempi del mito, ma per convincere Fedra ad abbandonare la sua assoluta dedizione al *kleos*:

E quanti san le antiche storie, e quanti
vivono fra le Muse essi medesimi,
sanno che Giove, di Semèle il talamo
desiderò, sanno che un giorno Aurora,
la radiosa, per amore, Cefalo
rapì fra i Numi. E tuttavia, nel cielo
dimorano essi, e gli altri Dei non fuggono,
e ad esser vinti, credo, si rassegnano
dal loro fato: e tu non vorrai cedere?
(Euripide 1928, 234)

Nell'*Eroide*, Fedra abbandona ogni remora di decoro, per un amore che non contempla nessun pudore: «Vinta, ti imploro e alle tue ginocchia tendo le braccia regali. Ciò che è decoroso, nessun innamorato lo sa vedere. Non provo più vergogna, e il pudore, fuggiasco, ha abbandonato le sue insegne».²⁶

Per l'atteggiamento supplice di Fedra, serve ritornare al componimento della *Chimera*, *Donna Francesca*, I. La ripresa dannunziana delle elegie IV e XVIII, esplicitando direttamente la fonte, rielabora per tessere il testo tedesco.

Nell'elegia IV, Goethe rievoca l'amata con la felice sineddoche di «römische Flechten», mentre viene invaso dal sentimento della nostalgia per il tempo passato: «Doch stille, die Zeit ist vorüber, | Und umwunden bin ich, römische Flechten, von euch». Nella versione del

25 «Clarus erat siluis Cephalus multaeque per herbam | coniderant illo percutiente ferae; | nec tamen Aurorae male se praebebat amandum; | ibat ad hunc sapiens a sene diua uiro. | Saepe sub ilicibus Venerem Cinyraque creatum | sustinuit positos quaelibet herba duos. | Arsit et Oenides in Maenalia Atalanta; | illa ferae spolium pignus amoris habet. | nos quoque quam primum turba numeremur in ista; | si Venerem tollas, rustica silua tua est».

26 «Victa precor genibusque tuis regalia tendo | Bracchia. Quid deceat non uidet ullus amans. | Depudui, profugusque pudor sua signa reliquit».

Blaze si legge: «Mais silence! le temps n'est plus, et vous m'enlacez, longues tresses de Rome».

Nella XVIII elegia, il corpo celebrato dell'amante riceve la sua completa e propria identificazione con la pronuncia del nome: «Darum macht Faustine mein Glück, sie teilet das Lager | Gerne mit mir, und bewahrt Treue dem Treuen genau», ripreso in francese: «C'est pourquoi Faustine fait mon bonheur».

Il testo dannunziano diventa in questo caso luogo dell'evocazione:

È questo un sogno? Ne 'l profondo petto,
ecco, mi scende una serenità
nova e m'inonda il sol la fronte. Oh voi,
lunghe trecce di Roma, or m'allacciate! —
cantava un dì Wolfango Goethe.

La matrice epicurea dei versi goethiani, nella dimensione di appagamento pieno, ritorna nelle elegie XIV e X. Il sublime è familiare, non ideale con stretti rimandi alla poesia elegiaca latina.²⁷ L'*incipit* della XIV riflette il senso d'impazienza che era caratteristica degli amori divini: «Zünde mir Licht an, Knabe! – Noch ist es hell, ihr verzehret | Öl und Docht nur umsonst».²⁸ D'Annunzio riprende il tema, trasformando il passo in un inno all'Amore.

Nell'elegia X, Goethe trascrive uno dei temi più cari all'elegia latina, quello del rapporto tra eros e thanatos: «Aber die Armen, sie hält strenge des Orkus Gewalt. | Freue dich also, Lebend'ger der lieberwärmten Stätte, | Ehe den fliehenden Fuß schauerlich Lethe dir netzt». Per definire l'aldilà, Goethe usa il termine metonimico di *Lethe*, ma lo connota con l'aggettivo *schauerlich*, orribile.

Blaze riporta la traduzione al senso più tradizionale dell'ineluttabilità: «mais, les malheureux, l'Orcus ne les lâchera pas. Rejouis-toi donc, ô vivant! De cette place échauffée par l'amour avant que le fatal Léthé ne baigne ton pied fugitif».

D'Annunzio iscrive la vicenda d'amore di Faustina usando il cortocircuito tra l'elegia VII e X. Con la doppia endiadi «bacchiche braccia» e «bianche braccia», che Faustina pretende al dio dell'Amore (gesto dell'io lirico nella VII), il quadro elegiaco del *carpe diem* si completa:

Alate
sorgean, viventi de' più schietti suoi

²⁷ Nella biblioteca del Vittoriale ci sono numerose edizioni ovidiane. Per il libro delle *Heroides* si vedano: Ovidio, *Les amours, l'art d'aimer, les cosmétiques, Heroides*, Paris, s.d. (Scale, XXIII, 3/A); Ovidio, *Epistole eroiche di P. Ovidio Nasone*, tradotte da Remigio Fiorentino, Parigi, 1762 (Scale, XXIV, 1/A).

²⁸ Trasposto in francese, il testo diviene: «Enfant, allume-moi la lampe! – Y pensez-vous, il fait jour encore: c'est vouloir user l'huile à plaisir».

spiriti, l'Elegie per la solenne
 conca de' cieli. E Faustina intese
 il trepidar de l'amorose penne;
 e le bacchiche braccia a 'l dio protese.

Le bianche braccia ella protese. – Ardete,
 o lampade cui nutre olio d'Amore!
 Giova il letto goder cui scalda Amore,
 anzi che i tuoi piè bagni il fatal Lete. –

In quegli ultimi anni '80, d'Annunzio rende omaggio al grande poeta tedesco, confrontandosi con le sue *Elegien* sul piano dell'*Erlebnis* e dell'emulazione artistica. Molti anni dopo, i giudizi espressi sulle tragedie di Goethe avrebbero istituito un paragone tutto sbilanciato in suo favore. L'appunto è datato marzo 1932:

Comparete la vita esemplare di Goethe e la mia vita esemplare. Comparete la sua *Efigenia* alla mia *Fedra*. La sua pacatezza al mio eroismo. Nell'audace paragone ch'io faccio tra me e Goethe (nel centenario della morte 1932) giustifico l'audacia - ossia la *since-rità* e la *verità* - considerando che la mia vita si conclude, che io sono al limite del Buio, ch'io son per disparire.²⁹

In limine mortis, scrive d'Annunzio, si può osare di essere sinceri, ma il paragone non è frutto di un estemporaneo sussulto: verrà ribadito anche in un altro appunto, dove colloca le sue tragedie a superiore distanza non solo dai drammi storici di Manzoni, ma anche da quelli di Goethe. In una postilla a un passo dell'*Origine de la tragédie* di Nietzsche, d'Annunzio confina definitivamente e icasticamente la produzione tragica di Goethe, riconducendola a un mero esercizio calligrafico: «Goethe n'a rien de grec en lui. Ses tragédies ne sont que 'sculpture' de Canova» (Nietzsche 1899, 64).³⁰

²⁹ Appunto datato 19 marzo 1932. Inventariato al Lemma 845 dell'Archivio del Vittoriale.

³⁰ Stanza dell'Apollino, XLVI.

Bibliografia

- Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile*. Milano: Mondadori.
- Barthes, R. (1994). «Texte (théorie du)». *Œuvres complètes*. Vol. 2, 1966-1973. Édition établie et présentée par É. Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1677-89.
- Ciani, I. (1985). «D'Annunzio lettore di cose tedesche». *D'Annunzio e la cultura germanica = Atti del VI convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 3-5 maggio 1984). Pescara: Centro Studi dannunziani, 31-43.
- D'Annunzio, G. (1988). «Il piacere». *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2001). *Elegie romane*. Edizione critica a cura di M.G. Sanjust. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2008). *Lettere a Barbara Leoni. (1887-1892)*. A cura di V. Salerno. Lanciano: Carabba.
- D'Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1968). *Il venturiero senza ventura. Prose di ricerca*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1976). *Altri taccuini*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1982). *Elegie romane. Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. A cura di N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- Eco, U. (2002). *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.
- Euripide (1928). *Le tragedie. Le supplici. Ercole. Ippolito*. Trad. di E. Romagnoli. Bologna: Zanichelli.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gnoli, D. (1885). *Gli amori di Volfrango Goethe*. Livorno: Vigo.
- Goethe, J.W. von (1875). *Arminio e Dorotea, Efigenia, Elegie romane, Idilli*. Trad. di A. Maffei. Firenze: Le Monnier.
- Goethe, J.W. von (1979). *Elegie romane*. A cura di R. Fertonani, Milano: Mondadori.
- Goethe, J.W. von (1991). *Viaggio in Italia*. Introduzione e note di L. Rega; trad. di E. Zaniboni. Milano: Rizzoli.
- Goethe, J.W. von (2004). «Venezianische Epigramme». Oswald, S. (Hrsg.), *Goethe Handbuch*. Bd. 1, *Gedichte*. Hrsg. von R. Otto und B. Witte. Stuttgart; Weimar: Metzler, 232-7.
- Goethe, J.W. von (2007). *Römische Elegien und Venetianische Epigramme, Erotica, Priapea*. Hrsg. K. Eibl. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
- Guidorizzi, E. (1980). «D'Annunzio e Goethe. Le Elegie romane». *D'Annunzio e il classicismo. Quaderni del Vittoriale*, 23, 143-54.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. New York; London: Methuen.
- Kristeva, J. (1969). «Le mot, le dialogue et le roman». Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyses*. Paris: Éditions du Seuil, 82-112.
- Labate, M. (1979). «Poetica ovidiana dell'elegia: la retorica della città». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 3, 9-67.
- Lieberg, G. (1981). *Properzio e le "Elegie romane" di Goethe = Atti del Colloquium Propertianum (secundum)* (Assisi, 9-11 novembre 1979). Assisi: Accademia Propertiana del Subasio.
- Fusillo, M. (2002). «Su Properzio nella cultura moderna». *Properzio alle soglie del 2000. Un bilancio di fine secolo = Atti del Convegno internazionale* (Assisi, 25-28 maggio 2000). A cura di G. Catanzaro e F. Santucci. Assisi: Accademia Propertiana del Subasio, 335-48.

- Lotman, J.M. (1985). *La Semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. A cura di S. Salvestroni. Venezia: Marsilio.
- Nietzsche, F. (1899). *Pages choisises*. Par H. Albert. Paris: Mdf.
- Ovidio, N.P. (1977). *L'arte d'amare*. A cura di E. Barelli. Milano: Rizzoli.
- Ovidio, N.P. (1989). *Lettere di Eroine*. A cura di G. Rosati. Milano: Rizzoli.
- Pinotti, P. (2015). «'Dulcius urbe quid est?' Roma negli elegiaci». *Rivista di Linguistica Letteratura Cinema e Arte*, 1, 38-57.
- Sallustio Crispo, G. (2000). *Sugli Dei e il mondo*. A cura di R. Di Giuseppe. Milano: Adelphi.
- Seel, O. (1969). *Poesia universale di Roma tra l'Ellade e il presente*. Trad. it. di R. Prati. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Teza, E. (1887). *Traduzioni*. Milano: Hoepli.
- Wimmel, W. (1958). «Rom im Goethes Römischen Elegien und im letzten Buch des Properz». *A&A*, 7, 121-38.