

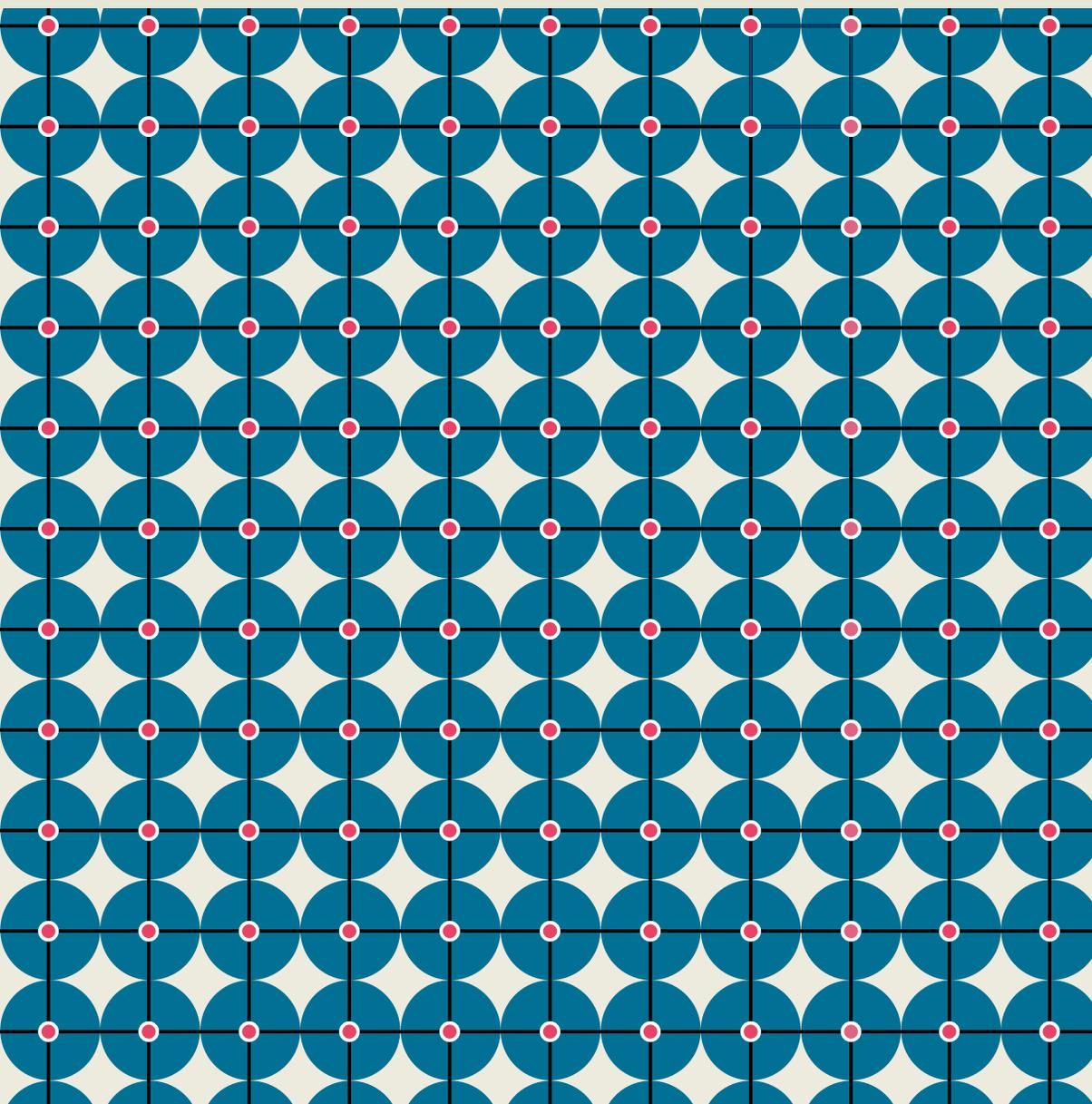
Archivio d'Annunzio

e-ISSN 2421-292X

Vol. 9
Ottobre 2022



Edizioni
Ca' Foscari



e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio

Direttori

Ilaria Crotti

Pietro Gibellini

Paolo Puppa

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)

Comitato scientifico Giuseppina Dal Canton (Università degli Studi di Padova, Italia) Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Tiziana Piras (Università degli Studi di Trieste, Italia) Alessandro Scarsella (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, Pescara, Italia) Raffaella Castagnola (Universität Zürich, Schweiz) Simona Costa (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luciano Curreri (Université de Liège, Belgique) Nicola Di Nino (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Željko Đurić (Univerzitet u Beogradu, Srbija) Silvia Fabrizio-Costa (Université de Caen-Basse Normandie, France) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Rosa Giacon (Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Italia) Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia) Elena Valentina Maiolini (Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como, Italia) Paola Martinuzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianni Oliva (Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia) Lucia Re (University of California Los Angeles, USA) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Carlo Santoli (Università degli Studi di Salerno, Italia) Silvana Sinisi (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Comitato di redazione Roberta Favia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Gobbato (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 (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Uroda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) (segretario) 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

© 2022 Università Ca' Foscari Venezia

© 2022 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

I. OFFICINA DANNUNZIANA

L'ombra di d'Annunzio nella poesia contemporanea

a cura di Pietro Gibellini, Elena Valentina Maiolini, Massimo Migliorati

L'ombra di d'Annunzio, allora e adesso

Pietro Gibellini

9

1. PRIMO NOVECENTO

a cura di Elena Valentina Maiolini

Esplorazioni d'ombra: d'Annunzio nella poesia del primo Novecento

Elena Valentina Maiolini

13

Riflessi ed echi dei *Conviviali* nell'*Alcyone* dannunziano

Maria Belponer

17

Attraversare d'Annunzio?

Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso

Valter Boggione

27

Imitare l'«inimitabile»: nuovi appunti sulle parodie dannunziane

Gianfranca Lavezzi

41

La «melodia selvaggia» della Natura

Una metafora di libertà metrica da d'Annunzio ai poeti di primo Novecento

Federica Massia

59



Ada Negri e d'Annunzio: un mancato sodalizio?	
Pietro Sarzana	71
Le parole di d'Annunzio in Rebora	
Dinamismo delle fonti tra stile e ideologia	
Gianni Mussini	83
Le rose, la chimera e il viaggio: il dannunzianesimo rivissuto di Dino Campana	
Maria Teresa Imbriani	97
Il d'Annunzio di Giuseppe Ungaretti	
Massimo Migliorati	115
Montale e d'Annunzio: un rapporto poco gradito (e poco frequentato) dalla critica	
Antonio Zollino	125
«Alle radici»: Pavese, l'Alcyone, le note su Maia	
Gioele Cristofari	141
2. SECONDO NOVECENTO	
a cura di Massimo Migliorati	
Esplorazioni d'ombra: d'Annunzio nella poesia del secondo Novecento	
Massimo Migliorati	157
Gli «oscuri turiboli» del simbolo. Penna e d'Annunzio	
Roberto Deidier	161
Omaggio a un poeta. Sereni e d'Annunzio	
Giulia Raboni	179
Nota su Andrea Zanzotto e la sua lunga 'digestione' di d'Annunzio	
Gian Mario Villalta	189
Il mito e il sacro: Pasolini e la ricezione di d'Annunzio	
Gian Mario Anselmi	195

Alcyone come modello nella poesia di Goliarda Sapienza Prime osservazioni per uno studio in corso Alessandra Trevisan	205
3. TESTIMONIANZE DEI POETI D'OGGI a cura di Elena Valentina Maiolini e Massimo Migliorati	
Un'ombra lunga: i poeti d'oggi e d'Annunzio Elena Valentina Maiolini, Massimo Migliorati	225
D'Annunzio poeta sciamano Una dimensione da recuperare Donatella Bisutti	227
L'umiltà del Re Anna Maria Carpi	229
Il mio rapporto con d'Annunzio Giuseppe Conte	231
La ricerca dell'io Rosita Copioli	233
Dopo un attrito l'apertura Maurizio Cucchi	237
Leggere d'Annunzio, nonostante d'Annunzio Giancarlo Pontiggia	239
D'Annunzio scolastico Fabio Pusterla	243
D'Annunzio, la mia famiglia, io stesso Silvio Ramat	245
Per amore della parola Patrizia Valduga	249
Appendice Patrizia Valduga	251

II. CIVILTÀ DANNUNZIANA

Lo studio delle mani del *Piacere*

Nicola Di Nino

257

III. RECENSIONI

Elena Maiolini (a cura di)

Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*

Sara Campardo

279

Nicola Di Nino (a cura di)

Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*

Maria Teresa Imbriani

285

Teresa Megale, Elena Lenzi (a cura di)

Martino Cafiero: *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*

Paolo Puppa

289

Raffaella Bertazzoli, Pietro Gibellini (a cura di)

Celebrare gli eroi. D'Annunzio e il libro di *Elettra*

Gianni Oliva

301

I. Officina dannunziana

L'ombra di d'Annunzio nella poesia contemporanea

a cura di Pietro Gibellini, Elena Valentina Maiolini, Massimo Migliorati

L'ombra di d'Annunzio, allora e adesso

Pietro Gibellini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Conta ormai mezzo secolo la svolta che gli studi sul linguaggio poetico del Novecento, per merito precipuo di Pier Vincenzo Mengaldo e poi degli allievi pavesi di Franco Gavazzeni, restituiscono a d'Annunzio il ruolo rilevante che giocò influenzando i maggiori poeti del nostro Novecento: il ruolo di una pietra d'inciampo, ammirata o detestata che fosse, comunque imprescindibile. Da allora in poi si sono infittiti gli interventi sull'intertesto dannunziano di questo o quell'autore, fino allo sguardo panoramico, necessariamente conciso, offerto dal sottoscritto nel saggio introduttivo all'edizione einaudiana di *Alcyone* (1995). Quanto ai commenti, dopo la ricca messe di fonti ed echi censita dai precedenti esegeti – specialmente Enzo Palmieri, Mario Praz, Federico Roncoroni, Ilvano Caliaro – occorre attendere il 2018 perché la ricca annotazione di Giulia Belletti, Sara Campardo ed Enrica Gambin posta a corredo della riedizione critica di *Alcyone* da me curata per Marsilio (2018) trovasse una messe adeguata di rinvii agli echi dannunziani reperibili nei maggiori lirici del Novecento.

Era tempo dunque di redigere un nuovo bilancio, non solo per aggiornare i frutti della critica verbale, ma per estendere il discorso sul rapporto tra i lirici nuovi e l'Imaginifico – rapporto oscillante tra incontro e scontro, tra emulazione e contestazione – ponendolo sul piano più generale della poetica e, per recuperare un termine logoro ma insostituibile, della *Weltanschauung*. Il vaglio qui offerto non è sistematico, né poteva esserlo, ma sufficiente per dare un'idea d'assieme del terreno già in parte dissodato, quello del primo Novecento, cui peraltro questo fascicolo apporta incrementi e rettifiche consistenti, e di quello assai meno studiato del secondo Novecento. Nello spirito militante oltre che accademico cui si ispira *Archivio d'Annunzio*, abbiamo poi chiesto alcune testimonianze a un ampio ventaglio dei più significativi poeti d'oggi, dalle cui risposte emergono non po-

che sorprese. Le due sezioni del primo e del secondo Novecento sono state curate rispettivamente da Elena Valentina Maiolini e da Massimo Migliorati; i due amici, cui va il grazie mio e della direzione, hanno curato congiuntamente la terza sezione, quella dei poeti d'oggi.

Il titolo prescelto per la sezione monografica del fascicolo, che festeggia il nono compleanno della rivista, è volutamente ambiguo, anzi polisemico. *L'ombra di d'Annunzio nella poesia contemporanea* intende dunque alludere al fatto che, al pari di un corpo solido, un *corpus* testuale estende la sua ombra lunga, ora gradita perché rinfrescante, ora fastidiosa perché oscurante; ma *ombra* è anche il sinonimo dantesco di fantasma, di realtà incorporea, dunque di una presenza fantomatica o di una vera e propria assenza: anche se, obietterebbe l'Imaginifico, le ombre lievi che calcano il carro di Tespi sono più vere e longeve degli attori.

1. Primo Novecento

a cura di Elena Valentina Maiolini

Esplorazioni d'ombra: d'Annunzio nella poesia del primo Novecento

Elena Valentina Maiolini

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

Sarà inevitabile imbattersi nelle opinioni sull'uomo, in questa prima sezione sull'ombra di d'Annunzio nella poesia del primo Novecento: le opinioni espresse da chi lo vive a distanza ravvicinata, suo coetaneo in anni in cui domina la scena, non solo poetica. Ada Negri frequenta i suoi stessi ambienti e neanche lo nomina, per una mancanza di «empatia», scrive Pietro Sarzana, che si traduce in reticenza; Dino Campana lo definisce la «massima cloaca di tutto il letteratumme», essendosi ormai orientato verso orizzonti stridenti con le intellettualità belliciste; Giuseppe Ungaretti gli dà dell'*épatateur* esibizionista, non risparmiandolo nemmeno sul versante letterario: «lì dentro non c'è anima», dice in una confidenza riportata da Massimo Migliorati, «c'è sensualità» morbosa e «dilettantismo» mosaicistico, pari a quello di qualunque «Tizio che fa collezione di francobolli»...

Istintivamente infastiditi o lucidamente critici, i contemporanei a d'Annunzio di cui qui si parla non possono però voltargli le spalle: da poeti infatti si confrontano con lo scrittore «nonostante» l'uomo, verrebbe da dire, recuperando la formula che Giancarlo Pontiggia pone a titolo della sua testimonianza inclusa in questo numero. Si conferma cioè che le opere di d'Annunzio si impongono da subito per il loro valore, primo fra tutte quel «libro di poesia sul fare poesia» (Gibellini) che è *Alcyone*. Tutto lavoro per i critici di ieri e di oggi, che ne trovano echi in molti libri poetici di primo Novecento. Considerati alla luce dei *Madrigali dell'estate*, alcuni pezzi della *Terra promessa* di Ungaretti mostrano filigrane dannunziane: non solo di tema (lo scorrere vanificatore del tempo), ma anche di «movimento» narrativo, scrisse Ossola, e di sfondo meteorologico e sonoro, aggiunge Mi-

gliorati. Così il «ritmo narrativo» di Campana fu raggiunto forse proprio grazie al *Canto Novo*, letto alla Nazionale di Firenze: dice bene Maria Teresa Imbriani che solo dopo una vita «all'ombra del grande d'Annunzio» il poeta dei *Canti Orfici* declina al ribasso il vivere inimitabile, elaborandone una variante ubriaca quasi *on the road*, che raggiunge la *beat generation* del secondo Novecento. Dannunziano è anche il filtro con cui Walt Whitman arriva alla Negri dal verso lungo e cantilenante, dai cromatismi estetizzanti, dal lessico del fuoco e della ferinità.

A considerazioni di questo genere introducono le pagine che aprono la sezione sotto il nome di Giovanni Pascoli. Il ben noto incontro/scontro con d'Annunzio è riconsiderato da Maria Belponer alla luce delle ragioni profonde per cui Pascoli ritocca il profilo bucolico in cui lo vuole incorniciare d'Annunzio, ritraendolo nel *Commiato* alcionio come il figlio di Virgilio che «ad un cipresso | tacito siede». Lo ritocca e lo rifiuta, rigettando con esso una intera visione del mondo: non l'arcade solitario, ma lo scrittore impegnato nella diffusione di un'etica esiodea. Una decisa scrollata di spalle dalla *Weltanschauung* dannunziana è d'altra parte il proposito incastonato nella prolusione per la cattedra pisana, che declama nello stesso novembre 1903 in cui l'autografo de *Il commiato* viene recapitato alla sorella: «la nostra vita non dobbiamo voler viverla tutta».

Un'ombra dai confini incerti d'Annunzio proietta sui crepuscolari, tra i quali Valter Boggione individua una disposizione «ondivaga». Egli è per loro il *Maestro (forse) avverso*, con il necessario inciso avverbiale: i suoi apprezzamenti sono accolti con soddisfazione dai giovani poeti, e la sua ideologia mistica trova echi sicuri nella «nostalgia di una vita diversa e impossibile» di Corazzini. Se diverso è il discorso per l'ambiente settentrionale, dove Graf e Thovez muovono critiche serrate al superomismo e dove Gozzano svela le falsità del vitalismo estetizzante, il debito è tuttavia consapevole, sgradito ma necessario a definire una vena personale e nuova: «il distacco da d'Annunzio è patente, ma i suoi fantasmi rimangono, come i giaggioli che crescono sulle rovine incendiate dal fuoco».

Questo ruolo «a volte ingombrante ma sempre indiscutibile» è confermato dal «controcanto» che con eccezionale rapidità si sviluppa e si infittisce: le frecce parodiche, scagliate con una carica satirica proporzionale al successo. Nel ripercorrerle, Gianfranca Lavezzi mette in luce anche le reazioni di d'Annunzio: la dura replica ai versi caustici di Scarfoglio, di cui si sarebbe ricordato anni dopo rubricandoli come duello verbale tra due schietti amici, e che però gli dovette bruciare non poco; la querela per diffamazione depositata contro Scarpetta per la versione napoletana della *Figlia di Torio*, occasione per la prima sentenza della giurisprudenza italiana in tema di diritto d'autore. Da Petrolini a Folgore, da Flaiano a Scialoja, da Montale a Fra Diavolo-Filocamo, parodiare il poeta inimitabile portando all'e-

sasperazione la sua cifra ha significato non solo la creazione di una selva di testi godibili e raffinati, ma anche una consacrazione, percorsa dall'«inquietudine di un congedo comunque difficile».

Il portato pedagogico dell'esperienza poetica di *Alcyone* emerge bene dall'analisi condotta da Federica Massia sui versoliberisti. L'esuberenza arborea delle innovazioni ritmiche li raggiunge con il riflesso di un vitalismo metrico alla Whitman, portandoli a elaborare una misura 'inevitabile' e 'spontanea' come quella della natura. «Qual legge costringe il nascer del grano fra le zolle violette?», chiede dannunzianamente un testo programmatico di Soffici: «che tutte le cose suscitate dalla Parola onnipossente | balzino, rivivano, s'intreccino, si muovano | nella tua anima, o fratello, | liberamente, senza rima, senza metro, senza legge».

Apprendo a ventaglio le carte di questo mazzo primonovecentesco si scopre che forse, tra i contemporanei, chi riflette in modo più sistematico ed esplicito su d'Annunzio è Clemente Rebora. Quello però degli anni Dieci e Venti, prima insomma della conversione del '29, in seguito alla quale per d'Annunzio «non ci sarà più posto», con le parole di Gianni Mussini. Se ne ricava un giudizio complesso: nella sua fase nietzcheana (Bettinzoli), Rebora arriva a definirlo «un gran sincero» che tiene la virtù come il vizio «vicini e uguali», «un genio nel «far musica sulla vita»; però il poeta giovane ambisce piuttosto a «musicare la vita», e i sintagmi delle *Laudi* tornano nei frammenti reboriani con un mutamento di segno. Se l'uno adorava «ogni fuggevole forma [...] nell'ora breve», l'altro nel «fuggevole giorno» insegue «l'eterno».

Nel penultimo dei saggi, i giudizi dei poeti contemporanei a d'Annunzio si intrecciano ai pregiudizi e ai «disagi» che negli anni Sessanta particolarmente, ma non solo, avrebbero inficiato la valutazione critica della presenza dannunziana nell'opera di Eugenio Montale. Antonio Zollino amplia la prospettiva indicando nuove situazioni poetiche di contatto e altri percorsi, che aprono anche a un d'Annunzio che non è solo quello delle *Laudi* ma pure quello del *Fuoco* (la sacrificante e salvifica Foscarina come figura di Clizia). Se ne ricava l'invito a infittire le ricerche per rendere conto «della sostanza e dello sviluppo del riferimento dannunziano in Montale», senza imbarazzi limitanti.

Sigilla la sezione, organizzata in ordine cronologico secondo l'anno di nascita dell'autore trattato, il contributo di Gioele Cristofari su Cesare Pavese. Il discorso si chiude (ma solo per riaprirsi col secondo Novecento) ancora sul poeta delle *Laudi*, l'impareggiabile versificatore che incanta un giovane Pavese sui banchi liceali, che appunta e commenta tanti passaggi di *Maia* in un quadernetto inedito di cui Cristofari regala una trascrizione parziale. Incrociati con l'intertestualità vagliata nell'opera poetica e con alcune affermazioni affidate al diario privato, questi appunti giovanili contribuiscono

a ridimensionare, se non a smentire, il giudizio negativo di *Lavorare stanca* su d'Annunzio autore di «fantasie da giugno a settembre». Si ricostruisce invece una situazione densa e feconda di lettura e di dialogo a distanza, radicale nella formazione genetica della poesia di Pavese; le stelle di d'Annunzio si rivelano ai suoi occhi costellazioni complesse e interessanti, da osservare e riosservare: davvero, «non solo bei nomi».

Riflessi ed echi dei *Conviviali* nell'*Alcyone* dannunziano

Maria Belponer

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The relationship between d'Annunzio and Pascoli, focused on *Poemi conviviali* and *Alcyone*, starts with the last lyric of d'Annunzio's work, *Il commiato*, and the preface of *Conviviali*. The latter is a reply to d'Annunzio's dedication and enunciates themes that, even if common to d'Annunzio, are developed with a different sensitivity and in a more direct comparison with classical sources. This is also reflected in lexical correspondences, for which it is difficult to identify debits and credits. The purpose of this paper is to demonstrate how Pascoli personally takes up and re-proposes d'Annunzio's suggestions.

Keywords Ancient world. Child. Myth. Inspiration. Relationship.

Sommario 1 Cronologia interna dei *Poemi conviviali*. – 2 La risposta pascoliana al *Commiato*. – 3 Diverse letture del classico. – 4 La poesia dell'umanità fanciulla. – 5 Mitopoiesi pascoliana. – 6 Ricognizioni lessicali. – 6.1 Un epiteto omerico. – 6.2 La trama lessicale delle Memnonidi. – 7 L'«opposta balza».



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-26
Accepted 2022-07-08
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Belponer | © 4.0



Citation Belponer, M. (2022). "Riflessi ed echi dei *Conviviali* nell'*Alcyone* dannunziano". *Archivio d'Annunzio*, 9, 17-26.

1 Cronologia interna dei *Poemi conviviali*

L'eredità di Gabriele d'Annunzio nella poesia del Novecento è fenomeno ampiamente studiato e discusso, e individuato sia nei riconoscimenti espliciti che nelle *recusationes* illustri; in questa sede si è scelto di limitare l'indagine alle tracce che si possono individuare nell'opera pascoliana, e più limitatamente nei *Poemi conviviali*, letti alla luce di alcuni elementi dominanti, per verificare l'influenza dannunziana nelle figure che animano i *Poemi* e lo sfondo classico su cui poggiano.

È innanzitutto fondamentale distinguere i *Poemi* composti dopo il 1903, data della pubblicazione del testo dannunziano dedicato a Pascoli, *Alcyone*, e nello specifico della poesia di chiusura, *Il commiato*, il cui autografo fu inviato da d'Annunzio a Maria Pascoli nel novembre dello stesso anno. Pur confluendo nell'edizione del 1904 dei *Poemi conviviali*, numerosi testi sono precedenti e compaiono in diversi momenti e luoghi; in particolare, sono successivi al *Commiato*: «La cetra di Achille» (*La lettura*, dicembre 1903), «Le Memnonidi» (*Atene e Roma*, 1904), «Il poeta degli iloti» (*Il Marzocco*, 1904), «I gemelli» (*Poesia*, 1904), e, composti nel 1904 e inseriti nell'edizione dei *Conviviali*, *Poemi di Ate* («L'etera» e «La madre»), *Poemi di Psyche* («Psyche» e «La civetta»), *I vecchi di Ceo*; *Gog e Magog* e *La buona novella*, già precedentemente apparsi, sono nuovamente proposti, in forma ampliata da dodici a diciannove lasse il primo, con la medesima estensione, ma titolo mutato, il secondo.

2 La risposta pascoliana al *Commiato*

Lo snodo fondamentale del rapporto tra i due poeti, e non solo tra le loro opere, si può individuare nella «Prefazione» ai *Conviviali*, che, in una certa misura, risponde proprio al componimento dannunziano citato e al ritratto pascoliano tracciato da d'Annunzio. La lirica dannunziana, dal titolo ambiguo, che allude sia al congedo dalla raccolta, che chiude, sia al congedo da Pascoli, cui essa è dedicata, sia alla forma propria del canonico commiato della canzone, che assume dal v. 113, contiene alcuni passaggi cui sembra rispondere Pascoli nella «Prefazione» dei *Conviviali* e, più sottilmente, in alcune allusioni degli stessi *Poemi*. Pascoli è definito «ultimo figlio di Virgilio | prole divina»,¹ il poeta della natura e degli affetti familiari, focalizzati sulla menzione delle tombe, e il poeta cultore dei classici, evocato nell'allusione a due *Poemi conviviali*, «Alexandros» e «Solon», che d'Annunzio conosceva per la loro pubblicazione precedente, tra l'altro

¹ *Il commiato*, vv. 115-116.

entrambi nel «Convito» di De Bosis. E il «figlio di Virgilio» è rappresentato seduto ad un cipresso, con un'allusione a un luogo dei *Canti di Castelvecchio*,² intento alla lettura di un libro virgiliano, «dove Tiro canta? o dove Enea | pe' meati del monte ode il responso | della Cuma». ³ L'ode giunge a Pascoli dal «fratello diletto» e lo incorona come «aedo re di solitudini», custode dell'arte nella sua forma antica, e tranquillo nutrito degli uomini, paragonato all'ulivo, pianta cantata da Pascoli, ma celebrata anche dallo stesso d'Annunzio, con diverso spirito.⁴ A questa lirica Pascoli risponde in modo non mediato, nella «Prefazione» ai *Conviviali*, innanzitutto rievocando il contesto del «Convito», a cui idealmente siedono sia lui che d'Annunzio, che appunto quel luogo culturale aveva evocato citando i due *Poemi* pubblicati sulla rivista e incastonando le due figure 'classiche', Alessandro e Saffo, nella dedica di *Alcyone*. Sembra tuttavia evidente, dalla lettura attenta della «Prefazione», come Pascoli ritocchi o addirittura rifiuti il ritratto dannunziano. Innanzitutto il tema della solitudine: se Pascoli si sente aedo, e lo si può affermare alla luce di sottili processi di immedesimazione con i poeti antichi, Omero soprattutto, evidenti sia nei *Conviviali* che nei commenti di *Lyra* e di *Epos*, tuttavia l'immagine del poeta solitario è negata: negata l'assegnazione ad un «giardino solitario», negata l'immagine del poeta arcade, che forse Pascoli coglieva nell'evocazione di Tiro. Non è, infatti, l'arcade verseggiatore solitario, il modello pascoliano, ma il poeta che addita agli uomini alcune mete semplici e concrete, prima fra tutti l'accontentarsi di poco, secondo il modello esiodeo, tracciato nel «Poeta degli Ilioti», risposta ideale proprio al *Commiato* dannunziano. L'idea centrale di questo testo rimanda a uno scritto precedente, *La mia scuola di grammatica*, prolusione letta il 19 novembre 1903 all'Università di Pisa per il conferimento della cattedra di Grammatica latina e greca, nel quale il poeta sviluppa il concetto a suo parere fondamentale di tutta la letteratura greco-latina, la massima esiodea «È più il mezzo che il tutto!»,⁵ che così illustra: «In vero che dice quella massima, che nel vessillo è come segnacolo? Dice, o giovani, che noi uomini, noi popoli, la nostra vita non dobbiamo voler viverla tutta. Essa è la condanna dell'egoismo in nome della felicità». ⁶ Nel «Poeta

2 «Passeri a sera», vv. 1-5: «l'uomo che intende gli uccelli [...] siede a un cipresso».

3 *Il commiato*, vv. 138-140.

4 *Canti di Castelvecchio*, «La canzone dell'ulivo», vv. 12-13: «l'ulivo che agli uomini appresti | la bacca ch'è cibo e ch'è luce»; il passo è direttamente colto nell'allusione dannunziana che, del resto, fa dell'ulivo un protagonista di *Alcyone* («L'ulivo»), celebrandone gli aspetti simbolici.

5 Esiodo, *Opere e giorni* 40, citato in «Il poeta degli Ilioti», 1, v. 90: «So ch'è più grande la metà del tutto»; Pascoli 2010, «Il poeta degli Ilioti», 189 nota 51.

6 Ora in Baroncini 2005, 91.

degli Iloti», Esiodo compie una sorta di conversione dalla poesia epica a quella georgica grazie all'incontro con lo schiavo, che celebra l'etica del lavoro umile e la pace, sconfessando la poetica dell'eroismo guerriero e l'autoaffermazione individualistica; la stessa dimensione poetica e umana che Pascoli celebra nella *Prefazione*, affermando che «Ciò che piace, è sì il molto; ma il poco è ciò che appaga». E se in questo consiste la sua anima di arcade, allora tale definizione è accolta pienamente, ma nel rifiuto del modello bucolico connesso alla figura di Titiro, semmai piuttosto nel ritratto georgico virgiliano, che ha, a sua volta, fonte prima di ispirazione in Esiodo. Tuttavia, non è escluso che questi elementi poetici dialoghino con l'altro Esiodo, quello evocato da d'Annunzio in due testi di *Alcyone*, «L'opere e i giorni» e «L'aedo senza lira».

3 Diverse letture del classico

Il dialogo tra i testi e gli autori, in ogni caso, deve essere inquadrato nel clima letterario che fa del mondo classico lo sfondo comune, rivissuto in modo del tutto diverso: il poeta georgico pascoliano è innanzitutto un elemento dell'evoluzione letteraria tracciata nel quadro dei *Conviviali*, ed è il messaggero di un nuovo sentire, la cui sostanza è etica, perché traccia il profilo di un mondo in cui il lavoro agreste si lega a un ideale di pace, in contrapposizione all'etica eroica, tipicamente epica, anche in rapporto al *Contrasto di Omero ed Esiodo*, cui Pascoli allude altrove (Pascoli 1897, XIII), e in rapporto all'incontro con lo schiavo che, celebrando l'etica del lavoro, liquida il valore aristocratico della guerra e del potere. Nei due testi dannunziani citati, la voce del poeta georgico descrive un contesto naturale in cui le opere stagionali sono elencate con eleganza, ma senza alcun riferimento alla fatica del lavoro, in un quadro di botanica precisione che comunque trova rispondenza nella poetica delle cose pascoliana, ma diventa elemento puramente esornativo, di accurato preziosismo.⁷

Infatti, il dialogo tra d'Annunzio e Pascoli, per come muove dalle pagine dei *Conviviali*, sembra essere piuttosto un confronto sul mondo antico e sulla modalità del rapporto con esso e deve essere letto nello sfondo culturale di fine Ottocento e inizio Novecento (Gibellini 2013), nel quale si elaborano diverse poetiche dell'antico.⁸ La lettura

⁷ A tale proposito, la riflessione pascoliana sulla precisione nel citare le 'cose' della natura, che trae spunto polemico dal «mazzolin di rose e viole» leopardiano, nella prosa *Il sabato* (in Pascoli 1914) mira al valore evocativo dei termini ed è ispirata al desiderio di novità, che comunque è rivendicato alla poesia leopardiana.

⁸ Risulta invece arduo, e inefficace, una disamina rigorosa dei 'debiti' di un autore sull'altro, come osserva acutamente Santagata 2002, 16: «La contabilità del dare e dell'avere non può risolversi in una ragionieristica partita doppia, se non altro perché

di esso che prende vita nei testi pascoliani, i *Poemi conviviali*, ma non meno le antologie scolastiche, *Lyra* ed *Epos*, e *Sul limitare* in quanto vi sono raccolte alcune delle traduzioni omeriche, nasce dalla stessa temperie culturale in cui si muove d'Annunzio, e che influenzerà i successori, ma culmina in un'idea atemporale del mondo antico, svincolato dallo storicismo e riproposto come età sempre viva, perché sempre condivisi sono i sentimenti umani fondamentali. Il mondo antico, lontanissimo, ha una sotterranea permanenza, che vive di perplessità e di sofferenza, e nel riconoscersi dell'uomo di ogni tempo in esso:

l'uomo sente allora per quali misteriose fibre sia congiunto all'umanità che fu e a quella che sarà; e comincia a consolarsi non solo dell'esser nato come tanti altri, che morirono, ma anche del dover morire lasciando tanta parte di sé ad altri che nasceranno. Due foglie dello stesso grande albero, a primavera, l'una, fogliolina gommosa e tenera che spunta dalla gemma, l'altra, vicina a lei, foglia accartocciata e scabra che si stacca dal nodo, se pensassero di essere e avessero la coscienza di appartenere all'albero, forse potrebbero sentire e pensare l'una di nascere e l'altra di morire?⁹

4 La poesia dell'umanità fanciulla

Da questa percezione della complessità dell'antico nascono le sfumature della rivisitazione pascoliana di temi e figure che appartengono anche al mondo dannunziano, e talvolta sono in diretta risposta ad essi, pur prescindendone in un certo senso, perché la rilettura delle fonti antiche innesta un sentire ben diverso. Il cuore della prospettiva, per come è riportata nella «Prefazione», è nella definizione della poesia:

In verità la poesia è tal meraviglia, che se voi fate una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono. Come mai? Così: l'uomo impara a parlare tanto diverso o tanto meglio, di anno in anno, di secolo in secolo, di millennio in millennio; ma comincia con far gli stessi vagiti e guaiti in tutti i tempi e luoghi. La sostanza psichica è uguale nei fanciulli di tutti i popoli. Un fanciullo è un fanciullo allo stesso modo da per tutto. (Belponer 2010, 12)

chi dovrebbe stilarla avrebbe grosse difficoltà a stabilire sempre a quale dei due vada ascritto il debito o il credito».

⁹ Garboli 2002, 1: 1046, ove è ripresa la celeberrima similitudine della foglia, Omero, *Il.* 6.139 ss.

Il passaggio costituisce un'ideale risposta, ancora una volta, a una lirica di *Alcyone*, «Il fanciullo», testo in qualche misura proemiale della raccolta, perché posto subito dopo «La Tregua», in forma di dichiarazione di poetica, a sua volta in dialogo con la prosa pascoliana omonima, apparsa in una prima edizione nel *Marzocco*, nel 1897.¹⁰ L'immagine del fanciullo divino dannunziano, evocato attraverso i ricordi dei putti leggiadri di Donatello e Luca Della Robbia, danzatore grazioso e poeta incline ad ogni melodia, coglie tutte le forme poetiche e muove dalla suggestione antica, che d'Annunzio rievoca in luoghi e monumenti, ma è ben diverso dal fanciullo pascoliano. In esso, appunto, il poeta individua la sostanza psichica, la meravigliosa percezione della natura e del mondo che è propria dell'umanità fanciulla, celebrata da Vico e rievocata dalle prime parole del «Commentario» di *Lyra*: «Presto l'uomo trovò gli strumenti che imitassero le voci della natura; coi quali egli trovò gli strumenti che imitassero le voci della natura; coi quali egli potesse da sé e a sua posta creare il meraviglioso mormorio che lo circondava» (Pascoli 1899, XIII). Il fanciullo pascoliano, incarnato nei testi poetici, è la declinazione di quello che «nel mezzo di loro con l'arpa sonora | citareggiava soave ed *ai lino* cantava a quel suono | con la sua voce sottile», come il poeta traduce il passo omerico in cui è raffigurato lo scudo di Achille, emblema della poesia antica e nella «maggese» omerica sono già *in nuce* tutte le forme liriche antiche.¹¹

5 Mitopoiesi pascoliana

Ma è soprattutto il protagonista di un *Conviviale*, «I gemelli», che rappresenta la risposta più genuina alla figura del fanciullo dannunziano, perché, in questo caso, i due gemelli, «non giovani, ma fanciulli», come precisa lo stesso Pascoli nelle «Note» alla seconda edizione, sono protagonisti di una vera e propria mitopoiesi. Nella variante di Pausania¹² del mito di Narciso, accolta da Pascoli, il gemello si lascia morire annegando nello specchio d'acqua in cui vede l'immagine sua, che vuole pensare sia quella della sorella; amore e dolore si confondono e danno origine alla metamorfosi dei due fanciulli in fiore, lui

¹⁰ Sul valore della prefazione dei *Conviviali* in quanto risposta al «Fanciullo» alcionio, Gibellini in Belponer 2010, VI.

¹¹ Omero, *Il.* 18.569 ss. e Pascoli 1899, XIV-XVI; nella descrizione di alcune scene raffigurate su quello scudo, Pascoli ravvisa l'origine dei diversi generi poetici, evocati all'interno della cornice epica: la poesia pastorale, rappresentata dal fanciullo cantore, la poesia campestre; quindi, sempre all'interno della narrazione epica, l'inno cleticco, nella preghiera di Crise ad Apollo, il *threnos*, lamento funebre nelle parole di Ecuiba e di Andromaca in morte di Ettore.

¹² *Periegesi* 9.31.8.

il leucoio, la sorella il galantho, «due fiori del principio di primavera» (Belponer 2010, 344) perché entrambi appartengono alla purezza dell'umanità fanciulla, quella in cui «il nostro dolore | cadea qual seme, e ne nasceva un fiore»: ¹³ il tempo del mito, appunto, in cui la vita si trasforma e continua nella nuova veste, perché è ancora lontano il processo di razionalizzazione del mondo, ed è invece viva la meraviglia, che anima lo sguardo del fanciullo-gemello, inconsapevole e capace di dare sostanza al suo dolore solo rinunciando alla vita. E il «prato asfodelo» ¹⁴ può essere una diretta citazione del *Commiato* dannunziano (v. 67), ma è anche e soprattutto il prato su cui si muovono le anime dei defunti, in Omero, ¹⁵ e gli asfodeli, insieme ai «narcissi», connotano il mondo dei defunti anche in un altro *Conviviale*, «L'etera» (v. 138), ancora un'eco dell'aldilà omerico, posti significativamente nelle mani di bambini mai nati, i figli, appunto, rifiutati e abortiti dell'etera.

6 Ricognizioni lessicali

6.1 Un epiteto omerico

Se l'indagine si sposta dalle tematiche al lessico, ¹⁶ ancora una volta si riscontrano echi indiscutibili, in cui sembra esercitarsi di continuo un confronto attivo del poeta romagnolo verso il «fratello maggiore e minore» e viceversa. A titolo di esempio, l'epiteto «solidungo», che ricorre due volte in *Alcyone*, ¹⁷ è debitore del «Solone» pascoliano, «[...] Beato | chi ama, chi cavalli ha solidunghi» (vv. 16-17), che è traduzione, in realtà un po' forzata, da Solone e da Omero, dell'epiteto *monuches*, ed è quindi evidente la suggestione pascoliana.

6.2 La trama lessicale delle Memnonidi

Ben più fitta la corrispondenza lessicale delle «Memnonidi» con testi alcionii: innanzitutto lo scenario della luna al tramonto, «con la bianca falce», al sorgere dell'Aurora, che contempla Achille giova-

¹³ *I gemelli*, vv. 89-90; Belponer 2010, 275 nota 40.

¹⁴ *I gemelli*, v. 19.

¹⁵ *Od.* 9.539 e 573; Pascoli traduce alla lettera l'espressione omerica *kat'asphodelon leimona* «per l'asfodelo prato» in *Sul limitare*, 35.

¹⁶ Faccio tesoro della ricerca di Danijela Maksimovic, 2015.

¹⁷ «un divin numero | modera l'impeto | dei solidunghi», «Ditirambo I», vv. 437-439 e «odo incognito piede solidungo», «Il tessalo», v. 3.

ne cacciatore (II, 30) è citazione diretta della «falce di luna calante» del *Canto novo* (VII, 2),¹⁸ variata da d'Annunzio nelle espressioni analoghe («o falce d'argento», o «falce calante»), in uno scenario puramente naturalistico. La situazione pascoliana implica invece la personificazione della luna, accanto a quella di Aurora, madre dell'eroe Memnone, ucciso da Achille, nel giorno stesso in cui anche il Pelide incontrerà il suo destino; la luna e l'aurora, delineando l'arco della giornata, vedono, nel ricordo legato al passato, una giornata di caccia, che il giovane Achille non godrà più, in una sorta di profezia, confermata ben presto (VI, 85). L'ulteriore eco dannunziana, legata proprio alla profezia della morte di Achille, si riscontra nell'utilizzo del termine «tobie».¹⁹ La citazione delle tibie ha un rilievo particolare: essa costituisce una significativa variante dell'allusione al testo omerico, in cui è descritto lo scudo di Achille, che Pascoli stesso, come ricordato sopra, traduce in *Lyra*: «Ed un fanciullo nel mezzo di loro con l'arpa sonora | citareggiava soave ed *ai lino* cantava a quel suono | con una gracile voce»;²⁰ nelle «Memnonidi», in cui si prefigura la morte di Achille, l'arpa è sostituita con le tibie, ovvero il flauto, che accompagnava il lamento nel banchetto funebre. Lo scudo di Achille, che nella narrazione omerica illustra le scene di vita quotidiana della città e della campagna, in questa variazione allusiva, diviene un simbolo della morte dell'eroe, prefigurata da Aurora, divenuta crepuscolo che accompagna al suo tramonto l'eroe. Se dunque ci sono precisi richiami ai testi dannunziani, essi sono assunti nel quadro poetico e, soprattutto, sono legati alla rilettura del testo antico, che ne costituisce la matrice prima e viene reinterpretato con una significativa forzatura. Nella trama di rimandi dannunziani che segnano «Le Memnonidi» un ultimo riscontro meritano i termini botanici: l'ulva,²¹ innanzitutto, erba palustre che Aurora ricorda calpestata dal centauro Chirone, nella guazza del mattino na-

18 Ma anche di G. Carducci, *Intermezzo*, X, 3-4: «come la falce de la luna stanca | nel ciel de la mattina», circostanza perfettamente rispecchiata dal testo pascoliano.

19 Per esempio in *Primo vere*, «A la strofe alcaica», vv. 45-46: «e mentre l'alto cacinno a l'rauco | suon de le tibie strependo mescesi» e *Alcyone*, «Le Terme», vv. 28-30 «sovrapposta l'una all'altra coscia, | adagiata sonando le due tibie | con i frammenti dell'esperte dita».

20 Omero, *Il.* 19.520; tradotto in Pascoli 1899, XIV.

21 «Le Mneonidi», vv. 19-20: «lungo lo Sperchèo, tra l'ulva | pesta dall'ugne del tuo gran Centauro»; in d'Annunzio ricorre spesso, e soprattutto nel paesaggio alcionio. «L'Alpe sublime», vv. 1-2: «Svégliati, Ermione, | sorgi dal tuo letto d'ulva»; «L'onda», vv. 45-46: «travolge la cuora, | trae l'alga e l'ulva»; «Undulna», vv. 10-11: «su la riva si spanda | con l'alga con l'ulva e col fuco»; «Ditirambo I», vv. 195-196: «e presso lo stagno taciturno | pingue di calami e d'ulve»; «Terra, vale!», vv. 12-13: «Alghe livide, fuchi ferrugini, | nere ulve di radici multiformi»; «Le lampade marine», vv. 1-3: «Lucono le meduse come stanche | lampade sul cammin della Sirena | sparso d'ulve e di pallide radici».

scente, e il falasco.²² Quest'ultimo riferimento, ancora una volta, intreccia un ricordo omerico. Pascoli traduceva *Iliade* 24.449 ss: «Alta capanna, la quale i Mirmidoni fecero al capo | con digrossati tronconi d'abete, e tesserono in vetta | lanuginoso falasco, da loro mietuto nei prati»;²³ sono i versi con cui viene descritta la tenda di Achille, come appare agli occhi dell'anziano Priamo, che si reca dall'uccisore del figlio a riscattarne il corpo, e ritornano nell'evocazione delle «Memnonidi».²⁴ Non sarà forse priva di significato l'allusione proprio in questo contesto, nel momento in cui Aurora, dolente per l'uccisione del proprio figlio da parte di Achille, presaga e triste per la prossima morte di Achille stesso, che amava nella sua fanciullezza primitiva e spontanea,²⁵ si congeda dal Pelide evocando le innocue battaglie delle «gralle irrequiete». D'altra parte, l'innesto, nel corso del poema, delle parole del Pelide rivolte ad Odisseo, nell'incontro nell'Ade, celebrano un ritratto rovesciato dell'eroe, quello che appunto lo stesso Omero consegna all'*Odissea* e che sigilla l'evocazione pascoliana, quasi a preludio dell'Ulisse dell'«Ultimo viaggio», anch'esso significativo rovesciamento del mito ulissiaco dannunziano.²⁶

7 L'«opposta balza»

Era dunque veramente un'«opposta balza» («Il commiato», v. 182) quella che i due poeti salivano, come acutamente afferma d'Annunzio, rendendo in forma di metafora un percorso poetico intessuto di rispecchiamenti e risposte a distanza, in un'analogia cornice culturale, fonte senz'altro di «sovrapposizione ispirativa»,²⁷ ma nello stesso

²² Per citare solo i luoghi alcionii: «Stabat nuda aestas», v. 18: «Come in bronzea messe nel falasco»; «Il vulture del sole», v. 6 «istrepire il falasco e la saggina»; «Il commiato», vv. 43-44: «Ecco, e su i carri per le vie maestre | passa il falasco», vv. 75-76: «Su i gravi carri lungo le vie chiare | passa il falasco».

²³ In Pascoli 1969, 4: 1572; la suggestione omerica è notata da Santagata 2002, 22-3, con riferimento al rapporto tra *Alcyone* e i *Canti di Castevecchio*, dove il luogo pascoliano e l'eco dannunziana sono analizzati nel dettaglio; Santagata peraltro ritiene che l'inserzione della traduzione riveli una «mancata funzionalità» che, invece, si potrebbe riscontrare efficacemente nell'asse Aurora/Priamo, implicito nell'allusione pascoliana.

²⁴ «Negli acquitrini dove voi mietete | lanuginose canne di falasco, | per tetto della casa alta, d'abete» (vv. 66-68).

²⁵ «Io sì t'amava, e ti ricordo, molle | della mia guazza la criniera fulva | nella lontana Ftia ricca di zolle» (*Le Memnonidi*, v. 14 ss.).

²⁶ Sull'*Odissea* pascoliana rinarrata nei *Poemi conviviali* e sul significato della rilettura della figura di Odisseo, eroe dello scacco nel «Sonno di Odisseo», e inquieto navigante che vede vanificate tutte le sue mete nell'«Ultimo viaggio» vi è una fitta bibliografia; rilegge acutamente il profilo dell'Ulisse pascoliano Bertazzoli 2009, 275 ss.. Sulla diversità di ispirazione tra i due autori, nella rivisitazione della figura di Ulisse, ritornano anche Mirto 2014, 73 ss. e Gibellini in Pascoli 2010, XI ss.

²⁷ La definizione è di Tatasciore 2011, 137.

tempo costantemente rimodulata e approfondita dal poeta romagnolo, che quella cornice culturale antica aveva fatto propria in modo profondo e personalissimo.

Bibliografia

- Baroncini, D. (a cura di) (2005). *Letture dell'antico*. Roma: Carocci.
- Belponer, M. (2010). *Giovanni Pascoli: Poemi conviviali*. Prefazione di P. Gibellini. Milano: Rizzoli.
- Bertazzoli, R. (2009). «Giovanni Pascoli. Il mito e il suo crepuscolo». Bertazzoli, R. (a cura di). *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 3, *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*. Brescia: Morcelliana, 245-92.
- Carducci, G. (1887). *Rime nuove*. Bologna: Zanichelli.
- Gibellini, P. (2013). «D'Annunzio, Pascoli e Marinetti di fronte al mito». Lombardi, M.M. (a cura di). *L'officina di d'Annunzio = Giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni* (Bergamo, 26 maggio 2012). Bergamo: Biblioteca Civica Angelo Mai, 3-19.
- Garboli, C. (2002). *Giovanni Pascoli: Poesie e prose*. Torino: Einaudi.
- Maksimovic, D. (2015). «Esempi di influenze lessicali fra Pascoli e D'Annunzio». Sipione M., Vercesi M., (a cura di), *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*. Brescia: Morcelliana, 121-34.
- Mirto, M.S. (2014). «D'Annunzio, Pascoli e i capelli di Calypso». *Rivista pascoliana*, 26, 73-86.
- Pascoli, G. (1969). *Poesie*. Vol. 4, *Traduzioni e riduzioni*. Milano: Mondadori.
- Pascoli, G. (1897). *Epos*. Livorno: Giusti.
- Pascoli, G. (1899). *Lyra*. Livorno: Giusti.
- Pascoli, G. (1904). *Poemi conviviali*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, G. (1914). *Pensieri e Discorsi*. Bologna: Zanichelli.
- Santagata, M. (2002). *Per l'opposta balza. "La cavalla storna" e il "Commiato" dell'"Alcyone"*. Milano: Garzanti.
- Tatasciore, E. (2011). «D'Annunzio e Pascoli: poesia tra i libri di ornitologia». *Rivista pascoliana*, 23, 109-45.

Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso

Valter Boggione
Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract The article discusses the relationship between d'Annunzio and the Crepuscular poets. Corazzini initially was an inconstant friend of d'Annunzio's taste, but at the end of his life reconciles d'Annunzio's flair for Nietzsche with mysticism and nationalistic ideology. In Turin both Graf and Thovez and the newspapers strongly fought the ideology of Superhumanism and the poet Gozzano showed how fake was d'Annunzio's aestheticism, but at the same time could not and did not want to escape his influence, both in his verses and in his idea of literature (e.g. exploring and contradicting the model about the great antinomies Art/Life, Truth/Lie).

Keywords D'Annunzio. Gozzano. Corazzini. Crepuscularism. Quote. Aestheticism.

Sommario 1 D'Annunzio e Corazzini. – 2 D'Annunzio a Torino. – 3 D'Annunzio e Gozzano.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-27
Accepted 2022-06-10
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Boggione | 4.0



Citation Boggione, V. (2022). "Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso". *Archivio d'Annunzio*, 9, 27-40.

1 D'Annunzio e Corazzini

In un saggio dalla vigorosa *verve* polemica, Piero Pieri (2004) mette in dubbio che il rapporto tra i crepuscolari e d'Annunzio, almeno agli inizi, vada posto nei termini di un 'superamento' (parola che preferisce al montaliano 'attraversamento', citato soltanto per prenderne le distanze):

L'idea di contesto storico-letterario, come cerchio privo di centro, non obbliga ad individuare un prima e un dopo, un autore 'attraversato' e un 'attraversamento' del testo, una poesia superante e una poesia superata. Dentro la stessa temporalità del gusto, gli autori sono co-autori di testi che formano un macrotesto legante una singola esperienza letteraria ad un dialogo che compone un tutto testuale coevo per gusto. (9)

Non ci sarebbe dunque né imitazione né parodia, ma una sensibilità comune, tale da pregiudicare ogni interpretazione critica «tendente a separare in modo netto D'Annunzio dai Crepuscolari» (12): anzi, l'autore del *Poema paradisiaco* (1893) sarebbe in qualche modo il padre delle prime prove di Corazzini e Palazzeschi, un padre che poi ai tempi della *Fiaccola sotto il moggio* (1905) si china «verso i giovani poeti per ascoltarne il nascente sussurro, [...] curvandosi per captare la loro imminente novità» (12), pur senza averne letto direttamente le opere. La presa di distanza dei Crepuscolari da d'Annunzio sarebbe cosa successiva, posteriore al 1909 e conseguente all'interpretazione critica del fenomeno offerta da Borgese.

Trovo del tutto persuasiva la sua sottile ricostruzione dei fili testuali e biografici; meno, l'idea che la questione vada posta in termini esclusivamente cronologici. Certo il 1910 è un anno cruciale. La notissima recensione di Borgese sulla *Stampa* del 1° settembre era stata preceduta da un del tutto ignorato articolo di Gino Bellincioni (1910), in cui l'autore, da entusiasta sostenitore del Vate, contrapponeva «l'edonismo dannunziano», definito «una coraggiosa e sincera concezione di vita», «ai pietismi e ai misticismi di certa moderna letteratura in grigio» (129).

Già prima, però, il rapporto era stato alquanto controverso. In una lettera di Giuseppe De Paoli a Carlo Vallini del 6 febbraio 1908,¹ i due poeti parlano con evidente compiacimento di una parodia gozzaniana di *Undulna* che, purtroppo, non ci è giunta. Ma è pur vero che lo stesso De Paoli, in una lettera precedente del 22 luglio 1907,² afferma di aver ricevuto «una lunga lettera di d'Annunzio al quale» ave-

1 AGP, Archivio Gozzano-Pavese, 2.2.01.02. Torino: Centro Studi Gozzano-Pavese.

2 AGP. 2.2.01.04.

va inviato «la sua famigerata *Laus Veneris*» (la traduzione dell'opera Swinburne): «Il buon Gabriele è molto gentile e tra l'altro mi dice che segue con 'cordial simpatia il mio lavoro'». È un documento di non poco interesse, che dimostra un paio di cose tutt'altro che scontate: in primo luogo la lettura da parte di d'Annunzio di almeno alcuni dei giovani poeti; e poi che l'atteggiamento di goliardica irrisione nei confronti del «maestro avverso» (nel «buon Gabriele» mi sembra di avvertire una buona dose di ironia) si accompagna alla soddisfazione tutt'altro che celata per un riconoscimento che potrebbe valere l'accesso al salotto buono della nostra letteratura, nonostante la preoccupazione che l'interlocutore possa interpretarla come un tradimento della causa comune («come capirai questa lettera mi fece molto piacere»).

La disposizione verso d'Annunzio, insomma, è tutt'altro che lineare, ondivaga (non solo per ragioni di interesse personale), e neppure rivolta secondo una direzione costante, come dimostra proprio il caso di Corazzini. Parlando sull'*Unione sarda* del 30 gennaio 1904 del poemetto *Le ombre* di Francesco Chiesa, Corazzini celebra d'Annunzio come colui che «ha lasciato dietro il suo meraviglioso cammino un inevitabile solco profondo ove trovano una traccia da percorrere tutti coloro i quali non si sentono sicuri né vogliosi di batter nuove strade e di levar la fronte a novi soli» (Corazzini 1999, 244-5). Tributo iperbolico a parte, i crepuscolari sono inclusi nella categoria degli innovatori? Non mi sembra facile stabilirlo, tanto più che a Chiesa, che ci aspetteremmo semmai di vedere accusato per il classicismo e il virtuosismo metrico, Corazzini rimprovera la «continua spezzatura del verso», la passione per le atmosfere nordiche, i «poemetti foschi, nebulosi, lividi» di Ibsen. Quei caratteri cioè, che noi siamo abituati a riconoscere come peculiari dello stesso Corazzini.

Anche taluni aspetti della sua poesia che saremmo tentati di interpretare in chiave antidannunziana, su tutti la rappresentazione di un io poetico dimesso, estenuato, regredito a una condizione infantile, richiedono molta prudenza di giudizio. Prendiamo la *Desolazione*. L'affermazione «io so che per esser detto: poeta, conviene | viver ben altra vita!» (145) può apparire polemica, se non addirittura parodica, nei confronti del vitalismo dannunziano, dell'esibizione da parte del Vate della propria vita eccezionale; come tale, dunque, perfettamente sovrapponibile a quella della *Signorina Felicita*: «Oggi l'alloro è premio di colui | che tra clangor di buccine s'esalta, | che sale cerretano alla ribalta | per far di sé favoleggiare altrui...» (Gozzano 2016, 109-10). Ma se in Gozzano l'intento polemico è evidente, in Corazzini le cose non sono così semplici. Non si tratta soltanto del fatto che il povero poeta sentimentale è il fratello di Simonetto nella *Fiaccola* (Pieri 2004, 36), stante la ripresa di una battuta chiave del dramma: «Oh! Oh! Oh! Sono un povero malato... | Oh! Oh! Altro non posso che morire...» (d'Annunzio 2013, 1008); e che dunque quella

che Corazzini esprime è davvero la nostalgia di una vita diversa e impossibile, per effetto della malattia. Molti e altrettanto pregnanti sono i motivi che si collocano sotto l'egida dannunziana: la commistione di aspirazioni vitalistiche e contiguità con la morte; il misticismo di tipo simbolistico; la scelta del silenzio come interrogazione mistica del mistero delle cose; su tutti, l'idea del nesso inscindibile tra vita e arte, per cui l'impossibilità della vita sublime comporta la scelta di una diversa modalità di poesia, sentimentale e neoromantica.

Se proprio si deve cercare una direzione, nella poesia di Corazzini, non è dal dannunzianesimo al rifiuto di d'Annunzio, semmai il contrario. Villa (1999) ha rilevato come la figura di Tantalò si affacci per la prima volta già nel 1904, in *L'anelito vano*:

In questa personale rivisitazione mitopoietica il personaggio mitologico diventava l'emblema dell'anti-superuomo: e ciò sulla base di contrappunti eseguiti sul testo del componimento XI del *Canto novo* dannunziano. (61)

Al contrario, *La Morte di Tantalò*, il componimento dettato alla madre pochi giorni prima della morte, secondo la sua persuasiva ipotesi critica, va inteso come «un processo di autodivinizzazione sottratto alla soggezione allo spiritualismo cristiano», per «porsi risolutamente» sotto la guida «di Nietzsche, con un deciso spostamento verso l'ideologia della rinascenza latina» (60). È evidente che tale processo si colloca sotto il magistero del Vate, come attesta anche la doppia epigrafe di *Esortazione al fratello* (Corazzini 1999, 234), che è dell'anno prima e costituisce la tappa precedente, con il dannunzianissimo accostamento di San Francesco e Nietzsche. Ora, un'analoga doppia citazione in esergo è presente anche in Gozzano (2016, 163), in *Laus Matris*, dove il *Cantico del Sole* è accostato alla *Laus vitae* di d'Annunzio: ma in Gozzano siamo agli esordi del percorso poetico, nel 1903; in Corazzini alla fine.

In quelle due epigrafi, Villa (1999) vede sintetizzati gli aspetti opposti e concomitanti della sua esperienza, le sigle rispettivamente del «neomisticismo e del superomismo nazionalimperialista» (44), che è la modalità con cui Corazzini recupera il mito della rinascenza latina. È per questo che nella poesia dei crepuscolari romani la storia contemporanea non è del tutto assente. Ancora una volta, d'Annunzio rappresenta sotto questo aspetto il punto di mediazione e di convergenza.

2 D'Annunzio a Torino

Se da Roma ci spostiamo verso nord, il discorso muta. Le vicende contemporanee sono del tutto escluse dai libri di poesia, eccetto qualche infelice lacerto gozzaniano e valliniano risalente agli anni della seconda guerra mondiale. Ancora una lettera di De Paoli a Vallini, datata 23 marzo 1907, attesta con piena evidenza la diversità di disposizione: «le vetrine de' librai son zeppa di volumi e di volumetti ne' quali la mancanza d'ogni bellezza è così assoluta che destan schifo e ribrezzo e fan pensare ben tristi cose intorno al gentil sangue latino».³ Mi sembra difficile che l'ironia non coinvolga d'Annunzio, che al sintagma petrarchesco aveva fatto ripetutamente ricorso, facendone addirittura una sorta di *refrain* nell'orazione guerresca *Alle reclute del '99*. Quanto a Gozzano, già Casella (1982) aveva osservato come il recupero in *Ketty*, in un contesto erotico («La virile | franchezza, l'inurbana tracotanza | attira il mio latin sangue gentile», Gozzano 2016, 256), si configuri come «una parodia dell'uso politico e nazionalistico che esso conserva nella poesia di D'Annunzio e Pascoli» (Casella 1982, 31).

Del resto, anche il luogo comune della centralità del *Poema paradisiaco* nell'immaginario crepuscolare mi pare tutt'altro che acclarata. Se in Corazzini e in generale nei crepuscolari romani i riferimenti al *Poema* sono prevalenti, la stessa cosa non si può dire per Gozzano (ma anche per gli altri torinesi, con la sola eccezione di Gianelli). L'esame dei commenti 'storici'⁴ e degli studi sulle fonti, fino a quelli più recenti,⁵ denota un'almeno comparabile presenza di rimandi al *Fuoco*, alle *Vergini delle rocce*, al *Trionfo della morte*, a *Maia*, ad *Alcyone*,⁶ e anche ad altri testi spesso sottovalutati come le *Novelle della Pescara* e *Il piacere*. Vallini nell'*Ecce homo* arriva addirittura a plagiare interi passaggi della *Gloria* (Boggione 2016, 9-23). Lo stesso Vallini testimonia con evidenza come il per altro eventuale superamento di d'Annunzio sia tutt'altro che definitivo: dopo *Un giorno*, l'ironia scompare del tutto dalle sue opere, e la presenza dannunziana torna a farsi massiccia, ingombrante, per culminare nella celebrazione dell'articolo «La penna e la spada», posteriore alla data fatidica del 1910, che dovrebbe segnare il definitivo allontanamento dei crepuscolari da d'Annunzio. Semmai, è più produttivo osservare come questa svolta abbia luogo dopo la partenza da Torino: il testo esce infatti sul quotidiano bolognese *La nova Italia* del 21 dicembre 1911.

³ AGP. 2.2.01.02.

⁴ Sanguineti 1973; Barberi Squarotti 1977; Lenzini 1995; Guglielminetti, Masoero 2004.

⁵ Porcelli 1974; Casella 1982; Boggione 2002; Cali 2010; Boggione 2017.

⁶ Con le memorie, copertissime ma persuasive, segnalate da Gibellini 2018, 12-13.

Nella città subalpina, d'Annunzio non è certamente «il poeta eroico della nazione», ma il corruttore della moralità pubblica, il cerretano che fa sognare il pubblico femminile più ingenuo, l'orecchiante pronto a banalizzare, in funzione del proprio mito personale, le teorie del folle Nietzsche circa la trasvalutazione dei valori e il superuomo. L'antidannunzianesimo preesiste a Gozzano, che semmai da quel contesto deriva l'antidoto per contenere, se non guarire, l'estetismo, la malattia incurabile di cui si professa malato nelle terzine *A Massimo Bontempelli*.

Il primo riferimento da prendere in considerazione è Arturo Graf, la cui ostilità verso d'Annunzio è ampiamente documentata ma mai espressa in maniera aperta nelle opere. Nel saggio «Preraffaelliti, simbolisti ed esteti», troviamo una condanna dell'estetismo, del simbolismo e dell'individualismo, presentati come fenomeni intimamente connessi tra loro: «I simbolisti sono individualisti nati, e di quel mostruoso e puerile individualismo» che è «l'individualismo del Nietzsche, il quale non può finire in altro che nella pazzia del Nietzsche» (Graf 1898, 443). D'Annunzio – la cui presenza aleggia dalla prima all'ultima pagina – non è citato nella prima edizione del 1897, mentre in quella dell'anno successivo è appena ricordato in nota con un elogio più limitante di qualsiasi critica: «le più spiccate e veramente proprie sue virtù d'artista mi pajono contrastare al simbolismo e non potersi conciliare con esso», sicché i risultati migliori sono nei testi classicistici, su tutti *l'Allegoria dell'autunno* (445). La particolare ripresa da parte di Gozzano del simbolismo minore francese, spesso non meno ironica di quella riservata a d'Annunzio, va collocata in questo contesto; e meglio si comprendono anche lo sforzo – fondato nella filosofia schopenhaueriana – di annullamento dell'io, che dovrebbe mettere capo nelle *Farfalle* al superamento dell'individualismo («ché più non vede l'esemplare astratto | ma la specie universale eletta al regno | del mondo»; Gozzano 2016, 390), e la dialettica tra apparente facilità e comunicatività immediata da una parte e attitudine a celare i veri intenti dall'altra («Penso che leggendo questi | miei versi tuoi, non mi comprenderesti, | ed a me piace chi non mi comprende», 113).

Ma c'è forse di più. In un articolo dal titolo «Finalmente!» uscito sul *Venerdì della Contessa* del 30 marzo 1900, Irma Melany Scodnik ironizza sull'idolatria per il Vate da parte del pubblico femminile: «D'Annunzio è l'autore italiano che le nostre signore prediligono: i suoi volumi sono letti premurosamente se non sempre compresi». È dunque probabile che in questi versi Gozzano si stia atteggiando, ambiguamente, secondo i modi in cui la pubblicistica torinese rappresentava d'Annunzio. Siamo, con questo, al secondo riferimento di cui è indispensabile tenere conto per la sua ricezione a Torino, e cioè le riviste. Si tratta di un ambito ancora poco conosciuto e scandagliato, se non alla ricerca di testi dispersi degli autori più noti. Un'indagine sistematica potrebbe invece dimostrare come l'esperienza di Gozzano,

senza perdere la propria specificità, perfettamente si adatti al contesto sociale, culturale e anche mondano della Torino di quegli anni. Porterò soltanto un esempio, sempre dal *Venerdì della Contessa*. In un articolo del 14 settembre 1900 sul *Superuomo*, Carlo Beniamino svela la contraddizione per cui il pensiero del filosofo tedesco, fondato sull'imperativo di «Allontanarsi dal mercato», sia bandito in Italia da un d'Annunzio «araldo di una turba di pseudodiscepoli di Nietzsche», che come il loro maestro si fingono superuomini e, anziché camminare sulle proprie gambe, «si servirebbero magari di quelle di una ballerina, pur di farsi un po' di *réclame*». È tensione ben presente in Gozzano, che oscilla tra le esigenze commerciali del «borghese onesto» e la scelta dell'esilio di Totò Merùmeni; e forse il finale potrebbe aver fornito anche un sintagma al Gozzano antinietzschiano e antidannunziano dell'ultima sezione dei *Colloqui* (2016, 150: «O mia Musa dolcissima che taci | allo stridìo dei facili seguaci, | con altra voce tornerò poeta!»): «I facili seguaci di Nietzsche prima di fare il superuomo farebbero bene a fare delle opere geniali».

Ma la critica più acuta verso d'Annunzio, accostato ancora una volta a Nietzsche, è nel *Tramonto di Zarathustra* di Enrico Thovez (1905, 11). La *vis* polemica di Thovez si esercita soprattutto in un serrato confronto col pensiero nietzschiano, di cui si riconoscono i meriti, ma anche, con precoce consapevolezza, le potenziali implicazioni in chiave nazionalistica e imperialistica. D'Annunzio, invece, è presentato con acre ironia come il volgarizzatore di una filosofia troppo ardua, della quale neppure comprende l'autentica portata:

il vanesio leggero che, essendosi scalfito un dito e vedendone gocciare una stilla di sangue, immagina di aver depurato il suo essere nel fuoco del dolore, e vorrebbe bere alla coppa della saggezza, ignaro che essa ucciderebbe la sua fragile vita. (26-7)

Un giovane è sorto che ti ha soverchiato, o Zarathustra. Troppo era ardua la tua dottrina ed egli l'ha resa facile e piana. [...] Egli si gode in lucide case le belle femmine e le mense copiose, e la ricchezza e l'amore e il piacere e la gloria esaltano le sue ore felici. (28-9)

Siamo in piena consonanza con la deformazione parodica del mito dannunziano di Ulisse nell'*Ipotesi*. Al confronto, gli attacchi biliosi di Lucini, tanto sopravvalutati da Sanguineti e ancor più dai suoi «facili seguaci», condotti sul piano della minuta confutazione delle menzogne biografiche dei *Presepi D'Annunziani*, si rivelano per quello che davvero sono: non «la liquidazione di d'Annunzio, diretta e senza appelli», su cui «poggiano le premesse capitali [...] del Novecento che conta» (Martinelli 1971, XXV), ma pettegolezzi da cui emerge, malcelata, l'invidia, con un'emulazione dello stile dannunziano che vorrebbe essere parodica e non riesce se non impotentemente mimetica.

3 D'Annunzio e Gozzano

Liquidazione è parola che ho usato anch'io, in relazione a Gozzano. A distanza di mezzo secolo dai saggi di Sanguineti, non ne sono più così convinto. Gozzano non liquida un bel nulla, nemmeno d'Annunzio. Lo attraversa, come dice Montale: che è tutt'altra cosa. Non per questo, però, mi trovo d'accordo con il giudizio di Pieri (2004, 15): «Gozzano che ringrazia Dio di non averlo fatto 'gabrieldannunziano' irride l'estetismo del vate e forse la moda spicciola del dannunzianesimo. Ma *L'altro* è un abbozzo lirico mai giunto alla pubblicazione; e questo rimette in discussione anche il rapporto D'Annunzio-Gozzano, proprio perché la critica alla morale spicciola del panestetismo sembra una roccaforte sufficientemente debole per essere attaccata, ma neppure tanto se è vero che l'ultimo dei crepuscolari» ha avuto «l'astuzia di non rendere pubblico» l'assalto.

Gozzano ha attaccato pubblicamente d'Annunzio più volte. Lo ha fatto in maniera esplicita nell'*Ipotesi*, pubblicata sul *Viandante* del 6 febbraio 1910, così come nei versi già ricordati della *Signorina Felicità*; e lo ha fatto in maniera più o meno allusiva in innumerevoli altri passaggi della sua opera, fin dai tempi della *Via del rifugio* (Boggione 2017, 84-5). Poi, è vero – come afferma Pieri – che «l'antidannunzianesimo di Gozzano va di pari passo con la classicizzazione parodizzante del modello crepuscolare» (anche se forse sarebbe meglio dire del modello simbolista quale è assunto dai crepuscolari), e che «D'Annunzio non ha mai fatto opera parodica di sé. Né Govoni, Corazzini, Moretti e Palazzeschi hanno fatto l'autoparodia dei propri orti e delle proprie ville» (2004, 16). È uno degli aspetti fondamentali della diversità di approccio dei crepuscolari toscani e romani e di quelli torinesi. Ma l'uso della parola *parodia* richiede qualche prudenza.

Non c'è dubbio che la peculiarità dell'operazione messa in atto da Gozzano nei confronti di d'Annunzio sia il recupero di materiali dannunziani in contesti di intonazione antidannunziana. Nel momento in cui ne schernisce la ciarlataneria, Gozzano cita il «clangor di buccina» del *Fanciullo* (d'Annunzio 1984, 425), che, con piccole variazioni, costituisce quasi un suo tic verbale (Sanguineti 1973, 142). Ma è verosimile che facciano riferimento allo stesso modello anche *cerretano* (d'Annunzio 1992, 268 e 346) e *favoleggiare*, per quanto in questo secondo caso sia prioritaria la memoria dantesca di *Paradiso*, 2, 51 (e allora si deve segnalare un altro tipico procedimento gozzaniano, e cioè l'accumulo di riferimenti culturali diversi in uno stesso contesto, per scelta o per associazione mentale). Qui ricordo soltanto le due occorrenze di *Turlendana ritorna*, sia perché ricorrono a breve distanza da un passo in cui compare anche *cerretano*, sia perché non mi sembrano estranee ad altre fantasie esotiche gozzaniane, come «gli orizzonti immaginari | e favolosi» di *Paolo e Virginia* (Gozzano 2016, 97) e le «deità favoleggiate: | i naviganti e l'Isole Felici» di *Cocotte* (125):

una delle guardie [...] cominciò a favoleggiare dei paesi asiatici. [...]

Una specie di mollezza esotica pareva spargersi nel tramonto. Sor-gevano, nella fantasia popolare, le rive favoleggiate e luminavano. (D'Annunzio 1992, 346)

Se la condizione fondamentale della parodia è l'immediata riconoscibilità del modello parodiato, appartiene alla sfera della parodia il «clangor di buccine», che qualunque lettore di inizio '900 è in grado di ricondurre a d'Annunzio; un po' meno il «cerretano» (ma siamo comunque in un contesto parodico), certo non l'uso del participio passato «favoleggiato» in *Cocotte* (e altrove), che infatti sono sfuggiti a quasi tutta la pur avvertita critica moderna:⁷ e moltissime altre sono le memorie dannunziane in Gozzano che non possono essere spiegate con la parodia e neppure con la volontà di far cozzare l'aulico col prosaico. Si tratta di fare i conti con un ampliamento delle risorse della lingua che è stato esasperato sul solo versante del sublime, e dunque richiede dei correttivi ironici, ma che non può essere ridotto alla misura della parodia.

Ma c'è qualcosa di più e di più importante. Non c'è dubbio che Gozzano sia intimamente attratto dalla parodia: fa la parodia di *Maia*, di *Undulna*, di Fogazzaro, fa la parodia di sé stesso, nell'*Esperimento*. Ma nessuno di quei componimenti – e non solo *L'altro* – è stato accolto nelle raccolte pubblicate. Evidentemente, Gozzano non li ha ritenuti adatti a testimoniare la sua 'vera' maniera poetica. Nei testi editi, sfiora spesso la parodia: ma non vi sfocia mai in maniera aperta. La parodia comporta la liquidazione del modello parodiato: e Gozzano non vuole davvero liquidare fino in fondo nulla e nessuno, per quanto non conservi nessuna fede.

I versi sullo «stile di uno scolare | corretto un po' da una serva» sono notissimi. Molto meno quelli che seguono, dove pure Gozzano continua a fare i conti con d'Annunzio, tant'è che cita le *Laudi*:

M'è come un minore fratello,
un altro gozzano: a tre anni.

Gli devo le ore di gaudi
più dolci! Lo tengo vicino
non cedo per tutte *Le Laudi*
quest'altro gozzano bambino.
(Gozzano 2016, 250)

⁷ Ma il primo non a Calì (2010, 230-1), che ha osservato come Gozzano non perda «occasione per colpire d'Annunzio [...] utilizzando le sue stesse parole».

È la dichiarazione più scoperta di una dissociazione dell'io poetico, che verrà riproposta in maniera ben più sottile nei componimenti di apertura e di chiusura dei *Colloqui*, che dell'*Altro* raccolgono l'eredità matura. La scrittura dannunziana, come ogni scrittura estetizzante, si basa sull'immediata contiguità, sull'indistinzione tra Arte e Vita, tra l'io oggetto della rappresentazione letteraria e l'artista. Ciò vale anche per Corazzini: quando va in giro per Roma vestito da *dandy*, quando negli ultimi giorni di vita entra nel gruppo degli amici «elegantissimo, un po' con l'aria di entrare in scena»,⁸ prende estremamente sul serio la sua recita. Gozzano, malato di estetismo fino al midollo, ma consapevole dei rischi dell'estetismo, sceglie di sdoppiarsi, di mostrarsi continuamente nell'atto di recitare una parte: «un bel romanzo che non fu vissuto | da me, ch'io vidi vivere da quello | che mi seguì, dal mio fratello muto» (Gozzano 2016, 74); «ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono | sentimentale giovine romantico... | Quello che fingo d'essere e non sono!» (117). La sua è una poesia basata sì sul distacco, ma non sulla liquidazione definitiva delle cose rappresentate con distacco – che sono poi tutte le cose della vita, compresa la morte. Una poesia doppia, ambigua, com'è doppio l'io poetico.

La ragione emerge dalle due strofe incompiute dell'*Altro*, che trattano della tisi. È questa a rendere impossibile il vitalismo estetizzante di d'Annunzio, a svelarne la falsità. Gozzano non può essere il poeta delle *Laudi*, perché è malato, e non del «veleno dell'altro evangelista» (178) soltanto. Gozzano è un morto vivente, come testimonia l'immagine ricorrente dello «spetro». La possibilità della Morte è già contemplata nel modello dannunziano, basta pensare al *Trionfo della morte* o alle *Vergini delle rocce*. La sua accettazione è, nietzschianamente, la condizione per attingere alla pienezza della Vita. Ma questa è una morte diversa, una morte non suscettibile di interpretazione sublime, subdola e antieroica, che già fa parte della vita, che la mina dall'interno. Corazzini, di fronte alla stessa condizione, gioca un'altra partita: non mette in discussione il nesso Vita-Arte, ma propone il modello del poeta sentimentale che lamenta la desolazione del proprio stato. Gozzano è più coerente: mette in scena lo spettacolo della propria stessa malattia, ma con il consueto distacco. Perché è consapevole che il dramma «non riguarda che lui» (735).

Così, alla fine, nel suo testamento, *La morte di Tantalò*, Corazzini può recuperare il modello dannunziano all'insegna del superomismo e dell'irrazionalismo, contemperando Nietzsche, il misticismo, il mito della rinascenza latina. La «spaventosa chiaroveggenza» di Totò Merùmeni, «l'analisi e il sofisma» (il razionalismo positivistico) negano a Gozzano una simile consolazione. Totò ha superato l'in-

⁸ Come testimonia Marino Moretti, «Fuor di Firenze: alloro per Sergio». *Il Corriere della Sera*, 19 dicembre 1942.

dividualismo, ma a prezzo di ridursi all'«inetto che si dice | buono, perché non ha l'ugne abbastanza forti»: «È il *buono* che derideva il Nietzsche». Ha finito per accontentarsi di avere «per amante la cuoca diciottenne», ma solo perché le «attrici e principesse» (131-3) che tanto a lungo ha sognato non sono mai venute (il riferimento a Eleonora Duse per un verso, a Maria Hardouin, Giuseppina Mancini e Alessandra di Rudinì per l'altro, è evidente, così come ai loro corrispettivi letterari, dalla Foscarina alle tre figlie del principe Capece-Montaga e alla principessa Gigliola). Il distacco da d'Annunzio è patente, ma i suoi fantasmi rimangono, come i giaggioli che crescono sulle rovine incendiate dal fuoco (e chissà se c'è anche un riferimento al fuoco metaforico del romanzo).

C'è un'ultima tappa da ripercorrere, nell'attraversamento gozzaniano, ed è decisiva: quella che riguarda il rapporto tra poesia e verità. In quanto basata sulla coincidenza tra arte e vita e sull'assoluta assenza di filtri, l'arte estetizzante e simbolista di d'Annunzio pretende lo statuto della verità. Con l'ausilio dei moderni strumenti informatici, il lettore potrà verificare da solo quante volte il termine *vero* e i suoi derivati ricorrono nelle sue pagine: senza condurre un censimento preciso (che dovrebbe isolare i contesti non direttamente riconducibili al concetto di verità), mi limito a dire che siamo nell'ordine delle centinaia di occorrenze. È vero il sole, l'amore, il suono della passione, la morte, la tristezza, la voce, la vita, la fede, l'ebbrezza, persino il sogno. Un modulo caratteristico è costituito dal ricorso alla forma interrogativa, spesso iterata, seguita dalla risposta di conferma, talvolta anch'essa iterata, analoga alla ben più nota iterazione dell'imperativo («Ascolta, ascolta»). Si tratta di un modulo presente anche in *Alcyone (L'oleandro)*, v. 156; ma l'esempio più clamoroso - e più produttivo ai fini del nostro discorso, in quanto riguarda l'atteggiamento dell'esteta - ricorre nel *Piacere*:

- Ed è vero? Ed è vero? - ripeteva ella con una voce spenta ch'era come l'eco affievolita d'un grido dell'anima interno. - Ed è vero?
- È vero, Maria; e questo soltanto è vero. Tutto il resto è un sogno. Io vi amo e voi mi amate. (D'Annunzio 1988, 313)

Ecco, dietro queste rivendicazioni di verità Guido avvertiva l'artificio, l'inganno, la menzogna. O meglio, forse, avvertiva quel nesso inestricabile di verità e menzogna che è caratteristico del personaggio di Andrea Sperelli.

Anche Corazzini rivendica la verità di ciò che dice, e più strettamente la fonda nella propria biografia. Corazzini esige dal lettore che prenda estremamente sul serio il suo dramma personale, la sua condizione di malattia, e pone la morte che sta per sopraggiungere a sigillo dell'autenticità dei propri versi: «Oh, io sono, veramente malato! | E muoio, un poco, ogni giorno. | Vedi: come le cose» (1999, 145).

L'inconsueta virgola tra «sono» e «veramente», presente in tutti i testimoni del testo e che costituisce quasi una *sphragis* corazziniana, conferisce ulteriore forza asseverativa al discorso, facendo coincidere la condizione stessa dell'esistere con la destinazione alla morte. In maniera analoga, si legge in *Esortazione al fratello*:

Allora che lungamente la tua vita per il deserto del Dolore tratta sarà e non tu la gola arida [...] lusingata avrai di Piacere; [...] lo spasimo gaudioso vorrà tenerti tutto, in fino a che la Morte non a te si figuri come il meraviglioso fiorir di un seme ignoto e divino.

E in te sarà, veramente, la gioia e la dedizione de la corolla che s'apra, nel mattino, al Sole. (234)

Sostituito il Dolore al Piacere e demandato alla sola Morte il ruolo della rivelazione del Mistero, davvero non siamo troppo lontani da d'Annunzio. L'uso delle maiuscole è il segno retorico più evidente di quest'ambizione dell'arte alla verità (anzi, dell'Arte alla Verità).

Per Gozzano, formatosi alla scuola del materialismo positivista e incapace di qualsiasi apertura trascendente (anche la tardiva conversione allo spiritualismo sarà di tipo immanentista) davvero la morte è «la cosa | 'vera'» (2016, 61 e 10): ma soltanto nel senso che il non essere conseguente al divenire è il destino autentico di tutte le cose, non certo perché apra al Sole, all'altrove. *Nemesi* si chiude su un «ciel senza domani» (61), sulla fine del mondo. Al contrario di Corazzini, che si professa «veramente malato», Gozzano, non meno malato di lui, scherza con la propria malattia, la allontana psicologicamente e poeticamente («Morte l'illuse fino alle sue porte, | ma ne respinse l'anima ribelle», 146; «E fissa a lungo la fotografia | di quel sé stesso già così lontano. | 'Un po' malato... frivolo... mondano... | Sì, mi ricordo... Che malinconia!...' », 148): per sopravvivere – e per permettere alla propria poesia di sopravvivere – si finge un reduce, un reietto dalla Morte (e non sfugga che, ancora una volta, malattia ed estetismo sono posti sullo stesso piano: dunque, nella realtà, come non è superata la morte, non è neppure superato davvero l'estetismo). In lui le maiuscole, pure applicate alle categorie fondamentali dell'esistenza, oscillano da un testo all'altro, da una stampa all'altra: e più di una volta sembrano cariche di una sottile ironia. Basti l'esempio di *Paolo e Virginia* (100): «Or ecco sollevarsi la Tempesta: | una tempesta bella e artificiosa»: dove il ricorso alla maiuscola individua la tensione all'assoluto della creazione artistica, riconoscendone la bellezza ma svelandone anche l'inganno, donde l'immediato ribaltamento nella minuscola.

Ne consegue che la verità non è un bene, anzi; che ciò che di bello esiste è intimamente connesso con l'inconsistenza e la falsità. D'Annunzio cela la menzogna; Corazzini la evita; Gozzano la esibisce. Tut-

to ciò che è bello, in lui, è falso: «le vecchie stampe [...] | artificiose, belle più del vero» (16); «quel Tropico rammenti, di maniera, | un poco falso, come piace a me?...» (98); «Non vero (e bello) come in uno smalto | a zone quadre, apparve il Canavese» (109). E si potrebbe andare avanti a lungo. Senza attraversare d'Annunzio, Gozzano non sarebbe mai potuto approdare a questo territorio che veramente è suo.

Bibliografia

- Barberi Squarotti, G. (a cura di) (1977). *Guido Gozzano: Poesie*. Milano: Rizzoli.
- Bellincioni, G. (1910). «Romanzi d'Annunziani». *Pagine libere*, 14-15, 15 luglio-1° agosto, 121-33.
- Boggione, V. (2002). *Poesia come citazione*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Boggione, V. (2016). «Nietzsche a Torino (non senza d'Annunzio)». Vallini, C., *Ecce homo*. Firenze: Olschki.
- Boggione, V. (2017). «Gozzano e la citazione». Masoero, M. (a cura di), *L'immagine di me voglio che sia*. *Guido Gozzano cento anni dopo = Atti del Convegno Internazionale* (Torino, 27-29 ottobre 2016). Alessandria: Edizioni dell'Orso, 77-112.
- Cali, S. (2010). *Gozzano tra d'Annunzio e Pascoli. Legami intertestuali* [tesi di dottorato]. Roma: Università degli Studi «Roma Tre».
- Casella, A. (1982). *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*. Firenze: La Nuova Italia.
- Corazzini, S. (1999). *Opere. Poesie e prose*. A cura di A.I. Villa. Pisa; Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- D'Annunzio, G. (1984). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1992). *Tutte le novelle*. A cura di A. Andreoli e M. De Marco. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- Gibellini, P. (2018). «L'Acyone e la poesia del Novecento», *Rassegna dannunziana*, 72, 11-23.
- Gozzano, G. (2016). *Tutte le poesie*. A cura di A. Rocca. Milano: Mondadori.
- Graf, A. (1897). «Preraffaelliti, simbolisti ed esteti». Graf, A. *Foscolo, Manzoni, Leopardi*. Torino: Loescher, 401-59.
- Guglielminetti, M.; Masoero, M. (a cura di) (2004). *Guido Gozzano: I Colloqui*. Milano: Principato.
- Lenzini, L. (a cura di) (1995). *Guido Gozzano: Poesie e prose*. Milano: Feltrinelli.
- Martinelli, L. (1971). «Introduzione». Lucini, G.P., *Scritti critici*. Bari: De Donato, XI-LV.
- Pieri, P. (2004). *Paradossi dell'intertestualità*. Ravenna: Allori.
- Porcelli, B. (1974). *Gozzano. Originalità e plagie*. Bologna: Pàtron.
- Sanguineti, E. (1966). *Guido Gozzano. Indagini e letture*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti, E. (a cura di) (1973). *Guido Gozzano: Poesie*. Torino: Einaudi.
- Villa, A.I. (1999). «Sergio Corazzini 'poeta sentimentale'». Corazzini 1999, 13-66.

Imitare l'“inimitabile”: nuovi appunti sulle parodie dannunziane

Gianfranca Lavezzi
Università di Pavia, Italia

Abstract The parodic attention to d'Annunzio's poetry and prose has been timely, rich and of various kinds. Following a chronological path, the essay examines the most significant texts in this field, with particular attention paid both to the most successful parodies (e.g. Luciano Folgore, Paolo Vita Finzi, Aldo Palazzeschi, Eugenio Montale) and to those that are still little-known and overlooked by the critics.

Keywords D'Annunzio. Parody. Folgore. Vita Finzi. Palazzeschi. Montale.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-05
Accepted 2022-05-30
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Lavezzi | 4.0



Citation Lavezzi, G. (2022). "Imitare l'“inimitabile”: nuovi appunti sulle parodie dannunziane". *Archivio d'Annunzio*, 9, 41-58.

Se 'attraversare' d'Annunzio è obbligatorio per i poeti novecenteschi, secondo la fortunata formula montaliana,¹ non stupisce che questo sia vero anche per gli autori di parodie: il ruolo a volte ingombrante ma sempre indiscutibile della sua opera e della sua biografia fa del poeta vate un bersaglio privilegiato del 'controcanto'. Le frecce parodiche lo colpiscono con eccezionale tempestività, e si infittiscono con il crescere del suo successo: è stato notato (Zollino 2018, 237) come già nella parte finale di *Alla ricerca della verecondia*² siano stampati *Quattro sonetti del cav. Mario Balassardi* (ovvero Olindo Guerrini e Corrado Ricci), la carica satirica dei quali è ben esemplificata dal trionfo di nudità del primo, *Peccato di maggio*:

Ho rimato un sonetto in cui si trova
il bianco, il rosso, il verde ed il turchino;
la nuda landa, l'imminente piovà,
e san Giuseppe nudo col bambino.

C'è una signora nuda che si prova
una calza di seta e uno scarpino,
c'è un prete tutto nudo che ritrova
la serva nuda con un contadino;

poi tre contesse nude e suor Teresa
che al sol di maggio il nudo corpo asciuga
e un cuoco nudo che va a far la spesa;

sei poliziotti nudi e un ladro in fuga.
Che bel sonetto, non è ver, Marchesa?
Lo daremo a stampare al Sommaruga.

Nel 1886 compaiono sia i versi non sempre raffinati della *Zoologia letteraria contemporanea* di Giuseppe Mantica,³ che classifica d'Annunzio sotto la specie dell'*Echinus adriacus* («Frutto di mare. Nasce sulle coste dell'Abruzzo forte e gentile. Leccato animale da' capelli

1 Montale (1976, 62) introduce questa fortunata formula nel saggio del 1951 *Gozzano, dopo trent'anni*, fondamentale nell'analisi della raffinata rivisitazione ironica dannunziana operata da Gozzano: tema vasto e complesso, oggetto di vari e importanti studi, che si spinge molto oltre i confini della parodia, e che pertanto esula dal perimetro di indagine del presente saggio.

2 Il singolare libretto, edito a Roma nel 1884 (ma 1883) da Angelo Sommaruga, raccoglie le recensioni polemiche al 'pornografico' *Intermezzo* scritte da Giuseppe Chiarini, Luigi Lodi, Enrico Nencioni, Enrico Panzacchi.

3 La *Zoologia letteraria contemporanea. Fauna italiana compilata dal professor Vespa*, pubblicata a Roma da E. Perino, è una curiosa opera satirica in cui l'autore, letterato e politico calabrese, 'classifica' come animali (mammiferi, uccelli, pesci, insetti ecc.) vari letterati e giornalisti contemporanei.

ben ravviati, da le forme feminee, da li *canti novi* aspiranti alle melodie di *Vergilio* latino»⁴ sia la celebre *Risaotta al pomidauro*, parodia di *Isaotta Guttadauro*⁵ ad opera di Raphaele Panunzio, che provocò addirittura un duello tra Edoardo Scarfoglio e il parodiato;⁶ dei testi, che apparvero sulla prima pagina del *Corriere di Roma* in cinque puntate (16, 20, 22, 25, 26 ottobre 1886), trascriviamo qui integralmente quelli della prima *tranche*, costituita da un sonetto, una sestina e due ottave:

*Preludio al Principe*⁷
(Sonetto)

Su la candida mensa, ove l'argento
smorza il bagliore dei lumi e dei cristalli, -
o tramandato a noi dal cinquecento
protettor di poeti e di cavalli, -

fuma dal piatto in molle ondulamento
il risaotto. Su li arazzi gialli
fuggon le ninfe antiche via col vento,
incoronate d'alghe e di coralli.

Entro i nostri bicchieri il vino dorme;
e sul camino un mostro giapponese
guarda, ridendo, la sua pancia enorme.

Come di queste cose io far vorrei
un gran poema de la scuola inglese!
Se lo stampaste, - a voi lo donerei.

⁴ Cf. Zollino 2018, 237-8.

⁵ *Isaotta Guttadauro ed altre poesie* uscì, in una veste tipografica elegante e arricchita da tavole di amici pittori, per le edizioni della *Tribuna* nel dicembre 1886, ma le numerose anticipazioni in rivista a partire dal 1883 avevano già consentito ai lettori di cogliere le caratteristiche principali della raccolta.

⁶ Alcuni critici attribuiscono la parodia a Giovanni Alfredo Cesareo: ma anche in questa ipotesi, nulla di strano che a duellare sia stato Scarfoglio, direttore del giornale e quindi responsabile di tutto ciò che vi veniva pubblicato.

⁷ Si allude probabilmente a Maffeo Sciarra, proprietario della *Tribuna*, che tra l'altro si era assunto le spese di pubblicazione dell'*Isaotta Guttadauro*. Al mecenatismo in ambito letterario univa la passione per i cavalli, testimoniata dalla promozione di un allevamento per tutelare le razze equine tipiche della campagna romana.

Il giardino
(Sestina)

Entro li orti che a te cantano in coro,
entro li orti fatali, ove i rubini,
tra le foglie di seta orlate d'oro,
misti a le perle, nascono sui pini, –
per te matura, o mia suave Isaura,
il suo frutto d'amor la pomodaura.

Io, sopra un vecchio piatto de la China,⁸
ove i mostri s'accoppiano co' draghi,
ove in mezzo a la patina turchina
il poeta Ko-Ko parla coi maghi,
io, vincitore di donne e d'incanti,
a te quel frutto deporrò d'avanti.

Il banchetto
(Ottava)

Isaura mangia: da la sua forchetta
fila il cacio di Parma un'aurea trama,
fila l'ecloga mia da la spinetta⁹
come il formaggio di mia dolce dama.
O dolce dama bionda, o a Giulietta
che il liliacèo garzone all'ombra chiama
simile! O di Lear figlia! o Gwendolyne!
Sorella di Regana e d'Elayne!

⁸ Nella prima edizione dell'*Intermezzo di rime*, uscita nel luglio 1883 (con data 1884), il v. 14 del quarto sonetto della sezione *I madrigali* (che nell'edizione Bideri di *Intermezzo*, del 1894, avrà titolo *La casta veglia*) leggeva «fuor da gli antichi vasi de la Cina» (cf. d'Annunzio 1982, 328 e 261).

⁹ Nel quinto sonetto dei *Madrigali* (diventerà *La gavotta* nell'edizione 1894) una donna alla «spinetta» suona «un antico rondò di Cimarosa» (d'Annunzio 1982, 329 e 265).

*Five ò clock tea*¹⁰
(Ottava)

O pomodauro d'auro, a me la strofa
d'auro,¹¹ abbrancata a'l suo fedel centauro,
tremando vola dal cervello d'auro
verso l'auro del sol, quando non piove.
Su la capellatura aurea il camauro
ponimi, o Isaura d'auro, o fiore *of love*,
un inno d'auro a te, suora di Edea,
voglio cantare al tuo *five ò clock tea!*

Al gioco concorrono la grafia finto-etimologica e canzonatoria di «ri-saotto» e «pomidauro», la sapida presenza del cacio di Parma, la variazione divertita sull'«auro» nell'ultima ottava, dove alla consueta personificazione della strofa danno una sfumatura ironica sia l'immagine suggerita da «abbrancata» sia la precisazione «quando non piove». Nella seconda puntata l'ironia si fa molto più caustica, con l'autoritratto del poeta indolente, elegante, mantenuto dal suo editore e che scrive solo brutti sonetti; riportiamo ad esempio la sesta e settima coppia di quartine (su un totale di sedici):

VI.

Sono elegante: (quando vado a spasso,
e mi veggio nei vetri ampi riflesso,
lì ne la via resto piantato in asso,
muto, commosso, a contemplar me stesso.
E penso: saran brutti i miei sonetti,
e forse un'ode non so scriver più;
ma chi può criticare i miei colletti,
o del mio sarto negar la virtù?)

VII.

Io me ne infischio: (se la mia novella
il popol vile più comprar non vuole:

10 Nel quinto dei *Madrigali* appare la «sacra bevanda» e il poeta si dichiara «fanatico del thè»; la poesia, che avrà titolo *Sogno esotico* nell'edizione del 1894, era già apparsa in rivista con titolo «Vasi chinesi» (d'Annunzio 1982, 329, 262 e 972).

11 La strofa «balza, rilutta, | e freme» nel *Preludio di Primo vere* (vv. 43-44) e balza «ebbra e proterva» al v. 13 del terzo dei *Sonetti di primavera* dell'*Intermezzo* del 1884 (nell'edizione 1894 avrà titolo *Sed non satiatus, I*): cf. d'Annunzio 1982, 314 e 235. Nel primo del *Madrigali* (che nell'edizione del '94 avrà titolo *Il sonetto d'oro*) sono «aurée» le «lamine del verso» (d'Annunzio 1982, 327 e 257).

se le odi mie più barbare e più belle
la maggioranza più gustar non suole,

ho scovato un magnate in Pentarchia,
più generoso d'un imperatore.
Lascia il pubblico grosso, o Musa mia,
e canta i pranzi del nostro editore.)

D'Annunzio replica con una dura lettera pubblicata sulla *Tribuna* del 27 ottobre, provocando una forte reazione da parte di Scarfoglio; del duello che ne consegue, il 24 novembre, dà notizia la rubrica «Api Mosconi e Vespe» curata da Matilde Serao nel *Corriere di Roma* del 25 novembre, con titolo *La vertenza D'Annunzio-Scarfoglio*:

Lunedì, 22 corrente, si riunì il Giury, a cui era stata deferita la scelta delle armi, costituito, sotto la presidenza dell'on. generale Pelloux, dei signori: on. barone De Renzis, on. barone Anzani, on. Arbib e cav. Giuseppe Turco. Decise che la scelta delle armi fosse rimessa alla sorte. La sorte favorì il signor Gabriele D'Annunzio, che scelse la spada. Ieri, nelle ore pomeridiane, in una fornace della Valle dell'Inferno, ebbe luogo il duello. Dopo un'ora e mezzo di combattimento, e trentaquattro assalti, il signor Gabriele D'Annunzio ricevette un colpo di spada all'avambraccio destro, e i medici dichiararono impossibile la prosecuzione dello scontro. Per altro, fortunatamente, la ferita non è grave. I due avversari si strinsero la mano.

Molti anni dopo, d'Annunzio rievocherà il duello nel *Libro segreto*, dandone una versione probabilmente di parte (d'Annunzio 2010, 280-1):

Allora scopersi il mio braccio nudo in una finta netta; quasi l'offerse alla sua punta, avanzando palesemente incontro alla leggera ferita, invece di prevalermi della mia perizia [...]. Mentre il chirurgo osservava la mia ferita che m'intormentiva muscoli e tendini del braccio, l'amico nemico s'avvicinò con una timida pena che gli velava gli occhi. [...] la mattinata nomentana era bionda come nella nona rima d'Isaotta Guttadauro. E ridiventammo amici: amici schietti e sicuri anche ne' dissensi d'ordine civile.

Ebbe toni molto accesi ed esiti legali importanti la vertenza con Eduardo Scarpetta per il *Figlio di Iorio* ('contraffazione' della *Figlia di Iorio*), rappresentato il 2 dicembre 1904 al teatro Mercadante di Napoli.¹² alla tragedia dannunziana Scarpetta aveva dato una veste

12 La *Figlia di Iorio* aveva esordito al Teatro Lirico di Milano qualche mese prima, il 2 marzo. Quella di Scarpetta è la più famosa delle parodie napoletane di quegli anni:

linguistica napoletana e una trama capovolta, trasformando i personaggi maschili in femminili e viceversa. Querelato da d'Annunzio per plagio e diffamazione, Scarpetta vinse infine la causa, protrattasi per quattro anni e conclusa da una sentenza assolutoria che riconosceva la piena legittimità della satira, e che sarebbe entrata nella storia della giurisprudenza italiana in quanto prima a pronunciarsi in tema di diritto d'autore.¹³

Vent'anni dopo, non una sua opera ma proprio il personaggio d'Annunzio, all'incrocio tra arte e vita, sarà al centro di una parodia teatrale molto fortunata, il *Gastone* di Ettore Petrolini (1924), «tuttologo elegantissimo e finissimo amatore costruito sulla falsa riga dell'Imaginario poeta-Vate contemporaneo».¹⁴ Nel 1960 la parodia del *Sogno di un tramonto di autunno* sarà il pezzo forte del *Novellino* («storielle musicali di sorte e sortilegi, fatalità e fatture») di Paolo Poli, interprete delle tre protagoniste, Gradeniga, Pentella e La Maga.¹⁵

Ma ritorniamo alle parodie letterarie, per considerare *La passeggiata* del *Poema paradisiaco*, fatta oggetto di attenzione parodica da parte di Palazzeschi, il quale sotto lo stesso titolo pone il celebre lungo (128 versi) e divertito resoconto di una passeggiata cittadina costruito con sensazioni visive (le insegne dei negozi, i nomi sui citofoni, i titoli dei giornali esposti all'edicola eccetera). *La passeggiata* di Palazzeschi esce per la prima volta nella seconda edizione dell'*Incediario*, nell'aprile 1913¹⁶ e pochi mesi dopo, nel numero di *Lacerba* del 15 luglio, appare *Via* di Ardengo Soffici, che si cimenta in una sorta di 'tenzone' con l'amico (Soffici 1938, 90-2).¹⁷

cf. Ruggiero 1996. Curiose anche le *Couplets di Gabriele* all'interno del musical *Turlupineide* di Renato Simoni (per il quale, così come per i cenni all'*Antidannunziana* di Lucini e alla *Superfemmina abruzzese* di Francesco Enotrio Ladenarda - entrambe datate 1914 - si rimanda a Zollino 2018, 239-45).

13 Verdirame, Spina 2007, 129-41, 241-334 offrono una scelta antologica del testo di Scarpetta, con a fronte l'originale dannunziano, e una cospicua documentazione relativa alla vicenda giudiziaria. Sull'argomento si veda anche Giammattei 1986.

14 Così lo definisce Onorì 2019, che rileva anche altre interessanti tangenze parodiche tra d'Annunzio e Petrolini. Il monologo di *Gastone* è antologizzato in Bertolucci, Citati 1961, 140-2. D'Annunzio presterà molti suoi tratti, messi in caricatura, anche al Caçoncellos della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda (Zollino 2008, 72-6).

15 Dopo il debutto milanese al Teatro Gerolamo, una protesta degli eredi di d'Annunzio costringerà Poli a togliere il testo dannunziano dal repertorio; lo sostituirà con una poesia di Ada Negri.

16 Cf. Palazzeschi 2002, 295-8, 984.

17 «Palazzeschi, eravamo tre, | noi due e l'amica ironia, | a braccetto per quella via | così nostra alle ventitré. | Il nome, chi lo ricorda? | Dalle parti di San Gervasio; | Silvio Pellico o Metastasio; | c'era sull'angolo in blu. || Mi ricordo però del resto: | l'ombra d'oro sulle facciate, | qualche raggio nelle vetrate; | agiatezza e onorabilità. || Tutto nuovo, le lastre azzurre | del marciapiede annaffiato, | le persiane verdi, il selciato, | i lampioni color caffè; || giardinetti disinfettati, | canarini ai secondi piani, | droghieri, barbieri, ortolani, | un signore che guardava in sù, || un altro seduto al balcone, | cal-

Nel 1921, i francesi Paul Réboux (pseudonimo di Paul Amillet) e Charles Muller inseriscono la prosa pseudo-dannunziana *Il mito di Pasife* nella terza serie delle loro parodie *À la Manière de...* (Paris: Grasset, 1921; riprodotta in Almansi, Fink 1991, 14-18). L'anno seguente, nella prima serie dei suoi *Poeti controluce*, Luciano Folgore¹⁸ pubblica *La pioggia sul cappello*, ovvero quella che rimarrà la più divertente delle parodie della *Pioggia nel pineto* (Folgore 1922, 45-52),¹⁹ e qualche anno dopo nei *Novellieri allo specchio* porrà in prima posizione *Zolfino* (Folgore 1935, 7-16), una novella che sia nel titolo (che rimanda al dannunziano *Dalfino*) sia per tema e stile fa il verso a *Terra vergine*, esasperandone la sensualità 'primitiva' con esiti assai divertenti; ad esempio, così entra in scena il protagonista:

Zolfino sbucò dal canneto col petto villosa e la sua testa ricciuta colore d'inferno. Teneva fra i denti una bacca selvatica. La masticcava e gli pareva di assaporare la carne della primavera che gli metteva in bocca una voluttà allappante.

L'indubbia felicità degli esiti parodici legittima l'accostamento a Folgore di Paolo Vita Finzi, che nel 1927 inserirà *Hortus apertus*, palese controcanto di *Hortus conclusus* del *Poema paradisiaco*, nell'esile (quindici componimenti) e raffinata prima edizione della sua *Antologia apocrifa* pubblicata da Formiggini. La si trascrive qui dall'edizione comprensiva delle quattro serie pubblicate rispettivamente nel 1927, 1933, 1961, 1976 (Vita Finzi 1978, 38-41):

E colei che addormento è mia sorella.
MARITONZO MARITONZO

Vieni, sorella. Il tacito giardino
dei versi miei, golfo di sogni, è immoto:
Vieni al giardino del Fratel tuo Grande.
S'ergono contro al cielo iacintino
i rigidi cipressi; egli di loto
v'intreccia e di papaveri ghirlande,
anima: di papaveri e di loto.

vo, che leggeva il giornale, | tra i gerani del davanzale | una bambinaia col bebè; [...]». Il titolo *Passeggiata* sarà usato da Soffici per una declinazione del tema con 'parole in libertà' in *Lacerba* del 15 febbraio 1914 (cf. Tellini 2008, 344).

18 Sulle sue parodie (che costituiscono solo una parte di un'attività letteraria e culturale assai interessante) cf. Bonazzi 2008.

19 Mi sia consentito rimandare a Lavezzi 2018, dove si torna sul tema delle rivisitazioni parodiche della *Pioggia nel pineto*, già oggetto di vari studi; proprio per evitare ripetizioni si prescinde nel presente saggio da ogni ulteriore riferimento alle parodie della celeberrima lirica alcionia.

Le statue di marmo in cori insigni
paion dormire; udendo i versi arcani
i fauni fanno dolci suoni e strani,
lente cadon le rose estenuate,
piegan vinti dal sonno i bianchi cigni,
mentre nei rivi ceruli e benigni
scorron soavi l'acque inzuccherate.

Scorron soavi l'acque inzuccherate
de la mia strofe ne la pura sponda
eco di tempi che non sono più:
e nel tacito vespero d'estate
sorgono lievi immagini obliate,
la bella Otero e Isaotta la bionda
e colei che compiacque al rege Artù.

Or piange una fontana, solitaria:
pallido, e dolce, e senza nube il cielo
che d'opale si tinge a l'occidente.
Leni i miei versi sperdonsi ne l'aria,
vaghe apparenze, gigli senza stelo,
nuvole bianche, tuniche di velo
d'infinito conteste e di niente.

Non forse hanno quei versi il suono muto
d'un cembalo che più suono non dia?
Non forse han la spirtale melodia
che senza corde effonder sa il leuto?
O, sembra, la dolcezza essenziale
stanca spirante da le vuote fiale
poi che il natio profumo hanno perduto.

S'apron lenti i miei versi, oh come buoni,
oh come stanchi, al vespero silente;
e somigliano candidi paoni
nati in un mese un po' convalescente.
Tutto bianco ne appare il bel giardino,
anima, mentre io siedo a te vicino
cantando inaudite mie canzoni.

So che sei stanca, è vero? Oh, molto stanca,
oh tanto stanca e pallida e dolente
che cadon da la mano esangue e bianca
le rose che fiorian sì dolcemente.
Or non parlare: io parlo, a l'infinito.

Ma tu puoi, non è vero, alzare un dito?
Fammi col dito il gesto che consente.

Chiara la luna, di chiaror d'opale,
bagna le cose d'un suo bianco latte
ne l'incanto del giorno moribondo.
Candide nel crepuscolo autunnale
sì come emerse da un lontano mondo
appaion dolci le tue carni intatte,
mentre batte ai miei versi il cor profondo.

E bagnerà quel bianco latte il seno,
anima, e scenderà lunghezzo i fianchi,
come s'infiltra tacito un veleno;
e scenderà quel latte ai tuoi ginocchi,
- così tondi i ginocchi, e così bianchi! -
al suono lene dei miei versi stanchi,
anima: e che il tuo cor non ne trabocchi!

E scenderà quel latte ai tuoi ginocchi.

*Novilunio d'aprile, MDCCCXCI.*²⁰

La parodia è tutta godibile, dalla dedica (che allude ironicamente a quella di una vera poesia del *Poema paradisiaco*, *Un verso*: «“E colei che non dorme è mia sorella” | Francesco Vannozzo») all'icastica conclusione, ed è introdotta da una premessa (un messaggio proveniente da Gardone, e portato insieme alla poesia da «un legionario e una Clarissa») che con raffinata ironia concentra autocitazioni, stilemi dannunziani, riferimenti a personaggi (Malatestino della *Francesca da Rimini* e Isabella Inghirami del *Forse che sì forse che no*, argutamente citato in calce) e non si nega una celeberrima tessera petrarchesca («dolce nella memoria», da RVF, CXXVI, v. 41):

Il Monocolo è veggente e antiveggente in terra di ciechi e d'acciecati; ed io veggo pur con l'uno, come Malatestino, dall'occhio nella mia tragedia immortale. Con l'uno guato, dentro me e fuori di me, e con due sento. [...] Ecco qui una bella poesia, sfuggita al mio poema paradisiaco - *liber beatitudinis* - allora ch'io sembravo vivere sotto il fascino di recondite incantagioni [...]. L'ho trovata, e ne avevo smarrito il ricordo, in una cartella di cordovano fulvo, che comprai per rinserrarvi le mie carte più segrete ed esquisite, un equinozio di primavera - dolce nella memoria - in quel mirabi-

²⁰ *Hortus apertus* è inserito anche in Almansi, Fink 1991, 10-12.

le fondaco *d'omni cosa preciosissima* che s'intitola al numero arcano XLVIII. Ma, come ho detto, ne avevo perso ogni ricordo. *Né saprei dir se questa è cosa mia*, come canta Maritozzo Maritozzi «sovran maestro d'ogni melodia» che ebbero caro Bindo Bonichi e Folcacchiero dei Folcacchieri. *Né saprei dir se questa è cosa mia*.

È autentica? È apocrifa?

Forse, non forse. La realtà è mutevole e ambigua come il volto ermetico d'Isabella Inghirami. [...] Anche una volta l'invenzione e la realtà si fondono misteriosamente; anche una volta chi viene meco è costretto a curvarsi sull'orlo del segreto.

È autentica? È apocrifa?

Forse che sì, forse che no.

Torna anche qui l'immaginario Maritozzo Maritozzi, «sovran maestro d'ogni melodia», con citazione dai vv. 8-9 di *Un verso* («A vo', gentil Francesco di Vanno, | sovran maestro d'ogni melodia»), che «smonta la prepotenza onomastica delle citazioni medievalesgianti dell'Imaginfico con un sapore da pasticceria in liquidazione»: così Almansi e Fink (1991, 12), i quali definiscono questo un modello parodico «al limite fra il perverso e il consacrante», dove il primo è concentrato nel finale («il mitico fiume di latte è un malizioso auto-commento, cioè un commento su se stesso e su un certo tipo di lirica qui rappresentato, lirica che diventa *anche* una cosa stucchevole e noiosa, un latte alle ginocchia»), mentre il resto «oscilla fra il graffio arrabbiato della parodia perversa, e il ganscino affettuoso della parodia consacrante».

Nelle parodie di Folgore e di Vita Finzi si ammira non solo la plausibilità delle scelte lessicali, stilistiche e tematiche - che sono simili a quelle del vero d'Annunzio - ma anche la raffinatezza della patina ironica che rivela il gioco, mentre è invece profondamente diverso il procedimento di chi scrive versi 'alla maniera di', senza intento parodico, per il divertimento intellettuale di costruire dei *falsi* verosimili. In questa direzione è interessante un recente libretto di Fabrizio Brunetti, dal titolo *Falso vero verosimile*, che presenta venticinque poesie che si possono definire 'falsi d'autore', in quanto riproducono con abilità e rigore filologico - come nelle copie di quadri famosi - lo specifico formale e contenutistico proprio dei poeti imitati (da Foscolo a Betocchi). d'Annunzio vi è rappresentato da un sonetto, intitolato *Ebe dormente* e datato 1883 (Brunetti 2003, 27), che potrebbe trovar posto tranquillamente nell'*Intermezzo*, accanto a *La donna del mare* («la divina dormente»: d'Annunzio 1982, 303):

Placida la prim'alba ora da'l mare
torpido surge, e ne'l silenzio effonde
il suo chiarore. A pena treman l'onde,
e pare un velo palpitante il mare.

A' salsi effluvî mesconsi profonde
fragranze che da enormi piante rare
esalan ne'l verziere ove, a'l cantare
di lievi aure, ella dorme, e a'l suon de l'onde.

Ed io, furtivo e ignoto, ebbro la spio:
l'ignude membra, ancor d'adolescente,
ella ne'l sonno (ha in volto un riso arcano)

offre in posa impudica a'l piacer mio.
Oh come ora fluisce in me l'ardente
disio di voluttà! Ma, in vano, in vano...

Bersaglio prediletto degli autori di parodie sono ovviamente le poesie più antologizzate e memorizzate: la *Pioggia nel pineto* - saldamente al primo posto - ma anche ad esempio *I pastori*, «un testo del D'Annunzio più schiettamente familiare e casto» da Ennio Flaiano «adibito in funzione erotica» in un epigramma degli anni Cinquanta (Tellini 2008, 257):

Raccordo anulare

Andiamo, donna, è tempo d'amare
sul Raccordo Anulare.
La campagna ci attende, il cacciatore
ed il fido pastore.
Andiamo, donna, levati il rossetto.
Offriti. Aspetto.
Così furtivo il desiderio passa
nell'Uomo-Massa.²¹

Toccherà ancora ai *Pastori* essere 'rovesciati' nella rubrica tenuta da Giampaolo Dossena²² su *Tuttolibri* intitolata *Osanrap*, ossia il *Parnaso*

²¹ Pubblicato in *Tempo presente*, a. IV, nr. 12, dicembre 1959, poi in Flaiano 1988, 203 (nella sezione *Epigrammi di La valigia delle Indie*).

²² Introducendo la poesia su *Tuttolibri*, Dossena rivela la ritrosia a manifestarsi da parte dell'autore, in procinto di pubblicare un libro di sociologia del potere (poi uscito nello stesso anno: *Colpa e potere. Sull'uso politico del Capro Espiatorio*. Bologna: il Mulino) e quindi titubante nel «mescolare sacro e profano, serio e faceto»; ma le parole di Dossena erano risultate persuasive: «Gli abbiamo detto come fosse serio e sacro

rivoltato: a partire dal 16 gennaio 1982 Dossena vi pubblica testi elaborati da lettori con la regola appunto del 'rovesciamento', e il 2 aprile 1983 (nona puntata, a p. 8) è il turno dei *Pastori* che diventano *I bancari* nella penna del docente di sociologia torinese Giuseppe Bonazzi:

Marzo, venite. C'è spazio per restare.
Tosto pel mare di Lombardia i tuoi bancari
affluiscono alle celle e tornan dalla spiaggia:
salgono alla Padania domestica
che grigia è come l'asfalto di riviera.

Hanno mangiato brevemente in mense
cittadine, che odor di pane straniero
si spanda da le bocche paesane a tormento,
che in breve deluda la nostra fame in casa.
Hanno consunto recipienti di stirolo.

E tornan per l'autostrada nova in vetta
come per una carnal valle rombante
sotto i presagi dei recenti figli.
O strida di colei che ultimamente
disconobbe l'irremovibilità della pianura!

Tosto di traverso a vie interne s'asside
la gente. Con scotimenti è il suolo.
La pioggia abbruna sì il morto naylon
che assai con il fango si confonde.
Scricchiolio, tremolio, silenzi amari.

Oh, ecco perché sei tu coi tuoi bancari!²³

avere saputo ribaltare un'immagine letteraria d'Italia arcaica in un'immagine fantozziana di Italia postindustriale».

23 Nel perfetto 'rovesciamento' di una poesia prevale un meccanismo che definiremo enigmistico, affine nello spirito a quello che ispira un *divertissement* estremo creato dagli stessi curatori di *Quasi come*, Guido Almansi e Guido Fink: un breve passo del *Piacere*, relativo alla convalescenza di Andrea Sperelli (all'inizio del libro secondo), è rielaborato sostituendo ad ogni sostantivo il settimo sostantivo precedente nel *Dizionario della lingua italiana* di Carlo Passerini Tosi (Milano: Principato, 1969); il risultato è chiaro già nella prima frase, che all'originale «La convalescenza è una purificazione e un rinascimento» fa corrispondere «La controvertibilità è una purga e un rimpicciamento» (Almansi, Fink 1991, 155-6). Sarà ancora il *Piacere* a entrare in un fulmineo cortocircuito parodico ad opera di Umberto Eco che, immaginando come vari personaggi risponderebbero alla domanda *Come va?*, assegna a d'Annunzio la seguente risposta: «Va che è un piacere» (Eco 1992, 288-90).

Il verso che con maggiore difficoltà entra nel vestito a rovescio è sicuramente il v. 15, perché è impossibile uguagliare, ribaltandolo, il sublime *conobbe il tremolar della marina* di *Purgatorio* I 117. A questo verso – e quindi sia a Dante che a d'Annunzio – guarda con geniale irriverenza un fulminante epigramma di Toti Scialoja, che fa parte della sezione *Tre lievi levrieri* (1971-79) di *Versi del senso perso* (Scialoja 1989, 245):

A mezzogiorno, nella luce piena,
sui tavolini del Caffè Ruschena ²⁴
conobbi il tremolar dell'amarena.

Ancora d'Annunzio, oltre che la famosa barcarola ottocentesca *Santa Lucia*, è visibile nella trama di un altro epigramma della stessa raccolta (Scialoja 1989, 58; nella sezione *La zanzara senza zeta*):

Sul mar si sbriciola
la luna e luccica
a Casamicciola
ma c'è una lucciola
che in un cantuccio
succhia una cicca.

Il verso iniziale di *Santa Lucia* («Sul mare luccica l'astro d'argento») ²⁵ sembra contaminarsi con i vv. 33-35 di *Canto Novo, Canto del Sole*, 5 («La luna come un'ancora | infranta luccica nel violaceo | fondo del cielo»), dove troviamo sia il luccicare sia l'immagine della luna che si rompe.

Tra le poesie 'rovesciate' portate alla luce da Dossena sulle pagine di *Tuttolibri* figura anche *Le stirpi canore*, lirica simbolicamente importante perché è la lode delle parole del poeta, che fanno identificarsi «con tutti gli aspetti della natura, dai quali traggono la mutevolezza e la capacità di adeguarsi a ogni contesto» (d'Annunzio 2018, 582). L'autore è Fra Diavolo (pseudonimo del noto enigmista Carmelo Filocamo, 1929-2010) e il titolo è *I «parvenus» cacofonici*. ²⁶

²⁴ Il caffè Ruschena è un famoso bar-pasticceria di Roma, nel quartiere Prati.

²⁵ L'incipit viene spezzato in due versi contigui e «il riferimento a Napoli del testo originale genera metonimicamente un *Casamicciola*, reddizio sia per la proparossitona (che crea rima ritmica con *sbriciola* e *luccica* e consonanza con *lucciola*) sia per l'affricata palatale che si ritrova, oltre che nei rimanti citati, anche in *cantuccio*» (Serriani 2009, 316-17).

²⁶ Dossena 1994, 236-8; correggiamo il refuso *tenaci* per *densi*, al v. 25, sulla base del testo di *Tuttolibri*, 17 settembre 1983, p. 8 (diciassettesima puntata del *Parnaso rivoltato*).

Le mie prose sono alle origini
dei deserti,
altre dei rigidi marmi,
altre del fertilizzante,
altre della Luna,
altre dell'aria stagnante.
I miei silenzi
sono alti
come le fronde
celesti,
altri turbati
come specchi scavati,
frigidi come le varici
dei vecchi malati,
morbidi come petali sfogliati,
lucidi come le faville
lucenti,
impastati come le melme
del pantano,
saldi come le radici
dell'ontano,
esangui come le ventose
delle lumache
bavose,
densi come i fetori
rappresi,
sfioriti come i fiori
appassiti,
ardenti come le fiamme
degli inferi,
giocondi come i crisantemi
dell'Eden,
svettanti come i frassini
del ruscello,
grezzi come i ricami
che fra due rami
fa il filugello.

La poesia è ribaltata in modo tecnicamente perfetto ma non ha certo la forza allusiva e parodica dell'esordio dei *Poemi* (1909) di Palazzeschi («Chi sono? | Son forse un poeta? | No certo. | Non scrive che una parola, ben strana, | la penna dell'anima mia: | follia»: Palazzeschi 2002, 71), il quale probabilmente pensava contrastivamente a d'Annunzio - e in particolare proprio alle *Stirpi canore* - sia qui sia in *E lasciatemi divertire!* (nell'*Incendiario* del 1910, ora in Palazzeschi 2002, 236-8), dove le parole poetiche sono degradate a «picco-

le corbellerie» (v. 11), «indecenze» (v. 16), «strofe bisbetiche» (v. 17), «robe avanzate» (v. 26), «spazzatura» (v. 28).

Molti anni dopo, nel cruciale 1968, *Le stirpi canore* avranno un raffinatissimo controcanto in una lirica poi entrata in *Satura*, *Le parole*: non stirpi canore *en plen air*, ma adagiate «sul retro | delle fature, sui margini | dei bollettini del lotto, | sulle partecipazioni | matrimoniali o di lutto», amanti del «buio dei taschini | del panciotto» e del «fondo | del cestino». Addirittura, «le parole | preferiscono il sonno | nella bottiglia al ludibrio | di essere lette, vendute, | imbalsamate, ibernate». La discrezione al limite dell'oblio, il messaggio nella bottiglia lasciato al caso, di contro alla diffusione autopromozionale di parole rese artificialmente immortali: Montale vuole forse certificare qui, nella poesia-manifesto della sua seconda stagione, la fine del cammino compiuto 'attraverso' d'Annunzio. Ma l'oltranza parodica tradisce, insieme con l'inquietudine di un congedo comunque difficile, il fastidio per la massa babelica di parole di una nuova realtà non amata, alla quale può contrapporre solo - come sempre - il silenzio e la decenza quotidiana.

Bibliografia

- Almansi, G.; Fink, G. (1991). *Quasi come*. Milano: Bompiani.
- Bertolucci, A.; Citati, P. (a cura di) (1961). *Gli umoristi moderni*. Milano: Garzanti.
- Bonazzi, N. (2008). «Un 'riso bonario e gustoso': le parodie di Luciano Folgore». *Griseldaonline*, 7, 1-11.
- Brunetti, F. (2003). *Falso vero verosimile. Pseudoantologia di poeti italiani dell'Ottocento e del Novecento*. Prefazione di L. Pignotti. Postfazione di S. Stefanelli. Udine: Campanotto.
- 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. (2010). *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. A cura di P. Gibellini. Milano: BUR.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini. Commento di G. Belletti; S. Campardo; E. Gambin. Scheda metrica di G. Lavezzi. Venezia: Marsilio.
- Dossena, G. (1994). *T'odio empia vacca. Dileggio e descolarizzazione*. Milano: Rizzoli.
- Eco, U. (1992). *Il secondo diario minimo*. Milano: Bompiani.
- Flaiano, E. (1988). *Opere. Scritti postumi*. A cura di M. Corti; A. Longoni. Milano: Bompiani.
- Folgore, L. (1922). *Poeti controluce. Parodie*. Foligno: Campitelli.
- Folgore, L. (1935). *Novellieri allo specchio*. Milano: Ceschina.
- Giammattei, E. (1986). «*Il figlio di Iorio*: d'Annunzio, Scarpetta e Croce». Tiboni, E. (a cura di), «*La figlia di Iorio*» = *Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 255-62.

- Lavezzi, G. (2018). «Nuove goccioline dal bosco dannunziano. Altre presenze della *Pioggia nel pineto* nel Novecento e oltre». *Archivio d'Annunzio*, 5, 11-25. <http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2018/05/003>.
- Montale, E. (1976). *Sulla poesia*. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori.
- Onorii, S. (2019). «Il teatro di Ettore Petrolini: dal modello alla parodia». Castellano, F.; Gambacorti, I.; Macera, I.; Tellini, G. (a cura di), *Le forme del comico = Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI* (Firenze, 6-9 settembre 2017). Firenze: Società Editrice Fiorentina. https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/29_01_costa_onorii.pdf.
- Palazzeschi, A. (2002). *Tutte le poesie*. A cura e con un saggio introduttivo di A. Dei. Milano: Mondadori.
- Ruggiero, N. (1996). «I giochi dell'intertestualità. D'Annunzio e la cultura giornalistico-letteraria napoletana». *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*. Vol. 1, *L'Abruzzo. Roma e l'Italia meridionale*. Pescara: Edizars, 165-80.
- Scialoja, T. (1989). *Versi del senso perso*. Milano: Mondadori.
- Serianni, L. (2009). «Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja». Antonelli, G.; Chiummo, C. (a cura di), «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana = Atti del Convegno* (Cassino, 9-10 ottobre 2007). Roma: Salerno, 307-24.
- Soffici, A. (1938). *Marsia e Apollo*. Firenze: Vallecchi.
- Tellini, G. (2008). *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*. Milano: Mondadori.
- Verdirame, R.; Spina, M. (a cura di) (2007). *Canto e controcanto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*. Catania: C.U.E.C.M.
- Vita Finzi, P. (1978). *Antologia apocrifa*. Milano: Bompiani.
- Zollino, A. (2008). «Il personaggio d'Annunzio nella letteratura italiana». Currieri, L. (a cura di), *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa*. Brussels: P.I.E. Peter Lang, 71-106.
- Zollino, A. (2018). «D'Annunzio bersaglio dell'ironia e del sarcasmo degli scrittori del Novecento». *D'Annunzio tra ironia e malinconia = Atti del 44° Convegno internazionale di studi* (Pescara, 17-18 novembre 2017). *Rassegna dannunziana*, 69/71, 237-50.

La «melodia selvaggia» della Natura

Una metafora di libertà metrica da d'Annunzio ai poeti di primo Novecento

Federica Massia
Università di Pavia, Italia

Abstract The article aims at verifying how Gabriele d'Annunzio's idea of the correspondence between poetry and nature has influenced many Italian poets at the beginning of the 20th century, with particular regard to their choice of the free verse. Following the example of many poems of Alcyone (such as *L'Onda* or *Le stirpi canore*), many symbolist and futurist poets (e.g. Lucini, Buzzi, Soffici) employed the comparison with natural elements in order to explain their search for a new rhythm, free from the strictness of traditional forms. Moreover, this study suggests that d'Annunzio may have found inspiration in Walt Whitman for the development of this principle.

Keywords D'Annunzio. Alcyone. Nature. Free Verse. 20th-century Italian poetry. Whitman. Literary influence.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-22
Accepted 2022-06-07
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Massia | © 4.0



Citation Massia, F. (2022). "La 'melodia selvaggia' della Natura. Una metafora di libertà metrica da d'Annunzio ai poeti di primo Novecento". *Archivio d'Annunzio*, 9, 59-70.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/006

«Natura e Arte sono un dio bifronte» recita un verso del *Fanciullo*, una lirica cruciale di *Alcyone*, di cui Pietro Gibellini ha ormai da tempo messo in evidenza il valore metapoetico e programmatico per l'intera raccolta (1985, 52-7). Inserita in posizione quasi proemiale, il *Fanciullo* preannuncia la radicale novità dei valori e delle soluzioni espressive del terzo libro delle *Laudi*: qui infatti la parola poetica si propone non solo di imitare la natura, ma di 'continuarla', in un atto mimetico e creativo allo stesso tempo, proprio come teorizzato insieme all'amico e sodale Angelo Conti nella *Beata riva*.

A dire il vero, il mito naturalistico della continuità e identificazione tra il poeta e la natura si può far risalire già al tempo del *Canto novo*, vero esordio poetico dannunziano, dove il giovane pescarese aspirava a comporre «con ala più salda e libera | le strofi, erotte su da' precordi», nella perfetta coincidenza tra la sensazione soggettiva e la sua espressione poetica (Debenedetti 1971, 336-52). Tuttavia si può dire che soltanto nelle *Laudi* questi presupposti abbiano sviluppato appieno le loro potenzialità sul piano espressivo, con la creazione di una forma metrica più libera e personale. Se si guarda alla parabola tematica e formale di *Alcyone*, così come prefigurata nel *Fanciullo*, si osserva che l'opera muove dai testi

preraffaelliticamente orchestrati su cadenze laudistiche, stilnovistiche, rinascimentali, esiodee della prima sezione [...] per abbandonarsi poi al libero canto naturale e alla 'melodia selvaggia' dei testi centrali [...] e concludersi infine sui metri chiusi e sulle cadenze colte, fitte di echi classici e classicistici. (Gibellini 2018, 38; cf. Gavazzeni 1980, 5-10)

Nel cuore della raccolta, dunque, l'esplosione estiva della potenza vitale della natura - e la piena identificazione panica del poeta in essa - coincide con il momento di massima libertà formale.

Da questa considerazione critica, ampiamente condivisa e consolidata, occorre partire per il nostro discorso. In questa prospettiva, infatti, l'«inedita modulazione metrica» della strofe lunga dannunziana non rappresenta soltanto un abile gioco di risponderne musicali, ma costituisce il «modo più autentico di effigiare la misura segreta del mondo» (Pazzaglia 1974, 167). Solo una libera e progressiva configurazione del canto poteva consentire al poeta di trascrivere quella sorta di estasi mitica vissuta davanti allo spettacolo del mondo, dal momento che la potenza e la vitalità metamorfica della natura non potevano essere espresse e contenute nelle strutture precostituite della metrica tradizionale.

Al di là dei risvolti ideologici che questa identificazione comporta nel personalissimo mito superomistico dannunziano, ciò che qui interessa mettere a fuoco è il valore propriamente metrico che la corrispondenza tra poesia e natura assume nelle *Laudi*, e soprattutto in

Alcyone. La natura, cioè, rappresenta non solo il principale modello alla base della libertà formale della poesia dannunziana, ma anche la sua giustificazione ritmica, nella direzione di quello che potremmo definire un principio di 'naturalismo metrico'.

Del resto proprio in *Alcyone*, che come noto rappresenta anche uno splendido «libro di poesia sul fare poesia» (Gibellini 2018, 35), il *Fanciullo* non è l'unico testo in cui d'Annunzio offra una chiave di lettura della sua opera in questo senso. Il celebre distico che chiude l'*Onda*, per esempio, costituisce una vera e propria «confessione critica» di questa ricerca espressiva (Dotti 1963, 187), spingendo il lettore a reinterpretare in modo nuovo tutto ciò che precede questa sorta di agnizione finale: la vera protagonista della lirica si rivela essere la poesia stessa, così che il suo ritmo e la sua forma metrica non rappresentano altro che l'«espressione analogica del movimento dell'universale metamorfosi», nella perfetta e armonica fusione tra Arte e Natura (Pazzaglia 1974, 159). Lo stesso principio informa la sostanza di tutti i versi delle *Stirpi canore*, dove il legame strettissimo che unisce la parola poetica alla realtà naturale si incarna nella lunga enumerazione degli elementi in cui si identifica il canto, in una sorta di «dichiarazione di poetica risolta in immagini» (Roncoroni 1982, 259).

Una delle più suggestive affermazioni dannunziane in proposito si trova poi al di fuori dei confini di *Alcyone*, in una pagina pubblicata sulla *Letture* nel 1906 e poi inclusa nel secondo volume delle *Faville* (1928, 362). Qui il poeta impiega il paragone con un elemento naturale proprio per dimostrare e giustificare la superiorità della «libera creazione ritmica del cantore» sulla «dura costruzione del rimate»:

La strofe greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'arte. È difficile dir quale, tra le cose naturali, la eguagli nell'infinita delicatezza ed esattezza della contestura. La misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi ti fa pensare talvolta al miracolo dell'arcobaleno, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore, se bene tu senta nel tuo occhio la molteplicità della gioia.

Anche se in questo caso d'Annunzio fa esplicito riferimento alla poesia greca, è evidente che allo stesso intento ritmico aspirino anche le strofi lunghe delle *Laudi* appena pubblicate.¹ Non a caso questo brano è stato citato anche da Antonio Pinchera (1991, 109-10), nel saggio che ripercorre l'evoluzione della poesia dannunziana «dal metro» - innanzitutto barbaro, neoclassico - «al ritmo» delle raccolte laudistiche.

¹ Peraltro anche l'associazione di una sensazione ritmico-uditiva a un'immagine visiva e coloristica appare perfettamente coerente con il linguaggio sinestetico della poesia alcyonia (cf. Pazzaglia 1974, 168-71).

Se il principio della corrispondenza tra Arte e Natura può essere ricondotto direttamente ai modelli classici di d'Annunzio e alla loro interpretazione in chiave estetizzante attuata insieme al Conti, dietro alla specificazione del paragone naturale in senso propriamente metrico sarà forse plausibile riconoscere anche la suggestione di Walt Whitman, poeta molto amato e presente in Italia negli anni della formazione del giovane Gabriele.² L'idea della poesia come spontaneo prodotto naturale, infatti, corrisponde perfettamente al principio organico della forma tipico del Rinascimento americano, già implicito del resto nel titolo delle *Leaves of Grass*, dove Whitman gioca con il duplice significato di *leaves*, traducibile contemporaneamente con 'fogli' e 'foglie'. Nella prefazione alla prima edizione della raccolta americana (1855) si legge:

La rima e la regolarità delle poesie perfette rivelano la libera crescita delle leggi metriche, e sbocciano da esse con la inevitabilità e la spontaneità di gigli o rose su un cespuglio, assumono forme compatte come quelle delle castagne o degli aranci, dei meloni e delle pere, diffondono un profumo impercettibile alla forma.³

Padre del verso libero internazionale, Whitman sembra essere stato il primo a proporre il confronto con gli elementi della natura per descrivere il ritmo dietro l'apparente disordine della sua poesia, per giustificare la sua ricerca di una regolarità che rifuggisse però dalla rigidità e dalla monotonia delle norme metriche tradizionali:

The waves of the sea do not break on the beach every so many minutes; the wind does not go jerking through the pine-trees, but nevertheless in the roll of the waves and in the sougning of the wind in the trees there is a beautiful rhythm. How monotonous it would become, how tired the ear would get of it, if it were regular! It is the under-melody and the rhythm that I have attempted to catch.⁴

Si tratta di un principio centrale nella poetica whitmaniana, ben presente anche in molte liriche programmatiche delle *Foglie d'erba* (co-

2 L'entusiasmo di d'Annunzio nei confronti del poeta americano è dimostrato dalle lettere scritte tra il 1880 e il 1896 a Enrico Nencioni, autorevole critico e anglista cui spetta il merito della scoperta italiana di Whitman (d'Annunzio 1939). La biblioteca del Vittoriale conserva inoltre diverse edizioni inglesi, francesi e italiane delle *Leaves of Grass* (tra le italiane si segnalano i *Canti scelti* di Luigi Gamberale del 1890 e le *Foglie di erba* del 1907, prima traduzione integrale al mondo della raccolta americana). Per un inquadramento più generale della fortuna italiana di Whitman tra Otto e Novecento e della sua influenza sui poeti italiani cf. Massia 2021.

3 La prefazione, poi inclusa nella raccolta di prose *Specimen Days*, oggi si può leggere in traduzione italiana in Whitman 1968, 379-410, ma è importante ricordare che Gamberale l'aveva tradotta già nei *Canti scelti* del 1890.

4 La citazione whitmaniana è estratta da un'intervista pubblicata in Bergman 1950.

me per esempio *Spirit that Form'd this Scene*, tradotta in Italia da Luigi Gamberale già nel 1887 e poi citata nella prefazione all'importante traduzione integrale del 1907), e come tale prontamente recepito da tutti i principali critici di Whitman, in America e in Italia.⁵ Considerando l'influenza ideologica e formale delle *Leaves of Grass* su alcune poesie dannunziane degli anni Novanta (in particolare nelle *Odi navali*), non è da escludere che a Whitman si debba riconoscere qualche responsabilità anche nella costruzione del linguaggio versoliberrista di d'Annunzio, nell'assunzione della Natura quale unico termine di paragone e motivazione ritmica dei nuovi metri. La profonda assimilazione che d'Annunzio ha fatto di questo principio, trasfigurandolo in forma del tutto personale e rivestendolo di uno specifico significato mitopoietico, sembra averne fatto un punto di riferimento importante per molti poeti di inizio Novecento.

L'ipotesi che qui si vuole suggerire, infatti, consiste proprio nella possibilità che il principio del naturalismo metrico dannunziano sia stato assunto dalle nuove generazioni di poeti di primo Novecento come una sorta di giustificazione formale - quasi un principio tecnico - alla base della poesia metricamente libera, diventando un vero e proprio *topos* del versoliberrismo italiano. Trattandosi di un principio di tipo soprattutto teorico, nel corso di questa prima ricognizione all'interno della *koiné* simbolista-crepuscolare-futurista italiana, abbiamo voluto prestare particolare attenzione ai testi metapoetici degli autori, alle loro dichiarazioni critiche e programmatiche.

In questa prospettiva, un ruolo di massimo rilievo spetta senz'altro a Gian Pietro Lucini, in quanto primo teorico del verso libero italiano, ma anche protagonista della cultura letteraria tra Otto e Novecento, al centro di una rete di rapporti con tutti i principali esponenti della poesia di quegli anni, punto di riferimento fondamentale nella formazione teorica del simbolismo prima e del Futurismo poi. Tanto per cominciare, in certi passaggi dell'agguerrita difesa del verso libero che Lucini pubblica in risposta all'*Enquête* di Marinetti (1909, 103-30), sembra possibile rilevare una sensibile consonanza con alcuni principi dannunziani citati sopra:

Il nostro progresso è nell'avvicinarsi ad essa [la natura], nel camminare con lei, nel conoscerla e nel sentirsi una sua emanazione: per l'artista, la perfezione della forma è l'aspetto conoscibile del mistero armonico del mondo; è l'attestazione della sua scoperta, è l'espressione del suo amore. [...] In fondo, colla dimostrazio-

⁵ In Nencioni 1883, per esempio: «Egli ha soppresso la rima e la metrica regolare, adottando un ritmo di nuovo genere, ma che è di una penetrante efficacia. La sua strofa è un periodo poetico di una grandiosa e musicale struttura, in cui sembrano risuonare i rumori selvaggi delle foreste vergini, del vento fra le liane, e delle grandi onde del Mississippi e dell'Ohio».

ne che il Codice, qualunque codice, e la Bibbia, qualunque bibbia, sono delli elementi 'sociali antinaturali', il progresso ci libera dalla perversità, che non è data dall'essere noi animali, ma dalla falsa persuasione nel non volerlo essere. Così la lirica è la più alta espressione dell'uomo, dell'uomo senz'altro: - s'egli si aggiunge delli aggettivi, si diminuisce. Il suo grido d'amore, d'angoscia, di meraviglia, di pietà, è la partecipazione canora di passione della sua vita, alla vita del mondo.

Nella *Beata riva*, nel primo dialogo con Ariele, Gabriele affermava infatti che l'oggetto dell'arte non deve essere l'idea, ma proprio la vita «intensa e ardente, ricca di piacere e d'oblio», che il poeta deve riuscire a cogliere nella natura ritrovando quell'«intimo e quasi immediato legame che congiunge l'intelletto dell'animale al mondo che lo circonda», esprimendo poi «coi simboli dell'arte» quella «intuizione che dell'acqua ha un delfino, delle foreste un leone, della luce una cicala, dell'aria una allodola» (Conti 2001, 23-6; cf. Pazzaglia 1974, 163).

La valenza specificamente metrica di questo principio è poi esplicitata nel capolavoro teorico di Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero* (1908). Qui, nell'ultima sezione dell'opera, l'intellettuale milanese ripercorre le vicende della generazione di poeti italiani di fine Ottocento, soffermandosi in particolare sulla propria esperienza, rivendicando la novità dei temi e delle forme metriche della propria poesia (566-9):

Mi sono riversato dentro al mio numero inimitabile, libero, sincero, giocondo, irritato, deliberato.

Ecco: non avrò altre regole conosciute che queste, le quali dirigo-
no il maestoso ritmo naturale del mare sulle arene, del vento nella foresta, delli astri nell'orbita, dell'etere, che vibra luce, calore, suono, elettricità, si condensa in materia, vive, si disgrega nella morte e torna persona e risuscita uomo, divinità.

L'enumerazione degli elementi naturali, riconosciuti quali unici modelli del ritmo libero della propria poesia, sembra muovere da un diretto recupero delle *Stirpi canore* dannunziane: «I miei carmi son prole | delle foreste, | altri dell'onde, | altri delle arene, | altri del Sole, | altri del vento Argeste» (vv. 1-6). Alle precise tessere lessicali estratte da *Alcyone* si affiancano poi alcuni elementi più tipici della poesia d'avanguardia, come soprattutto l'«elettricità», che sarà metafora centrale e prediletto termine di paragone dei poeti futuristi.

Meno diretti e probanti sono i riscontri rintracciabili nelle poesie di Lucini, ma è noto come gran parte della sua produzione in versi sia stata messa a punto sul finire dell'Ottocento, prima cioè della definizione teorica dei suoi principi di poetica. Del resto è proprio

sul piano teorico che Lucini ha saputo influenzare più a fondo i poeti delle nuove generazioni. Ad ogni modo, si potrà citare almeno un testo delle *Revolverate*, non certo annoverabile tra le poesie più libere scritte da Lucini, ma significativo per il suo evidente valore metapoetico, dove la poesia è paragonata a una fioritura selvatica, nel totale rifiuto delle regole metriche tradizionali:

Per chi volli raccogliere
questo mazzo di fiori selvaggi
stringerli in fascio nel gambo spinoso ed acerbo?
[...]
Per chi io canto questi fiori plebei e consacrati
dal martirio plebeo innominato,
in codesto sdegnoso rifiuto di prosodia
[...]
Per chi, per chi, questa lirica nuova,
che bestemmia, sorride, condanna e sogghigna,
accento sonoro e composto dall'anima mia,
contro a tutti, ribelle e superbo,
in codesto rifiuto imperiale d'astrusa prosodia?

Che d'Annunzio abbia esercitato una grande influenza proprio sull'autore di *Antidannunziana* è una questione già evidenziata da altri (per es. Viazzi 1972) e spiegata soprattutto da Fausto Curi (1999, 59), che ha riconosciuto proprio in Lucini – e non in Gozzano – il primo ad aver davvero compreso la necessità di 'attraversare d'Annunzio', secondo quella ben nota dinamica di confronto dialettico che caratterizza il rapporto dei poeti del Novecento con l'Immaginifico. In effetti, tracce profonde di un'influenza dannunziana si ritrovano anche nell'altro autore antidannunziano per eccellenza, Enrico Thovez, sin dal testo programmatico che apre il suo *Poema dell'adolescenza*:

Oh, un canto! un inno più largo! più vasto e libero e forte!
un ampio canto che accolga
questo divino tumulto! Le vostre strofe mi soffocano;
l'anima mia si divincola
fuor dei legami nel sole. Splendimi, o sole, nel cuore!
Oh, non mi uccida la gioia!
Oggi, percosso di luce, io getto un grido nel tempo:
fondo in più libere forme
le cose eterne e il mio palpito che le rinnova negli anni!

È questo canto il mio inno
di libertà: mi divido da tutto il resto per sempre.
Voglio esser semplice e grande
come la stessa natura, parlarne con voce nuova,

sentendo in tanto orizzonte
d'essere l'intimo vincolo tra il cielo azzurro e la terra.

Stando a quanto Thovez scrive nel *Diario*, questo *Grido di liberazione* fu composto nel 1894, salutato dal poeta come una vera, seppur «semplicissima», innovazione metrica, una definitiva «liberazione dalle strettoie delle vecchie forme» (1939, 399). In questo caso è ovvio che le origini del «naturismo panico e programmatico di tipica ascendenza dannunziana» (Frattini 1969, 95) che traspare dai versi appena citati non possano essere cercate in *Alcyone*, ancora di là da venire, ma piuttosto nel *Canto novo*, che d'Annunzio andava rifacendo proprio in quegli anni, testimoniando un'evoluzione opposta e complementare nella poetica dei due autori.

Secondo una ben nota e provocatoria affermazione di Luciano Anceschi, i poeti futuristi potrebbero essere riconosciuti come «i soli veri dannunziani in Italia» (1958). E forse Paolo Buzzi può rappresentare un caso esemplare per testimoniare la penetrazione del dannunziano principio di naturalismo metrico nella poesia futurista. Insieme con Marinetti, infatti, Buzzi costituisce un punto di riferimento per i futuristi più giovani, anche sotto l'aspetto teorico. Una prova concreta in questo senso si trova nell'importante antologia di *Poeti futuristi* del 1912, dove Buzzi non solo risulta l'autore più ampiamente rappresentato (con ben 17 testi), ma firma anche la premessa teorica della raccolta, intitolata *Il verso libero*, che accompagna il manifesto tecnico di Marinetti in apertura. Non potrà dunque sembrare irrilevante che proprio nel primo testo buzziano qui antologizzato, *Inno alla poesia nuova*,⁶ la libertà formale venga giustificata tramite la corrispondenza con la realtà naturale, a tratti ricalcando quasi esattamente l'attacco delle *Stirpi canore* (v. 1, «I miei carmi son prole [...]»):

Questa poesia è figlia del vento dell'Alpi,
è bianca di neve, azzurra di cielo, è rossa di sangue di sole.

Non mente. Non conta i suoi passi. È senza misure
come la Vita fuori della carne,
come l'adorabile Nulla.
Hai tu mai chiesto
di quanti piedi sia lunga
la linea spezzata del lampo?
Quante cesure sobbalzino a un verso di vento?

⁶ Si tratta della prima pubblicazione di questa poesia, poi confluita nella raccolta *Versi liberi* del 1913.

Ama il ritmo
con cui sposo il mio cuore al tuo cuore, al cuore del mondo.

Nel programmatico *Inno* buzziano, la rivendicazione della libertà metrica si accompagna alla proclamazione delle nuove tematiche tipicamente futuriste, alla celebrazione della guerra e della Macchina, di modo che accanto alle consuete immagini del «vento» e del «cielo» si profilano quella del «sangue», simbolo di forza e di violenza, e soprattutto quella del «lampo», emblema di velocità e di elettricità, che infatti ricorrono in molti altri testi all'interno dell'antologia. Nella conclusione della poesia, poi, l'influenza del poeta pescarese si traduce nelle forme di un «energismo avveniristico e superomistico» che incarna la declinazione più facile e tipica del dannunzianesimo futurista (Frattini 1969, 88-9).

Guardando non troppo lontano dall'area futurista, un'altra manifestazione del principio di naturalismo metrico dannunziano si può trovare nella *Ragione poetica* di Ardengo Soffici, di nuovo un testo di chiaro valore programmatico:

Non rima, né metro né legge vuole il mio nuovo canto.
Perché, qual legge costringe il nascer del grano fra le zolle
violetto,
la voce volante del vento,
il turbinio delle incomprensibili stelle,
il travaglio delle bestie,
il dolore e l'amore
e la vita e la morte dell'uomo?

Che tutte le cose suscitate dalla Parola onnipossente
balzino, rivivano, s'intreccino, si muovano
nella tua anima, o fratello,
liberamente, senza rima, senza metro, senza legge,
ma col numero solo che scande
il cuore dell'Universo.

Si tratta di una poesia composta nel 1908, vale a dire in una fase sperimentale precedente le *Simultaneità* e *Chimismi* e l'acquisizione di una poetica saldamente futurista da parte di Soffici, dove tuttavia risulta già chiara la scelta di una metrica liberissima, nonché il trionfo della parola poetica come «demiurgico strumento di adeguazione allo stesso ritmo vitale della natura» (Frattini 1969, 97).

Molto interessante è poi rintracciare un simile legame tra tematica naturalistica e scelta metrica versoliberista nella poesia di Arturo Onofri, un autore di certo più distante dagli ambienti dominanti del futurismo e della *Voce*, la cui posizione nel dibattito sulla nuova metrica aveva assunto - come noto - forme molto ponderate e perso-

nali, fortemente contrarie all'affermazione totalizzante e aprioristica del verso libero come rivoluzione tecnica esteriore (Onofri 1912). Nelle sue *Liriche*, infatti, il poeta romano affiancava sonetti e quartine a strofi alcaiche e versi liberi, sperimentando una certa varietà metrica. In una poesia non a caso intitolata *Trionfo della vita*, dove si avverte «una strana *contaminatio* tra il d'Annunzio di *Canto novo* e quello di *Maia*» (Frattini 1969, 92), Onofri alterna liberamente versi dal quinario all'endecasillabo (con rari pseudo-esametri) all'interno di strofe eterometriche:

Qual, dunque, innùmere
canto fioriscemi
oggi nell'anima con un tripudio?
È questa la gioia
di Primavera
che sopraggiunge sì fresca e leggera!
Rapide balzan dell'Anima
le libere strofe d'amore,
simili a lodole
dai prati, cui l'alba già indora,
spiccanti il lor vol mattinale.

A dire il vero, l'immagine degli uccelli che si librano nell'aria associata alla poesia si inserisce di per sé in una tradizione ampiamente consolidata, dalla letteratura classica a Carducci. Allo stesso modo non sorprende che il volo sia chiamato a incarnare anche una generica idea di libertà. Qui tuttavia questi elementi sembrano assumere una valenza specificamente metrica, dimostrata non solo dal contesto versoliberista della poesia, ma soprattutto dall'impiego dell'aggettivo «innùmere» in relazione al canto che «fiorisce» nell'anima del poeta.

Infine, l'ultimo esempio di questa rassegna si vuole affidare alla voce di Elda Gianelli, personaggio decisamente marginale nel panorama primonovecentesco, ma forse proprio per questo rilevante nell'economia del nostro discorso. Interpellata da Marinetti in occasione della sua *Enquête* (133-7), Gianelli sceglie di rispondere direttamente con una poesia in versi liberi, dove gli elementi della natura sono dapprima chiamati - antifrasticamente - a porre un freno all'ispirazione del poeta: «Pria che il foco t'assilli | dell'estro, pria che il tuo cor vampeggi, | pria che la fremebonda fantasia | con l'impe- to dell'onda | si sferri, scegli! e trovi ella lo scoglio | che la ributti, e trovi il foco il freddo | gettito delle spume e s'incanali | nella rigida strofe, | nel misurato verso». Poi, svelata la necessità del verso libero come unica forma di espressione adeguata per l'epoca contemporanea, la poesia si conclude auspicando: «Sgombrin le nubi e l'etere azzurreggi; | e la parola si spieghi, | settemplice arco di luce, | come orifiamma nel vasto». Sebbene sia stata pubblicata solo nel 1909, sap-

priamo che l'*Enquête* fu promossa da Marinetti già nel 1905. Dunque è difficile stabilire con certezza se Elda Gianelli avesse scritto la sua risposta prima o dopo la pubblicazione sulla *Letture* del brano dannunziano citato in apertura, ma certo è curioso che per rappresentare la poesia versoliberista abbia scelto proprio la stessa, suggestiva immagine dell'arcobaleno.

Indubbiamente occorrerà condurre un'indagine testuale di più ampio raggio per verificare l'ipotesi critica qui proposta, ma nel frattempo gli esempi sinora analizzati potranno forse risultare sufficienti a dimostrare l'esistenza di questo principio di naturalità metrica tra i versoliberisti di inizio Novecento. Più difficile è stabilirne con certezza l'origine e ricostruire il delicato sistema di rapporti e influenze che lega Whitman, d'Annunzio e gli altri autori minori che lo hanno adottato nella loro poesia. Ad ogni modo, che questa idea sia stata inventata autonomamente da d'Annunzio o meno, sembra difficile negargli un ruolo nell'averla istituzionalizzata, facendone quasi il mito centrale della libertà metrica di *Alcyone*, che una volta di più si confermerebbe così come protagonista e punto di riferimento imprescindibile della poesia del Novecento.

Bibliografia

Fonti primarie

- Buzzi, P. (1913). *Versi liberi*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1928). *Le faville del maglio*. Vol. 2, *Il compagno dagli occhi senza cigli e altri studi del vivere inimitabile*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1982). *Alcyone*. A cura di F. Roncoroni. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1984). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli; N. Lorenzini; introduzione di L. Anceschi. 2 voll. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini; commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin; scheda metrica di G. Lavezzi. Venezia: Marsilio.
- I poeti futuristi* (1912). Con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di P. Buzzi. Milano: Edizioni futuriste di Poesia.
- Lucini, G.P. (1909). *Revolverate*. Con una prefazione futurista di F.T. Marinetti. Milano: Edizioni di Poesia.
- Onofri, A. (1907). *Liriche*. Roma: Vita letteraria.
- Soffici, A. (1938). *Marsia e Apollo*. Firenze: Vallecchi.
- Thovez, E. (1901). *Il poema dell'adolescenza*. Torino: Streglio.
- Whitman, W. (1887). *Canti scelti*. Versione e prefazione di L. Gamberale. Milano: Sonzogno.
- Whitman, W. (1890). *Canti scelti*. Tradotti da L. Gamberale. Milano: Sonzogno.
- Whitman, W. (1907). *Foglie di erba. Con le due aggiunte e gli "Echi della vecchiaia" dell'edizione 1900*. Versione di L. Gamberale. Milano; Palermo; Napoli: Sandron.

Whitman, W. (1968). *Giorni rappresentativi e altre prose*. Traduzione di M. Me-liadò Freeth. Vicenza: Neri Pozza.

Fonti secondarie

- Aneschi, L. (1958). «Ipotesi di lavoro sui rapporti tra D'Annunzio e la ' lirica del Novecento'». *Convivium*, n.s., 6, 710-5.
- Bergman, H. (1950). «Whitman on His Poetry and Some Poets. Two Uncollected Interviews». *American Notes and Queries*, 8, 163-166.
- Conti, A. (2000). *La beata riva. Trattato dell'oblio*. A cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Curi, F. (1999). *La poesia italiana del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- D'Annunzio, G. (1939). «Lettere a Enrico Nencioni (1880-1896)». A cura di R. Forcella. *Nuova Antologia*, 402(1161), 3-30.
- Debenedetti, G. (1971). «L'età dell'oro». *Saggi critici*. Milano: Il Saggiatore, 325-52.
- Dotti, U. (1963). «Osservazioni sulla 'strofa alcyonica'». Mariano, E. (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, 185-95.
- Frattini, A. (1969). «D'Annunzio e la lirica italiana del Novecento». *Dai crepuscolari ai 'Novissimi'*. *Studi sulla poesia italiana del Novecento*. Milano: Marzorati, 65-139.
- Gavazzeni, F. (1980). *Le sinopie di "Alcione"*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olshki.
- Gibellini, P. (2018). «Introduzione». D'Annunzio, G., *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini; commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin; scheda metrica di G. Lavezzi. Venezia: Marsilio, 17-42.
- Lavezzi, G. (2008). «La disciplina della libertà nella metrica di *Alcyone*». *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 149-64.
- Lucini, G.P. (1908). *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*. Milano: Poesia.
- Marinetti, F.T. (1909). *Enquête Internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*. Milano: Éditions de Poesia.
- Massia, F. (2021). *Il "Fogliame americano". Whitman in Italia e la nascita del verso libero*. Modena: Mucchi.
- Nencioni, E. (1883). «Il poeta della democrazia». *Fanfulla della domenica*, 18 novembre.
- Onofri, A. (1912). «La libertà del verso». *Lirica*, 1(4), 148-55.
- Pazzaglia, M. (1974). «La strofe lunga di *Alcyone*». *Teoria e analisi metrica*. Bologna: Pàtron, 157-220.
- Pinchera, A. (1991). «Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad *Alcyone*)». *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*. Genova: Marietti, 87-126.
- Thovez, E. (1939). *Diario e lettere inedite (1887-1901)*. A cura di A. Torasso. Milano: Garzanti.
- Viazzi, G. (1972). «D'Annunzio e il primo Lucini». *Quaderni dannunziani*, 40-41, 119-47.

Ada Negri e d'Annunzio: un mancato sodalizio?

Pietro Sarzana
Università di Pavia, Italia

Abstract Ada Negri's broad culture did not concern Gabriele d'Annunzio, whose name practically never appears in her literary work, nor in her correspondence; however, the influence of the Vate cannot be denied, as the comparative analysis of the works of both writers confirms. May be this lack of association can be simply ascribed to a lack of empathy between the fiery writer from Lodi and the dandy author from Pescara.

Keywords Ada Negri. Gabriele d'Annunzio. Feuilleton. Free verse. Panism. Refinement. Literary influence.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-02
Accepted 2022-06-16
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Sarzana | 4.0



Citation Sarzana, P. (2022). "Ada Negri e d'Annunzio: un mancato sodalizio?". *Archivio d'Annunzio*, 9, 71-82.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/007

La competenza culturale di Ada Negri (1870-1945) all'altezza della sua prima raccolta, edita da Treves nel 1892 (Negri 1892), è sostanzialmente quella di un'autodidatta, stante l'esiguità degli studi affrontati: dopo i quattro anni di Scuole Elementari,¹ infatti, secondo le norme del sistema scolastico allora in vigore, può frequentare il corso preparatorio e poi il triennio della Scuola Normale Femminile fino ai diciassette anni d'età.² Degli insegnamenti ricevuti nell'adolescenza si mostrerà sempre insoddisfatta, come rivelerà in seguito nel romanzo autobiografico *Stella mattutina*;³ anche se proprio nella Scuola Normale trova un maestro fuori dal comune in Paolo Tedeschi, giornalista e scrittore triestino che insegna a Lodi dal 1869 fino all'inizio del nuovo secolo. Il ritratto che ne dà quasi quarant'anni dopo mostra con chiarezza la stima verso l'uomo e verso l'insegnante, lasciando supporre che gli scrittori da lui presentati nel corso delle lezioni lodigiane siano stati assimilati in piechezza dalla giovane allieva:

È un sessantenne, di aspra verdezza. Emigrò, giovanissimo, dalla nativa Trieste in Lombardia, per odio contro l'Austria e per passione di libertà. [...] Rude talvolta, d'una battagliera probità: ingiusto mai. Un viso di condottiero antico, sbizzozzo nella pietra a colpi d'accetta, e acre di bitorzoli: spalle da lottatore, bellissime mani da vescovo. Insegna con fervore, con lentezza appassionata; e mentre insegna ha sempre l'aria di studiare e di imparare anche lui. Ma nell'ora di Dante non fa che leggere: legge come si prega.

Mai, finché avrà vita, la figlia di Vittoria dimenticherà quella voce e quelle letture. Voce ricca di tonalità profonde, che non mangia una sillaba, non tradisce un accento, sale, scende, penetra, con un silenzio o con una vibrazione rivela tesori nascosti; e giunge a sembrar parte carnale del verso.

Tanto può la voce dell'uomo?... Le Cantiche sono in tal modo offerte alla fanciulla, né meglio potrebbero esserlo: senza commenti, nude, nell'interpretazione più vivente e più casta. Quello che il suo spirito non comprende, le è dalla musica fatto chiaro. Ella ne rimane spesso atterrata, nella dolcezza dell'estasi mistica. La poesia, così cantata a piena orchestra, agisce su di lei come un tempo le visioni celesti sulle sante, che ne cadevano in rapimento.

1 In realtà deve ripetere, forse per motivi di salute, la terza e la quarta classe, venendo quindi promossa nel giugno 1882.

2 Il 18 luglio 1887 ottiene dalla Commissione presieduta dal Regio Provveditore agli Studi Anselmo Rocchetta la patente di maestra elementare di grado superiore, che le verrà consegnata però solo il 24 febbraio 1888, dopo il compimento dei diciotto anni.

3 «Ella non ama la scuola. Nessun rapporto, nessuna confidenza fra lei e il sistematico ingranaggio scolastico. È quieta, lavora, si sforza di comprendere, sa che deve, che ribellarsi non può; ma, in fondo, non desidera che di evadere» (Negri 1921a, 22).

Il maestro se ne avvede: ne stupisce: l'osserva: senza mostrarlo, la predilige sulle altre. (Negri 1921a, 83-5)

È proprio sui banchi della Scuola Normale che Ada Negri inizia ad amare la letteratura: «i vènti azzurri dell'*Odissea*, [...] l'irruente cavalcata notturna degli endecasillabi dei *Sepolcri*, e sovra tutto certe immobili e portentose serenità del Leopardi» (82).⁴ Sono appunto questi autori, Omero, Foscolo e Leopardi, insieme con Dante e Manzoni, i primi riferimenti culturali della fanciulla: riferimenti importanti, quasi ineludibili per una come lei, appassionata di poesia e di letteratura. Ma non è la scuola l'unica fonte delle sue letture giovanili: dalle memorie autobiografiche sappiamo che ha modo di conoscere precocemente importanti autori della letteratura francese grazie alla madre, che la sera legge ad alta voce i romanzi d'appendice:

Quando, finiti i chiacchiericci delle serve in portineria, la bambina va a letto, verso le nove e mezzo, l'uscio fra le due stanze rimane aperto. Ella, quatta sotto le coltri e fingendo di dormire, ride nell'anima, perché sa che sta per scoccare l'ora meravigliosa. Di lì a poco, infatti, con la sua voce limpida, la madre, che crede la bimba addormentata, comincia a leggere forte.

Per divertir la nonna e per la propria gioia, legge, a puntate, i romanzi d'appendice d'un giornale quotidiano.

Ignora che la piccina ascolta, con gli orecchi tesi, con il cuore teso. (20)

È in questo modo che Ada comincia a conoscere i romanzieri francesi: Ponson du Terrail ed Hector Malot, Xavier de Montépin ed Eugène Sue,⁵ e soprattutto Alexandre Dumas *père* ed Emile Zola.⁶ E quando nel 1892, in virtù della fama ottenuta con la sua prima raccolta poetica, ottiene di essere trasferita dalla sperduta scuola elementare

4 Anche nel racconto autobiografico *La Cacciatore* Ada rievoca le letture della giovinezza: «non m'addormentavo mai la sera senza aver riletto qualche canto del Leopardi o del Foscolo» (Negri 1929, 25).

5 «Quanta gente, quante creature più vive, più forti, più malvage, più interessanti di quelle che s'incontrano ogni giorno, in strada, nella casa, nella scuola!... Tutti suoi amici: Rocambolo: Remigio Senza Famiglia: la Portatrice di pane: e Rigoletta e Fior-di-Maria dei *Misteri di Parigi*» (Negri 1921a, 20). Rocambolo è personaggio di vari romanzi di Ponson du Terrail; Remigio il protagonista di *Senza famiglia* di Hector Malot; di Xavier de Montépin è il romanzo *La portatrice di pane (La Porteuse de pain, 1884-85)*, pubblicato a dispense dall'editore Edoardo Sonzogno a Milano nel 1887; Rigoletta e Fior-di-Maria sono infine personaggi di *I misteri di Parigi* di Eugène Sue.

6 «Per lei [la madre] Dinin è sempre la miracolosa bambina che le seppe un giorno ripetere da capo a fondo le disgrazie della *portatrice di pane*, ascoltate, fingendo di dormire, dalla sua viva voce: che più tardi studiò con avida gioia la storia di Francia, nei romanzi cavallereschi di Alessandro Dumas padre: che lesse tutto lo Zola senza rimanere lesa» (Negri 1921a, 114).

di Motta Visconti (dove aveva insegnato dal 1888) alla Regia Scuola Normale Femminile «Gaetana Agnesi» di Milano, in quella che è indiscutibilmente a fine Ottocento la capitale culturale d'Italia, può approfondire e ampliare ulteriormente le sue letture.⁷

Non è facile identificare tutti gli autori che Ada Negri ha modo di conoscere a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento: ma un quadro abbastanza completo e preciso si può ricostruire attraverso la cinquantina di recensioni e prefazioni e i numerosissimi articoli che pubblica a partire dai primi anni del nuovo secolo su svariati quotidiani e periodici, anche di interesse nazionale. Si ritrovano in questi testi soprattutto nomi della letteratura francese, che la maestra lodigiana leggeva probabilmente in lingua originale: Henri Murger⁸ e Charles Baudelaire,⁹ Victor Hugo¹⁰ ed Eugénie de Guérin (Negri 1907), Francis Jammes¹¹ e Alfred De Musset,¹² Mme de Staël e Anatole France,¹³ Marguerite Audoux (Negri 1911a) e Lucien Descaves (Negri 1911c), i fratelli de Goncourt,¹⁴ Blanche Marie de Fischer (Negri 1911c), George Eliac (Negri 1912a), Charles Foley (Negri 1912b), e Simone Bodève (Negri 1912c; 1913a), Marianne Damad (Negri 1912d) e Gustave Flaubert, Maxime du Camp¹⁵ e lo svizzero Jules

7 Sofia Bisi Albini all'inizio del 1892, in una recensione peraltro molto positiva, afferma che «Ada Negri ha letto pochissimi libri moderni»; ma subito dopo rimarca la sua vasta conoscenza della letteratura ottenuta attraverso i numerosissimi giornali «che riceve da due anni ogni settimana, col bollo postale di Milano, da un ammiratore che non si è fatto mai conoscere». (Bisi Albini 1892, 114).

8 Nominato in Negri 1905a.

9 Di Baudelaire si citano «le più belle strofe delle Vecchiette» in Negri 1905b.

10 Ada Negri parla di Gavroche, personaggio dei *Miserabili* di Victor Hugo, in Negri 1906.

11 «Io non avevo fino a quel momento letto d'Eugénie de Guérin che il nome, in una strofa elegiaca di Francis Jammes: *Ce sont des jours amers, ce sont des jours fanés, | doux comme le journal d'Eugénie de Guérin*» (Negri 1907).

12 «Un po' Francis Jammes nella goffaggine voluta e piena di un singolarissimo fascino, un po' De-Musset nel vagabondaggio sentimentale e negli atteggiamenti di fanciullo viziato dalle donne e dalla vita, Guido Gozzano fugge con le rondini» (Negri 1909a).

13 Madame de Staël e Anatole France sono citati in Negri 1909c.

14 «Nella *Femme au Dixhuitième Siècle* dei fratelli De Goncourt si legge, riprodotta fedelmente, una lettera di dama ignota al suo ignoto amante: un capolavoro» (Negri 1911c, 1). Anche nella lettera a Gustavo Balsamo Crivelli del 10 febbraio 1911 Ada parla dei fratelli de Goncourt, di cui ha avuto modo di apprezzare il volume *La donna nel XVIII secolo* (Negri, lettera 7/4).

15 In una lettera a Balsamo Crivelli del 28 agosto 1913 lo ringrazia per i libri che le ha inviato e afferma di aver letto con interesse Maxime du Camp, che non conosceva, e di aver appreso nuove informazioni sulla vita di Flaubert. Maxime du Camp fu scrittore e giornalista, grande amico di Flaubert, editore della *Revue de Paris* che ospitò a puntate nel 1856 «Madame Bovary» (Negri, lettera 7/18). Come giornalista seguì direttamente le vicende della spedizione dei Mille.

Ernest Tissot¹⁶ (senza dimenticare i belgi George Rodenbach e Maurice Maeterlink).¹⁷ Nelle sue vastissime letture non mancano scrittrici italiane, da Matilde Serao a Grazia Deledda, da Sibilla Aleramo a Clarice Tartufari, da Amalia Guglielminetti a Carola Prosperi,¹⁸ e neppure autrici e autori di lingua inglese, da Elisabeth Browning a George Eliot,¹⁹ da Israel Zangwill a Gilbert Chesterton.²⁰ Via via la sua conoscenza della letteratura diviene sempre più vasta e significativa: e sicuramente influenzano la sua produzione poetica e narrativa già nei primi anni del Novecento autori di assoluto valore come Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj,²¹ Henrik Ibsen e Walt Whitman.²²

In questo quadro di conoscenze, anche raffinate, certo molto variegiate, stupisce quindi l'assenza pressoché totale di commenti o recensioni all'opera di d'Annunzio: per lui nemmeno un cenno, nell'arco di una produzione critica più che trentennale,²³ nella quale sono recensiti puntualmente e tempestivamente autori come Giovanni Bertacchi (Negri 1903b) ed Enrico Cavacchioli (Negri 1909b), Antonio Fogazzaro e Ferdinando Fontana, Paolo Buzzi (Stagnitti 2008) e Guido Gozzano (Negri 1909a), Paola Lombroso (Negri 1910) e Alesandrina Ravizza (Negri 1912d), Gaspara Stampa (Negri 1913b) e Federico Tozzi (Negri 1919a), Massimo Bontempelli (Negri 1920), Marino Moretti (Negri 1921b), Margherita Sarfatti (Negri 1924a).

D'altra parte non si trovano riferimenti al Vate nemmeno nell'immenso epistolario negriano: sappiamo che ogni giorno Ada rispondeva a decine e decine le lettere, di persone comuni ma anche di letterati, critici e giornalisti famosi, da Agnoletti ad Angelini, da Bacchelli

16 Tissot è nominato in Negri 1909c, dove sono citate anche altre autrici che probabilmente Ada Negri legge in quegli anni: Arvède Barine, Emilie de Morsier, Jean Dornis, Mary Robinson, Lucie Faure-Goyan, Neera. Di quest'ultima afferma: «Neera palpita e piange: noi la vediamo soffrire attraverso le sue pagine: ella non sa di latino, è vero: ed è questo il difetto capitale rimproveratole dal Tissot [...] Ella resta pur sempre l'autrice di *Teresa*. E tra le figure femminili del romanzo italiano io non ne conosco una viva e vera come quest'umilissima Teresa che [...] trova nella sua stessa disperazione la forza di 'rompere' colle convenzioni sociali».

17 Rodenbach e Maeterlink sono nominati in Negri 1911c.

18 Tutte nominate accanto alla Di Borio, scrittrice molto meno nota, in Negri 1911b.

19 Entrambe nominate in Negri 1909c.

20 A Israel Zangwill e Gilbert Chesterton si fa cenno nel breve epistolario con Gian Dàuli. Si veda in proposito Senna 2017. Da qui si ricava che la conoscenza dei due scrittori londinesi risale almeno al marzo 1922, anche se probabilmente va retrodatata di parecchi anni.

21 Nominati in Negri 1905a.

22 Ne parla ad Agnoletti nella lettera del 3 marzo 1919, dove è pure nominato Piero Jahier (Negri, lettera 1/12). Il carteggio tra Ada Negri e Fernando Agnoletti sarà pubblicato fra breve a cura di Cristina Tagliaferri. Addirittura di Ibsen e di Whitman parla già in una lettera al Patrizi del 12 giugno 1892 (cf. Pellicanò 2017, 46 e 53).

23 Oltre cinquanta sono le recensioni negriane, dalla prima del 1903 (Negri 1903a) all'ultima (Negri 1934).

a Benco, da Beonio Brocchieri a Bontempelli, da Borgese a Buzzi, da Cecchi a Croce, dalla Deledda alla Duse, da Falqui a Flora, da Gentile a Govoni, da Linati a Gianna Manzini, da Guglielmo Marconi a Fausto Maria Martini, da Momigliano a Montale, da Marino Moretti a Ugo Ojetti, da Pancrazi a Panzini, da Papini a Pascarella, da Piovene a Romain Rolland, da Matilde Serao a Bonaventura Tecchi, da Arturo Toscanini a Federigo Tozzi, da Diego Valeri a Orio Vergani, fino a Giuseppe Villaroel e Vittorio Emanuele di Savoia. In questo sterminato epistolario non esiste invece nessuna lettera inviata o ricevuta da d'Annunzio: e l'unica in cui egli viene nominato è quella indirizzata a Fernando Agnoletti nel gennaio 1922, quando Ada scrive: «Una mia pagina di puri e sinceri ricordi natalizii è nel Numero di Natale di *Novella*. Te la manderò. Anzi, ti manderò il Numero, se lo ritrovo: contiene due Leggende di Natale di Gabriele d'Annunzio, soavissime. Hai letto il *Notturmo*? Vuoi che te lo invii?» (Negri, lettera 1/75). Da queste scarse parole possiamo dedurre che la Negri avesse letto vari testi dannunziani e forse l'intero *Notturmo*, da cui trae (come vedremo) diversi suggerimenti lessicali e stilistici. Ma sorprende che in seguito non ne faccia più cenno, né nelle lettere, né nelle recensioni.

Eppure le occasioni per incrociare il Vate non erano certo mancate, fin dai primi anni del Novecento, in special modo sui periodici cui entrambi avevano collaborato, anche contemporaneamente: dall'*Illustrazione Italiana*²⁴ a *Nuova Antologia*,²⁵ dal *Secolo XX*²⁶ al *Marzocco*,²⁷ dalla *Letture*²⁸ al *Corriere della Sera*,²⁹ dal *Giornale d'Italia*³⁰ al *Rinascimento*³¹ all'*Eroica*.³² Interessante anche la loro pre-

24 Ada Negri vi collaborò lungamente, dal 1892 fino al 1935; d'Annunzio solo fra il 1901 e il '03.

25 Anche in questo caso numerosa è la presenza negriana fra 1900 e 1943, mentre d'Annunzio è presente dal 1888 al 1903.

26 Numerosissime le presenze di entrambi sulla rivista popolare illustrata dalle eleganti copertine a colori, edita da Treves, il cui titolo fu inventato da d'Annunzio stesso, il quale vi è presente dal 1902 al '28, mentre la Negri dal 1902 al '31.

27 D'Annunzio vi pubblica già nel 1898 e per diversi anni; Ada Negri fra il 1906 e il '14.

28 Numerosissime le presenze dei due, dall'inizio del secolo fino alla fine degli anni trenta.

29 Al *Corriere della Sera* Ada Negri iniziò a collaborare nel 1903 e proseguì con maggiore o minore frequenza per quarant'anni; d'Annunzio vi scrisse dal 1907 al 1935.

30 I due sono presenti sul quotidiano romano per circa un decennio; Ada Negri dal 1904 al '15, d'Annunzio dal 1903 al '12.

31 Ridottissime le presenze, ma sul numero del 5 gennaio 1906 si trovano d'Annunzio con *La vita di Cola di Rienzo* e Ada Negri con la poesia *La sete*.

32 Il periodico si distinse per la raffinatezza delle scelte tipografiche, dalla carta a mano alle copertine a colori, e soprattutto per lo spazio offerto alla xilografia. D'Annunzio è presente sul numero 39-40 dell'agosto-settembre 1915 con *La Crociata degli Innocenti* e sul numero 235-236-237 di marzo-aprile-maggio 1938, fascicolo triplo

senza nel volume in onore di Roberto Sarfatti (Negri 1918),³³ giovanissimo eroe di guerra, figlio della carissima amica Margherita, morto a diciotto anni sull'altopiano dei Sette Comuni.

In mancanza di indicazioni esplicite da parte di Ada Negri, e anzi con il dubbio che, per motivi imperscrutabili, abbia volutamente evitato di parlare di d'Annunzio, è solo un confronto puntuale tra le loro opere l'unica testimonianza attendibile di un'influenza che in ogni caso si faticerebbe a negare. Certamente questa è visibile quasi esclusivamente nell'opera poetica, mentre nelle novelle la scelta negriana di analizzare con fine acume psicologico figure soprattutto femminili porta con sé scelte stilistiche lontane sia da quelle dannunziane, sia da quelle del dannunzianesimo imperante nel dopoguerra, cui invece aderivano scrittrici coeve, da Amalia Guglielminetti a Contessa Lara ad Annie Vivanti.

Nelle prime raccolte poetiche, da *Fatalità* (1892) a *Esilio* (1914), il modello cui la poetessa lodigiana si ispira è soprattutto il Carducci dei *Levia gravia* e dei *Giambi ed epodi*, anche in virtù delle comuni tematiche affrontate; mentre l'influsso dannunziano si nota nelle due sillogi immediatamente successive alla grande guerra:³⁴ *Il libro di Mara* (Negri 1919b) e *I canti dell'isola* (Negri 1924b). Queste opere segnano una cesura molto netta rispetto alle prime, sia per i temi affrontati, sia per le scelte lessicali e stilistiche che le caratterizzano: abbandonato l'amato endecasillabo, Ada si cimenta qui con il verso lungo, certamente suggeritole dalla lettura di Walt Whitman, ma corroborato dal modello dannunziano, in particolare delle *Laudi*, delle *Faville del maglio* e del *Notturmo*, nonché dei romanzi, dal *Piacere* al *Forse che sì forse che no*.

L'utilizzo di questo particolare verso dà origine nelle due raccolte a un ritmo cadenzato, quasi cantilenante, in forte contrasto con le passioni intense che vi si manifestano: l'amore struggente per un giovane morto precocemente, cantato nel *Libro di Mara* («uragano di amore e di morte») lo definisce Ada in una lettera al Patrizi;³⁵ la passione altrettanto ardente (anche se ormai pacificata) per l'incantevole isola di Capri, di cui sono permeati i *Canti dell'isola*.

interamente dedicato a lui; Ada Negri vi pubblica cinque poesie, una nel 1913 e altre quattro fra il '35 e il '43.

33 Celebrano l'eroe di guerra la Negri, d'Annunzio, Paolo Buzzi, Benito Mussolini, Alfredo Panzini e Luigi Siciliani.

34 In realtà già l'attacco di *Freschezza* («La tua freschezza, o creatura, è simile | al brusir della pioggia sulle foglie | di giugno», in Negri 1914, 47), che è del 1912, ricalca fedelmente sia nelle scelte lessicali che nella struttura grammaticale un celeberrimo passo dannunziano: «Fresche le mie parole ne la sera | ti sien come il fruscio che fan le foglie | [...] del gelso» (*La sera fiesolana*, vv. 1-3, in d'Annunzio 1984, 429).

35 Lettera manoscritta di Ada Negri a Ettore Patrizi del 13 settembre 1919, conservata presso la Biblioteca Laudense. Trascritta da Giardini 2000-01, 158.

Nella prima silloge, cui Ada Negri lavora almeno a partire dal 1916, l'intensa emotività della protagonista e il tormentoso rimpianto per la morte dell'uomo amato sono resi con accenti dolorosi e solenni: passioni estreme dipinte con una terminologia intenzionalmente esuberante, densa di riecheggiamenti dannunziani e tradizionali, in un impasto stilistico di penetrante efficacia. Molte delle scelte lessicali appaiono qui debitorie del lessico dannunziano, ad esempio nella poesia *Il sole e l'ombra*, dove espressioni come la «bianca vibratile fiamma» (*Il sole e l'ombra*, v. 3, in Negri 1919b, 1)³⁶ cui è paragonata la figlia di Ada, o «l'incendio dell'aria» (Negri 1919b, 1) nel giorno assolato rinviano esplicitamente a sintagmi usati dal pescarese.³⁷ Così gli «artieri obbedienti» (*Il costruttore*, v. 2 in Negri 1919b, 49) che collaborano con il costruttore amato dalla donna rimandano agli «artieri delle antiche fogge» delle *Laudi (Canto di festa per Calendimaggio*, v. 27 in d'Annunzio 1984, 402); e la «nascente luna» (*Accettazione*, v. 10 in Negri 1919b, 34) verso cui ella affranta volge il viso può avere le stesse caratteristiche della luna che il Vate ammira presso l'Affrico, la «nascente luna, in cielo esigua come | il sopracciglio de la giovinetta» (*Lungo l'Affrico*, vv. 11-12 in d'Annunzio 1984, 427).

E se la protagonista di *Notturmo nuziale* è stata ghermita³⁸ come Berenice da Glauco in *Alcyone*,³⁹ gli «occhi dell'anima», gli «occhi senza palpebre» (*Il trionfo della morte I*, 4 in d'Annunzio 1988, 682) con cui Giorgio Aurispa guarda l'amante sono gli stessi «occhi senza palpebre» (*Anniversario*, v. 20 in Negri 1919b, 58) con cui piange la protagonista del *Libro di Mara*. Ancora il «mistero sacro dei monti» (*La sera fiesolana*, v. 38, in d'Annunzio 1984, 430) può trasformarsi nel «mistero inviolabile d'ombra» dell'amato che appare in sogno alla donna (*La mano*, v. 2 in Negri 1919b, 59) così come nella stessa poesia la «menta selvaggia» (*La mano*, v. 2 in Negri 1919b, 59) è l'identico arbusto che profuma il mare nella *Città morta*.⁴⁰ La «torbida sofferenza» di Ada è forse quella che prova Andrea Sperelli nel *Piacere*;⁴¹ mentre i «murmuri | di polle nascoste» (*La terra*, vv. 8 in Negri 1919b, 66) riprendono il «mare | di murmuri e di brividi» di *Canto novo (Canto del sole*, XI, vv. 11-12 in d'Annunzio 1982, 150) e gli «acri fermenti» si estendono da *Maia (Laus Vitae*, V. *Il vento av-*

36 Cf. d'Annunzio: «Vibra come una fiamma terribile», *Canto novo. Canto del Sole* in d'Annunzio 1982, 150.

37 «Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria» (*Il piacere* in d'Annunzio 1988, 357).

38 «La ghermisti con artiglio d'aquila» (*Notturmo nuziale*, v. 3 in Negri 1919b, 17).

39 «Tu mi ghermisti fra natanti foglie» (*L'oleandro I*, v. 92 in d'Annunzio 1984, 510).

40 «Tutto il mare pareva profumato di menta selvaggia» (d'Annunzio 1975, 85).

41 «E a fior di questa torbida sofferenza interiore si moveva l'inquietudine prodotta dalla immediata realtà» (*Il piacere* in d'Annunzio 1988, 285).

verso, v. 134, in d'Annunzio 1984, 45) all'*Ode canicolare* (v. 45 in Negri 1919b, 89).

Negli stessi anni a cavallo della grande guerra Ada Negri inizia a comporre le liriche che confluiscono alla fine del '24 nei *Canti dell'isola*, dove sono ribadite le scelte metriche e lessicali del *Libro di Mara*. Nell'una e nell'altra raccolta si trovano ad esempio riferimenti a colori cangianti e a tinte di estrema raffinatezza, che appare ragionevole pensare siano di derivazione dannunziana: l'azzurri⁴² e il verdiccio⁴³ nel *Libro di Mara*, la porpora,⁴⁴ il violetto e il turchino,⁴⁵ l'amaranto,⁴⁶ l'argento,⁴⁷ l'ametista⁴⁸ nei *Canti dell'isola*; sfumature di colori che contribuiscono a ingentilire il dettato, donandogli un'impronta di estetismo. D'altronde anche la trasfigurazione di fiori, animali, luoghi e persone, attuata con uno stile ricco di echi panici, rimanda con ogni probabilità a testi dannunziani. Come dubitare infatti che i «lucenti vitiferi colli» che ingemmano Anacapri («*Il Rosaio*», v. 1, in

42 Le «ombre oblique d'un nero azzurrigno d'inchiostro» (*Quies*, v. 3, in Negri 1919b, 73) riprendono forse il «fumo azzurrigno» del velivolo che decolla (*Forse che si forse che no*, I in d'Annunzio 1989, 586) o le «bacche tra nere e azzurrigne» delle *Laudi* (*Maria. XIV L'alloro di Maratona*, v. 256 in d'Annunzio 1984, 150).

43 Le «macchie gialle sulfuree verdicce di frutti e d'ortaggi» (*Ode canicolare*, vv. 34-35 in Negri 1919b, 88) devono forse qualcosa alle «tendine verdicce» della *Leda senza cigno* in d'Annunzio 1989, 1052.

44 Il sangue del Vate che «ha la vivacità di una rosa di porpora» (*Notturmo. Seconda offerta* in d'Annunzio 2005, 305) colora anche le «rose di porpora» che Ada intende portare sulla tomba dell'amato (*Per la tomba*, vv. 1 e 3, in Negri 1924b, 36) e il «drappo dell'ultimo sogno [...] tramato in porpora», cioè il sudario chiesto alla tessitrice in vista della propria morte (*La tessitrice*, vv. 5-6, in Negri 1924b, 79). «L'ultimo sogno» è anche in *Forse che si forse che no*, I (in d'Annunzio 1989, 609) e nel *Libro segreto* (d'Annunzio 1935, 143).

45 Si veda la clematide tinta di «un azzurro di viola, un turchino violetto, più denso e più cupo d'uno di quegli zaffiri misteriosamente sposati all'ametista» (*Le faville del maglio, Il secondo amante di Lucrezia Buti, La bugia*, in d'Annunzio 2005, 1419) paragonabile a «un cactus con grappe violette» (*Rifugio fiorito*, v. 2, in Negri 1924b, 33) e ai «chicchii violetti di grandine» della glicine (*Il pergolato di glicini*, v. 2, in Negri 1924b, 18). O ancora il «tulipano viola, d'un viola intenso, chiazzato di nero» (*Viola e nero*, v. 1, in Negri 1924b, 41); gli «occhi di gemma turchina» (*L'uomo e la casa*, v. 5, in Negri 1924b, 49); e il «pianto d'oro nel mar di viola» (*Addio della luna*, v. 1, in Negri 1924b, 63).

46 Nei *Canti dell'isola* troviamo «il monte tutto ombre di mirti, e pensoso amaranto di cardi» (*La casa solitaria*, v. 4, in Negri 1924b, 52). Nel *Piacere* l'autunno ha colori molto più smaglianti e variegati: «L'oro, l'ambra, il croco, il giallo di solfo, l'ocra, l'arancio, il bistro, il rame, il verderame, l'amaranto, il paonazzo, la porpora» (*Il piacere* in d'Annunzio 1988, 221).

47 Agli «ulivi | cinerei, argentei» di *Canto novo* (*Canto del sole*, X, vv. 8-9, in d'Annunzio 1982, 149) corrisponde nel *Canti dell'isola* «Punta Tragara, argentea d'ulivi» (*La casa solitaria*, v. 1, in Negri 1924b, 52). E si vedano nel *Libro di Mara* il «fiume verdeargento» (*Quel giorno*, v. 2, in Negri 1919b, 15) e la «serenità verdeargentea» rievocata dalla poetessa (v. 7).

48 Così «l'alba color d'ametista» dei *Canti dell'isola* (*Mattutino*, v. 5, in Negri 1924b, 59) fa pendant col «ciel d'ametista» di Montecorno, dove brilla la falce d'oro della luna nuova (*Canto novo*, III, 8, v. 1, in d'Annunzio 1982, 203).

Negri 1924b, 54) non siano altrettanto incantevoli dei «vitiferi colli» di Montecorno rievocati in *Canto novo* (III, v. 8 in d'Annunzio 1982, 203)? O che gli «occhi di smalto» non siano stati traslati direttamente dal *Notturmo* (d'Annunzio 2005, 268) ai *Canti dell'isola* («*Il Rosaio*», v. 1, in Negri 1924b, 55)? E l'immagine della «tristezza d'essere eterna» che chiude *Addio della luna* (v. 8, in Negri 1924b, 64) non rinvia forse alla «tristezza dell'eterna solitudine» che coglie Giorgio nel *Trionfo della morte* (d'Annunzio 1988, 975)? Nella *Cintura di giada* infine l'eleganza delle metaforiche pietre («le perle del pianto, e i diaspri della passione, | e gli smeraldi della speranza, e le ametiste della nostalgia», vv. 4-5, in Negri 1924b, 19) rinvia alle numerose squisite gemme che d'Annunzio dissemina nella sua opera: le agate, i diaspri e gli avori del *San Pantaleone* (*San Làimo navigatore*, in d'Annunzio 1992, 495), i «diamanti, camei, perle e smeraldi» della *Chimera* (*La chimera, Donna Francesca*, VIII, v. 8, in d'Annunzio 1982, 481), o ancora agate, ametiste, topazi, granati e turchesi nel *Fuoco* (*Il fuoco*. II. *L'impero del silenzio* in d'Annunzio 1989, 376).

Tutto sembra insomma confermare un'attenta e partecipe lettura dell'opera di d'Annunzio da parte di Ada Negri, da sempre pronta a cogliere nelle sue vaste letture occasioni per arricchire e variare il proprio stile: e se il nome del Vate è pressoché assente negli scritti negriani, la motivazione di un mancato sodalizio va forse semplicemente ascritta a mancata empatia.

Bibliografia

- Bisi Albini, S. (1892). «Ada Negri». *Flora letteraria*, 15, 7 gennaio, 113-15.
- D'Annunzio, G. (1935). *Cento e cento e cento pagine del Libro segreto di D'Annunzio tentato di morire*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1975). *La città morta*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1984). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1989). *Prose di romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1992). *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2005). *Prose di ricerca*. Milano: Mondadori.
- Giardini, L. (2000-01). *Vita e scrittura nell'opera e nell'epistolario di Ada Negri* [tesi di laurea], Firenze: Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 2000/2001.
- Negri, A. (1892). *Fatalità*. Milano: Treves.
- Negri, A. (1903a). Recensione di *Love's Crucifix. Nine Sonnets and a Canzone from Petrarch by Agnès Tobin. Unione Femminile*, 3(1), gennaio, 11 (rist. «Recensione a Love's Crucifix by Agnès Tobin». *La Vita Internazionale*, 6(2) [20 gennaio 1903], 60).
- Negri, A. (1903b). «Liriche umane». Recensione di *Liriche umane*, di Bertacchi, G. *Corriere della Sera*, 6 agosto.
- Negri, A. (1905a). «Delitti d'amore». *Corriere della sera*, 18 agosto.
- Negri, A. (1905b). «Il poema della vecchiaia». *Corriere della sera*, 27 agosto.

- Negri, A. (1906). «I figli della Madonna». *Corriere della sera*, 24 aprile.
- Negri, A. (1907). «Eugénie de Guérin». Recensione di *Journal et fragments*, di de Guérin, E. *Corriere della sera*, 7 settembre (rist. *Rivista minima*, 10(41), 17 settembre 1907, 305-7; rist. *Rivista per le Signorine*, 18(6), giugno 1911, 59-66).
- Negri, A. (1909a). «La signorina Felicita ovvero la felicità». Recensione di *La signorina Felicita ovvero la felicità*, di Gozzano, G. *Nuova Antologia*, CXXXIX, sr. V, 894, 228 (rist. *Corriere della sera*, 27 maggio 1909).
- Negri, A. (1909b). «A Enrico Cavacchioli». *Poesia*, 5(7-8-9), agosto-settembre-ottobre, 43.
- Negri, A. (1909c). Recensione di *Princesses de Lettres*, di Tissot, E. *Corriere della Sera*, 5 dicembre.
- Negri, A. (1910). «La vita è buona». Recensione di *La vita è buona*, di Lombroso, P. (zia Mariù). *La Donna*, 6(124), 20 febbraio, 14.
- Negri, A. (1911a). Recensione di *Marie-Claire*, di Audoux, M. *Corriere della sera*, 12 gennaio.
- Negri, A. (1911b). «Maria Di Borio». *La Donna*, 7(149) (5 marzo), 20-1 (rist. *Rivista per le Signorine*, 19(2-3), 31 gennaio-15 febbraio 1912, 22-4).
- Negri, A. (1911c). «Notre-Dame de Pleurs». Recensione di *La vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore*, di Descaves, L. *Il Marzocco*, 16(21), 21 maggio, 1-2.
- Negri, A. (1911d). «Storia di una vocazione». Recensione di *Vers les sommets - En haut! Lettres de la Comtesse de Saint-Martial*, di de Fischer, B.M. *Il Marzocco*, 16(25), 18 giugno, 1-2.
- Negri, A. (1912a). «L'anima e il salotto di Julie de Lespinasse». Recensione di *Un après midi chez Julie de Lespinasse*, di Eliac, G. *Il Marzocco*, 17(7), 18 febbraio, 1-2.
- Negri, A. (1912b). «Donne amate, donne amanti». Recensione di *Femmes aimées, femmes aimantes*, di Foley, C. *Il Marzocco*, 17(21), 26 maggio, 1-2.
- Negri, A. (1912c). «Bassifondi». Recensione di *La Petite Lotte e Clo*, di Bodève, S. *Il Marzocco*, 17(24), 16 giugno, 2.
- Negri, A. (1912d). «Gli uni e gli altri». Recensione di *Pour une autre*, di Damad, M. *Il Marzocco*, 17(31), (4 agosto, 1.
- Negri, A. (1912d). «Una donna e un libro». Recensione di *Nota della lavanderia*, di Ravizza, A. *Il Marzocco*, 17(26), 30 giugno, 1.
- Negri, A. (1913a). «Quelle che lavorano». Recensione di *Celles qui travaillent*, di Bodève, S. *Il Marzocco*, 18(28), 13 luglio, 3.
- Negri, A. (1913b). «Rileggendo Gaspara Stampa». *Il Marzocco*, 18(42), 19 ottobre, 1-2.
- Negri, A. (1914). *Esilio*. Milano: Treves.
- Negri, A. (1918). *Roberto Sarfatti: le sue lettere e testimonianze di lui*. Milano: Istituto Editoriale Italiano.
- Negri, A. (1919a). «Con gli occhi chiusi». Recensione di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, F. *L'illustrazione italiana*, 46(22), 1 giugno, 555.
- Negri, A. (1919b). *Il libro di Mara*. Milano: Treves.
- Negri, A. (1920). Recensione di *La vita intensa* di Bontempelli, M. *I libri del giorno*, 3(10) (ottobre), 527-8.
- Negri, A. (1921a). *Stella mattutina*. Roma; Milano: Mondadori.
- Negri, A. (1921b). «Le donne dei romanzi nuovi. Meneghina, serva». Recensione di *La voce di Dio*, di Moretti, M. *La Donna*, 17(342), 20 gennaio, 23.
- Negri, A. (1924a). «Italiani ad ogni costo». Recensione di *Tunisiaca*, di Sarfatti, M. *L'Ambrosiano*, 3(56), 5 marzo, 1.

- Negri, A. (1924b). *I canti dell'isola*. Milano: Mondadori.
- Negri, A. (1929). *La Cacciatore*. Negri, A. *Sorelle*. Milano: Mondadori, 25.
- Negri, A. (1934). Recensione a Fernando Agnoletti. *Arte mediterranea*, 2(2), marzo-aprile, 33-6.
- Negri, A. *Lettera a Balsamo Crivelli* (10 febbraio 1911). Fondo «Ada Negri», lettera 7/4. Lodi: Fondazione Banca Popolare di Lodi. <https://bit.ly/3wJbI8u>.
- Negri, A. *Lettera a Balsamo Crivelli* (28 agosto 1913). Fondo «Ada Negri», lettera 7/18. Lodi: Fondazione Banca Popolare di Lodi. <https://bit.ly/3Twlip2>.
- Negri, A. *Lettera a Fernando Agnoletti* (3 marzo 1919). Fondo «Ada Negri», lettera 1/12. Lodi: Fondazione Banca Popolare di Lodi. <https://bit.ly/3CEAr1w>.
- Negri, A. *Lettera* [gennaio 1922]. Fondo «Ada Negri», lettera 1/75. Lodi: Fondazione Banca Popolare di Lodi. <https://bit.ly/3KBQL1K>.
- Pellicanò, G. (2017). *Due vite. Una storia. Le lettere di Ada Negri a Ettore Patrizi 1892-1896*. Orvieto: Intermedia.
- Senna, P. (2017). «Un'occasione mancata. Cinque lettere di Ada Negri a Gian Dàuli». *Otto/Novecento*, 1, 177-86.
- Stagnitti, B. (a cura di) (2008). *Diorami lombardi. Carteggio (1896-1944). Ada Negri e Paolo Buzzi*. Padova: Il Poligrafo.

Le parole di d'Annunzio in Rebora

Dinamismo delle fonti tra stile e ideologia

Gianni Mussini

Università di Pavia, Italia

Abstract This essay analyses d'Annunzio's sources in Rebora's work – in one case, it is the other way around – showing the latter's consciously argumentative use of the source author, whose words are borrowed to overturn their ethical value. Thus, from d'Annunzio's precious aestheticism, these words move on to Clemente Rebora's harsh, morally pregnant poetry, acquiring a whole new colour. Beside many examples of specific intertextual relations, concerning first *Frammenti lirici* and then *Canti anonimi* and *Poesie sparse*, this paper also includes in-depth analysis of the peculiar ideology underlying the two poets' work. The results of this research, tapping also into the Concordance, are copious. The final part of the essay presents a reflection about the two authors' mental and stylistic attitude with respect to the War, delineating unforgettable moral portraits.

Keywords Rebora. D'Annunzio. Antidannunzianesimo. Nietzsche. Guerra. Carso. Fonti.

Sommario 1 Un modello ammirato e respinto. – 2 Il Vate nel frammento proemiale. – 3 Parole chiave. – 4 Ribaltamento del modello. – 5 Dalla *Fiesolana* all'*Inesplosa*. – 6 D'Annunzio in una sparsa reboriana. – 7 Rebora in d'Annunzio?



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-09
Accepted 2022-06-27
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Mussini | 4.0



Citation Mussini, G. (2022). "Le parole di d'Annunzio in Rebora. Dinamismo delle fonti tra stile e ideologia". *Archivio d'Annunzio*, 9, 83-96.

1 Un modello ammirato e respinto

I rapporti tra Rebora e d'Annunzio sono già stati analizzati e spiegati da chi scrive in un saggio del 1983¹ in cui si dimostrava come l'imponente numero di fonti dannunziane in Rebora non sia il frutto di un'opzione puramente letteraria, ma abbia un preciso valore polemico: citare il maestro per contestarne l'assunto usando le sue medesime parole. Si tratta dunque di fonti dinamiche, non statiche. Del resto, fedele al dettato dell'amatissimo Dante, Rebora quando scrive *agisce*, muove e cambia le cose. Dunque, le relazioni intertestuali che mette a frutto vengono sempre attivate da un preciso 'innesco', ideologico o stilistico che sia. Ciò che vale anche per altre sue *authoritates*: per esempio il Carducci che, con le sue locomotive, subisce nel frammento XI (quello del «carro vuoto sul binario morto») una bruciante accelerazione futurista ed espressionistica; per non parlare dei materiali danteschi, che vengono sistematicamente ripresi e attualizzati; o magari di Leopardi, usato soprattutto - per le pagine dello *Zibaldone* - come decisivo maestro di poetica.

Quell'antico scritto considerava solo la prima raccolta reboriana, uscita nel 1913 e dedicata «Ai primi dieci anni del secolo XX». Anni in cui l'influenza del d'Annunzio «aristocratico di massa», per usare un'indovinatissima definizione,² era tale da rendere ineludibile una scelta di campo: detto sbrigativamente, o con lui o contro di lui. Ma studi successivi, e soprattutto il volare basso sui testi imposto dai commenti reboriani a cui ho personalmente partecipato,³ hanno permesso di allargare il campo anche alle poesie successive ai *Frammenti lirici* e magari a 'pettinare' gli autori più suscettibili di essere in qualche modo 'reborizzati'. Ma alla fine devo dire che il caso di d'Annunzio rimane esemplare e clamoroso.

1 Mussini 1983. Nel presente articolo ne riprenderò inizialmente alcuni spunti per mettere a fuoco il tema. Sull'argomento notazioni interessanti in Lanza 1993. Nel presente saggio faccio riferimento, per i testi di Rebora, alle *Poesie* della coedizione Scheiwiller-Garzanti (Rebora 1994); per d'Annunzio, salvo diverso avviso, mi servo invece di *Tutte le opere mondadoriane* (d'Annunzio 1935).

2 Cf. diffusamente Gibellini 1985.

3 Vedi in bibliografia i commenti, provvisti di testo critico, di cui mi sono occupato spesso in collaborazione con valorosi reboriani: *Curriculum vitae*, curato insieme a Roberto Cicala e impreziosito da uno studio di Carlo Carena (Rebora 2001); *Frammenti lirici*, a cura anche di Matteo Giancotti e con la collaborazione di Matteo Munaretto (Rebora 2008); *Passione e poesia*, ovvero il carteggio tra Rebora e Scheiwiller (Rebora, Scheiwiller 2012); infine i *Canti anonimi*, in uscita ora con prefazione di Pietro Gibellini (Rebora 2022). A queste edizioni vanno aggiunti i commenti - cui non ho partecipato - ai grandi testi di guerra: Rebora 2008 e 2009. Più in generale, è indispensabile e molto informato il «Meridiano» a cura di Adele Dei (Rebora 2015). Voglio ricordare anche due recenti e magnanime monografie, utili pure per gli aggiornamenti bibliografici: D'Angelo 2017 e Cicala 2021. Infine il volume miscelaneo Manni et al. 2018, promosso dalla sezione «Reboriana» del Rosmini Institute.

Prima di fornire qualche esempio, vediamo però che cosa si può ricavare dall'epistolario reboriano e da altre testimonianze. In una precoce lettera a Daria Malaguzzi del 3 novembre 1908, il Vate è citato con qualche ironia: «Altri deriderebbe codesta ritrosia [amorosa], e (se non mi conoscesse) mi potrebbe raccomandar Zola, per esempio; e, perché no? D'Annunzio» (Rebora 2004, 46). E qualche anno dopo, alla stessa amica, compare la citazione parodistica: «Vita, terribile dono!» (126, lettera del 5 febbraio 1912), ispirata appunto dalla *Laus vitae*, opera che, secondo la testimonianza di Piero Rebora, Clemente aveva letto e accuratamente postillato:⁴ una notizia che conferma, per così dire scientificamente, la 'storicità' delle fonti dannunziane in Rebora. C'è poi una lettera alla madre del 6 maggio 1915, scritta da Gorlago (Bergamo), dove - con la guerra alle porte - Clemente faceva addestramento militare e, pur non in assoluto contrario all'intervento,⁵ rifiutava però ogni posa nazionalistica: «Qui - mentre si brontola qualcosa di molto vicino - la condizione è quella vera d'Italia, non dei retori patriotti dannunzieggianti». Sulla stessa linea un ricordo autobiografico: «Quando partii per il fronte, al brindisi familiare 'Viva l'Italia!', io ribattei: 'Sì, ma non quella di d'Annunzio!'». ⁶ L'orrore del conflitto, a cui Rebora dedica pagine sconvolgenti per realismo e passione, lo indurrà a rinforzare questa sua posizione aliena da ogni estetismo, anche politico.

Sei anni dopo, in un'altra lettera alla madre, la quale presumibilmente reclamava fama e successo per il proprio figliolo, Clemente spiega molto del Vate e di se stesso:

Ma vedi: anzitutto d'Annunzio è un genio, e poi egli, come un miliardario, pensa ad accumular ricchezze per beneficiare in suo nome; io invece butto quella qualunque dote ch'io posso avere nell'erario comune, perché ne risulti bene in nome di tutti. E così sento più di musicare la vita che di far musica sulla vita.⁷

Giudizio che parrebbe confermato dalla domanda retorica posta da Clemente alla sorella Maria il 18 settembre 1926: «Vuoi essere tanto gentile di dire alla signorina Bozzi che le sarei assai grato se mi volesse succintamente scrivere le ragioni della sua fede e della sua speranza in d'Annunzio e Mussolini, e perché crede che l'indirizzo

⁴ Ce ne informa il fratello del poeta, Piero (Rebora, P. 1959, 120).

⁵ Rebora «vede e vive la guerra con un'attitudine esistenziale, se non metafisica, latamente etica, assolutamente non storicistica e contempla il male nel silenzio di Dio (mai nominato)»: così Pietro Gibellini nella «Introduzione alla prosa di Rebora», nel volume miscelaneo De Santi et al. 1999, 10.

⁶ Banfi Malaguzzi 1968, 16 (ora anche nel *Diario intimo* curato da Roberto Cicala e Valerio Rossi: Rebora 2006, 44).

⁷ Lettera senza data ma del 1921 (Rebora 2004, 496-7).

loro rappresenti la vera e migliore direzione di vita dell'avvenire d'Italia?» (Rebora 2004, 619).

Ma c'è anche una fase in cui il giudizio sul Vate appare più complesso. Dobbiamo risalire ancora al maggio 1915, esattamente alla testimonianza del *Diario sentimentale* di Alfredo Panzini, in un passo del quale troviamo Rebora che pronuncia queste parole:

D'Annunzio? Un gran sincero! Non ha, come l'Ulisse dantesco, varcato le colonne d'Ercole: ma ha girato per tutto lo zodiaco umano: la virtù come il vizio gli sono passati vicini e uguali, cioè grandi cose dell'uomo. La sua vita è la sua letteratura... Unico, forse, egli ha dato valore spirituale a ciò che gli uomini e le donne tenevano in occulto, come disonorevole: *il piacere!* Ne proviene che il pensiero di lui, pur espresso con magica parola, non è in dislivello, ma al livello dei più. Egli fa godere a tutti il suo godimento. Tutti i doni a lui gli Dei hanno largito.⁸ (Corsivo nel testo)

Nella biografia reboriana siamo qui nella fase che potremmo definire nietzscheana, secondo l'intelligente suggestione di Attilio Bettinzoli.⁹ Clemente ha scoperto una vita sessuale libera con Lidia Natus e, chiuso il capitolo della «casta ritrosia» di uno dei *Frammenti lirici*, parla schiettamente - in una sorta di provvisorio consuntivo sulla propria esistenza - di una «còsmica voglia d'amore», che si precisa da un lato in un abbastanza normale «Frescor di rugiada e aurora», dall'altro in un «Sapore di sangue e di sesso» che sembra appunto segnalare un mutato atteggiamento, non solo poetico.¹⁰ Ma è una fase di cui si incaricheranno di fare piazza pulita gli eventi bellici, il grave esaurimento nervoso subito da Clemente a causa dello scoppio ravvicinato di un proiettile d'artiglieria, con il successivo ricovero in una clinica psichiatrica (dove gli sarà diagnosticata la famosa

8 Panzini 1923 (cito per comodità Banfi Malaguzzi 1968, 111). Del *Diario* panziniano è ora disponibile - a cura di Marco Antonio Bazzocchi - l'edizione integrale, non purgata dalla censura, che contiene anche dettagli tremendi sulla guerra di trincea. Matteo Giancotti riassume bene la condizione in cui versava allora il poeta: «Quando, dopo aver pubblicato senza successo i *Frammenti lirici*, Rebora si trova [...] a tirare le somme di quel lungo periodo e di quella vocazione esistenziale, condensata nel primo libro di versi, il risultato è fortemente negativo: la forma di severa ascesi e autodisciplina adottata come il costume di vita più consono ai suoi ideali si rivela, alla luce della recente lettura di Nietzsche, addirittura fallace e immorale. Rebora è, a questo punto, alla vigilia di una radicale e violenta trasmutazione dei suoi valori» (Rebora 2009, 52).

9 Sulla svolta nietzscheana di Rebora, anticipata in alcune parti del frammento *Clemente, non fare così!*, cf. Bettinzoli 2002, 15-61. Ma su Nietzsche il poeta avrà modo di calibrare diversamente il suo giudizio, vedi quanto scrive al fratello Piero il 27 ottobre 1922: «Vero quanto tu dici di Nietzsche: egli è impazzito perché ha sentito che la Verità della Vita è amare gli uomini, ma non ha potuto crederci» (Rebora 2004, 512; corsivo nel testo).

10 Cf. i vv. 148-50 di *Clemente, non fare così!*.

«mania dell'eterno») e, infine, la conclusione della storia d'amore con Lidia.¹¹ Fatto sta che, dopo la conversione del 1929, non ci sarà più posto per d'Annunzio, mai nominato nel pur ponderoso epistolario.

2 Il Vate nel frammento proemiale

È il momento di proporre almeno una significativa campionatura delle fonti dannunziane in Rebora, partendo proprio dal frammento proemiale dei *Frammenti lirici*, un testo in cui appare rovesciato il 'programma' proposto all'inizio della *Laus Vitae*. Mentre d'Annunzio loda, in un francescanesimo capovolto (Gavazzeni 1980, 6), la «Diversità | delle creature, sirena | del mondo», precisando: «Nessuna cosa | mi fu aliena; | nessuna mi sarà | mai, mentre comprendo», Rebora confessa il proprio scacco: «L'egual vita diversa urge intorno; | Cerco e non trovo e m'avvio | Nell'incessante suo moto». Alla «sirena del mondo» a cui d'Annunzio sfrenatamente si abbandona, Rebora contrappone la «sirena del tempo»,¹² ove è invece perduta ogni possibile armonia: tanto che essa è costretta a fuggirsene «non ghermita»; sintagma antidannunziano se mai ve ne fu uno, visto che la *Diversità* proclamata nella *Laus vitae* è invece sempre «pronta a ghermire». Di più, mentre Rebora dichiara subito il fallimento gnoseologico («Perde, chi scruta, | l'irrevocabil presente») arrendendosi comunque alla necessità del vivere a ogni costo («senza grido | nel pensiero ti uccido | e nell'atto mi annego»), in attesa di prodigare gratuitamente la sua proverbiale *bontà* di stampo mazziniano; in d'Annunzio invece il rapporto è positivamente unificato: «Tutto fu ambito | e tutto fu tentato. | Quel che non fu fatto | io lo sognai; | e tanto era l'ardore | che il sogno eguagliò l'atto». Quest'ultima immagine ci porta ad un altro luogo dannunziano, alla lirica (dalla *Chimera*) *Al poeta Andrea Sperelli*, dove al binomio *Ucciderai-Sogno* del v. 25, fa riscontro la decisiva rima dei vv. 38-40: «Io son che, *senza grida*, | feci tutti i miei sogni a brano a brano. | La creatura bella ed *omicida*».

Ma agisce anche, e soprattutto, la pagina del *Piacere* che d'Annunzio pone in nota alla lirica appena citata: «Andrea Sperelli [...] si sente attratto verso la *grande salvezza* di questi anacoreti della società moderna, verso la *Vita multipla e multiforme*, vibrante, sonante, trascinate, e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle *passioni del mondo*». Dove Rebora attinge forse per la sua «egual vita diversa» del verso iniziale del frammento, ma certamente per i

11 Per tutto questo cf. la biografia di Muratore 1997; e anche la «Cronologia» del «Meridiano» Mondadori, in particolare LXII-LXXV.

12 Il «serbatoio aulico dannunziano della Sirena del mondo» è ben colto da Del Sera 1976, 31. Da ora in poi, e salvo avvertenza contraria, il corsivo nei testi citati è mio.

vv. 23-9: «Vorrei... |...che voi diveniste - veggente | *passione* del mondo, | bella *gagliarda bontà* - | l'aria di chi respira | mentre rinchiuso in sua fatica va». Dove le «passioni del mondo» dannunziane hanno naturalmente un significato opposto rispetto all'omologo reboriano, che esprime invece empatia, in un 'sentire' che coincide con i valori dello spirito: gli unici in grado, con la *bontà* fideisticamente profusa, di colmare il doloroso dissidio uomo-mondo.¹³

S'instaura pure un affascinante incrocio di fonti. Se infatti la «sirena del mondo» dannunziana viene ripresa da Rebora - come abbiamo visto - con la sostituzione del secondo termine (*mondo* > *tempo*), il poeta non butta però via il lemma originario: lo usa infatti subito dopo appunto nel sintagma «Passione del mondo», spiccato direttamente dal *Piacere*.

3 Parole chiave

È istruttivo percorrere la storia delle fonti dannunziane in Rebora attraverso l'analisi di singole parole chiave, in grado di esprimere idee forza. È il caso dei due termini antitetici *gioia* e *dolore*. Se l'autore del *Canto dell'Ospite* celebra la gioia «di adorare ogni *fuggevole* | forma, ogni segno vago, ogni imagine | vanente, ogni grazia caduca, | ogni apparenza nell'*ora breve*», Clemente insegue invece «l'*eterno* [...] Nel *fuggevole giorno*» e al solito prodiga la sua bontà «Nell'*ora* che *giunge e dilegua* | rimandando i consensi *più in là*»; così contrapponendosi all'assunto anticristiano del *Canto dell'Ospite* (i cui *consensi*, sia lecito immaginarlo, sono tutti *più in qua*).¹⁴

Ma la stessa lirica di *Canto novo* è attiva sul frammento XXXIX, il cui avvio («Venga chi non ha *gioia* a ritrovare | Questa voce che mia | par soltanto e di sogno») appare già polemico nei confronti dell'ascendente dannunziano, poi decisamente contestato ai vv. 59-60, dove Rebora esplicita: «è nell'*offerta* la messe più pingue, | è dove manca la *gioia* del mondo». ¹⁵ Nello stesso testo è pure esaltata la forza redentiva del *dolore* in un vero catalogo di immagini, che insiste sulla continua ripercussione del termine: «Il dolor plachi come la stan-

¹³ Si noti anche il suggestivo parallelo tra la *salvezza* del Vate e la *bontà* del giovane Clemente.

¹⁴ Cf. rispettivamente d'Annunzio, *Canto novo*, *Canto dell'Ospite*, XI, vv. 17-20; e Rebora, frammento II, v. 46.

¹⁵ *Offerta* è termine caro a d'Annunzio, che lo intende ovviamente in senso estetizzante, dall'«offerta agreste | come un'acqua chiara» di *Laus vitae* vv. 9-10 al verso che chiude *L'Otre*: «Bevi l'offerta, o Terra. Io son tuo figlio»; mentre in Rebora esso designa lo strenuo sentimento di generosità e sacrificio che caratterizza tutta la sua opera: così per esempio nell'«offerta tremenda» di frammento XXV, v. 44 e nell'«offerta soave» di *Curriculum vitae*, vv. 100-1.

chezza | Che reca sonno a riprodur la veglia, | il dolor snodi come la giornata | che rovinando crea l'indomani, | il dolor viva come buona madre | che trae dal penar la sua speranza, | il dolor fiammi come la lanterna | che dal nostro il cammin svela degli altri» (vv. 27-34); mentre l'autore del *Canto dell'Ospite* quasi intimava: «Canta la gioia! Lungi da l'anima | nostra il dolore, veste cinerea. | È un misero schiavo colui | che del dolore fa la sua veste » (vv. 21-4).

Basta del resto scorrere le concordanze di Savoca e Paino¹⁶ per verificare che tutta l'opera reboriana è segnata da un vero e proprio vocabolario della sofferenza, con voci come appunto *dolore*, *sacrificio*, *sangue*, anche *pena*. Quest'ultimo lemma, più diffuso per evidenti motivi nella stagione religiosa del poeta, presenta però significative applicazioni anche nel primo Rebora antidannunziano, per il quale la pena non è inutile in quanto permette la generosa partecipazione al dolore del mondo: «Cuor che ti muovi ovunque è pena e l'ami» (frammento XXX, v. 2); «Ma prodigiosa è la tragica pena | D'abissi e vertigini | Di smarrimenti e lena»; (frammento XXXIX, vv. 47-9), ecc.; riflessione poi proseguita nel frammento sparso *Clemente, non fare così!*: «E duro alle gioie alle pene | Del mondo io scavo crudele | Con fede» (vv. 119-121) e poi nella fatale lirica che chiude i *Canti anonimi*: «Verrà come ristoro | Delle mie e sue pene» (vv. 23-4). Dopo questa unica occorrenza degli *Anonimi*, il lemma sarà ripreso retrospettivamente dal poeta sacerdote nel *Curriculum*: «Ribellante gridava la mia pena: | *Ho sbagliato pianeta!*» (vv. 61-2; corsivi dell'autore); prima di trovare una risposta di fede nei *Canti dell'infermità*: «dàmmi il tuo Natale | di fuoco interno nell'umano gelo, | tutta una pena in celestiale pace» (*Avvicinandosi il Natale* 9-11).

Ma c'è da fare una considerazione importante: nel primo Rebora c'è una netta prevalenza del lemma *dolore* (e dell'analogo *soffrire*), mentre dopo la conversione il dolore si trasforma in un *patire* che reca il senso della Passione. Come a dire che, dopo l'approdo rosminiano, esso acquista un preciso significato: così nel «felice patire di Cristo» del *Curriculum* (v. 247).¹⁷

¹⁶ Savoca, Paino 2001.

¹⁷ Su questa dinamica si veda Mussini 2015, 127-41. È un peccato che un diffuso pregiudizio tenda a precludere al lettore comune le pagine in prosa dell'ultimo Rebora, in qualche caso non meno incandescenti di quelle di guerra eppure non comprese nel «Meridiano» Mondadori, che pure accoglie - giustamente - tutti gli scritti mazziniani del Clemente pre-conversione.

4 Ribaltamento del modello

Ideologicamente simmetrico al primo della raccolta appare l'ultimo frammento, il LXXII. Dove, dopo una vera e propria traversata nel deserto delle contraddizioni e dei dolori della vita - però con la consolazione di benefiche soste nell'armonia della natura (campagna, e soprattutto montagna) - il poeta trova un approdo anche tonalmente pacificato:

Son l'aratro per solcare:
altri cosparga i semi,
altri èduchi gli steli,
altri vagheggi i fiori,
altri assapori i frutti.

Son la sponda per il mare: 5
altri assenti le navi,
altri spinga le prore,
altri diriga il viaggio,
altri tocchi le mete.

Il mio verso è un strumento 10
che vibrò tropp'alto o basso
nel fermar la prima corda:
ed altre aspettano ancora.

Il mio canto è un sentimento 15
che dal giorno affaticato
le notturne ore stancò:
e domandava la vita.

Tu, lettore, nel breve suono 20
che fa chicco dell'immenso,
odi il senso del tuo mondo:
e consentire ti giovi.

Da confrontare con il d'Annunzio delle *Stirpi canore*, da *Alcyone*. Ne basti un saggio:

I miei carmi son prole 5
delle foreste,
altri dell'onde,
altri delle arene,
altri del Sole,
altri del vento Argeste.

Le mie parole
sono profonde
come le radici terrene,
altre serene
come i firmamenti.

10

Segue poi in d'Annunzio tutto un crescendo di lussuose comparazioni relative alle proprie parole, tanto preziosamente perfette quanto autocentrate e autosufficienti. Nel testo reboriano invece è dichiarata senza mezzi termini la subordinazione della parola alla cosa. Persino l'andamento binario della lirica («Il mio verso...», «Il mio canto...»), riprendendo quello analogo delle *Stirpi canore* («I miei carmi...», «Le mie parole...»), ne rovescia i termini ideologici, sino all'eresia finale, dove il fraterno lettore reboriano è addirittura invitato a consentire al «breve suono» del poeta, più che mai anonimo artigiano al servizio degli uomini. Il passo da questo finale in sordina dei *Frammenti* al «profondamente piano»¹⁸ che contrassegna la poesia dei *Canti anonimi* (1922) sarebbe breve, non ci fosse di mezzo il gran tumulto di cui ho già detto, tra la guerra, il complicato amore per Lidia, la follia rasentata e sublimata in «mania dell'eterno».

5 Dalla *Fiesolana* all'*Inesplosa*

La polemica antidannunziana si rarefà proprio nel clima poetico più netto e disteso degli *Anonimi*. Non viene però mai del tutto meno e, piuttosto, si sposta dal piano ideologico a quello stilistico, anche se in un autore come Rebora lo stile non è mai neutrale, ma porta sempre un messaggio. Così, in quella che Contini ritiene la più riuscita in assoluto delle liriche reboriane,¹⁹ ecco che il poeta - per attualizzare un'immagine della propria fanciullezza nell'incanto contadino della campagna lombarda - ricorre al modello estetizzante della pur sublime *Sera fiesolana*. Confrontiamo alcuni versi dei due componimenti:

La sera fiesolana, vv. 1-3 e 18-27

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il *fruscìo* che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie
[...]

¹⁸ Lettera alla madre del «16 o 17 luglio 1919» (Rebora 2004, 435).

¹⁹ Dice il critico che i miti reboriani «si sono particolarizzati di rado, e perfettamente una sola volta: in quello dei *Canti anonimi* che s'intitola *Al tempo che la vita era inesplosa*» (cito da Contini 1974, 8).

Dolci le mie parole ne la sera
ti sien come la pioggia che bruiva
tepidà e fuggitiva, 20
commiato lacrimoso de la primavera,
su i gelsi e su gli olmi e su le viti
[...]
e su 'l *fieno* che già *patì la falce*
e trascolora,

Al tempo che la vita era inesplosa, vv. 19-26

Con la *falce* nell'*erba*
Frusciava il mio baleno: 20
Il papavero ardendo sullo stelo
E ciascun boccio sereno
In abbandono ancor vivo
A tagliarlo *pativo*,
E accanito godevo 25
Con la *falce* nell'*erba*.

Come si vede, la serie reboriana *falce-frusciava-pativo-erba* ricalca la dannunziana *fruscìo-fieno-patì-falce*; ma se il patimento del fieno è in d'Annunzio una, pur sublime, trovata estetizzante, nel Rebora che rivive il se stesso bambino esso è invece partecipe sofferenza dinanzi alla decapitazione del papavero. Sul piano stilistico, poi, la sinestesia «Frusciava... baleno» si abbatte come un fulmine futurista sul modello dannunziano, invecchiandolo di colpo.

6 D'Annunzio in una *sparsa* reboriana

Oltre che negli *Anonimi*, non mancano implicazioni antidannunziane neppure nei variegati testi sparsi pubblicati tra il 1913 e il 1922. Propongo qui un solo esempio, che trae spunto da una poesia di guerra che riproduco integralmente:

O ferito laggiù nel valloncello,
Tanto invocasti
Se tre compagni interi
Cadder per te che quasi più non eri,
Tra melma e sangue 5
Tronco senza gambe
E il tuo lamento ancora,
Pietà di noi rimasti
A rantolarci e non ha fine l'ora,
Affretta l'agonia, 10

Tu puoi finire,
E conforto ti sia
Nella demenza che non sa impazzire,
Mentre sosta il momento,
Il sonno sul cervello, 15
Làsciaci in silenzio -
Grazie, fratello.

Per una completa esegesi di questa che Giovanni Raboni considera una «preghiera atroce e umanissima, resa ancora più toccante da una sintassi affannosa, quasi asmatica, e da una punteggiatura stravolta e convulsa» (1981, 38), faccio riferimento ai due eccellenti commenti di Giancotti e Rossi, già qui menzionati. Ma basti dire che si tratta di una sorta di disperato 'corale' di soldati che invocano per *pietà* la morte del commilitone moribondo, per salvare il quale ben tre compagni hanno già dato la vita.

Interessa qui l'icastica immagine del «Tronco senza gambe», che pare colta dalle *Manie meridiane* di *Maia*:

Imagini del delitto
mostruose intravidi,
torcimenti d'angosce 5610
inumane ma senza gridi,
anime come sacchi flosce,
altre come logori letti
di puttane marce di lue,
altre come piaghe orrende, 5615
fatte informi e nane
dal gran taglio diritto,
simili al *combattente*
ch'ebbe le due cosce
recise fino all'anguinaia 5620
e tuttavia rimane
mezz'uomo sul suo tronco e cerca
con le dita ancor vive
tra il rosso flutto la radice
di virilità ricacciata 5625
in fondo al ventre, là dov'era
prima ch'egli escisse compiuto
maschio dalla matrice.

Come si vede, l'eloquio abnorme ed effuso di d'Annunzio si riprende modernissimamente in Rebora, tanto che tra i due autori pare esserci la differenza di un secolo, non del pugno di anni che effettivamente separa la nascita del Vate (1863) da quella del più giovane Clemente (1885).

7 Rebora in d'Annunzio?

Si può concludere questo saggio sui rapporti intertestuali tra i due poeti citando un caso in cui è forse toccato a d'Annunzio prendere spunto dalle parole di Rebora per capovolgerne la portata ideologica. Prendiamo un passo della la prosa lirica *Calendario*, uscita sulla «Brigata» nel gennaio del 1917: «La più lunga notte dell'anno è l'angoscia; il più lungo giorno, il dolore. *Solstizio è supplizio*. Quando il giorno bilancia la notte è sgomento, o il tedio. Equinozio è singhiozzo». ²⁰ Si tratta, come in altre analoghe composizioni reboriane del periodo, di versicoli a metà tra prosa e poesia, in cui l'autore rappresenta il proprio «ritorno impossibile alla normalità della vita quotidiana» (Bettinzoli 2002, 91): proprio per questo il linguaggio è surreale e spesso, come qui, giocato su paronomasie e costrutti predicativi analogici. Ma interessa l'espressione evidenziata dal corsivo: «Solstizio è supplizio» ricalca un'espressione popolare che collega il solstizio d'estate (21 giugno) alla ricorrenza - che cade tre giorni dopo - di san Giovanni Battista e dunque al suo *supplizio* voluto da Erode Antipa.

Vediamo ora d'Annunzio. Nel giugno 1918 si combatté la seconda battaglia del Piave, che l'anno dopo il Vate avrebbe commemorato da par suo: «Or è un anno la battaglia del Solstizio sfolgorava in un mattino lavato e rinfrescato dall'acquazzone notturno». ²¹ Come si vede, viene conferita un'intonazione trionfale e compiaciuta alla stessa guerra che Rebora avvertiva come *supplizio*, parola che pertiene alla medesima area semantica di *pena*, *passione*, ecc.. Ma c'è dell'altro; in un passo del *Libro segreto* a proposito di Violante «dalla bella voce» possiamo leggere: «Era di giugno. / era il solstizio, il giorno delle mie sorti sospese. Vivo. scrivo. [...] il solstizio è stellato. *solstizio supplizio*» (d'Annunzio 2010, 219); dove i nostri corsivi illuminano il possibile calco operato proprio su Rebora. Ma opposti naturalmente i presupposti ideologici.

Diceva molto bene Gianni Pozzi a proposito della già considerata *Viatico* che, dinanzi a quella terribile lirica di guerra, «anche il fanatismo Ungaretti rischia di apparirci un letterato compiaciuto» (1967, 83). È vero, ma figuriamoci allora il d'Annunzio che si compiaciava con squisita amoralità contemplando a distanza di un anno quel macello: «C'era nell'aria l'odore della Marca Gioiosa, la fragranza di quella felice campagna trivigiana dove i contadini e le massaie continuavano a lavorare sotto la folgore. C'era in ogni sorso d'aria il sapore dell'Italia giovine, un sapore di novità così forte che tutti i combattenti ne erano inebriati come da un filtro di gioventù. Nessuno ave-

²⁰ Cf. l'edizione Rebora 1994, 211 (corsivi aggiunti).

²¹ È l'incipit del capitolo *Il comando passa al popolo, da Il sudore di sangue* (d'Annunzio 1931, 229).

va più di vent'anni. Anche i veterani avevano vent'anni. Tutta l'Italia aveva vent'anni per combattere, per vincere, per vivere, per morire». ²²

Trivigiana? Quando il Vate si inebrava di simile retorica, preziosa e insieme stracciona, Rebora a poco a poco stava ricostruendo la propria vita di uomo e scrittore, già covando quei *Canti anonimi* che – diceva Petrocchi – costituiscono una sorta di Purgatorio (Petrocchi 1986, 313), una «terra di mezzo» in cui proseguire il cammino verso qualcosa che è insieme atteso e inatteso: una grazia.

Perché lui era fatto di un'altra pasta.

Bibliografia

- Banfi Malaguzzi, V. (1968). «*Mania dell'eterno*». *Lettere e documenti inediti 1914-1925*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Bettinzoli, A. (2002). *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora 1913-1920*. Venezia: Marsilio.
- Cicala, R. (2021). *Da eterna poesia. Un poeta sulle orme di Dante: Clemente Rebora, con inediti*. Presentazione di A. Casadei. Bologna: il Mulino.
- Contini, G. (1974). «Due poeti degli anni vociani». Contini, G., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di "Un anno di letteratura"*. Torino: Einaudi, 3-15.
- D'Angelo, F. (2017). *La grande guerra di Clemente. Itinerarium Poësis in Deum*. Roma: Studium.
- d'Annunzio, G. (1931). *Il sudore di sangue*. Roma: l'Oleandro.
- d'Annunzio, G. (1935). *Tutte le opere*. Verona: Mondadori.
- d'Annunzio, G. (2010). *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. A cura di P. Gibellini. Milano: BUR.
- De Santi, G. et al. (1999). *Le prose di Clemente Rebora*. Venezia: Marsilio.
- Del Serra, M. (1976). *Lo specchio e il fuoco*. Milano: Vita e Pensiero.
- Gavazzoni, F. (1980). *Le sinopie di "Alcione"*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e Mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*. Firenze: Olshki.
- Lanza, F. (1993). «Rebora e d'Annunzio». Beschini, G.; De Santi, G.; Grandesso, E. (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea = Atti del convegno* (Rovereto, 3-5 novembre 1991). Roma: Editori Riuniti 1993, 119-33.
- Manni, E. et al. (a cura di) (2018). *Fuori dall'ombra. Voci su Clemente Rebora*. Milano; Udine: Mimesis.
- Muratore, U. (1997). *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*. Cinisello Balsamo: San Paolo.
- Mussini, G. (1983). «Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora (da un'indagine sulle fonti)». Daverio, R. et al. (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*. Napoli: Bibliopolis, 473-94.
- Mussini, G. (2015). «Clemente Rebora e lo spirito rosminiano della sofferenza». Piconardi G. et al. (a cura di), *Chiamati alla santità. La scuola rosminiana*

²² Ancora dalla pagina di *Il comando passa al popolo* sopra citata.

- della santità oggi = *Atti del XXIV Convegno Sacrese* (10-11 settembre 2015). Stresa: Edizioni Rosminiane, 127-41.
- Panzini, A. (1923). *Diario sentimentale dal maggio 1915 al novembre 1918*. Milano: Alfredo Mondadori.
- Panzini, A. (2014). *Diario sentimentale dal maggio 1915 al novembre 1918*. A cura di M.A. Bazzocchi. Bologna: Pendragon.
- Petrocchi, G. (1986). «Clemente Rebora: 'itinerarium in Deum'». *Cultura e libri*, 3, 311-19.
- Pozzi, G. (1967). «Clemente Rebora». Pozzi, G. (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli Ermetici*. Torino: Einaudi, 77-83.
- Raboni, G. (1981). *Poesia italiana contemporanea*. Firenze: Sansoni.
- Rebora, P. (1959). «Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista». *Humanitas*, 14(2), 114-25.
- Rebora, C. (1994). *Le poesie*. A cura di G. Mussini; V. Scheiwiller. Milano: Scheiwiller-Garzanti.
- Rebora, C. (2002). *Curriculum vitae*. A cura di R. Cicala; G. Mussini; con uno studio di C. Carena. Novara: Interlinea.
- Rebora, C. (2004). *Epistolario*. Vol. 1, 1893-1928. *L'anima del poeta*. A cura di C. Giovannini. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Rebora C. (2006). *Diario intimo*. A cura di R. Cicala; V. Rossi. Novara: Interlinea.
- Rebora, C. (2008). *Frammenti lirici*. A cura di G. Mussini; M. Giancotti; con la collaborazione di M. Munaretto. Novara: Interlinea.
- Rebora, C. (2008). *Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*. A cura di V. Rossi; presentazione di G. Tesio. Novara: Interlinea.
- Rebora, C. (2009). *Frammenti di un libro sulla guerra*. A cura di M. Giancotti. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Rebora, C. (2015). *Poesie, prose e traduzioni*. A cura di A. Dei; con la collaborazione di P. Maccari. Milano: Mondadori.
- Rebora, C. (2022). *Canti anonimi*. A cura di G. Mussini; prefazione di P. Gibellini. Novara: Interlinea.
- Rebora, C.; Scheiwiller, V. (2012). *Passione e poesia*. A cura di G. Mussini. Novara: Interlinea.
- Savoca, G.; Paino M.C. (2001). *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*. Firenze: Olschki.

Le rose, la chimera e il viaggio: il dannunzianesimo rivissuto di Dino Campana

Maria Teresa Imbriani

Università degli Studi della Basilicata, Italia

Abstract The essay aims to reconstruct, through the readings of the young Campana and the intertextuality between his and d'Annunzio's work, the unbroken relationship between the two authors. We focus in particular on some thematic units, the roses, the chimera and the journey, with the awareness that 'despised' d'Annunzio has a large part in the construction of the Campana's poetry collection, that even exhibits a first title of direct descent from d'Annunzio. Moreover, the d'Annunzio's brand rules as well as in the Campana's work also in his life, in that program of an inimitable live inverted, which takes its superomism, lived from below, to the second twentieth century beat generation.

Keywords Dino Campana. Gabriele d'Annunzio. Orphic songs. Chimera. Decadent roses and gardens.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-01
Accepted 2022-05-26
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Imbriani | 4.0



Citation Imbriani, M.T. (2022). "Le rose, la chimera e il viaggio: il dannunzianesimo rivissuto di Dino Campana". *Archivio d'Annunzio*, 9, 97-114.

La primavera lo eccita come il caffè, unico «vizio» di Dino ventenne. Le sue passeggiate s'allungano verso Settignano, verso Fiesole. Forse un giorno gli capita d'imbattersi in un cavaliere solitario seguito da due levrieri e di riconoscere Gabriele d'Annunzio: ma quell'incontro – se avviene – non lascia traccia nella memoria. Nella primavera del 1905 l'infatuazione giovanile di Dino per d'Annunzio (idolo di ben due generazioni, quella di Dino e quella successiva) è già di fatto svanita; né riuscirà a ravvivarla, undici anni più tardi, la dannunziana Sibilla con le sue declamazioni notturne delle *Laudi*. (Vassalli 1984, 65)

Così Sebastiano Vassalli tratteggia la presenza di d'Annunzio nella vita di Dino Campana, una presenza, a dire del romanziere-biografo, che si fa quasi fisica negli anni della formazione nel ritratto del Vate a cavallo nella campagna di Settignano e si ripropone, attraverso la voce, nel tempo della disordinata relazione con Sibilla, sul limine del definitivo ricovero, riassumendo così il prima e il dopo dei *Canti Orfici*. E non c'è dubbio che di amore-odio, di Campana per d'Annunzio almeno, sicuramente si trattò, ma di un amore-odio che lo accompagnò dalle letture universitarie fino all'esito tragico del rapporto con l'Aleramo e al successivo ingresso in manicomio: dunque non per una breve infatuazione. Basti infatti ricordare una delle più significative lettere alla scrittrice, dove il poeta parafrasa passi dal *Forse che sì, forse che no* (e non dalle *Laudi* come in Vassalli), il romanzo da cui era stato prelevato il titolo della raccolta poetica, consegnata a Soffici e poi perduta, *Il più lungo giorno* (cf. Campana 1973 e Giovannuzzi 2007):

Davanti alle cose troppo grandi sento l'inutilità della vita. Il mare ieri era discretamente bello. Sono andato di notte al mare. Avevo visto i monti pisani velati da cui sorge la luna di Dannunzio senza fuoco di cui leggemmo e due areoplani che volavano sul treno. Mia vergine perché leggemmo d'Annunzio prima di partire? Nessuno come lui sa invecchiare una donna o un paesaggio. Mio amore come vuoi che ti ami? Pallida, con una vita senza foco come col suo diritto il macchinista stinge il paesaggio e viola il cielo che non conquista? [...] La città è una serie di cassoni balordi. Appiccicato alla spallina del paesaggio guardo il mare senza parole come io sono senza pensiero. Mio amore mio amore La Gorgona è un dosso lontano sul mare abbandonata laggiù nei tramonti. [...] Dovremmo ancora vedere le Alpi. Nietzsche scendeva di là al mare colla sua sfida. Aimè Rina perché non mi lasci morire? Là l'edelweis non è d'Annunziano e la Dora scende in tumulto [...]. Ah miseria di questi ritorni. Puoi amarmi? ancora? ancora? ancora? Non ti scriverò. Le mie lettere sono fatte per essere bruciate. (Aleramo, Campana 2000, 99)

La lettera a Sibilla del 4 gennaio 1917 chiude il cerchio aperto proprio da quel 'lungo giorno' che risuona più volte fin dall'*incipit* nella voce via via sempre più folle di Isabella Inghirami, la protagonista del romanzo dannunziano, la cui uscita, 1910, è di fatto termine *ante quem* per datare quella raccolta, antecedente mai pubblicata in vita dei successivi *Canti Orfici*.

- È il più lungo giorno - esclamò, come chi si risvegli nel sussulto del ricordarsi. - Oggi è il più lungo giorno, è il solstizio d'estate. Non lo sapete? [...] La sua ansia le diceva che il suo destino era sospeso nella luce del più lungo giorno. [...] D'improvviso rientravano nell'azzurro e nell'oro, riudevano la melodia dominante, rivedevano splendere il più lungo giorno. - Forse forse forse... [...] Veramente i gridi delle rondini laceravano l'estasi del più lungo giorno. [...] Come nel più lungo giorno, come sotto l'azzurro e l'oro intersecati dalla parola spaventosa, Isabella aveva ceduto intera la bocca al bacio selvaggio. (D'Annunzio 1910, 16; 18; 30; 45; 355)

Azzurro e oro dominano nelle poesie di Campana e soprattutto nel *Viaggio a Montevideo* quasi a conferma che molta della sua lirica discenda equamente dalla poesia del d'Annunzio prealcionio e dalla prosa dei romanzi e delle *Faville*: «Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando | ... | Come una melodia | Blu... | Illanguidiva la sera celeste sul mare: | Pure i dorati silenzi ad ora ad ora dell'ale | Varcaron lentamente in un azzurreggiare:... | Ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro... | Battendo la tenebra l'ale celeste sul mare...» (Campana 2003, 56-7). C'è chi parla di «parziale assimilazione» alla sostanza lessicale delle immagini dannunziane, rifiutando l'idea di una vera e propria adesione - «l'universo letterario di Campana è troppo complesso per giustificare l'idea di una linea 'dannunziana'» (Corsaro 1985, 97) - nel riconoscerne i numerosi prestiti, calchi, allusioni, immagini, stilemi retorici rintracciabili nella poesia «profondamente dissimetrica, anticlassica» (ivi) dell'inquieto marraदेशe. Ed è ovvio che alla brevità, alla sintesi, alla scarsezza della produzione dell'uno si opponga la magniloquenza e la prolissità dell'altro, così come del resto all'eleganza del vivere inimitabile in senso prezioso e alto del d'Annunzio si opponga la casualità del vivere e l'avventura accidentale nell'altro. D'altra parte, non senza importanza per uno come Dino Campana, nell'intreccio della poesia con la vita, è l'esperienza autobiografica, innanzitutto quella geografica e odeporica, in una sorta di *coincidentia oppositorum* con l'avventuroso pellegrino, in viaggio alla riscoperta del mito.

Ma torniamo alla primavera del 1905, quando il 'Mat' di Marra-di è iscritto alla facoltà di Chimica dell'Università di Firenze, dove si è appena trasferito da Bologna, e assai poco si sa di ciò che facesse davvero, eccetto per gli scarsi risultati degli studi tanto da esse-

re poi ritrasferito dalla famiglia a Bologna, e per qualche accenno alla genesi di quei vagabondaggi che lo porteranno un po' ovunque e sono spesso ricostruiti dall'opera stessa in una sorta di «annebbiamento delle categorie di spazio e, particolarmente, di tempo» (Contorbia 1976, 138): qualcuno dei biografi iscrive il viaggio a Odesa e Costantinopoli tra il 1903 e il 1904, con una tappa in prigione a Parma (a dire di Pariani ma non documentati), e un primo soggiorno in Svizzera. Nell'anno accademico 1905-06 Dino è nuovamente a Bologna dove sostiene cinque esami; nella primavera del 1906 è a Genova da cui viene espulso e rimandato a Marradi (il 10 marzo, come risulta dai documenti); il 4 settembre è ricoverato al manicomio di Imola non senza aver nel frattempo viaggiato tra la Francia, la Svizzera e l'Italia settentrionale. I biografi ci dicono poi che prima del viaggio in Argentina è a casa, in montagna, di nuovo a Bologna e forse anche a Parigi. L'inquieto poeta che insegue il sogno maledetto di Rimbaud sembra inafferrabile nelle sue fughe, sia quelle fisiche, sia quelle, assai più frequenti, mentali.¹

Sulla scia delle documentate ricerche di Martinoni (2017, 61-104), nuove prospettive sulla formazione intellettuale di Campana aprono di recente gli studi di Alberto Petrucciani sulla presenza del poeta nelle biblioteche pubbliche, da cui apprendiamo, per esempio, che nei mesi che precedettero la sua partenza per l'America Latina, l'inquieto studente era a Firenze e si recava con assiduità alla Biblioteca Nazionale (Petrucciani 2019), dove la sua presenza era documentata anche in precedenza (Petrucciani 2018). Proprio alla Nazionale di Firenze il 23 maggio 1907 aveva chiesto in lettura il *Canto Novo* di Gabriele d'Annunzio, rendendo materialmente cogente la testimonianza più volte citata dell'importanza dell'autore abruzzese per la sua formazione: «Leggevo qua e là Carducci mi piaceva molto; Pascoli, D'Annunzio. Poe anche» (Pariani 1994, 48). Il libro dannunziano è peraltro una richiesta insolita tra quelle che Campana è uso fare in biblioteca e che i recenti studi di Petrucciani e di Martinoni (2017) hanno individuato, documentando, attraverso puntuali e certosine ricognizioni, finora nelle biblioteche di Firenze, Bologna e Ginevra, quell'«ampiezza delle letture di Campana, condotte, quasi sempre, direttamente sui testi originali, grazie alla conoscenza delle lingue (francese, inglese, tedesco, spagnolo)» (Turchetta 1985, 361). Verificare e dimostrare lo spettro delle letture - le fonti - di uno scrittore è peraltro un preciso compito dei critici, non solo a riprova di ipotesi interpretative, ma anche a conferma o smentita della primogenitura di idee e immagini.

¹ Tra le biografie, oltre a quella romanzata di Vassalli 1984, occorre vedere almeno Galimberti 1967; Pariani 1994; Turchetta 2003; Martinoni in Campana 2003, V-XCVI. Una biografia critica è in Martinoni 2017 e nuovi documenti in Petrucciani 2019; i documenti epistolari in Campana 1985 e 2011; sul problema della ricezione critica della vita e dell'opera di Campana si sofferma Grignani 1999, 171-2.

E ciò ancor più nel caso di due intellettuali controversi per opposte ragioni quali da un lato d'Annunzio, onnivoro lettore, rimasticatore e possessore di libri, e dall'altro Campana, quasi *naïf* sia per la vita sia per la scrittura. Sapere che Dino, il 'maledetto', usasse frequentare biblioteche non solo nelle città dove di volta in volta seguiva (o almeno era iscritto a) i corsi universitari della facoltà di Chimica, ma anche nelle mete dei suoi viaggi, come per Ginevra, è un rilevante motivo d'interesse, anche considerando che, d'altronde, il caso di Ginevra non sarà certo isolato, ma anzi da prendere a emblema dell'*habitus* di un lettore dai gusti precisi, informato e sempre alla ricerca del nuovo: le sue richieste di libri sembrano spesso dettate dall'esigenza di conoscere e consultare le novità editoriali (e basti pensare a Petrucciani 2014b sulle indicazioni che provengono da cataloghi di nuove accessioni), probabilmente in vista di precisi riscontri.

Se si guarda al Campana maturo nella biblioteca ginevrina, mentre l'Italia si prepara alla guerra e i *Canti Orfici* con tutte le difficoltà di stampa sono stati già pubblicati,² si ha la conferma di una ricerca che non è solo nell'avventura biografica, ma anche travaglio interiore: dal 7 aprile al 19 maggio 1915, inaspettato studioso, egli è presente nelle sale della *Bibliothèque publique et universitaire de Genève*, come si chiamava allora la Biblioteca di Ginevra, a coltivare letture interessanti, alimentando anche la sua propensione al 'germanesimo',³ così stridente in quel «maggio radioso» e contraria a tutta l'intellettualità italiana, in testa d'Annunzio, «la massima cloaca di tutto il letteratume presente passato di tutti i continenti» (Campana 2011, 280), che si accingeva a entrare in guerra. Dino compulsa libri e articoli di sicuro rilievo, a cominciare dal Freud dell'infanzia di Leonardo da Vinci (su cui Martinoni 2017, 105-45), agli studi sulla Spagna e l'America latina, alle poesie di Verlaine e Whitman, alle opere di André Chenier, Francis Thompson, Rudolf Eucken, senza dimenticare il Rolland della vita di Beethoven, il Segantini di Abraham e l'immanicabile Nietzsche (Petrucciani 2014a e Martinoni 2017, 61-104), letture, almeno per Rolland, Abraham e Nietzsche, uniformate senz'altro allo spirito dannunziano.⁴ È oltremodo evidente da questi lacerti ri-

2 «Cotesta prima edizione dei *Canti Orfici* non si presentava come un modello di gusto tipografico. La carta, di tipo scadentissimo, variava di colore e d'impasto da sedicesimo a sedicesimo; i refusi abbondavano; la stampa e l'inchiostro tiravano a una specie di grigio sporco; ma, più di tutto, era lo strillante colore della copertina, di un giallo torlo d'uovo, che faceva male agli occhi, e indispettiva i lettori abituati al gusto lezioso delle edizioni dannunziane di Treves e ai fregi di De Karolis» (Ravegnani 1955, 45, ma si veda anche De Robertis 1914, 138). Ma sull'edizione 1914 degli *Orfici* si veda Maini, Scapecchi 2014.

3 Per un primo confronto si veda Martinoni 2017, 25-60 e relativa bibliografia. Non sempre cogenti le riflessioni di Asor Rosa 1995, 343-5.

4 Importante la ricostruzione delle letture di Freud e Abraham nella biografia campaniana e nel suo esercizio di autoanalisi da parte di Martinoni 2017, 105-45.

affioranti l'onnivoro desiderio di sapere e di capire – si pensi alle letture psicologiche e freudiane – e insieme un'impossibilità di rigore e costanza che lo condannano a un peregrinare all'interno del sé alla ricerca di un senso per la scrittura e, si potrebbe dire, per la vita: e «vivo, scrivo» era in d'Annunzio (2005, 1428).

Sembra quasi che questo Campana non più giovane e sempre in viaggio, in fuga dalla famiglia e da se stesso, stia perseguendo un'ideale del tutto estetizzante e certo dannunziano, ossia quello di fare, come l'Andrea Sperelli del *Piacere*, «della propria vita un'opera d'arte» (d'Annunzio 1988, 37), e nel tempo stesso stia cercando un modello alternativo a quello imperversante del Vate, tra i poeti e gli artisti di ogni tempo a cominciare dall'immane Leonardo da Vinci. E però Leonardo non è neanche un tema originale, visto che già d'Annunzio vi aveva ampiamente messo le mani, assai anticipatamente e compulsando la biografia del maestro di un maestro del Novecento, Proust, quel Séailles (1892) che si era interrogato sulla scintilla creativa che accomuna arte e scienza e che anzi fa dell'artista il più segreto interprete della Natura. Erano anche d'Annunzio e le sue fonti, dove ben s'iscriveva la poesia campaniana, ad additare in Leonardo⁵ l'emblema del nuovo Umanesimo che tanto seguito avrebbe avuto nella generazione degli Ermetici, tra Paul Valéry, Leonardo Sinigalli fino a Primo Levi. Il fascino del mito leonardesco risiede anche per Campana – studente di Chimica meno casuale di quello che siamo soliti pensare e certamente intriso di quella cultura a più ampio spettro tra scienza e letteratura che si sarebbe affermata assai dopo – nel mistero inafferrabile e, si potrebbe dire, alchimistico dell'arte, e anche per lui, come per l'Andrea Sperelli destinatario della lirica *Al poeta Andrea Sperelli* della raccolta *La Chimera*, il sorriso della Gioconda si sovrappone al sogno della «bellezza medusea», «intrisa di pena, di corruzione e di morte» (Praz 2009, 53) che trova nuova luce nell'enigmatico sorriso femminile:

E anch'ella somigliava oscuramente
l'Essere ambiguo, il prodigioso Mito,
che Leonardo amò ne la sua mente.

[...] O Leonardo,

insonne Prometèo, sottile Ermète,
bel semidio, quali Anime divine
chiudesti ne le tue Forme segrete?

⁵ Sul leonardismo di d'Annunzio, oltre agli appunti ritrovati e pubblicati in Imbriani 2006, 62-73), si veda Gibellini, C. 2019; su quello di Campana è essenziale Martini 2019.

Una di quelle mute anime al fine
 un giorno mi parlava d'improvviso;
 Anima con pupille sibilline,

Anima con le labbra e con un riso,
 un riso inestinguibile ed esiguo,
 che le labbra effondean per tutto il viso.

[...] Mi guardò e mi disse: - in vano, in vano
 Giovine t'affatichi a penetrarmi.
 Il mio grande segreto è sovrumano.

[...] Io son la Sfinge e sono la Chimera.

[...] O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce;
 ma non saprai giammai perché sorrido. -
 (D'Annunzio 1982, 588-91)

Tale è sul versante del giovane Dino quella *Chimera* già composta negli anni bolognesi e che tanto discende da questo sogno sperelliano-dannunziano,⁶ quel «Sorriso di un volto notturno» della «giovine | suora de la Gioconda», «regina adolescente», «Musica fanciulla esangue», che il «poeta notturno» chiama ancora Chimera:

Dolce sul mio dolore,
 Sorriso di un volto notturno:
 Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
 E l'immobilità dei firmamenti
 E i gonfii rivi che vanno piangenti
 E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti
 E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
 E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.
 (Campana 2003, 25-6)

Se il ritmo ripetuto e spezzato dell'anafora ci porta alla celebre musicalità del d'Annunzio maggiore, lo stupore della bellezza, colta sul viso femminile e che l'artista solo sa ritrarre, risiede nella contemplazione del sorriso leonardesco, che genera il disorientamento della visione, tra il buio del notturno e il biancore delle rocce - né si dimentichi il dilemma tra poeta visivo o veggente (cf. Contini 1937 e Montale 1942). Il rimando è evidentemente ad altri antecedenti dannunziani e ad altre

⁶ Oltre a Martinoni 2017, 169-86, cf. almeno Gentili 1981; Ramat 1999; Zanetti 1999; Bárberi Squarotti 2007.

figure care a Gabriele: l'enigmatica Gioconda, la sfuggente Primavera, soprattutto la Gorgone dal «pallido | viso»; ma Campana colora di simbolismo visionario ed onirico la figura che il Vate aveva disegnato con nettezza di contorni e con precisione concettuale: la Medusa dallo sguardo che pietrifica (arte che congela e salva) vive in lui come ossessione mentale, in un clima d'incertezza noetica (la lirica inizia con «Non so» e «ignoto» è chiamato il poema voluttuoso e doloroso della misteriosa «fanciulla esangue»). (Gibellini 2018, 18)

In particolare nella *Gorgon* della raccolta che darà il titolo alla poesia di Campana, d'Annunzio si soffermava nuovamente sull'enigmatico sorriso della Gioconda:

Ella avea diffuso in volto
 quel pallor cupo che adoro. [...]
 Ne la bocca era il sorriso
 fulgidissimo e crudele
 che il divino Leonardo
 perseguì ne le sue tele.

Quel sorriso tristemente
 combattea con la dolcezza
 de' lunghi occhi e dava un fascino
 sovrumano e la bellezza

de le teste femminili
 che il gran Vinci amava. Un fiore
 doloroso era la bocca,
 e un misterioso odore
 esalava ne 'l respiro.
 (D'Annunzio 1982, 467)

Non è tanto il mito classico dietro questo sorriso ambiguo della Chimera né per d'Annunzio né per Campana, quanto quello del trattato leonardesco sulla pittura in cui, a proposito della rappresentazione del volto e delle mani, il grande rinascimentale parla di «fallacia fisionomica e chiromanzia», ovvero «chimere» senza fondamento, sebbene anche per lui «i segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, i loro vizi e complessioni». ⁷

⁷ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, III, 288: «Della fallace fisionomia e chiromanzia non mi estenderò, perché in esse non è verità; e questo si manifesta perché tali chimere non hanno fondamenti scientifici. Vero è che i segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, i loro vizi e complessioni; ma nel volto i segni che separano le guancie dai labbri della bocca, e le nari del naso e le casse degli occhi sono evidenti, se

Se torniamo al Campana studente nelle biblioteche pubbliche, più interessanti ai fini della nostra breve disamina si fanno i luoghi fondanti della formazione, Firenze da un lato e Bologna dall'altro, ma soprattutto la Firenze dove il giovane Campana vive, insieme alle nuove generazioni di letterati, all'ombra del grande d'Annunzio. A Firenze, documenta Petrucciani 2018, frequenta la Biblioteca Nazionale Centrale - e in certi giorni ha vicini eccellenti quali Emilio Cecchi - il 6 febbraio 1905, dal 22 al 26 maggio del 1907, il 13 e il 14 settembre del 1907. Frequenterà più avanti la Biblioteca popolare di Bologna (mancano documenti e registri per altre biblioteche della città) continuativamente dal 12 ottobre 1912 al 23 novembre del 1912 (Petrucciani 2020), ossia nel periodo in cui sul giornale goliardico dei giovani universitari «Il Papiro» appaiono i suoi primi componimenti, tra cui proprio *La Chimera* (cf. Bazzocchi 2002). Campana chiede, nelle biblioteche di Firenze e Bologna, soprattutto manuali di chimica, con qualche eccezione che ci consente di ipotizzare qualcosa in più sulle letture dannunziane.

Mercoledì 22 maggio 1907, come abbiamo anticipato, Dino Campana si reca nella Biblioteca Centrale di Firenze «in mattinata - la sua richiesta è la n. 35, su 296 che verranno totalizzate alla chiusura - e il primo libro di letteratura che risulta chiedere non è una scelta particolarmente originale. Si tratta infatti del *Canto novo* di D'Annunzio, nell' 'edizione definitiva' del 1896» (Petrucciani 2018, 92). Non vi sono altre richieste in quella giornata e non sappiamo per quanto tempo trattenesse il libro al tavolino, né sappiamo cosa vi cercasse e se era la prima volta che lo sfogliava. Certo stupisce questa richiesta: di scelta non «particolarmente originale» parla anche Petrucciani proprio nel raffronto con altre letture campaniane. Dunque, cosa cercava Dino nel *Canto novo*? Innanzitutto dobbiamo ricordare che l'edizione del 1896 è quella comprensiva dell'*Intermezzo*, una raccolta anch'essa di particolare interesse per Campana, come sottolineava Seroni, all'uscita degli *Inediti* (Campana 1942), notando l'ampiezza del prelievo proprio da questo d'Annunzio: «Nel suo inizio, la lirica di Campana ci riporta a un neoclassicismo occasionale (Carducci) e a un tentativo di lettura realistica degli stessi ritmi carducciani (d'Annunzio del *Canto Novo* e dell'*Intermezzo*)» (Seroni 1942, 61).

Cosa poteva esserci di 'campaniano' in quella raccolta? Forse il *Canto del Sole* (d'Annunzio 1982, 138-42) con l'invocazione al mare «Thalatta! Thalatta» (v. 13), dove «la Giovinezza sfolgori» (v. 20) e «le strofe [...] voleranno pe 'l mare pe 'l mare» (vv. 92-96), o forse, men-

sono uomini allegri e spesso ridenti; e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione; e quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali ed iracondi, con poca ragione; e quelli che hanno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi, e quelli che hanno le linee trasversali della fronte forte lineate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi».

tre medita un viaggio più lungo, gli sarà piaciuta la poesia narrativa dell'*Intermezzo*, *Il peccato di maggio*, *La tredicesima fatica*, *Il sangue e le vergini* o il beneaugurante commiato per la partenza poi nel settembre verso l'America latina. Tracce evidenti nel *Viaggio a Montevideo* lascia proprio il d'Annunzio della prima edizione dell'*Intermezzo di rime*: la «fanciulla della razza nuova» «appariva bronzina» proprio come Nara, la *Venere d'acqua dolce* (d'Annunzio 1982, 351) tra le anse del fiume Pescara («Tu, Nara, dove sei, florida bionda | da la pelle bronzina di mulatta»). Ma più ancora tra i numerosi componimenti del *Canto dell'ospite* del *Canto novo* (155-65), oltre al sonetto *Dorme l'acque*, al notturno di *O falce di luna calante*, al «chiaror d'ambra» di *Freschi i vénti* del IX, è nel XII *Dolce godere e l'ombra e l'aura* che il giallo, il viola, l'oro, l'ombra e il sorriso della donna nell'ora del Meriggio anticipano la complessità delle immagini coloristiche campaniane (cf. Geddes 2007). Conviene rileggere il d'Annunzio di questo lungo canto con l'orecchio di Campana, teso al ribaltamento della preziosità, al suo inabissamento nei meandri dell'essere (i «nostri naufraghi cuori»): fatto il pieno di immagini preziose, il poeta si accinge a riprodurre l'esperienza «in un'isola | armoniosa» che non è più l'Ellade ma «una baia profonda di un'isola equatoriale», un mondo nuovo «Tra il mare giallo e le dune», nella confusa ricerca di quella «musica di parole»⁸ che crea la perfezione e la felicità:

Dolce godere e l'ombra e l'aura
sotto i ciliegi! — Lungi sta l'arido
giallore dei liti, e il fiammante
al sol di giugno tremulo mare.

Lungi ed intorno le solitudini
regna il Meriggio, atroce despota,
mentre errano per gli orizzonti
cupe caligini di viola.

[...] Rendono i rami piccoli crepiti
di rotte fibre, i frutti piovono
purpurei, il sol per le frondi
saette folgora tutte d'oro.

Ma tu non temi. Tu ridi, impavida.
Ne l'ondeggiare, effusa palpita
la chioma ed ecco mi veste
come una tunica portentosa.

⁸ Le citazioni sono tratte dal *Viaggio a Montevideo* (Campana 2003, 56-7).

Tutto l'effusa tua chioma vestemi:
 su la mia carne io sento vivere
 le sue innumerevoli fibre,
 e ognuna ha un fremito come un'ala.

[...] tu ridi impavida: tu non temi.

E ridi, e ridi [...] Oh delizia
 suprema! Il mare, il sole, gli alberi,
 i frutti, una chioma, l'amore,
 la giovinezza, fiamma del mondo,

e le squillanti risa feminee
 come i cristalli, e i rosei vertici
 d'un seno, ed i gesti leggiadri,
 ed una musica di parole,

tutte apparenze divine, creano
 questa perfetta gioia che gli uomini
 conobbero sotto gli antichi
 tuoi cieli, o Ellade, e conoscemmo

pur noi nel tempo quando in un'isola
 armoniosa de l'Arcipelago.
 (D'Annunzio 1982, 163-5)

Un ultimo sospetto infine viene a riflettere sulla richiesta del *Canto novo* in quel 1907: forse Campana vi cercava qualcosa che già aveva letto nella prima edizione, per esempio la serie dei sonetti di *Era un bastardo* (d'Annunzio 1982, 202-3), una sorta di novella su Rossaccio, quasi un Rosso Malpelo in versi, sofferente e disprezzato da tutti («chi sapeva gl'impeti d'amore, | chi sapeva le lagrime cocenti | che affaticavano quel povero core»), che potrebbe condurre a componimenti dal «valore volutamente torbido» (Seroni 1942, 63), non confluiti negli *Orfici*: per esempio *Le figlie dell'impiccato* (Campana 1942, 115-19). Già De Robertis 1947 e poi Forti 1953 avevano individuato discendenze varie tra questo primo d'Annunzio e gli inediti campaniani via via riaffioranti, a cominciare dalla «crestaina» del *Ricordo di Firenze di Primo vere* e le *Tre giovani fiorentine* («Ondulava sul passo verginale | ondulava la chioma musicale | nello splendore del tiepido sole | eran tre vergini e una grazia sola», Campana 1989, 97), seguendo la via del primo d'Annunzio che rimanda «a Carducci, ma che anticipava anche il saliente rimbaudiano del successivo Campana» (Forti 1953, 100). All'orecchio di un Campana, alla ricerca di se stesso nella poesia degli altri, le letture disordinate e decadenti risultano pregnanti per quel ritmo narrativo di cui pare del tutto

consapevole, almeno a sentire la precisa definizione che dà della sua opera nella lettera a Giuseppe Prezzolini del 6 gennaio 1914: «Scrivo novelle poetiche e poesie» (Campana 2011, 21). Non poemi in prosa dunque, ma appunto «novelle poetiche» a coniugare il racconto con la poesia, in un laboratorio di sperimentazione prosastica parallelo alla 'prosa di ricerca' così ampiamente praticata da d'Annunzio.

A seguire questa linea prealcionia ci si imbatte in altri possibili prelievi, per esempio nei giardini e nei roseti del *Poema paradisiaco*, dove fin da subito emerge per esempio un «pensoso adolescente» (*Ai lauri* in d'Annunzio 1982, 666), intorno al quale «il bel giardin salia | fiorendo, come un sogno dal cuor sale; | rigato da la pura melodia» (vv. 13-15), che s'identifica con il poeta, come sembra voler fare Dino ogni volta che prende la penna in mano a inseguire l'alloro:

O lauri, io son colui. Non più m'ascondo.
Io son colui che lesse il libro e vide
quella luce e gioì nel cor profondo.
(vv. 19-21)

Questo poeta vive la *Notte* «inconsciamente» (Campana 2003, 9) e si lascia ritrarre da se stesso; questo poeta è contemporaneamente un Io e un Egli:

Non seppi mai come, costeggiando torpidi canali, rividi la mia ombra che mi derideva nel fondo. [...] Distinsi nell'ombra l'ancella che dormiva colla bocca semiaperta, rantolante di un sonno pesante, seminudo il bel corpo agile e ambrato. [...] E la sacerdotessa dei piaceri sterili, l'ancella ingenua ed avida e il poeta si guardavano, anime infeconde inconsciamente cercanti il problema della loro vita. Ma la sera scendeva messaggio d'oro dei brividi freschi della notte. (11)

Il d'Annunzio del *Paradisiaco* ha dunque una parte non piccola nella genesi dell'elaborazione poetico-stilistica di Campana e soprattutto nella costruzione di un suo mondo: si veda per esempio il giardino autunnale e «spettrale», che fa da contraltare alle atmosfere dei giardini chiusi della Roma bizantina.

Al giardino spettrale al lauro muto
De le verdi ghirlande
A la terra autunnale
Un ultimo saluto!
A l'aride pendici
Aspre arrossate nell'estremo sole
Confusa di rumori
Rauchi grida la lontana vita:

Grida al morente sole
 Che insanguina le aiole.
 (Campana 2003, 27)

Nell'*Hortus conclusus* d'Annunzio aveva detto con ben altre immagini:

Giardini chiusi, appena intraveduti,
 o contemplati a lungo pe' cancelli
 che mai nessuna mano al viandante
 smarrito aprì come in un sogno! Muti
 giardini, cimiteri senza avelli,
 ove erra forse qualche spirito amante
 dietro l'ombre de' suoi beni perduti!
 (D'Annunzio 1982, 610)

e nell'*Hortus larvarum* aveva ritratto uno dei suoi più noti roseti, nel lento sfiorire di una lontananza:

Il bel giardino in tempi assai lontani
 occultamente pare lontanare.
 Le fonti, chiare di chiaror d'opale,
 fan ne la calma suoni dolci e strani.
 Nei roseti le rose estenuate
 cadono, quasi non odoran più.
 L'Anima langue. I nostri sogni vani
 chiamano i tempi che non sono più.
 (631)

A epilogo di una vicenda d'amore del tutto dannunziana, le rose, si sa, travalicano gli *Orfici* e ricompaiono nell'epistolario con Sibilla in una delle composizioni più note del Novecento italiano: la lettura del componimento chiudeva lo spettacolo su Campana *Poesia della voce e voce della poesia* di Carmelo Bene, impegnato in una lunga *tour-née* nella stagione 1994-95.

In un momento
 Sono sfiorite le rose
 I petali caduti
 Perché io non potevo dimenticare le rose
 Le cercavamo insieme
 Abbiamo trovato delle rose
 Erano le sue rose erano le mie rose
 Questo viaggio chiamavamo amore
 Col nostro sangue e colle nostre lacrime facevamo le rose
 Che brillavano un momento al sole del mattino
 Le abbiamo sfiorite sotto il sole tra i rovi

Le rose che non erano le nostre rose
Le mie rose le sue rose

P.S. E così dimenticammo le rose
(Aleramo, Campana 2000, 97)

Nel mezzo c'è il viandante decadente dei *Canti Orfici*, dove molti stilemi sono dannunziani, com'è stato già ampiamente notato, e del d'Annunzio maggiore, quello dell'*Alcyone*:

Una piaga rossa di sangue è presente anche nel maggior orfico italiano, Dino Campana. Attraverso la sua *Invetriata* s'intravede una sera che s'arrossa, però, in un cruento tramonto e in uno spasimo umano: «Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto: | e tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è | nel cuore della sera c'è, | sempre una piaga rossa languente». I *Canti Orfici* del delirante poeta di Marradi sono tutti trapunti di lessico e di cadenze dannunziane (l'avverbio «melodiosamente» riempie un verso di *Genova* e «come una melodia» svanisce il paesaggio del *Viaggio a Montevideo*, in un ulissismo inverato nel vagabondaggio transatlantico). Ma il pennello di Dino ricorre alla tavolozza di Gabriele per trarre forme originali, fantasmi di un sogno che *solum* è suo. (Gibellini 2018, 18)

Dal *Ditirambo I*, vv. 113-115 «O Fiorenza o Fiorenza, | giglio di potenza, | virgulto primaverile» il prelievo della campaniana Firenze è esplicito: «Fiorenza giglio di potenza virgulto primaverile» (Campana 2003, 65), come sottolinea Asor Rosa, che sospetta anche un andamento contrario tra il Campana, poeta notturno, e la scrittura singhiozzata del *Notturmo* dannunziano, per quanto, avverte lui stesso, «il "notturno" è situazione pienamente decadente, che circola ininterrottamente nella poesia europea del tempo» (Asor Rosa 1995, 377).

Prosa e poesia in Campana si mescolano, come sarà poi nell'ultimo d'Annunzio, e l'autobiografismo esperienziale domina. Lettore attento delle *Faville*, via via che appaiono sul «Corriere della Sera» (si vedano le testimonianze in Bazzocchi 2002), Campana si nutre del modello rimasticandolo come sa e come può. E d'altronde la generazione di Campana è segnata da «queste cose scritte un po' a caso» dove «la qualità vera di D'Annunzio si dimostra con una purità repentina; senza schemi, senza programmi», giacché, come sottolineava Renato Serra nel 1913, «Quel che importa è soltanto lo scrivere» (Serra 2004, 84).

A rileggere l'opera dell'inquieto poeta, l'antecedente dannunziano è un po' ovunque, assai più di quello carducciano, e si rischia di dover giocoforza sottrarre qualche foglia d'alloro alla sua corona. Pur tuttavia, a noi sembra che il vero dannunzianesimo di Dino Campana

riesiede nel progetto di un vivere inimitabile 'maledetto', postribolare, ubriaco, non nell'aura scapigliata della *bohème* ottocentesca bensì spostato in avanti, quasi *on the road* tra l'abisso dell'inferno urbano e il paradisiaco dei luoghi esotici e della montagna: anche l'*alter ego* di Kerouac, Sal Paradise, porta nel nome lo stigma dannunziano.

Il dannunzianesimo di Campana, ivi compresa la citazione intertestuale consapevole o meno, è dunque vissuto come in un cannocchiale rovesciato dal basso e non dall'alto, e *contrario* potremmo dire, al di là delle dichiarazioni soprattutto dell'ultimo periodo: d'Annunzio è lievito che fermenta e nutre le nuove generazioni, lui inarrivabile, gli altri piccoli, malati e matti.⁹ Lo sfortunato Campana vive, cioè compie con la sua vita, la scrittura del Vate, si sovrappone in filigrana ai personaggi di lui, Isabella Inghirami in testa: il superomismo leonardiano-nietzschiano-dannunziano s'intreccia in modo indissolubile con la malattia mentale producendo una poesia dai numerosi rimandi intertestuali anche nel suo disordine. Maledetto *malgré lui* - la sorte si è accanita sulla sua fragilità come per la scabrosa vicenda del manoscritto della sua opera - Campana è proiettato in avanti e rimastica d'Annunzio in modo prezioso e popolare a un tempo. Basterebbe segnalare, come hanno fatto a giusta ragione Remo Ceserani e Lidia De Federicis (1983, 948), le varie analogie tra testi di Campana e quelli di alcune canzoni d'autore, dove accumulazione, non-sense, novelline poetiche, preziosismi bizantini e chimerici sono spesso prevalenti: oltre a Francesco De Gregori e Lucio Dalla, si potrebbero aggiungere il Paolo Conte di *Genova*, il Franco Battiato alla ricerca di «un centro di gravità permanente», o la produzione irridente e ironica, *Gianna* su tutte, e insieme la tragica vita di Rino Gaetano.

⁹ Cf. Pieri 2004. Moretti (1957, 14) riassume il culto di d'Annunzio all'indomani della morte del Vate in un articolo che ne celebrava il tributo anche da parte di chi dannunziano mai era stato come lui: «Mi domandavo, e mi domando, quale altro scrittore aveva mai parlato così del suo modo materiale di scrivere, di tenere la penna, di dominare il foglio sottostante (in questo caso un cartiglio), di dominare lo stesso corpo protesico, il corpo e l'anima, certamente soffrendo. E pensavo altresì che [la sua vita] fosse davvero inimitabile in tutt'altro senso; quasi eroica la dedizione dello scriba al suo lavoro, alla sua officina, alla sua clausura (Francavilla, Settignano, Arcachon, Gardone...)».

Bibliografia

- Aleramo, S.; Campana, D. (2000). *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*. A cura di B. Conti. Milano: Feltrinelli.
- Asor Rosa, A. (1995). «*Canti Orfici* di Dino Campana». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi*. Vol. 4, t. 1, *Le opere*. Torino: Einaudi, 333-404.
- Bárberi Squarotti, G. (2007). «Le due Chimere: d'Annunzio e Campana». *Verdenelli* 2007, 17-29.
- Bazzocchi, M.A.; Cacho Millet, G. (a cura di) (2002). *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna (1912-1914)*. Bologna: Pàtron.
- Campana, D. (1942). *Inediti*. A cura di E. Falqui. Firenze: Vallecchi.
- Campana, D. (1973). *Il più lungo giorno*. A cura di E. Falqui; D. De Robertis. Roma; Firenze: Archivi Arte e cultura dell'età moderna d'intesa con Vallecchi.
- Campana, D. (1985). *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931. Con documenti inediti e rari*. A cura di G. Cacho Millet. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Campana, D. (1989). *Canti Orfici e altre poesie*. A cura di N. Bonifazi. Milano: Garzanti.
- Campana, D. (2003). *Canti Orfici e altre poesie*. A cura di R. Martinoni. Torino: Einaudi.
- Campana, D. (2011). *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*. A cura di G. Cacho Millet. Firenze: Polistampa.
- Ceserani, R.; De Federicis, L. (1983). *Il materiale e l'immaginario*. Vol. 8, t. 2, *La società industriale avanzata. Conflitti sociali e differenze di cultura*. Torino: Loescher.
- Contini, G. (1937). «Due poeti d'anteguerra». *Letteratura*, 1(4), 106-10 (= *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di Letteratura»*. Torino: Einaudi, 1974, 3-15).
- Contorbia, F. (1976). «Campana, Ginevra, l'intervento». *Studi novecenteschi*. 13-14, 137-52.
- Corsaro, A. (1985). «La prosa narrativa di D'Annunzio nell'opera di Dino Campana». Corsaro, A.; Verdenelli, M. (a cura di), *Bibliografia campaniana (1914-1985)*. Ravenna: Longo, 83-98.
- D'Annunzio, G. (1910). *Forse che sì, forse che no*. Milano: Treves.
- 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. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli; introduzione di E. Raimondi. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2005). *Prose di ricerca*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti; introduzione di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- De Robertis, G. (1914). «Un po' di poesia. Dino Campana: *Canti Orfici*». *La Voce*, 7(2), 138-9.
- De Robertis, G. (1947). «Sulla poesia di Campana». *Poesia*, 6, 80-94.
- Forti, M. (1953). «Sullo stile dei *Canti Orfici*». *Inventario*, 5(5-6), 98-114.
- Galimberti, C. (1967). *Dino Campana*. Milano: Mursia.
- Geddes da Filicaia, C. (2007). «I *Canti Orfici*: colori e suoni del mondo naturale». *Verdenelli* 2007, 253-63.
- Gentili, S. (1981). «La cultura di Campana». Gentili, S. (a cura di), *Trionfo e crisi del modello dannunziano. «Il Marzocco», Angelo Conti, Dino Campana*. Firenze: Vallecchi, 145-262.

- Gentilini, A.R. (a cura di) (1999). *Dino Campana alla fine del secolo = Atti del Convegno* (Faenza 15-16 maggio 1997). Bologna: il Mulino.
- Gibellini, C. (2019). «Il Leonardo 'apocrifio' di Gabriele d'Annunzio». *Leonardo e la scrittura*. Rivista di letteratura italiana. A cura di C. Gibellini, 37(2), 117-24.
- Gibellini, P. (1995). «Introduzione». D'Annunzio, G., *Alcione*. A cura di I. Caliaro. Torino: Einaudi, I-XLIX.
- Gibellini, P. (2018). «L'Alcyone e la poesia del Novecento». *D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte = Atti del 45° Convegno internazionale di Studi. Rassegna dannunziana*, 34(72), 11-23 (già in Gibellini 1995).
- Giovannuzzi, S. (2007). «Tra Nietzsche, d'Annunzio e Soffici: la genesi lacerbiana de *Il più lungo giorno*». *Verdenelli* 2007, 49-66.
- Grignani, M.A. (1999). «Momenti della ricezione di Campana». Gentilini 1999, 169-87.
- Imbriani, M.T. (2006). «'Nascondere il brutto o volgerlo al sublime': nel laboratorio delle *Vergini delle rocce*». *Quaderni del Vittoriale*, 3, 39-130.
- Maini R.; Scapecchi, P. (2014). *L'avventura dei "Canti Orfici". Un libro tra storia e mito*. Firenze: Gonnelli.
- Martinoni, R. (2017). *Orfeo barbaro. Cultura e mito in Dino Campana*. Venezia: Marsilio.
- Martinoni, R. (2019). «Implicazioni leonardiane in Campana», in *Leonardo e la scrittura*, num. monogr., *Rivista di letteratura italiana*. A cura di C. Gibellini, 37(2), 141-50.
- Montale, E. (1942). «Sulla poesia di Campana». *L'Italia che scrive*, 25(9-10), 152-4 (= *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. 1. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, 1996, 569-81).
- Moretti, M. (1957). «Il buon D'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 8-9, 13-24.
- Pariani, C. (1994). *Vita non romanzata di Dino Campana. Lettere scelte (1910-1931)*. A cura di T. Gianotti. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Petruciani, A. (2014a). «Dino Campana, Ginevra, la biblioteca (7 aprile – 19 maggio 1915)». *Antologia Vieusseux*, 20(59), 53-71.
- Petruciani, A. (2014b). «Ancora su Dino Campana e la biblioteca di Ginevra». *Antologia Vieusseux*, 20(60), 41-60.
- Petruciani, A. (2018). «Scrittori in biblioteca: Dino Campana alla Nazionale di Firenze (1905-1909)». *Nuovi Annali della Scuola per Archivistici e Bibliotecari*, 32, 83-110.
- Petruciani, A. (2019). «Ancora per la biografia di Dino Campana: questioni di metodo e ipotesi sul viaggio in Argentina». *Nuovi Annali della Scuola per Archivistici e Bibliotecari*, 33, 235-86.
- Petruciani, A. (2020). «Dino Campana studente di chimica in biblioteca a Bologna». Petruciani, A.; Sestini, V.; Valacchi, F. (a cura di), *Libri, biblioteche e società. Studi per Rosa Marisa Borraccini*. Macerata: eum, 279-96.
- Pieri, P. (2004). «La fiaccola sotto il moggio in Corazzini, Moretti, Palazzeschi e Govoni: La sorprendente alleanza crepuscolare di D'Annunzio». Pieri, P. (a cura di), *Paradossi dell'intertestualità: D'Annunzio e i Crepuscolari; Michelstaedter e i Leonardiani*. Ravenna: Allori, 27-88.
- Praz, M. (2009). «La bellezza medusea». Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: BUR, 31-55.
- Ramat, S. (1999). «Qualche nota per *La Chimera*». Gentilini 1999, 21-38.
- Ravegnani, G. (1955). «Ricordo di Dino Campana». Ravegnani, G. (a cura di), *Uomini visti. Figure e libri del Novecento (1914-1954)*, vol. 1. Milano: Mondadori, 44-51.

- Séailles, G. (1892). *Leonard de Vinci l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique*. Paris: Perrin.
- Seroni, A. (1942). «Lettura di Campana». *Lettere d'oggi*, 4(2-3), 61-5.
- Serra, R. [1914] (2004). «D'Annunzio». Serra, R., *Le lettere*. A cura di A. Palermo. Atripalda: Mephite.
- Turchetta, G. (1985). «Cultura di Dino Campana e significati dei *Canti Orfici*». *Comunità*, 39(187), 359-417.
- Turchetta, G. (2003). *Dino Campana. Biografia di un poeta*. Milano: Feltrinelli.
- Vassalli, S. (1984). *La notte della cometa*. Torino: Einaudi.
- Verdenelli, M. (a cura di) (2007). *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita» = Giornate di studio* (Macerata, 12-13 maggio 2005). Macerata: eum.
- Zanetti, G. (1999). «Campana e il mondo delle immagini». Gentilini 1999, 135-68.

Il d'Annunzio di Giuseppe Ungaretti

Massimo Migliorati

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia

Abstract This essay explores the traces that the reading of d'Annunzio's works has left in journalistic texts, in the letters and in Giuseppe Ungaretti's poems, and focuses on the ambivalent relationship that the poet born in Alexandria in Egypt established with the work and figure of the poet born in Pescara.

Keywords Ungaretti. D'Annunzio. Papini. Fascism. Japanese poems.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-08
Accepted 2022-06-29
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Migliorati | 4.0



Citation Migliorati, M. (2022). "Il d'Annunzio di Giuseppe Ungaretti". *Archivio d'Annunzio*, 9, 115-124.

I rinvii a d'Annunzio che si recuperano negli indici dei volumi della *Vita d'un uomo* dedicati a *Saggi e interventi* e a *Viaggi e lezioni* non sono molti; se si leggono i corrispondenti *loci* risulta evidente che l'opera del poeta di Pescara non è mai occasione di discussione e confronto, e ogni volta il rimando s'intende al canone della letteratura nazionale, come può esserlo Dante o Petrarca o Leopardi, più che all'opera. Alla stessa conclusione si giunge anche compulsando gli epistolari con Leone Piccioni, Carlo Betocchi, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni. Nella testimonianza rilasciata per il processo a Maurice Barrès, intentato dal gruppo dadaista parigino nel 1921, Ungaretti scrive: «Q. Préférez-vous Barrès à d'Annunzio? R. D'Annunzio a plus de folie, c'est-à-dire plus de courage. Q. Vous voulez dire que l'accusé est un lâche? R. Il a plus de finesse que d'Annunzio» (Ungaretti 1974, 37).¹ È evidente una valutazione oscillante dell'autore, qui preso a termine di paragone probabilmente per le posizioni nazionaliste accostabili a quelle di Barrès: coraggioso, sì, ma non dotato della necessaria «finezza». In *Per Mallarmé*, un articolo apparso su «Il Tevere» nel 1929, Ungaretti si domanda se *Versilia* «avrebbe avuto quella potenza unica che ha, di evocazione e di trasfigurazione, senza l'*Après-midi d'un Faune*» (209); si sottolinea il debito contratto con Mallarmé più che la forza del testo dannunziano. Queste dichiarazioni piuttosto dubbiose, tra scarse convinzioni e palesi riserve, potrebbero essere assunte a paradigma del giudizio che Ungaretti ebbe sempre dell'opera e della figura del poeta vate.

Per il giovane italiano di Alessandria la frequentazione delle opere di d'Annunzio era iniziata presto: Luciano Rebay ha appurato che già nel 1911

tesseva fervidi, e sarebbe più preciso dire infuocati elogi di Gian Pietro Lucini e Gabriele D'Annunzio, componendo per le *Revolverate* del primo [...] e il *Martyre de Saint Sebastien* del secondo, forse le più entusiastiche recensioni che quelle opere abbiano mai ricevuto. (Rebay 1980, 6)²

Nel giugno del 1916, tuttavia, Ungaretti prende le distanze da un autore la cui poesia era probabilmente giudicata troppo facilmente riconoscibile e in una lettera a Papini scrive:

Benché faccia poesia da quattordici anni (e molto precoce mi sono rivolto verso Mallarmé e Leopardi) (non ho mai scritto un verso 'a ritmo di *piedi*, *mai*, neanche da ragazzo) (quando in Ita-

¹ Su questo episodio della biografia si veda Ungaretti 1974, 894.

² La recensione di Ungaretti, col titolo *Le Martyre de Saint Sebastien*, apparve sul *Messaggero egiziano* il 7 giugno 1911.

lia erano tutti dannunziani, ero in un'altr'aria, di già). (Ungaretti 1988, 43)³

Nel carteggio con Papini Ungaretti non risparmia stilette, e la lettura è interessante sia perché i rinvii a d'Annunzio nelle carte successive sono scarsi, sia perché in quegli anni il Vate era pienamente attivo nella scena politica e culturale italiana e quindi una figura con cui bisognava giocoforza confrontarsi. In una lettera del 24 giugno 1916, riportando parole già spedite a Fernand Divoire, scrive: «ho detto che quando si dovrà cercare il senso intimo di questa generosa simpatia italiana verso i francesi non si consulterà 'Notre D'Annunzio National'» (47);⁴ e due anni dopo, nel gennaio 1918, rincara le dosi risparmiando anche il filtro dell'ironia:

rimango il nomade sulle strade, alla ricerca di quella che mi conduca alla mia meta; ma D'Annunzio non è un nomade; è un 'esibizionista' un 'épateur', se gira il mondo lo gira 'pour épater le bourgeois', la sua azione in questa guerra ha bene questo senso, come ogni altra sua azione; se dobbiamo giudicarlo come poeta, è un conto, e lì dentro non c'è anima, c'è sensualità, a volte prodigiosamente resa, a volte morbosamente, c'è un diletantismo delle parole, come può essere quello di Tizio che fa collezione di francobolli; un gusto da mosaicista; ma mettere un'anima in tutto questo, no e poi no e poi no. (183)⁵

Il giudizio, che distingue il soldato dal poeta, è netto, eppure non è una condanna; in una lettera dell'agosto dello stesso 1918, propone a Papini: «pensavo a un'antologia delle cose dei nostri migliori dopo D'Annunzio, te e Soffici in testa» (217),⁶ segno che il posto occupato da d'Annunzio nel canone letterario coevo è riconosciuto e ormai ineludibile; infatti all'inizio del 1919 annuncia a Papini l'intenzione di recensire la biografia del pescarese, mai scritta, di André Geiger (242).⁷

E, nell'agosto di quello stesso 1919, quando l'«Intransigeant» pubblica uno scritto che offende, secondo Ungaretti, lo spirito del popolo italiano, il poeta risponde sulla rivista «La vraie Italie» con un articolo in cui, rivolgendosi al direttore del giornale francese, scrive:

Rappelez-vous aussi, Monsieur, ce que fut l'année 1914-15 pour l'Italie. Il s'agissait alors de faire passer dans toute âme italienne

3 Cartolina del 2 giugno 1916, corsivi originali.

4 Cartolina del 24 giugno 1916.

5 Cartolina del 28 gennaio 1918.

6 Foglietto non datato ma presumibilmente del 20 agosto 1918.

7 Il volume era Geiger 1918.

un grand élan d'amour pour la France. C'est à l'oeuvre d'hommes comme D'Annunzio, Mussolini, Soffici et Papini que cela est dû. (Ungaretti 1981, 61)⁸

Fraresi, si capisce bene, in evidente contraddizione con quanto scritto nella lettera a Papini del 24 giugno 1916. I personaggi citati sono considerati figure di rilievo, o almeno lo dovrebbero essere nella percezione del pubblico francese. Ungaretti insomma sembra impiegare disinvoltamente il nome di d'Annunzio - e la sua notorietà negli ambienti culturali - senza troppi scrupoli, salvo confessare in sedi private la sua disaffezione.

In una lettera a Papini del novembre 1919 si legge un commento favorevole all'impresa fiumana: «Non credo che ci sia dell'intruglieria di denari dietro a D'Annunzio. Il suo gesto era uno di quelli che per l'onore del nostro paese doveva essere compiuto» (Ungaretti 1988, 285; corsivo nell'originale). Esprime piena approvazione dell'azione su Fiume e, nel contempo, prende le distanze sia dalle insinuazioni di Papini, sia dal proprio giudizio di un *Vate épateur de la bourgeoisie*. E non si tratta di un caso isolato: quando chiede una valutazione del suo articolo *Roma africana*, giudicato irriverente dal regime - motivo per il quale viene rimosso dal *Corriere Italiano* - invita Soffici a sottoporre l'articolo stesso e «tutti i fatti della mia vita, in pace e in guerra [...] a tre persone, tra le quali il maestro di noi tutti, Gabriele D'Annunzio» (Ungaretti 1981, 111).⁹ Anche nel 1926, quando si propone a Mussolini per un ruolo nella neonata Accademia d'Italia, scrive: «Il nome di D'Annunzio è sacro a tutti noi. E il primo [...] Tra i giovani poeti, c'è il sottoscritto» (Petrocchi 1985, 205).

Questa breve rassegna conferma quel che si anticipava circa il giudizio non univoco di Ungaretti a proposito dell'opera e dell'uomo; ed è la stessa conclusione a cui giunge Mario Petrucciani, al termine di un'attenta rilettura dei contributi critici che hanno indagato il rapporto che può essere intercorso fra Ungaretti e l'illustre predecessore; se ne deduce, scrive Petrucciani, «una oscillazione tra consenso e dissenso, ossequio e dispetto, coinvolgimento e rigetto: forse un disagio via via messo a tacere ma mai del tutto eliminato» (Petrucciani 1993, 64).

Gli studi di settore si sono occupati della possibile influenza della poesia dannunziana quando Ungaretti era ancora in vita. In uno dei primi saggi sulle radici della poesia ungarettiana, Luciano Rebay ha individuato alcune tracce tematiche che deriverebbero in gran parte dall'*Alcyone*: si tratterebbe di una comune predilezione per il tema del demone meridiano, che avrebbe il testo antesignano, per entram-

⁸ Leggiamo di questa polemica in Ungaretti 1981, 61; lettera spedita il 31 agosto 1919.

⁹ Lettera del 27 agosto 1923.

bi i poeti, nell'*Après-midi d'un Faune* di Mallarmé. Una più diretta filiazione dalle opere dannunziane sarebbe invece la figura di Caino, non mediata dalla Bibbia, dunque; scrive infatti Rebay:

la reminiscenza del 'Fanciullo' dell'*Alcyone* ha avuto un peso non trascurabile - è evidente - sull'ispirazione del 'Caino' del *Sentimento*, malgrado le altrettanto evidenti diversità fra le due composizioni, e nonostante il fatto che, generalmente parlando, l'arte lirica di Ungaretti - così controllata, così sofferta, così tesa verso l'essenziale - rappresenti proprio gli antipodi della poesia abbandonata, esuberante e non di rado prolissa e iperbolica di Gabriele D'Annunzio. (Rebay 1962, 75)

Sullo stesso terreno si è provato qualche anno dopo anche Pietro Spezzani, e il catalogo dei *loci* che secondo lo studioso potrebbero essere derivati dalle opere di d'Annunzio è davvero nutrito; l'indagine, conclude,

mostra come Ungaretti utilizzi variamente alcuni apporti lessicali e semantici e modelli formali appartenenti a diversi filoni della nostra tradizione poetica del '900, e come abbia potuto attingere in particolare da d'Annunzio, dai futuristi e da Rebora. (Spezzani 1966, 112)

Allo stesso catalogo si rifà Carlo Ossola nel suo *Giuseppe Ungaretti*, dove sostiene che l'*Allegria* e il *Sentimento*, rielaborate nello stesso torno di anni, mostrano tracce delle *Laudi* (e in particolare dell'*Alcyone*) a testimonianza della «opera di 'purificazione' e approssimazione all'illustre aulicità, al '*sublime*' *d'en haut* rappresentato dall'esperienza dannunziana» (Ossola 1975, 171). Non solo: il reimpiego di moduli dannunziani sarebbe spinto da Ungaretti fino a rendere impossibile «ogni [...] futura riutilizzazione» a causa della «saturazione semantica» cui il poeta lucchese porterebbe alcuni combinazioni lessicali di matrice alcionia (173). Questo risultato sarebbe ottenuto grazie al reimpiego insistito di moduli sintattici, in particolare di quelli fondati sulla ripetizione (ripresa, asindetto, antitesi e coordinazione, *annominatio* e cataloghi appositivi). Ossola conclude che

la straordinaria imitazione, tematica e sintattica, dei moduli dannunziani tocca il suo culmine nel *Sentimento del tempo*, corroborando nella ripetizione delle strutture sintattiche la saturazione semantica dei nomi involti nell'elenco, ed astratti a pura ritmicità sonora. (175)

Un capitolo che ci pare interessante benché non nuovo, come vedremo, riguarda la possibile origine nipponica dell'intuizione che die-

de alle prime poesie di Ungaretti l'inconfondibile brevità, la sintassi semplificata e la capacità evocativa delle parole, la cui intensità è data - anche - dall'isolamento in brevi versicoli. Queste novità sarebbero suggerite dalla lettura della poesia giapponese nella sua forma più tradizionale e diffusa: gli *haikai*. La conoscenza di questa forma poetica sarebbe stata favorita dalla frequentazione di Gherardo Marone, amico napoletano dei primi anni Dieci, nonché esperto della letteratura giapponese e direttore della rivista «La Diana», su cui Ungaretti aveva pubblicato alcune delle prime composizioni. Già nel 1915 «La Diana» aveva ospitato traduzioni di *haikai* curate da Marone e da Harukichi Shimoi, docente all'Istituto Orientale di Napoli; scriverà Marone anni dopo: «il carattere più manifesto di quella lirica è la straordinaria brevità: una illuminazione improvvisa nel giro di poche parole. Si trattava veramente di una grande poesia che seduceva e incantava. Fu allora che tutta la giovane Italia si mise a rifare giapponeserie» (Marone 1934, 110). Queste frasi del 1934 erano riferite anche a Ungaretti ma la probabile influenza non era passata inosservata e Enzo Palmieri, nel 1933, aveva già alimentato qualche sospetto circa una possibile derivazione della novità poetica ungarettiana da componenti giapponesi, e il poeta si era difeso con toni irati (Rebay 1962, 57-63).¹⁰ In uno dei contributi recenti su questo tema, Daniela Baroncini, oltre a ricordare che Ungaretti potrebbe aver conosciuto la poesia giapponese in Francia, dove antologie si pubblicavano molti anni prima che in Italia, e che il Giappone aveva interessato Marinetti e Govoni all'alba del secolo, scrive che proprio d'Annunzio fu il «primo interprete in Italia del giapponismo, in un intreccio originale di letteratura, arte e moda»; e conclude:

si potrebbe quindi supporre un influsso dannunziano che sinora non è stato menzionato negli studi sui rapporti tra Ungaretti e i poeti giapponesi. In effetti d'Annunzio fu particolarmente sensibile alla moda del *japonisme*, che si riflette nei suoi articoli giornalistici, nei racconti mondani, nel *Piacere* e nelle poesie, ad esempio in *Ota occidentale*. (Baroncini 2015, 167)

Che Ungaretti conoscesse bene *Il piacere* ci viene confermato dal poeta stesso in *Commemorando Gabriele D'Annunzio* (Ungaretti 2000, 703-26), il discorso tenuto in Brasile nel trigesimo della morte del pescarese. Chi si aspetta di trovare in questo discorso osservazioni sulla poesia di d'Annunzio rimane deluso: sfrondata degli argomenti relativi a Dante e Petrarca, autori su cui lavorava Ungaretti in quegli anni, e dell'enfasi retorica dettata dall'opportunità (724), del di-

¹⁰ Circa le accuse mosse da Renzo Palmieri nel 1933 sul «Corriere Adriatico» si veda Rebay 1962, 62 nota 2.

scorso non rimane poi molto: le opere di d'Annunzio prese in esame, curiosamente, sono tre romanzi: *Il piacere*, *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*, pubblicati fra il 1889 e il 1892, e solo incidentalmente viene nominato «il capolavoro di D'Annunzio narratore»: *Forse che sì forse che no* (1910) (717). Ma più che un'analisi per temi o motivi, o per caratteristiche dello stile, come ci si potrebbe attendere, sono esposte le rispettive trame con alcuni commenti (716-17). Con una certa sorpresa degli astanti, presumiamo, poco prima delle frasi di congedo, Ungaretti lesse queste parole: «Ora dovrei affrontare l'opera poetica più propriamente detta di D'Annunzio: le *Laudi del cielo, del mare della terra e degli eroi*. È un'opera vastissima e per il numero delle cose che muove, paragonabile – il paragone è di d'Annunzio stesso – alla *Divina Commedia*. L'esame di questa poesia solleverebbe infiniti problemi d'ordine estetico e tecnico, e sarebbe abusare della vostra pazienza intraprenderlo stasera. Lo farò nella lezione pubblica che devo tenere prossimamente per incarico della nostra facoltà» (725). Della lezione, se mai fu fatta, non rimane testimone fra le carte del poeta professore. Eppure alcune tracce di d'Annunzio restano nelle opere ungarettiane: scrive Antonio Saccone che l'avantesto di *Lucca*, la prosa lirica posta in chiusura dell'*Allegria* (Ungaretti 1988, 267), rispetto alla versione definitiva «esibisce una maggiore violenza di toni e colori, calca la mano, con compiaciuta oltranza, su una faunesca elementarità, su un asprigno erompere degli istinti, in cui si amalgamano eros e thanatos», tratti che avrebbero i precedenti nelle atmosfere delle *Novelle della Pescara*, da cui deriverebbero anche residui lessicali (Montefoschi 1988, 41-57). Alcune suggestioni dall'*Alcyone* sono rilevate anche da Niva Lorenzini, sia nell'*Allegria* sia nel *Sentimento del Tempo* (Lorenzini 2016, 19 e 27).

Anche per la stesura della *Terra promessa*, opera della piena maturità, Ungaretti sembra avere sottomano alcuni testi di d'Annunzio se, come propone Ossola, *Variazioni su nulla* è debitrice di *La sabbia del tempo*, uno dei *Madrigali dell'estate* di *Alcyone*. Entrambi i testi, scrive il critico, oltre a svolgere il medesimo tema dello scorrere inesorabile del tempo e del nulla che ne rimane, sono costruiti sui «movimenti di mano – sabbia – clessidra» (Ossola 1975, 422).

La sabbia del tempo

Come scorrea la calda sabbia lieve
Per entro il cavo della mano in ozio,
Il cor sentì che il giorno era più breve.

E un'ansia repentina il cor m'assalse
Per l'appressar dell'umido equinozio
Che offusca l'oro delle piagge salse.

Alla sabbia del Tempo urna la mano
Era, clessidra il cor mio palpitante,
L'ombra crescente d'ogni stelo vano
Quasi ombra d'ago in tacito quadrante

Variazioni sul nulla

Quel nonnulla di sabbia che trascorre
Dalla clessidra muto e va posandosi,
E, fugaci, le impronte sul carnato,
Sul carnato che muore, d'una nube...

Poi mano che rovescia la clessidra,
Il ritorno per muoversi, di sabbia,
Il farsi argentea tacito di nube
Ai primi brevi lividi dell'alba...

La mano in ombra la clessidra volse,
E, di sabbia, il nonnulla che trascorre
Silente, è unica cosa che ormai s'oda
E, essendo udita, in buio non scompaia.

Il confronto sinottico permette di apprezzare la regolarità del testo ungarettiano, articolato in tre quartine anziché in due terzine e una quartina - versi endecasillabi - e notare che ai tratti comuni già indicati da Ossola si possono aggiungere il rilievo dato ai fenomeni meteorologici: l'«umido equinozio» in d'Annunzio e la «nube» su cui insiste Ungaretti; ma anche il «tacito quadrante» e il «nonnulla silente», suggestioni della sfera auditiva che chiudono, in posizione di rilievo, entrambi i testi.

Le opere di d'Annunzio, dunque, benché mai lodate pubblicamente, furono certo presenti a Ungaretti, sia durante le fasi di lavorazione e rifinitura dell'*Allegria* e del *Sentimento del tempo*, nel tentativo di trovare soluzioni originali e, al tempo stesso, in consonanza con il programma di *rappel à l'ordre* proposto dalla «Ronda» (alla quale collaboravano anche Carrà e De Chirico); sia, più tardi, quando Ungaretti pose mano ai testi della *Terra promessa*, in cui sono stati individuati echi di «Commemorando Gabriele d'Annunzio» letto a San Paolo nel trigesimo della morte (Tatasciore 2020, 140-2).

Bibliografia

- Baroncini, D. (2015). «Ungaretti e la poesia giapponese: per una rilettura dell'Allegria». Motta, U. (a cura di), *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'Allegria di Giuseppe Ungaretti = Atti del Convegno* (Friburgo, 20-21 marzo 2014). Bologna: Emil, 153-77.
- Geiger, A. (1918). *Gabriele D'Annunzio*. Paris: La Renaissance du Livre.
- Lorenzini, N. (2016). «D'Annunzio e la tradizione del Novecento: postille ungarettiane». «*Io ho quel che ho donato*» = *Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150o della nascita* (Verona, 20-21 marzo 2013). Bologna: CLUEB.
- Lorenzini, N.; Colangelo, S. (2016). *Giuseppe Ungaretti*. Firenze: Le Monnier.
- Marone, G. (1934). *Pane nero*. Lanciano: Carabba.
- Montefoschi, P. (1988). «Ancora su "Lucca". Innesti dannunziani». Montefoschi, P., *Le eclissi della memoria*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Muramatsu, M. (1997). *Il suddito del Mikado. D'Annunzio japonisant*. Milano: Archinto Editore.
- Muramatsu, M. (2011). «*Ota occidentale* di Gabriele D'Annunzio, ovvero quando la metrica giapponese plasma la poesia italiana». Crisafulli, E.; Gesuato, M.K. (a cura di), *Una lingua per amica. L'italiano nostro e degli altri = Atti della X settimana della Lingua Italiana nel Mondo*. Tokyo: Istituto Italiano di Cultura, 75-84.
- Ossola, C. (1975). *Giuseppe Ungaretti*. Milano: Mursia.
- Petrocchi, F. (1997). *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*. Roma: Archivio Guido Izzi.
- Petruciani, M. (1993). *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*. Napoli: ESI.
- Rebay, L. (1962). *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*. Prefazione di G. Prezzolini. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Rebay, L. (1980). «Ungaretti: gli scritti egiziani 1909-1912». *Forum Italicum*, 14(2), 6.
- Saccone, A. (2012). *Ungaretti*. Roma: Salerno editrice.
- Spezzani, P. (1966). «Per una storia del linguaggio di Ungaretti sino a *Il sentimento del tempo*». Bandini F. et al. (a cura di), *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*. Padova: Liviana, 89-160.
- Tatasciore, E. (2020). *Moderne parole antiche. Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo, Saba e i classici*. Milano: Prospero.
- Ungaretti, G. (1974). *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. A cura di M. Diacono, L. Rebay. Milano: Mondadori.
- Ungaretti, G. (1981). *Lettere a Soffici 1917-1930*. A cura di P. Montefoschi, L. Piccioni. Firenze: Sansoni.
- Ungaretti, G. (1988). *Lettere a Giovanni Papini*. A cura di M.A. Terzoli; introduzione di L. Piccioni. Milano: Mondadori.

Montale e d'Annunzio: un rapporto poco gradito (e poco frequentato) dalla critica

Antonio Zollino
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia

Abstract The article focuses on an anomalous situation of Italian criticism, concerning the relationship between the works of d'Annunzio and Montale: after the Pier Vincenzo Mengaldo's inaugural study, dating back to 1966, utterly important but not exhaustive, only a few scholars have taken up partially the argument.

Keywords Montale. D'Annunzio. Criticism. Ideological prejudice. Literary history.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-16
Accepted 2022-06-13
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Zollino | 4.0



Citation Zollino, A. (2022). "Montale e d'Annunzio: un rapporto poco gradito (e poco frequentato) dalla critica". *Archivio d'Annunzio*, 9(1), 125-140.

Ripercorrendo la vicenda degli studi critici su Montale e, più nello specifico, sulle plausibili ascendenze linguistiche e formali della sua poesia, spicca un dato relativamente singolare: per diversi decenni del secolo scorso si è creduto che Pascoli, almeno fra gli autori pressoché coevi, fosse il principale riferimento linguistico e tematico di Montale. Tale posizione nasce e si rafforza in un quadro non particolarmente ricco di studi in proposito (da inquadrare nella concomitante complessiva carenza di indagini sulle matrici della poesia montaliana) e nonostante le cautele di chi se ne è occupato specificamente, come Pier Paolo Pasolini nel suo *Pascoli e Montale*:

Con questo nostro discorso non vogliamo attribuire a Montale una lettura importante del Pascoli; certo, un Pascoli letto con nuova coscienza, può essere considerato come colui che ha contribuito a rendere possibile l'italiano in cui Montale ha inserito il suo linguaggio. (Pasolini 1947)

Lo stesso Pasolini, tuttavia, non aveva mancato di rimarcare che

Tutto il vocabolario della metafisica regionale o terrigena di Montale (e quindi di tutta la vastissima area montaliana) è sia pur rozza-mente elaborata dal Pascoli. Ecco l'esempio minimo di un verso delle *Myricae* che si potrebbe attribuire agli *Ossi*: «Due barche in panna in mezzo all'infinito» e di uno stilema che si potrebbe leggere nelle *Occasioni*: «Virb... disse la rondine. E fu | giorno». Del resto tutto il procedimento stilistico montaliano, che si definisce nel caricare di un senso cosmico, di male cosmico, illuminante, un umile oggetto - la poetica dell'oggetto, insomma - è implicito nella pur candida teoria pascoliana del «particolare». E così la tipica funzione della memoria montaliana è un po' preannunciata da quella che il Pascoli, con immagine appunto montaliana *ante litteram*, chiamava «tecnica del cannocchiale rovesciato», e del resto - scandito dall'arido e insieme smanioso «ricordi?» - quanto del tono stupendamente evocativo e gnomico della *Casa dei Doganieri* è avvertibile già nel *Vischio*. (Ferretti 1975, 137)

Anche Pietro Bonfiglioli, che pure è uno dei principali studiosi che si sono occupati del rapporto fra Montale e Pascoli, ritiene di dover incoraggiare un aggiustamento di mira che contempi Gozzano:

A una prova di questo tipo, il rapporto Pascoli-Montale, che è ormai divenuto un luogo comune della critica novecentesca, non resiste e deve cadere, per scindersi in una serie complessa di mediazioni (i crepuscolari, Ceccardo), di cui la più importante sembra essere quella di Gozzano (p. 5). (Bonfiglioli 1958, 36)

Nondimeno, in un altro studio, Bonfiglioli sottolinea che Montale:

ereditava le nuove condizioni linguistiche create dal pascolismo alla fine del secolo, vale a dire la possibilità di un linguaggio poetico a tendenza realistica e letterariamente depotenziato. (Bonfiglioli 1958)

La situazione cambia radicalmente quando, nel 1966, un giovane e brillante studioso padovano, Pier Vincenzo Mengaldo, pubblica l'importante saggio «Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano» (Mengaldo 1966). In tale intervento Mengaldo, istituendo la fondamentale nozione di una *koinè* dannunziano-pascoliana all'origine di tutta la poesia italiana del Novecento, constatava come nella ricerca delle fonti linguistiche montaliane d'Annunzio rappresentasse indubbiamente «la lacuna più vistosa» e produceva, a riprova della consistenza del fenomeno, un'ampissima serie di schedature che riconducevano altrettante soluzioni montaliane a quelle già esperite da d'Annunzio. Ne risultavano impressionanti coincidenze sia in abito sintagmatico che sotto il profilo della predilezione per certe particolari forme linguistiche (come l'uso di parasintetici a prefisso 'in' e 'dis' o l'aggettivazione coloristica con particolare uso dei derivati, dei composti ecc.).

Se l'analisi linguistica mengaldiana appare pressoché impeccabile, non altrettanto si può dire per alcune conclusioni a carattere storico letterario, e più nello specifico, per quanto riguarda l'effettiva durata del riferimento montaliano a d'Annunzio, dal momento che l'indagine di Mengaldo finisce poi, come vedremo, per circoscrivere l'incidenza di tale rapporto ai soli *Ossi di seppia*.

Interessa invece, per ora, registrare le reazioni della comunità critica e letteraria all'innovativo saggio mengaldiano. Indubbiamente negli anni immediatamente successivi, partono diverse ricerche che si propongono di dimostrare come d'Annunzio abbia avuto una forte e decisiva influenza sul nostro '900: ricordo per tutti, nel '68, l'ampia indagine pubblicata in due puntate su *Paragone* (nrr. 222 e 226) di Aldo Rossi, «D'Annunzio e il Novecento», contributo che quasi pare un seguito operativo del breve ma pungente intervento dello stesso autore «La vergogna di non potersi non dire dannunziani» (Rossi 1967); se il saggio di Rossi dedica diverse pagine al rapporto fra d'Annunzio e Montale (cf. Rossi 1968a, 50-1, 80-3; 1968b), perlopiù evidenziando alcune fonti messe in luce da Mengaldo, latitano però ulteriori ricerche d'ampio respiro specificamente dedicate a tale rapporto (cf. Filippelli 1971; Paolozzi 1971). Quanto alle ragioni, nemmeno troppo misteriose, di tale perdurante disinteresse, risulta molto istruttivo rileggere gli atti della tavola rotonda *D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento*, tenutasi al Vittoriale il 27 e 28 maggio 1971: qui Mengaldo presenta la relazione «D'Annunzio e la

lingua poetica del Novecento», in cui ribadisce fra l'altro, per quanto riguarda Montale, molte delle acquisizioni del saggio del 1966, aggiungendo nuove e onequivocabili corrispondenze e analogie. Nella discussione che segue, tuttavia, non pochi colgono l'occasione per bersagliare di critiche Mengaldo; fra questi, Enrico Falqui, che alla luce e nel merito delle scoperte del giovane critico dichiara così le proprie perplessità:

si potrebbe avere l'impressione che Montale altro non sia che una derivazione di D'Annunzio, tante sono le dipendenze che Mengaldo ritiene di aver individuato e dimostrato. Non si correrà il rischio, proseguendo su questa strada, di far dipendere da D'Annunzio, come da un'unica assoluta matrice, ciò che invece appartiene alla storia del linguaggio poetico italiano? (Bernardi 1972, 77)

Si stenta persino a credere che una simile ingenua presa di posizione sia stata avanzata da un letterato indubbiamente esperto e scaltro come Falqui; e tuttavia, messo alle strette, Mengaldo si trova a dover confessare, oltre ad un comprensibile e garbato disappunto per l'incomprensione, il «disagio diciamo morale e ideologico, che mi ha preso non solo qui, ma tutte le volte che mi sono occupato di D'Annunzio» (99).

Per comprendere a pieno un simile «disagio» occorre rifarsi al clima dell'epoca e alla considerazione riservata a d'Annunzio in quel periodo, considerazione che peraltro non si arresta a quei tempi, propagandosi senza soluzione di continuità nelle opinioni correnti di molta critica d'oggi. Lascio per questo la parola a Giacomo D'Angelo che nota come d'Annunzio fosse, negli anni Sessanta:

confinato in un limbo, demonizzato come uno dei padri del fascismo, studiato da vecchi accademici e dal mondo piccolo di prefiche grafomani nostalgici, bandito dalle università, «infrequentabile», come scriverà Rossana Rossanda. Neanche a Pescara si aveva il coraggio di commemorarlo, i convegni di Tiboni¹ erano di là da venire [...] Elsa Morante aveva trinciato un giudizio da pizia dürrenmattiana: «Carducci idiota, Pascoli cretino, D'Annunzio imbecille». Moravia aveva commentato: «c'è del vero in queste parole». Nel marzo del '63 *L'Espresso* pubblicò un processo a d'Annunzio, coordinato da Paolo Milano, in cui il «sommo Anglogo», Mario Praz, fu l'unica voce di difesa del Pescarese dinanzi ad un sinedrio malmostoso composto da Alberto Moravia, Nata-

1 Edoardo Tiboni (1923-2017) è stato l'anima e il promotore del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara, istituzione da lui fondata nel 1979 che ha promosso fino ad oggi ben 48 convegni dedicati a d'Annunzio e alla sua opera.

lino Sapegno, Pier Paolo Pasolini, scatenati come Erinni infuriate. (D'Angelo 2007, 18)²

A margine di tale episodio, e a conferma di quanto scrive D'Angelo, si veda quanto annota uno dei protagonisti a margine di tale *Processo*, appunto il «sommo Anglogo» Mario Praz:

mi sono trovato ad essere l'unico a dire una parola un po' equilibrata su D'Annunzio. Perché Moravia e Pasolini erano addirittura di una negatività che passava tutti i limiti, come se D'Annunzio avesse fatto loro dei dispetti personali. Ora, l'avevano letto o no? (cf. Praz 1963, 80)³

A giudicare dall'errata citazione dell'incipit del *Piacere*, scambiato da Pasolini per la conclusione del romanzo,⁴ la conoscenza dell'opera dannunziana non sembra essere stata, nel *Processo*, fra i prerequisiti dei partecipanti più accaniti nei confronti del Pescaresse. Ma, evidentemente, questa era l'aria che tirava nel 1963, centenario della nascita di d'Annunzio; cosicché nello stesso anno Natalino Sapegno va a Gardone, al Vittoriale, e, in casa del poeta, proclama che il posto che spetta a d'Annunzio nella nostra storia letteraria

è piuttosto fra i minori, che non fra i grandi, e sia pure fra quei minori che lasciano una forte impronta nel gusto del loro tempo e magari determinano con il loro esempio un mutamento essenziale del gusto. (Sapegno 1963, 159)

Coerentemente con tale affermazione, in un testo destinato alla formazione di intere generazioni di studenti quale è stato il *Compendio di storia della letteratura italiana*, lo stesso Sapegno teneva a mettere subito le cose in chiaro confinando d'Annunzio nella categoria – tanto angusta quanto, nel caso, priva dei necessari riscontri storico-letterari – del «provincialismo»:

² La citazione di Morante è tratta da *Panorama*, 12 settembre 1963; la citazione non è del tutto completa, riferendosi a un esempio sulla differenza fra i termini 'stupido', 'imbecille' e 'cretino'. Ho infine ripubblicato il testo integrale del *Processo* in appendice a Zollino 2013.

³ Curioso rilevare, poi, come per Praz la memoria giochi un brutto scherzo nello stesso intervento dello studioso, quando afferma che Pasolini «disse, per documentare il cattivo gusto di d'Annunzio, che *Il Piacere* incomincia: «L'anno moriva assai dolcemente...» e disse che l'«assai» rovina tutto; ma l'assai ce l'ha messo Pasolini, non d'Annunzio»; invero, «assai», preceduto da virgola, è nel testo dannunziano, mentre l'errore di Pasolini, questo sì rivelatore di una scarsa dimestichezza con l'opera, consiste appunto nello scambiare l'incipit con l'explicit del romanzo (cf. Praz 1963, 80).

⁴ Il quale poi sottilizza anche abbastanza fumosamente sulla presunta artificiosità di tale presunto explicit; cf. Zollino 2013, 216.

proprio a D'Annunzio è da imputare per molti aspetti la maggior responsabilità di un certo provincialismo della nostra cultura nei primi decenni del secolo; a meno che non si preferisca dire che di quel provincialismo egli è il rappresentante più vistoso. (Sapegno 1975, 350)

Torniamo così a Mengaldo e al suo dichiarato imbarazzo: non è certo facile, né produttivo, studiare con «disagio» un qualsivoglia autore. Senza voler in alcun modo sminuire i risultati epocali delle ricerche mengaldiane, ma solo per illustrare quali possano essere le conseguenze di una situazione paradossale, in cui la necessaria imparzialità che si richiede a ogni studioso va a scontrarsi con diffusi e ben radicati pregiudizi, produco qui di seguito due esempi di come quel «disagio» ha agito. Prenderò a campione due saggi de *La tradizione del Novecento*, il volume che nel 1975 raccoglie le acquisizioni della fondamentale ricerca del 1966 unitamente ad altri saggi sul linguaggio poetico italiano. In uno di questi, «Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento» (1970), una lettura insidiosa che sembra dare per scontata una frattura fra d'Annunzio e il Novecento può essere modificata da un raffronto testuale che configura invece, ancora una volta, una situazione di continuità. Alle pp. 130-1 Mengaldo afferma che Montale ha potuto «'attraversare' e 'ridurre'» d'Annunzio e Pascoli anche perché Gozzano aveva «già compiuto una analoga operazione», esemplificando così il gozzaniano «cozzare» di aulico e prosaico in *La signorina Felicita*, vv. 244-6:

l'immagine tipicamente dannunziana delle 'stagioni camuse e senza braccia' è ambientata 'tra mucchi di letame e di vinaccia' e tra 'i porri e l'insalata'. (Mengaldo 1975, 130-1)

In realtà, anche questa ambientazione è di sicura pertinenza dannunziana: nel *Fuoco* (d'Annunzio 1989, 764) troviamo, infatti, le «statue superstiti», fra cui quelle delle

Stagioni, tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, sui cumuli di concime e di vinaccia.

La fonte dannunziana era peraltro già nota a Sanguineti che la indicava precisamente, a p. 74, nel suo libro *Guido Gozzano. Indagini e letture* (Sanguineti 1966), volume che pure è compreso nella *Bibliografia essenziale* del saggio mengaldiano sopra menzionato (Mengaldo 1975, 150). Curioso poi osservare, nel caso specifico, come nemmeno d'Annunzio possa considerarsi quale capostipite dell'immagine, se badiamo al precedente rappresentato da *Il mondo di Dolcetta* di Mario Pratesi (1895) dove le statue mutile di un giardino nobile sono appunto collocate fra cipolle, cavoli e insalate: si può vedere, per ciò, quanto ho esperito in Zollino 2006, 105-6.

Ma già nel saggio introduttivo de *La tradizione del Novecento* (1975), «Da D'Annunzio a Montale», che riproduce integralmente la fondamentale indagine del 1966, Mengaldo tendeva a distanziare l'ipotesto dannunziano, di cui si sottolinea l'esteriorità, dal pur plausibile affioramento in Montale. A p. 40 di tale indagine il critico nota che «la 'situazione' e varie scelte linguistiche significative di *Cigola la carrucola* riportano con precisione a luoghi dannunziani» (Mengaldo 1975, 40), citando a raffronto un passo dal *Notturmo* e uno del *Fuoco*, quest'ultimo così riportato:

Si *appressò* al *pozzo* [...] il solco delle funi di metallo, l'ossido verde che rigava la pietra della base, le mammelle delle cariatidi consunte dalle ginocchia delle donne [...] e quel profondo specchio interiore che l'urto delle secchie non turbava più, quel breve *cerchio* sotterraneo che *rifletteva il cielo divino*. Si chinò sulla sponda, vide la sua faccia.⁵

Al che Mengaldo commenta notando come, in Montale,

il tema archetipico del pozzo come evocatore del passato si inverte di senso rispetto a d'Annunzio e diviene, da urgenza ossessiva del passato (predicata invero in modi piuttosto esterni) motivo ben montaliano della scissione tra il presente e le esperienze di un io anteriore e diverso, della impossibilità di recuperare se non per barlumi rari il passato nella memoria *stanca, dilavata, grigia*. (40-1)

Ma tale radicale opposizione si attenua alquanto se solo si considerano altre due occorrenze del medesimo pozzo nel *Fuoco*, tralasciate da Mengaldo, che suonano entrambe così, in *Leitmotiv*:

Per qualche attimo la sua anima si isolò, si fece sorda ai rumori circostanti, si raccolse in quel cerchio d'ombra donde saliva un tenue gelo che rivelava la muta presenza dell'acqua; e sentì la fatica della sua tensione e il desiderio d'essere altrove e il bisogno indistinto di trascendere pur quell'ebrezza che le ore notturne gli promettevano e, nell'ultima profondità del suo essere, un'anima segreta che a simiglianza di quello specchio d'acqua rimaneva immota estranea e intangibile.

E gli ripassò su lo spirito la malinconia indefinibile ch'egli aveva provato nel chinarsi sul margine di bronzo a guardare in quel cu-

⁵ I corsivi per evidenziare i riscontri sono nel testo originale di Mengaldo, mentre ho inserito le parentesi quadre laddove il critico segnalava gli *omissis* con dei semplici puntini di sospensione.

po specchio interiore il riflesso delle stelle; e s'aspettò un evento il quale movesse, nell'ultima profondità del suo essere, quell'anima segreta che a simiglianza di quello specchio d'acqua rimaneva immota estranea ed intangibile. (Bianchetti 1955, 598);⁶

e sono, queste, altrettante occorrenze in cui almeno il senso di estraneità e l'incapacità di raggiungere la propria «anima segreta» nell'«ultima profondità» dell'«essere» sono condizioni chiaramente ribadite: senza contare che nella seconda, poi, l'immagine riflessa nel fondo del pozzo è rammentata, ovvero anche in ciò affine a quella proveniente da un «ricordo» (al v. 3) di *Cigola la carrucola del pozzo*.

E tuttavia, ben al di là di questi due casi, riconducibili al «disagio» e all'opinione di un d'Annunzio considerato precipuamente sotto l'aspetto «ideologico e morale»,⁷ il limite maggiore della ricognizione mengaldiana riguarda i paletti cronologici posti a confine dell'influsso dannunziano su Montale: gli spogli di Mengaldo, infatti, limitano l'incidenza delle fonti dannunziane quasi esclusivamente agli *Ossi di seppia*, cosicché lo studioso, sostenendo che «assai meno si può raccogliere per le poesie successive», produce, per *Le occasioni* e *La bufera e altro*, elenchi nei quali le coincidenze sintagmatiche fra i due autori appaiono notevolmente rarefatte, fino a parlare delle *Occasioni* come di un vero e proprio «distacco dall'esperienza dannunziana» e di una «più precisa e decisiva presa di contatto da parte di Montale con correnti e rappresentanti fondamentali della moderna letteratura europea». Pare qui affiorare un inconfessato senso d'inferiorità della nostra storia letteraria, come dettato da quella «vergogna di non potersi non dire dannunziani» che costituisce l'arguto titolo del già menzionato contributo di Aldo Rossi (1967): quasi che Hofmannsthal, Proust, Joyce e Musil (cf. Di Fonzo 1990) avessero letto d'Annunzio, e Rilke, George e Benjamin (cf. Sorge 1993; Destro 1985) ne avessero addirittura tradotto alcuni componimenti, perché lo consideravano un... minore. Tornando al contesto letterario nazionale, si potrà poi osservare che Mengaldo, limitando il riferimento dannunziano in Montale alla sola fase giovanile, aderiva tuttavia a un pregiudizio già ben radicato, se badiamo a quanto scriveva in proposito Carlo Bo nella relazione presentata nel 1963 al convegno del Vittoriale per il centenario della nascita, «D'Annunzio e la letteratura del Novecento»:

⁶ Alle pagine 598 e 635 delle *Prose di romanzi*, vol. 2, a cura di Egidio Bianchetti. Milano: Mondadori 1955; riporto qui la citazione da p. 598, mentre il brano di p. 635 reca come unica variante «quell'anima». Per l'analisi di tale riscontro ci si può utilmente rifare a Cappello 1997.

⁷ Per quanto riguarda la diffusione di tale pregiudizio dai risultati a volte paradossali si vedano: cf. Bárberi Squarotti 1990; Bardi 1990; Iengo 1990; oltre al già citato Zollino 2013.

Montale [...] per conto suo ha sempre riconosciuto lealmente l'importanza che ha avuto su di lui la poesia di D'Annunzio [...] Ma anche nel caso di Montale il discorso non può essere portato più in là, oltre lambito della formazione, dal momento che per tutto il resto non si ha luogo a procedere. (Bo 1968, 75)

Nonostante tali aporie, che, come si vede, si innestano su pregiudizi peraltro correnti e pacificamente accettati, tanto da essere somministrati persino come insegnamenti scolastici (basti ricordare il parere di Sapegno sul presunto «provincialismo» dannunziano), è appena il caso di ribadire che il saggio mengaldiano rimane ancor oggi uno strumento imprescindibile per chiunque voglia accingersi a studiare e magari a sviluppare il complesso tema ancor oggi per nulla esaurito che costituisce l'oggetto della presente indagine.

Quasi tre lustri dopo *La tradizione del Novecento*, un nuovo decisivo capitolo nell'individuazione di ulteriori corrispondenze in grado di avvalorare e circostanziare l'effettiva sussistenza del rapporto fra Montale e d'Annunzio si ha nel 1989, con la pubblicazione sulla *Rivista di letteratura italiana* dell'articolo «Riscontri dannunziani nella *Buferà* di Montale», in cui compendavo la mia tesi di laurea,⁸ poi ristampato nel 2008 e 2009 con numerose aggiunte nel volume *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*.⁹ Dov'ero a specificare, come scrivevo allora, che tale indagine si limitava

qualitativamente e quantitativamente rispetto al modello offerto da Mengaldo. Sul piano quantitativo i miei spogli considereranno semplicemente, da una parte, *La bufera e altro*, raccolta che per molti aspetti segna il culmine (e la fine) di tutta una concezione montaliana (postsimbolista, se vogliamo costringerla in una qualche etichetta) della poesia; dall'altra, tutte le opere in lingua italiana di d'Annunzio. Sul piano qualitativo, invece, ho badato principalmente ai prestiti sintagmatici e alle reminiscenze fonosemantiche. (Zollino 2009, 106)

Il lavoro di spoglio finalizzato alla ricerca di plausibili riscontri costituisce in effetti il risultato di maggior momento di tale indagine, rinvenendo nella *Buferà e altro* oltre un centinaio di luoghi montaliani che mi sono sembrati utilmente raffrontabili con altrettanti passi di d'Annunzio: e in particolare, visto che la mia ricerca si appunta unicamente sulla terza raccolta di Montale, emerge un dato significativo

⁸ Zollino 1989. Mi è qui particolarmente grato ricordare il relatore della mia tesi di laurea, Luca Curti, e il correlatore Umberto Carpi.

⁹ Per i tipi de *Il Foglio*, Piombino; per le citazioni che seguono mi riferirò a questa edizione (la prima in volume).

che capovolge, in quest'ambito, il dato rilevato da Mengaldo, e cioè che, quanto alle plausibili corrispondenze, «assai meno si può raccogliere per le poesie successive agli *Ossi*»; cosicché per le *Occasioni* e per la *Buferà e altro*, in particolare, gli spogli mengaldiani restituiscono solo tre riscontri per ciascuna silloge (Mengaldo 1975, 39).

Qualche anno dopo, nel 1995, Mengaldo pubblica nella *Letteratura italiana Einaudi* diretta da Alberto Asor Rosa un ampio saggio complessivamente dedicato all'*Opera in versi* di Montale (Mengaldo 1995; 2000c, 66-120; 2019) e, trattando del rapporto con d'Annunzio, l'autorevole critico dimostra d'aver tenuto conto di tali ricerche, citando in nota sia la mia tesi di laurea che (nell'*Aggiornamento bibliografico* curato da Gabriella Macciocca) il relativo articolo, e proclamando che Montale è stato, quanto alle fonti - specie lessicali - della sua poesia, «il maggiore [...] dannunziano del Novecento»:

Per Montale, che è stato, in questo senso, il maggior dannunziano del Novecento, il pescarese offre soprattutto uno sterminato repertorio di parole, immagini, oggetti verbali da tesaurizzare a fondo, ben incisi nella memoria. Se così non fosse, non avverrebbe che gli echi dannunziani siano ancora larghi e profondi in un'opera distante mille miglia e da D'Annunzio e dal giovanile "naturalismo" degli *Ossi*, come la *Buferà*; basti dire che la prima ed eponima lirica della raccolta, appare un vero mosaico di calchi dannunziani: «più che l'amore» del v. 15 (cfr. *Il fuoco, passim*, e il titolo del noto dramma di D'Annunzio), la «fossa fuia» del v. 17, *Leitmotiv* della *Nave*, «[...] sgombra | la fronte dalla nube dei capelli», che risale sempre alla *Nave*: «per liberare la fronte | dalla nube dei capelli» e altro. (Mengaldo 1995, 649)

Più nettamente, pochi anni fa, Mengaldo ripubblicherà autonomamente in volume il proprio ampio saggio per i tipi della Padova University Press con il nuovo titolo *La poesia di Montale*, facendo precedere questi ultimi riscontri dalla notazione «come ha visto Zollino» (Mengaldo 2019, 56).

Nonostante tale aggiustamento di rotta (relativo ovviamente alle posizioni del saggio nella versione del 1995) e nonostante le cautele avanzate già nel 1975 dallo stesso Mengaldo nel ripubblicare il capitale saggio *Da D'Annunzio a Montale*, pur nella consapevolezza che tale saggio avrebbe richiesto «un rimpasto radicale» (Mengaldo 1975, 9)¹⁰ e dichiarando che «chi scrive ha la precisa coscienza che

¹⁰ Aggiungendo: «ma altri saggi del volume provvedono a correggerlo e integrarlo in vari punti». Per quanto riguarda Montale, Mengaldo si riferisce qui soprattutto alle già menzionate indagini su *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento e D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*.

molte delle sue approssimazioni potranno essere a loro volta integrate e superate» (28), è però un fatto che Mengaldo, almeno fino ad oggi, non sia mai tornato a occuparsi a fondo delle ricadute linguistiche del rapporto fra Montale e d'Annunzio, che nel frattempo andavo sondando con una certa costanza attraverso varie indagini particolari, pubblicate sia in atti di convegno (Zollino 1992; 1994 poi ripubblicato, con ampie modifiche, in Zollino 2008 e 2009 a partire dal titolo, ora più semplicemente formulato come *Montale paradisiaco*), sia in rivista (Zollino 2000a; 2000b; 2001; articoli poi raccolti, unitamente ai «Riscontri dannunziani nella *Buferà e altro* di Montale»,¹¹ in Zollino 2008 e 2009). Dal complesso di tali indagini emergono così anche altri punti di contatto che ritengo innovativi e, in primo luogo, la predilezione di Montale per certe zone della produzione dannunziana come quella 'paradisiaca' e alcune interessanti continuità tematiche, come il senso di estraneità rispetto ai propri atti, il non riconoscersi e in particolare non riconoscere la propria voce; il fatto che la Clizia montaliana, donna salvifica disposta al sacrificio, si sia avvalsa, oltre che del modello cristologico e di quello stilnovistico, di molti caratteri della Foscarina del *Fuoco*; la concezione della guerra come *dance macabre* (ma già era in Leopardi, *All'Italia*), il disprezzo e l'insofferenza per alcuni aspetti del vivere civile nella società di massa nel Montale da *Satura* in poi. Oltre a ciò, ovvero dopo la pubblicazione della seconda edizione dei *Paradisi ambigui* (Zollino 2009), ho potuto indicare, in diverse occasioni critiche, ulteriori precise corrispondenze fra d'Annunzio e Montale: dapprima (Zollino 2013) suggerendo che la vulgata secondo cui Montale chiamerebbe in causa d'Annunzio quale 'poeta laureato' nel celebre attacco dei *Limoni* andrebbe quantomeno ripensata con maggiore cautela, una volta accertato che l'immagine degli stessi limoni e delle «loro canzoni» (v. 48) trova un chiaro precedente nella sinestesia dannunziana di *Canto novo*, III, v. 3: «canta la nota verde un bel limone in fiore». Già nel 2009, del resto, nel corso del convegno *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Milva Maria Cappellini rilevava una serie di nuove corrispondenze, specie lessicali, mettendo in evidenza la profondità storico-letteraria di molti termini presi in esame (Cappellini 2011): così nel caso succitato dei *Limoni*, prendendo in esame i «bossi ligustri acanti», piante dai nomi strani che spesso vengono imputati a d'Annunzio, Milva Maria Cappellini osserva che in effetti d'Annunzio non impiegò mai il lemma «ligustro»,¹² invece abbastanza comune in Carducci, conclu-

11 Il nuovo titolo corrisponde a quello della pubblicazione in rivista tranne che per l'aggiunta di «e altro».

12 Ligustro non risulta in d'Annunzio, nelle cui pagine invece ricorre acanto, a partire dalle *Elegie romane* («sotto il loro piè quadrato snelli forian gli acanti, *Villa Medici*, 94:

do con la plausibile congettura

che Montale, quando parla di poeti laureati con cui entrare in dialogo e contrapposizione, intenda non solo d'Annunzio ma anche Carducci, che citerà peraltro in *Satura* chiosandolo con il riso irrefrenabile di Mosca. (Cappellini 2011, 209)

Proseguendo nella rassegna degli studi, appare tuttavia chiaro che - a tutt'oggi - la trafila d'Annunzio-Montale non è argomento che appassioni particolarmente gli studiosi italiani, anche se qua e là continuano ad affiorare episodici sondaggi: così Mario Ceroti (2016) propone alcune fonti dal *Trionfo della morte* per il Montale di *Falsetto* e di *Vecchi versi*, ma l'indagine inizia con la segnalazione, per *I limoni*, della convergente sinestesia di *Canto novo* già da me segnalata nel menzionato articolo di qualche anno prima, peraltro non citato da Ceroti. E ancora, per quanto mi riguarda, ho ritenuto di poter individuare un ulteriore paragrafo della storia dei rapporti fra d'Annunzio e Montale fra le righe del *Gallo cedrone* de *La bufera e altro*: in Zollino 2017 suggerisco una serie di corrispondenze tematiche e lessicali fra il testo montaliano e il *Ditirambo IV* di *Alcyone*. Sempre in ambito alcionio, occorre segnalare l'ottimo lavoro di raccolta di numerosi passi raffrontabili con altrettante soluzioni montaliane nel commento di Giulia Belletti, Sara Campardo ed Enrica Gambin all'edizione critica del terzo libro delle *Laudi*, pubblicato con la curatela di Pietro Gibellini per i tipi di Marsilio (2018), anche perché in tale commento le fonti appaiono correlate al nome di chi le ha originariamente segnalate. Lo stesso Gibellini, infine, partendo dal presupposto che

un esame comparativo non può, infatti, limitarsi alla superficie verbale del testo: i poeti non sono solo percettori di linguaggio (anche se il naturale istinto 'tecnico' fa intendere loro, ad orecchio, i suoni e gli accenti di un modello a loro congeniale), ma colgono la situazione poetica nel suo insieme (Gibellini 2018, 13)

propone un approfondimento dei rapporti con Montale e con altri autori capitali del Novecento, approfondimento che si dimostrerebbe ef-

stavolta in prossimità con *lauro* e *mirto*) e, in prosa, dal Libro II del *Piacere*, dove il termine compare anche in incipit della *Favola d'Ermafrodito*: «Nobili acanti, o voi nelle terrestri | selve indizi di pace»: libro II, 1. 37, fino alla descrizione del giardino della Giudecca nella *Licenza alla Leda senza cigno* («Il fogliame frastagliato del carciofo confuso con quello corinzio dell'acanto»). Il *bosso* è comprensibilmente fitto, anch'esso insieme a *lauro* e *mirto*, nelle *Vergini delle rocce* e poi ancora nella *Leda*» (Cappellini 2011, 209). Interessante anche il fatto, come nota ancora Milva Cappellini, che l'«acanto» sia stato impiegato da «Marino Moretti nelle *Poesie scritte col lapis* e Guido Gozzano in *Vas voluptatis*» (Cappellini 2011, 209 nota 17).

ficace «su scrittori anche più distanti da D'Annunzio che non Montale: Campana, Rebora, e perfino Cardarelli, Ungaretti, Saba» (13); e si capisce che per questa via tale aggiornamento potrebbe riguardare anche Pascoli, su cui converrebbe riaprire contestualmente il discorso a proposito dei sostanziali affioramenti nella poesia di Montale: ha provato a farlo, in parte e in tempi non lontanissimi, Francesca Nassi, attraverso un'indagine volta a individuare non pochi *Echi pascoliani nelle Occasioni* montaliane (cf. Nassi 2011).

A conclusione di questo breve resoconto, e notando - a parte le pur meritorie indagini degli studiosi sin qui evocati - una pressoché generale cristallizzazione, o adagiamento, della critica nostrana sulle posizioni del Mengaldo della prima *Tradizione del Novecento*, indifferente persino alle successive dichiarazioni dello stesso critico padovano e specie a quella, così forte da poter quasi parere una provocazione, che per certi aspetti rappresenta Montale quale «il maggior dannunziano del Novecento», viene dunque da chiedersi quale sia lo stato dei lavori sul rapporto fra Montale e d'Annunzio, domanda che può trovare a tutt'oggi solo parziali e insoddisfacenti risposte. Se da un lato è un fatto che quasi tutta la critica, affrontando o solo sfiorando l'argomento, si trova a menzionare semplicemente il *Da D'Annunzio a Montale* di Mengaldo, risalente ormai a più di mezzo secolo fa, e ignorando largamente gli studi successivi¹³ come se - avvertivo già nel 1989 - «sulla questione cruciale del ruolo sostenuto dall'esperienza dannunziana nella formazione della lingua poetica di Montale, il saggio mengaldiano avesse chiuso il discorso anziché aprirlo», dall'altro è anche vero che manca tutt'ora una trattazione sistematica, magari esemplata su quella di Mengaldo, che renda conto della sostanza e dello sviluppo del riferimento dannunziano in Montale: e che, sperabilmente, possa dirsi svincolata da quel «disagio» che come abbiamo visto ne ha potuto condizionare e limitare i risultati.

13 Fra le rare eccezioni, segnalo Anna Nozzoli, per cui «una callida strategia dissimulativa ha occultato, nel corso del tempo, l'assoluta centralità che *Alcyone* ha detenuto nella configurazione linguistica, metrico-stilistica, strutturale degli *Ossi di seppia* (e non si dimentichi che l'archetipo ha continuato a funzionare anche oltre, come Antonio Zollino ha persuasivamente dimostrato integrando le capitali indagini condotte mezzo secolo fa da Pier Vincenzo Mengaldo)» (Nozzoli 2020, 167).

Bibliografia

- Bárberi Squarotti, G. (1986-87). «Dal fondo del pozzo: fra D'Annunzio e Montale» *Ipotesi 80: Rivista quadrimestrale di cultura*, 18-19, 3-12 (= *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*. Torino: Genesis, 1992, 75-82).
- Bárberi Squarotti, G. (1990). «Idee, pregiudizi e scarsa coscienza». *D'Annunzio e la critica = Atti del XIII Convegno del Centro nazionale di studi dannunziani* (Pescara-Penne, 10-12 maggio 1990). Pescara: Edians, 37-56.
- Bardi, M. (1990). «Pregiudizi moralistici nell'anno del centenario della nascita». *D'Annunzio e la critica = Atti del XIII Convegno del Centro nazionale di studi dannunziani* (Pescara-Penne, 10-12 maggio 1990). Pescara: Edians, 471-8.
- Belletti, G.; Campardo, S.; Gambin, E. (2018). «Commento». *Gabriele D'Annunzio: Alcyone*. A cura di P. Gibellini; scheda metrica di G. Lavezzi. Venezia: Marsilio, 479-861.
- Bernardi, M. (a cura di) (1972). *Atti della tavola rotonda: "D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento"*. *Quaderni Dannunziani*, 40-41. Gardone Riviera: Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani».
- Bianchetti (1955). *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori.
- Bo, C. (1968). «D'Annunzio e la letteratura del Novecento». Mariano, E. (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia-Gardone di Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, 69-79.
- Bonfiglioli, P. (1958). «Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto». *il verri*, 2, dicembre, 34-54.
- Cappellini, M.M. (2011). «Presenze dannunziane nel paesaggio di Eugenio Montale». Polito, P.; Zollino, A. (a cura di), *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale = Atti del Convegno internazionale «Credo non esista nulla di simile al mondo»* (Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso, 11-13 dicembre 2009). Firenze: Olschki, 203-218.
- Cappello, A.P. (1997). «L'occasione testuale. (Appunti di lettura su D'Annunzio e Montale)». *Sincronie*, 1, 219-22.
- Ceroti, M. (2016). «Sul 'grande semenzaio'. Qualche proposta». *Rivista di letteratura italiana*, 1, 145-54.
- D'Angelo, G. (2007). «Alberto Arbasino e le maschere italiane». *Oggi e domani*, 11-12, 18.
- D'Annunzio, G. (1989). *Prose di romanzi*, vol. 2. A cura di N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio e la critica* (1990) = *Atti del XIII Convegno del Centro nazionale di studi dannunziani* (Pescara-Penne, 10-12 maggio 1990). Pescara: Edians.
- D'Annunzio e la cultura germanica* (1985) = *Atti del VI convegno di studi del Centro nazionale di studi dannunziani* (Pescara 3-5 maggio 1984). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.
- Destro, A. (1985). «Rilke e D'Annunzio». *D'Annunzio e la cultura germanica = Atti del VI convegno di studi del Centro nazionale di studi dannunziani* (Pescara, 3-5 maggio 1984). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 213-27.
- Di Fonzo, G. (1990). «D'Annunzio nel giudizio dei grandi scrittori europei». *D'Annunzio e la critica = Atti del XIII Convegno* (Pescara-Penne, 10-12 maggio 1990). Pescara: Edians, 479-514.
- Ferretti, G.C. (1975). *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta: saggio introduttivo, antologia della rivista, testi inediti e apparati*. Torino: Einaudi.

- Filippelli, R. (1971). *Presenze dannunziane nella lirica italiana del Novecento*. Napoli: I Quaderni della Brigata.
- Gibellini, P. (2018). «L'Alcyone e la poesia del Novecento». *D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte = Atti del 45° Convegno internazionale del Centro nazionale di studi dannunziani* (Pescara-Chieti, 25-26-27 ottobre 2018). *Rassegna dannunziana*, 72, 11-23.
- Iengo, F. (1990). «Il pregiudizio moralistico nella critica dannunziana 1938-1963». *D'Annunzio e la critica = Atti del XIII Convegno del Centro nazionale di studi dannunziani* (Pescara-Penne, 10-12 maggio 1990). Pescara: Ediards, 277-88.
- Mengaldo, P.V. (1966). «Da D'Annunzio a Montale. Ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano». *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*. Padova: Liviana, 163-259.
- Mengaldo, P.V. (1975). *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli.
- Mengaldo, P.V. (1995). «L'opera in versi di Eugenio Montale». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*. Vol. 4, *Il Novecento*, 1, *L'età della crisi*. Torino: Einaudi, 625-68.
- Mengaldo, P.V. (2019). *La poesia di Eugenio Montale*. A cura di Sergio Bozzola. Padova: Padova University Press.
- Nassi, F. (2011). «Echi pascoliani nelle *Occasioni*». Polito, P.; Zollino, A. (a cura di), *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale = Atti del Convegno internazionale "Credo non esista nulla di simile al mondo"* (Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso, 11-13 dicembre 2009). Firenze: Olschki, 231-7.
- Nozzoli, A. (2020). «Su Montale lettore di Gozzano». Nozzoli, A. (a cura di), *La ragione e il sogno. Su Montale in versi e in prosa*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 159-74.
- Paolozzi, G.V. (1971). «Presenze dannunziane nel Novecento». *Ausonia*, luglio-agosto, 69-71.
- Pasolini, P.P. (1947). «Pascoli e Montale». *Convivium*, 2, 199-205.
- Pasolini, P.P. (1950). «Pascoli». *Officina*, 1, maggio 1955, 17-21 (= Ferretti, G.C., *Officina: Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta: saggio introduttivo, antologia della rivista, testi inediti e apparati*. Torino: Einaudi, 1975, 135-40).
- Praz, M. (1963). «Interventi sulla relazione di Carlo Bo». Mariano, E. (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, 80-1.
- Rossi, A. (1967). «La vergogna di non potersi non dire dannunziani». *L'Approdo letterario*, 37, 99-112.
- Rossi, A. (1968a). «D'Annunzio e il Novecento (I)». *Paragone Letteratura*, 222, agosto, 23-54.
- Rossi, A. (1968b). «D'Annunzio e il Novecento (II)». *Paragone Letteratura*, 226, dicembre, 49-93.
- Sanguineti, E. (1966). *Guido Gozzano: indagini e letture*. Torino: Einaudi.
- Sapegno, N. (1968). «D'Annunzio lirico». Mariano E. (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, 157-66.
- Sapegno, N. (1975). «D'Annunzio». Sapegno, N., *Compendio di storia della letteratura italiana*. Vol. 3, *Dal Foscolo ai moderni*. Firenze: La Nuova Italia, 157-66.

- Sorge, P. (1993). «Benjamin e d'Annunzio». *Nuovi quaderni del Vittoriale*, 1, 9-18.
- Zollino, A. (1989). «Riscontri dannunziani nella *Bufera* di Montale». *Rivista di letteratura italiana*, 2-3, 311-47.
- Zollino, A. (1992). «D'Annunzio e *Gli orecchini* di Montale». *D'Annunzio e la giovane critica = Atti del XIV Convegno internazionale del Centro nazionale di Studi dannunziani* (Pescara, 10-11 maggio 1991). Pescara: Edians, 45-9.
- Zollino, A. (1994). «Presenze del 'Paradisiaco' nel Novecento: Gadda e Montale». *Il 'Poema paradisiaco' nel centenario della pubblicazione = Atti del XVI Convegno internazionale del Centro nazionale di studi dannunziani* (7-8 maggio 1993). Pescara: Edians, 113-33.
- Zollino, A. (2000a). «Su *Vecchi versi*: un'Occasione fra il tempo degli *Ossi* e i luoghi di *Alcyone*». *Rassegna lucchese*, 2, 5-25.
- Zollino, A. (2000b). «D'Annunzio nei *Tempi di Bellosguardo*». *Campi immaginabili*, 1, 54-73.
- Zollino, A. (2000c). *La tradizione del Novecento*. Quarta serie. Torino: Bollati Boringhieri.
- Zollino, A. (2001). «Il riferimento dannunziano da *Satura* ad *Altri versi*». *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2, 445-72.
- Zollino, A. (2006). «Letteratura di fine Ottocento nell'officina dannunziana: Verga, Fogazzaro, Pratesi e De Marchi». *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1, 85-109.
- Zollino, A. (2008-09). «Riscontri dannunziani nella *Bufera* e altro di Montale». Zollino, A., *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*. Piombino: Il Foglio, 101-82.
- 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 Papponetti*. Cuneo: Nerosubianco, 209-26.
- Zollino, A. (2017). «Nuove agnizioni per *Il gallo cedrone* di Montale». Andreoni, A.; Giunta, C.; Tavoni, M. (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*. Bologna: il Mulino, 323-32.

«Alle radici»: Pavese, l'Alcyone, le note su *Maia*

Gioele Cristofari

Università degli Studi del Piemonte Orientale, Italia

Abstract The article focuses on Cesare Pavese's reading of d'Annunzio's poetry, and particularly of the *Laudi*, that he carried on since his early youth. This interest is especially evidenced by an unpublished notebook of the high school period, partially reported in the appendix, in which Pavese cites and comments extensive passages from *Maia*, and by the many withdrawals from that work or from *Alcyone* that converge in his poems. Starting from this documentation, and from some statements in his diary, the reading of d'Annunzio's poetry seems to be one of the roots of Pavese's interpretation of classical myth.

Keywords D'Annunzio. Pavese. Flammarion. Maia. Alcyone. Lavorare stanca. *Laudi*.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Un quaderno dannunziano. – 3 «Non solo bei nomi». *Maia* e le *Laudi* nella poesia pavesiana. – 4 Le «mescolanze vietate». Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-07
Accepted 2022-05-26
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Cristofari | © 4.0



Citation Cristofari, G. (2022). «Alle radici»: Pavese, l'Alcyone, le note su *Maia*. *Archivio d'Annunzio*, 9(1), 141-154.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/012

141

1 Introduzione

Una raccolta di versi, due romanzi brevi, gli studi di letteratura americana, la condanna al confino per attività antifasciste: è grossomodo questo il profilo pubblico del Pavese che sta allestendo la riedizione einaudiana di *Lavorare stanca*, finita di stampare il 23 ottobre 1943.¹ Non trova agevolmente collocazione in questa mappa un eventuale interesse per d'Annunzio, che nel consuntivo dell'opera prima è infatti citato da Pavese solo in negativo, autore di «fantasie da giugno a settembre» (1943, 162) non tali da aggregarsi in una raccolta unitaria (*l'Alcyone*). L'Imaginifico sarà più tardi poeta della «carnalità» (2021, 188), della «sensualità verbale» (377) o delle «ubriacature mistico-eroiche» (1951, 213); andrà poi sotto l'etichetta del «dannunzianesimo» la «confusione di arte e vita, [...] che è errore» (2021, 415). Suo merito, al limite, è quello di aver avuto la «stoffa di portavoce», in un paragone con Vittorini (497), oppure di essere come Landolfi «quello che sa meglio giocarsi le parole» (Garufi, Pavese 2011, 81). Già prima di *Lavorare stanca*, negli anni di università, il giudizio su d'Annunzio era del resto esplicito, fino allo scadimento triviale: rappresentante della «Grande Decadenza» (Pavese 1966a, 75 nota 10), il Vate è uno «stronzo» (140).

Ma quello dello scrittore americanista con frequentazioni antifasciste è appunto il fenotipo di Pavese nel 1943; altra cosa è la sua costituzione genetica. È lo scrittore stesso a ricostruirla in quegli stessi mesi, mentre sta elaborando la teoria del mito più tardi esposta nei saggi di *Feria d'agosto* (titolo alcionio)² e fatta operativa nei *Dialoghi con Leucò*.³

2 Un quaderno dannunziano

Nella particolare congiuntura della primavera-estate 1943, a breve distanza dalla seconda edizione di *Lavorare stanca* e dal rivolgimento bellico che l'avrebbe prima costretto a tornare da Roma a Torino, poi allo sffollamento, è Pavese stesso a riconoscere il peso dell'eredi-

¹ Nella «tipografia di Giovanni Capella in Ciriè», come recita il *colophon* (Pavese 1943, 181).

² Il *Feria d'agosto* dannunziano potrebbe porsi in qualche rapporto con *Lo steddazu*, almeno per la stella Venere, che dà titolo all'ultima poesia di *Lavorare stanca* (in d'Annunzio, «Espero», v. 1) e la «vetta» (v. 5), doppio delle «fosche montagne» pavesiane (v. 16); poca distanza anche tra l'astro che «tremola» in d'Annunzio (v. 1) e «le stelle» di Pavese, che «vacillano» (v. 2).

³ A proposito dei quali, scrive Pavese: «mia ambizione, componendo questo libretto, fu pure di inserirmi nella illustre tradizione italiana, umanistica e perdigiorno, che va dal Boccaccio a D'Annunzio» (1966b, 218).

tà dannunziana maturata negli anni giovanili, in tre note di diario scritte a distanza ravvicinata (3 e 30 giugno, 10 luglio):

La tua classicità: le Georgiche, D'Annunzio, la collina del Pino.

(3 giugno. II). Alle radici componenti della tua classicità aggiungi la mania astronomica delle stelle, ch'era mania di bei nomi. Essa si legò subito meravigliosamente alle prime letture classiche (*Georgiche*): *Ante tibi Eoae Atlantides abscondantur...* e anche a D'Ann. (*Maja*).

(cfr. 15 giug. e 4 lugl.). Insomma, il tuo stupore dei 16-19 anni era che la realtà (la cavedagna di Reagle sotto le stelle, i boschi di forti frassini a far lance ecc.) fosse la stessa che Omero e D'Annunzio sottacevano. [...]

Benché fuori ancora della letteratura, ti sei interessato di astronomia ecc. perché commosso da segni (Flammarion, film su Dante ecc.) che ti hanno tratto a battezzare questa realtà e quindi interessartene. (Pavese 2021, 338-41)

È finora rimasto inedito un quaderno di appunti giovanili conservato nell'Archivio del Centro studi «Gozzano-Pavese» (Archivio Pavese, faldone X, fascicolo 70), parzialmente riprodotto in *Appendice*,⁴ in cui le tre note del 1943 prendono concretezza documentaria. Sulle quaranta carte del quaderno sono infatti distribuiti disordinatamente alcuni appunti dal *Libro V* del *Mondo prima della creazione dell'uomo* di Camille Flammarion (1926),⁵ alcuni abbozzi di racconti, prose critiche sulla *Vita Nuova* e *l'Odissea*, considerazioni sul progresso e sulla poesia, note bibliografiche, orari scolastici, appunti di matematica, fisica e scienze e, soprattutto, una nutrita serie di note relative ai canti *III-V*, *VII-X* e *XII* di *Maia*.⁶

La prima questione è costituita dalla datazione delle carte, che nelle descrizioni d'archivio è fatta risalire al periodo 1925-32. La forbice, però, va tanto allargata che ristretta: visti gli appunti di materie non umanistiche e i molti orari scolastici, il termine *ante quem* è infatti senz'altro costituito dalla maturità classica, conseguita da Pave-

⁴ Del quaderno sono qui pubblicate le sezioni relative alla lettura pavesiana di d'Annunzio, distinte per comodità di lettura in otto sottosezioni siglate *A-H* secondo i criteri lì esposti.

⁵ Nel quaderno, il rimando al *Libro V* non è segnalato, e lo stesso Flammarion è citato soltanto in una prosa saggistica dedicata al progresso umano; gli appunti, tuttavia (e con essi i preziosi elenchi di animali preistorici), seguono puntualmente l'andamento del testo. È probabile che Pavese leggesse l'opera su una copia originale, vista la presenza di citazioni in francese.

⁶ Pavese possedeva una copia dell'edizione Treves 1920, oggi conservata nell'Archivio del Centro studi (Fondo Sini 264).

se nell'estate del 1926; per la stessa ragione, si dovrà spostare all'indietro la prima datazione possibile, che potrebbe situarsi almeno al 1923, l'anno dell'approdo agli studi liceali, oppure nel biennio precedente, quello del ginnasio. Non solo il periodo corrisponde grosso modo a quello indicato nella nota del 10 luglio 1943 («16-19 anni»), ma anche, soprattutto, a quanto Pavese stesso afferma in una lettera a Bianca Garufi del 21 febbraio 1946, in cui scrive a proposito del *Mondo prima della creazione dell'uomo*:

Questo libro me lo ricordo bene - andavo a leggerlo a 15 anni alla Biblioteca Civica,⁷ ed era il *primo* vero libro che leggevo, e sapevo tutto del periodo siluriano e giurassico e capivo che i romanzi d'avventure che avevo letto da ragazzo erano la stessa cosa, e insomma diventavo quello che sono. [...] Di questo libro ho fatto lunghi estratti e lo sapevo quasi a memoria. (Pavese 1966b, 58)

È probabile che i «lunghi estratti» siano almeno in parte quelli di AP X.70: a dar credito alla dichiarazione dell'autore, il quaderno si situerebbe dunque tra il settembre del 1923 e quello del 1924. Un ultimo dato sembra confermare l'ipotesi: sul *recto* della c. 23, dopo gli appunti sull'opera di Flammarion, è segnalato un orario scolastico per i giorni «Giovedì (30)» e «Venerdì (31)». Rispetto all'intervallo tra il 1921 e il 1926, un giovedì 30 o un venerdì 31 in periodo scolastico caddero soltanto nel 1922 (marzo) e nel 1924 (ottobre).⁸

A livello tipologico, gli appunti pavesiani sono riconducibili a tre categorie fondamentali: citazioni dirette, prose critiche, elenchi lessicali.⁹ Quanto alle prime, due soprattutto destano qualche curiosità per estensione e contenuto. Nella scelta della prima, A, tolta dalla *Notte d'estate* (III, vv. 379-99), agisce senz'altro quella «mania astronomica» o «di bei nomi» che opera variamente all'interno della produzione pavesiana lungo un asse che connette almeno *La meraviglia solare*, del 1923, a un testo del 1950 come *The night you slept*, passando per *Lo steddazzu*. La seconda, C (V, vv. 1026-41), è specialmente interessante per l'abbondanza di termini marineschi¹⁰ (in

⁷ Sfortunatamente, nel circuito bibliotecario torinese non è più conservata alcuna copia del volume.

⁸ Quest'ultima data è probabilmente la più convincente. Pavese aveva da poco compiuto sedici anni (il 9 settembre), ed è possibile immaginare che le note su Flammarion, che precedono l'orario alla c. 23, siano state stese qualche mese prima, nell'anno dei quindici citato per lettera.

⁹ Gran parte delle citazioni e dei lessemi registrati da Pavese presenta cospicue varianti rispetto al testo dannunziano.

¹⁰ Segnala Gibellini (2008, 60) il ruolo di Praz (1930) nella scoperta dei debiti dannunziani verso il *Vocabolario marino e militare* di Alberto Guglielmotti (1967), dove ovviamente si ritrovano anche i lessemi ripresi da Pavese.

alcuni casi, accompagnati dalle relative definizioni), alcuni dei quali finiranno prevedibilmente per riemergere nella traduzione del *Moby Dick* di Melville: «drizze» (1959, 222, 310, 874), «ghindata» (ma nella forma verbale imperativa «Ghindate», 873), «paranco» (275, 506, 507 due volte, 560, 563, 704, 712, 887), «randa» (653, 810), «ralinga» (857, due volte), «scotta» (135, 385, 410, 797, 860, 770); anche il «bompreso» dell'elenco lessicale in *G* (v. 2992) è attestato in *Moby Dick* in nove casi (55, 112, 134, 431, 466, 783 due volte, 814, 896).¹¹

In qualche caso, le citazioni sono incastonate in discorsi critici più ampi (un esempio macroscopico in *B*, che riporta i vv. 829-32), oppure costituiscono il pretesto per un commento ai versi (*A*). Gradualmente, però, il discorso tende ad ampliarsi in un'interpretazione globale di d'Annunzio, cantore di «tempi moderni» (*C*), «esteta» (*H*) la cui arte «ha un significato profondo come la natura» (*E*), che «gode [...] moltissimo della bellezza» e «leva un inno continuo alla vita» (*H*). Va inserita in un contesto interpretativo già crociano, forse non estraneo alle suggestioni di Augusto Monti,¹² la conclusione di *H*, in cui la lirica dell'Imaginifico («zitella», «cantante di varietà», «cortigiana») è esplicitamente condannata in un paragone con quella di Carducci, «una giovine nel fiore del suo rigoglio».

3 «Non solo bei nomi». *Maia* e le *Laudi* nella poesia pavesiana

Sarebbe insomma ragionevole attendersi che la messe dei luoghi di AP X.70 confluisca massicciamente nella poesia pavesiana, o almeno in quella degli anni Venti. L'aspettativa è però intanto smentita dalla verifica degli elenchi lessicali, che si risolvono spesso nella registrazione di preziosità linguistiche magari di derivazione greca, come emblematicamente in *F*.

La prima delle *Laudi* fornisce comunque qualche limitata ripresa nella produzione giovanile: in un testo come *Per la gran notte sol rompe il silenzio* è per esempio evidente il prelievo incipitale dal v. 398 della *Laus vitae*, copiato in *A* («Così viveva la gran notte»), mentre il primo verso di *O colli dov'io nacqui, sempre v'avrò nel cuore* sembra ricalcare il dannunziano «s'io torni ove nacqui» (v. 949), parte di una sezione, *Le tre sorelle*, ampiamente commentata nel quaderno (*B*). Il v. 1813 di *Maia* aveva poi probabilmente già fornito i «vùlturi» in

¹¹ Sarebbe comunque errato accordare troppa importanza alle comuni occorrenze dei termini, vista la contiguità contenutistica che facilita scambi di questo genere.

¹² Nell'ultima loro polemica, un Monti reduce dalla lettura della *Bella estate* etichetta sorprendentemente Pavese come un «dannunziano». Non sorprende invece la replica dell'allievo: «È diventato fesso, e basta» (Pavese 1966b, 460).

Sull'arida pianura sabbiosa (v. 9; forse dal *Ditirambo IV* il «carcame», v. 11), ma anche gli «eptacordi» e «l'anima ellena» di *Ti ho amata come li Arii* (vv. 6 e 8) potrebbero essere stati tolti dalla *Laus vitae* (vv. 4030 e 1539); in tutto *All'alta rupe sul mare* sono poi diffusi materiali dannunziani, dalla «medusa morta» (v. 44), che ha più di qualche parentela con quelle delle *Città terribili* (*Laus vitae*, v. 5804) al «canto | dell'ultima oceanina» (vv. 18-19 e 39-40), che è probabile replica, più che delle «Oceanine» di *Maia* (v. 3973) o delle «vergini | oceanine» nel primo libro del *Canto novo* (1882) (*II*, vv. 4-5), del «canto delle Oceanine» di *Per la morte di un capolavoro* (v. 156).

Complessivamente più diffusi nella poesia giovanile i prelievi dai testi più celebri dell'*Alcyone*, dalla *Pioggia nel pineto*, che fornisce il sostrato per *D'estate* («Odo», v. 17, «chi sa dove», v. 48), alla *Sera fiessolana*, da cui sono tolti i «fusti» e «le rame spoglie» (vv. 6-7) di *O, nella vita sono tanto giovane*¹³ (rispettivamente, v. 18 e v. 14); il plurale «rame» è anche al v. 4 di *Or la giornata è fredda, tristemente ne l'anima*, e in *D'estate*, v. 10. È poi *Il novilunio* a fornire i «bei nomi» astronomici e mitologici ricordati nel diario, a cominciare dalla copia sinonimica Selene-Diana dei vv. 25 e 28, che emerge per esempio in *Su un bianco canton della Via Lattea* (vv. 20 e 27), e soprattutto nel carne *Urania* (vv. 110-11, 131, 134, 265), dove pure compaiono «Orione» (*Laus vitae*, v. 392, copiato sul quaderno in AP X.70, A) e la stessa «Maia» (v. 181; tutte le «figlie d'Atlante» saranno presto in *Di dove giungi, o misterioso masso*, v. 27),¹⁴ mentre qualche latinismo crudo è recuperato dal *Ditirambo IV* (v. 395, «tepenti», al v. 9 di *O dolce idillio sotto quegli alberi*) e dal *Commiato* (v. 36, «diruti», al v. 6 di *Sto supino sull'erba verde che già si rinfresca*).

Fin qui, insomma, pare agire quella «mania» per i nomi delle stelle, insieme con un certo gusto per il termine ricercato, lasciato cadere già negli anni giovanili, ben prima di *Lavorare stanca*. Ma è Pavese stesso, in una nota del *Mestiere di vivere* incuneata tra le tre dannunziane, a precisare i risvolti di quell'interesse:

(al 30 giugno). Non solo bei nomi. Le stelle erano soprattutto complessi mitico-rustici che preparavano il gusto per il preistorico. (Pavese 2021, 340)

Non stupisce allora che l'impressione di quelle letture giovanili superi il valico dei *Mari del sud*, e si riversi variamente nella produzio-

¹³ Altri potrebbero essere in quel testo i prelievi alcionii, a partire almeno dalle «spighe» del v. 20, sparse in tutto il terzo libro delle *Laudi*. Dannunziano, ma specialmente carducciano (*Fuori alla Certosa di Bologna*, v. 4), il «messidoro» al v. 17.

¹⁴ Ma potrebbe trattarsi di un'eco anche virgiliana, visto il passo del 30 giugno 1943 del *Mestiere di vivere*, in cui sono citate le «Eoae Atlantides» in *Georgiche* 1, 221.

ne matura. Riemergono intanto, insieme a *Feria d'agosto*, titoli chiaramente dannunziani (*Notturmo*, in *Lavorare stanca*; *La Chimera*, nei *Dialoghi con Leucò*; la *Luna d'agosto* di *Lavorare stanca* potrebbe poi essere stata prelevata dal v. 95 di *Undulna*), mentre in un momento di ripensamento ideologico come quello testimoniato nel *Taccuino segreto* è addirittura recuperato il d'Annunzio patriottico della *Notte di Caprera*, di cui sono copiati i vv. 721-723 (Pavese 2021, 528).¹⁵ Ma è ancora da *Maia* che Pavese toglie una delle sue immagini mitiche fondamentali, di grande fortuna critica,¹⁶ quella della collina «enorme e ubertosa come una grande mammella» (Pavese 1966a, 637),¹⁷ chiaramente modellata sul «monte nevoso | che ha forma d'ubero pieno», nella sezione della *Laus vitae* significativamente intitolata *La terra paterna* (vv. 877-878). Un'altra eco della prima delle *Laudi* è poi forse in *Abitudini*, «Dopo grandi fatiche sedeva fumando» (v. 19), che vede invertire e variare i componenti di un «Votare la coppa ei soleva | dopo sovrumane fatiche» (1357-1358), dove pure il risveglio del protagonista che crede «di saper cominciare cambiando mestiere | [...] ogni nuovo mattino» ricorda vagamente l'«Io nacqui ogni mattina» di d'Annunzio (v. 127).¹⁸

Né stupisce che siano le nove poesie «quasi dannunziane» della *Terra e la morte* (Pavese 1966b, 42) a esibire il più alto gradiente di contenuti provenienti dalle *Laudi*: da *Maia* procede almeno il «tutto accoglie e scruti | e ripudi da te» di *Hai viso di pietra scolpita* (vv. 4-5), che rovescia il «tutto attrassi e composti | in me» dei vv. 2920-2921, ma anche la «bava di vento» in *Di salmastro e di terra* (v. 11), che potrebbe essere tolta dal v. 8279, o discendere da quella nel *Meriggio alcionio* (vv. 6-7). In quel testo pavesiano è poi forse modellata sul «flauto roco | che a sera è nel cespuglio» (*Il nome*, vv. 41-42) «la voce roca | della campagna» (vv. 14-15), ed è albero (anche) dannunziano «l'oleandro» (v. 7) dell'omonima poesia di *Alcyone*; «Tu tremi nell'estate», scrive poi Pavese in «*Tu sei come una terra*», ricordando probabilmente *Il novilunio* («Tu hai tremato», v. 130).

In stretta continuità con *La terra e la morte*, anche i testi di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*¹⁹ riecheggiano alcune movenze di *Maia*,

¹⁵ Chiosa Pavese: «D'Annunzio, se fosse vivo, avrebbe che dire. Ci sono molte Italie. A ogni epoca se ne scopre una. In questi giorni abbiamo certo cambiato epoca. Ridenti-ventano possibili il Carducci e il D'Annunzio» (Pavese 2021, 528).

¹⁶ Costa ha rinvenuto qualche eco intertestuale anche dal *Trionfo della morte* (Costa 1989, 151-2).

¹⁷ La lettera, celebre, è quella del 25 giugno 1942 a Fernanda Pivano: descrivendo da Santo Stefano Belbo i luoghi dell'infanzia, Pavese vi getta le primissime basi della successiva riflessione sul mito.

¹⁸ È poi ripreso due volte in *Elettra*: «Io nasco in ogni alba che si leva» (*Per la morte di un distruttore*, vv. 319 e 337).

¹⁹ Per il cui rapporto con d'Annunzio è imprescindibile soprattutto Gigliucci 2003.

magari a livello fonico o sintattico («(non pena non febbre non ombra)», v. 8 di *The night you slept*, da leggere accanto al v. 1681, «Non templi non are non tombe»), contenutistico («la levità del tuo passo», v. 2847, in qualche continuità con «il passo [...] leggero» di Dowling in *You, wind of March*, vv. 7, 10 e 50, ma variamente declinato in tutto il canzoniere) o più largamente sintagmatico («Tra la vita e la morte», ancora in *You, wind of March*, v. 19, è per esempio tolto dal v. 6216, o dal titolo della sezione immediatamente successiva). È invece piuttosto lasco, ma suggestivo, l'eco del *Ditirambo II* sull'*explicit* della poesia che dà titolo alla raccolta (il lapidario «Scenderemo nel gorgo muti»), che potrebbe ricalcare tanto i vv. 104-105 («Precipite | caddi nel gorgo»), quanto, specialmente, l'altrettanto conclusivo e lapidario «Nel gorgo mi precipito». A parlare è Glauco, «quel d'Antèdone» (v. 1), che dopo aver sperimentato la natura divina è fatto nuovamente e tormentosamente uomo.

4 Le «mescolanze vietate». Conclusioni

«Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo, | senza pena», scrive Pavese nell'*incipit* di *Mito*, incrociando forse la suggestione dannunziana con echi dello *Zarathustra* e rovesciando l'Ungaretti «uomo di pena» del *Pellegrinaggio* (v. 12; lo sottolinea Andreoli 1977, 86).²⁰ Più in generale, il gusto mitologico pavesiano sembra orientarsi verso la transitorietà delle figure metamorfiche, dal «mito prima del mito» del *Dio-caprone* (Curi 2011), quasi un *Pan fin de siècle*, alle creature composite e ai semidei dei *Dialoghi con Leucò*. È cioè probabile che nel libro più classico di Pavese operi almeno a livello superficiale la suggestione fantastica e dionisiaca di *Maia*, o almeno il gusto dannunziano per le «mescolanze vietate» (v. 2803). Lo suggerisce del resto l'autore stesso, in terza persona, nella *Presentazione*: «Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva» (2020, XIII).²¹

Convorrà non spingersi molto oltre quel testo liminale del capolavoro pavesiano; non oltre almeno il primo dialogo (*La nube*), in cui Nefele porta a Issione la notizia dell'instaurazione di un nuovo ordine, quello olimpico, che soppianta il caos titanico. La conseguenza è chiara: «non puoi più mischiarti a noialtre» (2020, 4). Nella nota che precede le battute dei due personaggi, Pavese commenta:

²⁰ Il rinvio a quel volume, incunabolo della ricerca intertestuale sui testi pavesiani, è d'obbligo anche per quanto riguarda i prestiti dannunziani.

²¹ Naturalmente, prima che della lettura autonoma di *Maia*, si tratta delle opere classiche studiate al d'Azeglio. Alla base dell'interesse mitologico sono tra l'altro poste le «letture obbligate» anche nella nota del 4 luglio 1943 (Pavese 2021, 340).

Che Issione finisse nel Tartaro per la sua audacia, è probabile.
(2020, 4)

La fonte primigenia è senz'altro l'*audaci Ixione* ovidiano (*met.* 12, 210); a impiegarla era stato però soprattutto d'Annunzio in un testo già autorevolmente indicato come antecedente del *Dio-caprone* (Barberi Squarotti 1982, 47-8), *La morte del cervo*, in cui si legge appunto dell'«audacia d'Issione» (v. 156).²² La poesia di d'Annunzio rappresenta qui, tra gli altri, un *medium* privilegiato per l'attualizzazione del classico nel pieno Novecento, a oltre vent'anni dalla lettura giovanile di *Maia*. Benché riconosciuto solo in parte, e solo nell'intimo del diario, il debito con quell'esperienza sembra evidentemente incidere la scrittura di Pavese a profondità maggiori di altri suoi miti, quelle in cui egli stesso riteneva fossero inumate le sue «radici».

Appendice

Segue la riproduzione degli appunti pavesiani relativi alla lettura di *Maia*, distinti in otto sezioni A-H in base al libro a cui fanno riferimento (*III-V, VII-X, XII*). Nel caso di citazioni dirette, il relativo riferimento è indicato tra quadre. Le parole illeggibili sono riportate tra parentesi uncinata mediante punti, il cui numero corrisponde alla quantità presumibile di lettere non riconosciute.

A, cc. 13-14v [///]

La luna era trascorsa;
dietro le opache cime
vanito era il suo breve incanto.
L'orrore medusèo
parve impietrare
la faccia sublime
della notte. Non canto,
non grido s'udiva. Rare
gemevan l'aure. Boote
guardava l'Orsa;
e lacrimava il coro
delle Pleiadi belle
ai ginocchi del Toro;
ed Orione in corsa
veniva armato d'oro
su le tristi sorelle;

²² La fonte ovidiana è segnalata da Sara Campardo nel suo commento all'edizione critica curata da Pietro Gibellini (d'Annunzio 2018).

ed Erigone pura,
 in disparte e con elle,
 versav'anche il suo pianto.
 Così viveva la gran notte,
 qual la mirò dai monti Orfeo.
 [vv. 379-9]

Nella notte d'estate il D'Annunzio descrive una delle sue febbri creative, motivo frequente in lui che loda la vita. E in quell'istante nel suo animo ferve tutto ciò che è la sua aspirazione. Lo splendore e la vivacità dei miti greci, la brama inesausta di trionfo di conquista (dove egli sente tutta la vita) e la gioia della natura. È spiccato verso la fine il carattere bacchico. Nota nella quinta strofa l'antitesi tra la casa dormente «come una lira senza nervi» [v. 450] e la notte «vivente d'una vita altissima, taciturna, sacra» [vv. 400-2] dove s'apre il respiro immenso del suo spirito

B, cc. 15v-17v [IV]

Anse [v. 848]
 Manoso [v. 801]
 Sarisse [v. 853]

Il Canto IV delle Laudi è una nuova glorificazione della volontà umana che pone l'occhio a un segno sovrumano e lo raggiunge o muore. Ma quel che il D'Annunzio canta non è la morte, è la lotta, la strada per giungere. È sublime il contrasto di Penelope che pensa a risposarsi, di Telemaco che ingrassa tra i porci, con Odisseo che vaga per il mare, stretto al timone, irrigidito <.....> a continuare quella vita

«per crescere e spandere immensa
 l'anima mia d'uom perituro
 su gl'uomini che ne sien arsi
 d'ardore nell'opre dei tempi»
 [vv. 829-832]

Qua è lodato l'entusiasmo, l'«ardore» che prende l'anima nella contemplazione e nell'emulazione degli eroi. Poi il D'Annunzio pensa alla casa natia, alla madre, alle sorelle, e per la febbre che ha nell'anima e lo leva su tutti gli umani, chiama sé stesso «empio» [v. 924] nel pensiero delle sorelle. Infine *si riconcilia* e loda la madre che *deve comprenderlo*.

C, cc. 17v-20 [V]

...Sciogli! Allarga!
 Su le scotte di randa! Borda
 randa! Su le drizze di flocco!
 Issa flocco! E il legno garriva.

Il legno gemeva cricchiva
 rombava; la verga bicorne
 strideva alla trozza:
 la forte ralinga batteva
 l'aere qual furia pennata

F, cc. 23v-24r [IX]

Amàsio. [v. 2294]
 Andrògina forma. [v. 2295]
 Pètaso [v. 2342]
 Arpe. (sing.) [v. 2346]
 Catafratto (agg.) [v. 2434]
 Euripo. [v. 2506]
 Epitagma. [v. 2617] Aulete. [v. 2741]
 thymèle. [v. 2739] *Phorbéia* [v. 2742]
 spumare [v. 2755]
 asfòdolo prato [v. 2820]
 <.....>

G, c. 25r [X]

Bompresso trincato [v. 2992]
 irretito. [v. 3052]
 scotta fune che lega la vela [v. 3070]
periplo [v. 3144] *spetrare* [v. 3179]
periplo = περι intorno
 πλεω navigo
 nervuto [v. 3336]

H, cc. 32v-36r [XII, conclusioni generali]

La quantità di conclusioni arbitrarie malriuscite, il trionfo del materialismo scientifico, la caducità d'ogni idea in conseguenza del progresso fa sì che lo spirito moderno non s'attenda più la gioia da uno scopo che non può essere raggiunto, ma cerchi questa gioia nella vita stessa in ciò che un tempo non era che mezzo. G. D'Annunzio interpreta bene questo concetto moderno e non bada che a godere nella vita. È un esteta, gode quindi moltissimo dalla bellezza. Egli non bada se un'idea è buona o cattiva. Bada solo che quest'idea lo infiammi il più possibile, per godere il più possibile dell'ispirazione. Da ciò il carattere eccessivo esagerato delle sue opere.

Cerca il piacere anche nella forma, di qui l'eccellenza del suo stile e della sua arte. Egli ha seguito tutte le dottrine, appunto perché non ha cercato in esse altro che l'entusiasmo. E s'è fermato più a lungo nella dottrina aristocratica del superuomo perché questa nel suo egoismo eroico, è tutto il suo spirito.

Oltre alle successive dottrine gloriose, egli leva un inno continuo alla vita nei suoi fenomeni che per lui son tutti, motivi di gioia.

Ed è sensuale soprattutto.

<.....>

crudigno [v. 4190]
smilace [v. 4399]

E per usare una sim. più comprensibile a molti: La poesia del d'Annunzio è una zitella che ha passati i 40, nervosa, imbellettata, come una cantante da varietà, piena di desideri sfioriti e tanto più spasmodici, adulatrice e insolente come una qualunque cortigiana, mentre quella del Card. è una giovine nel fiore del suo rigoglio desiderata da tutti e posseduta da nessuno

Bibliografia

- Andreoli, A. (1977). *Il mestiere della letteratura. Saggio sulla poesia di Pavese*. Pisa: Pacini.
- Bárberi Squarotti, G. (1982). «Lettura di *Lavorare stanca*». *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo = Atti del convegno*. Santo Stefano Belbo: Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, 37-62.
- Costa, S. (1989). «Pavese e d'Annunzio». Ioli, G. (a cura di), *Cesare Pavese oggi = Atti del convegno internazionale* (San Salvatore Monferrato, 25-26-27 settembre 1987). Torino: Celid, 147-58.
- Curi, F. (2011). «Il mito prima del mito. Sulla poesia di Cesare Pavese». *Cuadernos de filología italiana*, Volumen Extraordinario, 131-44. <https://revistas.ucm.es>, https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2011.37505.
- D'Annunzio, G. (1882). *Canto novo*. Roma: Sommaruga.
- D'Annunzio, G. (2006). *Maia*. Edizione critica a cura di C. Montagnani. Gardone: Il Vittoriale degli Italiani.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Flammarion, C. (1926). *Il mondo prima della creazione dell'uomo*. Milano: Sonzogno.
- Garufi, B.; Pavese, C. (2011). *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*. A cura di M. Masoero. Firenze: Leo S. Olschki.
- Gibellini, P. (2008). «I dizionari nell'officina di *Alcyone*». Gibellini, P.; Marazzini, C.; Raboni, G., «*Spogliare la Crusca*». *Scrittori e vocabolari nella tradizione italiana*. Milano: Unicopli, 58-76.
- Gigliucci, R. (2003). «Pavese (e D'Annunzio) a Piazza di Spagna». Sgavichia, S. (a cura di), *Spazi, geografie, testi*. Roma: Bulzoni, 141-7.
- Guglielmotti, A. (1967). *Vocabolario marino e militare*. Milano: Mursia.
- Melville, H. (1959). *Moby Dick o la balena*. Traduzione di C. Pavese. Torino: Frassinelli.
- Mondo, L. (2006). *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*. Milano: Rizzoli.
- Montagnani, C. (2020). «Viaggiare a occhi chiusi: l'esperienza ulisside di *Maia*». *AOQU – Epica marina*, 1(2), 195-223. <https://riviste.unimi.it>, <https://doi.org/10.13130/2724-3346/2020/2>
- Monti, A. (2006). *Torino falsa magra e altre pagine torinesi*. A cura di G. Tesio. Torino: L'Ambaradan.
- Pavese, C. (1943). *Lavorare stanca. Nuova edizione aumentata*. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (1951). *La letteratura americana e altri saggi*. A cura di I. Calvino. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (1966a). *Lettere 1924-1944*. A cura di L. Mondo. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (1966b). *Lettere 1945-1950*. A cura di I. Calvino. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (2020). *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (2021). *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950 con Il taccuino segreto*. Milano: Rizzoli.
- Praz, M. (1930). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Tesio, G. (1980). *Augusto Monti. Attualità di un uomo all'antica*. Cuneo: L'Arciere.

2. Secondo Novecento

a cura di Massimo Migliorati

Esplorazioni d'ombra: d'Annunzio nella poesia del secondo Novecento

Massimo Migliorati

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia

I contributi degli studiosi invitati a saggiare la presenza/assenza di d'Annunzio in poeti del secondo Novecento mostrano che l'ombra del poeta morto a Gardone si individua, pur con accenti diversi, in tutti: c'era da aspettarselo, per la multiformità del suo impegno e per la possibilità di interrogarne l'opera con ragioni e prospettive differenti.

Leggendo in controluce la vita e l'opera di Pasolini, Gianmario Anselmi identifica quale «vero punto di contatto inaspettato e di assoluta rilevanza» fra i due autori il «terreno del sacro e del mito»: è una «dimensione di una ancestrale e rurale religiosità» (soprattutto per il d'Annunzio maturo) la cui perdita ha generato in entrambi una «lacerante nostalgia», a motivo della quale Pasolini innesca una polemica molto accesa contro la Chiesa cattolica romana, come già d'Annunzio. Il Pasolini tormentato dal binomio passione/ideologia, inoltre, è lacerato dal vitalismo – espresso anche come erotismo di difficile controllo – e dall'attenzione verso i fermenti di una società in rapido cambiamento: altri tratti che lo accomunano a d'Annunzio, pur con differenze marcate sia nella concezione dell'arte, sia nei modi di intervento pubblico. Anselmi osserva inoltre come Pasolini cerchi disperatamente di far nascere una «antropologia autentica» a partire dal «mito antico o con la sapienza biblica ed evangelica originaria», àmbiti della letteratura e della cultura occidentale a cui anche il pescarese ha guardato con grande interesse. In modi diversi, entrambi si costruiscono come autori intorno alla figura del profeta: «il punto di congiunzione imprevedibile tra poli opposti come d'Annunzio e Pasolini [è che] il mito antico si dà con il sapere del poeta, del 'profeta', di chi sta al punto di rottura tra uomo e storia e se ne fa testimone».

Roberto Deidier, dopo aver ripercorso sinteticamente la problematica fortuna critica di Sandro Penna, prima riconosce le radici europee della sua poesia, quindi ritrova le tracce che Penna stesso ha lasciato nei testi e che risalgono indubitabilmente a d'Annunzio. Mostra in questo modo come d'Annunzio sia il tramite per il recupero di alcuni lessemi o sintagmi di Baudelaire o di Poe, e individua nella concezione del «simbolo» come luogo della «convergenza tra realtà e immaginazione» uno spazio espressivo dannunziano, «secondo quanto espresso in quel fondamentale documento di poetica raccolto tra *Le faville del maglio*».

Giulia Raboni, analizzando il testo *La poesia è una passione?* di Vittorio Sereni, deduce che «il riferimento a d'Annunzio in questi versi [...] assume un valore che va molto al di là del dato puntuale, per acquistare invece un significato più generale e strutturale nella intera poetica sereniana». Secondo la studiosa, infatti, benché prossimo anagraficamente al Modernismo e alla tecnica citatoria ad esso peculiare - inaugurata in Europa da Eliot, in Italia da Montale - Sereni non si può annoverare fra i rappresentanti di questo movimento proprio perché in lui rimane più di «una traccia di atteggiamento vitalistico» di chiara ascendenza dannunziana: «lo sport [...] le corse d'auto, il culto della giovinezza, la festa e la gioia», sono atteggiamenti contrari ai tratti molte volte osservati nei modernisti, caratterizzati invece da forme di ascetismo e di rinuncia (si pensi al Montale di «ho vissuto la mia vita al 5%»).

Concentrando la propria attenzione su *Ancestrale* di Goliarda Sapienza, Alessandra Trevisan propone un catalogo lessicale comparato all'*Alcyone*, intendendo dimostrare come esso «possa aver funto da modello e anti-modello per la poesia» dell'unica raccolta della poetessa siciliana. La comparazione permette di appurare che Sapienza, benché «non consideri i testi dannunziani nella loro totalità ma legga con più attenzione soltanto alcune poesie», riesce nel tentativo di «rifunzionalizzare semanticamente' il lessico alcionio», adeguandolo alla propria poetica.

Gianmario Villalta indaga la presenza di d'Annunzio nelle opere di Zanzotto, a partire da una giovanile lettera di questi a Ungaretti. Benché frequentato fin dall'adolescenza, d'Annunzio non lascia tracce evidenti nella prima poesia del solighese; mentre nella produzione più tarda si trovano rinvii preclari, anche se svolti in chiave ironica e con accenti desacralizzanti. La frequentazione è indubitabile considerate le citazioni nei testi ultimi: vale la metafora della pietanza indigesta che non smette «di tentare all'assaggio e, a quanto appare, a una meditante masticazione».

D'Annunzio è insomma un'ombra rilevante con cui i poeti del secondo Novecento hanno fatto i conti. I contributi qui riuniti ne danno conferma, individuando fenomeni di citazione diretta (Zanzotto) o di 'rifunzionalizzazione semantica' (Penna e Sapienza) - tutto som-

mato il modo più semplice e meno problematico di ricorrere alle parole altrui -, oppure addirittura di un'influenza che agisce sulla concezione stessa della poesia (Sereni), eventualmente per sottolineare una irrimediabile distanza (Pasolini).

Gli «oscuri turiboli» del simbolo. Penna e d'Annunzio

Roberto Deidier
Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract In the interpretation of his trained readers Sandro Penna has been the object of a great misunderstanding. For a long time his relationship with the greatest poetical works of his time has been hidden; it happened the same with the authors he could read during a long training. The most recent studies about Penna's intertextuality focused on citations, limiting themselves to compiling a register, without considering the long duration of international cultural processes to which Penna himself refers. The name of Gabriele d'Annunzio is that of a certain actor among these processes, dealing above all with the poetics of symbol.

Keywords Poetry. Modernism. Music. Symbol. Intertextuality.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-24
Accepted 2022-07-04
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Deidier | 4.0



Citation Deidier, R. (2022). "Gli «oscuri turiboli» del simbolo. Penna e d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 9, 161-178.

Il nome di Penna, nei registri della critica intertestuale, è rimasto a lungo confinato nei limiti di una sostanziale *impasse* e di un clamoroso fraintendimento. Se i primi lettori riconducevano la poesia penniana a un clima di alessandrinismo, di tarda grecità, che traeva forza dall'osservatorio formale e da una prospettiva linguistica falsata dall'intrinseca, suavisiva musicalità di quei versi, i lettori di quella seconda ondata critica che si rovesciò sul poeta perugino negli anni Cinquanta replicavano di fatto un assunto interpretativo, elevato (o degradato, a seconda del punto di vista) a *cliché*. Forse la responsabilità fu in parte anche di un autore che praticava, sotto più aspetti, l'arte della sottrazione e del sottrarsi, alimentando così mitologie e leggende spesso inopportune e devianti, ma sfuggiva clamorosamente, a quei recensori pur illustri e agguerriti, non certo ingenui né sprovvisti di adeguata strumentazione, quella fitta rete di rapporti letterari di cui si nutrì nel concreto la prassi relazionale di Penna.

A far alzare a lungo bandiera bianca, com'è noto, fu un giudizio di Piero Bigongiari, lettore avvedutissimo dei francesi e poeta di parte ermetica, osservatore attento degli sviluppi della lirica italiana. Era il 1950, e un intervento sugli *Appunti*, apparso in sede autorevole, fece sì che quei versi apparissero «senza un gambo visibile» (Bigongiari [1950] 1980, 433) (il che significava un invito a sollevare il velo, per rendere finalmente visibile ciò che poteva intuirsi), ma l'assunto fu presto cristallizzato in una formula monca, per cui Penna divenne il poeta «senza gambo» *tout court*. Quando si cominciò a leggerlo più da vicino – e quando infine Penna trovò interpreti che potessero coglierne l'altezza – l'orizzonte investigativo apparve confinato nella migliore tradizione italiana, ovvero quella a cui qualsiasi studente del Regno, nato nei primi anni del secolo e scolarizzato nei due decenni a seguire, avrebbe potuto tranquillamente attingere, indipendentemente dalla tipologia e dal grado degli studi. Ancora una volta la predilezione dei lettori andò alle forme, per cui fu facile pensare alle ariette e alle canzonette di Metastasio, e più indietro a Tasso e a Petrarca, che riapriva la vertiginosa questione del monolinguisimo; questione che rispondeva, anche qui, a quella della monotematicità. Come se Penna, sul quale gravava comunque l'ipoteca dell'irregolarità e della singolarità, a dispetto di qualsivoglia classificazione attendibile, ormai costretto tra Grecia antica e Italia premoderna fosse un caso che conveniva immobilizzare tra comodi parametri. Così anche il suo più assiduo lettore, Cesare Garboli, presentando una nuova edizione del canzoniere penniano sul finire degli anni Ottanta, ne fa un autore così fedele «alla tradizione da scenderne giù come le pecore dai tratturi» (Garboli 1989, X), rinnovando l'ipoteca italiana ma recuperandone anche parte del *côté* scolastico, che giocoforza doveva essersi spinto alle prime soglie del Novecento e soprattutto alla triade Carducci-d'Annunzio-Pascoli. Accogliendo quindi indicazioni critiche che si erano ormai sedimentate a partire

dagli anni Sessanta e Settanta, Garboli mette in campo con decisione i nomi delle due maggiori orchestre liriche a cavallo del secolo, ponendo una questione di non poco rilievo; se da una parte Penna è presentato come «un poeta di registro linguistico piccolo-borghese, dannunziano e pascoliano» (X), dall'altra i due modelli «intervengono anche nel meccanismo di adulazione, di 'lode del mondo' con cui Penna colma il salto tra la patologia del proprio 'io' e la numinosità del desiderio» (XI). Come a dire: c'è un lessico tutto sommato scontato o stagnante, votato a un «destino di putrefazione» ma rivolto in «concorrenza col mondo» (X) (ciò che rappresenterebbe la novità per certi aspetti eversiva di Penna), ma c'è anche un atteggiamento che riflette il profondo intreccio di vita, di letture e di poetica, nella ricerca di una poesia pura, «gocciolante di viva passione» (Penna 2017, 790), come Penna stesso ebbe a scrivere nei suoi appunti di diario. Si può concordare o meno con la chiave psicologica di Garboli e su certe approssimazioni terminologiche, sulle quali Penna era stato piuttosto preciso,¹ ma resta comunque che i nomi di Pascoli e d'Annunzio, a quest'altezza, sono ormai un *fait accompli*, un dato assimilato non solo sul piano della citazione (ciò che in Penna appare come insieme di «echi parziali, circoscritti e fuggevoli di qualsiasi altra opera»)² ma anche e soprattutto su quel piano costitutivo che comprende il procedere stesso di un laboratorio lirico nei suoi più intimi recessi, nel profondo delle sue ragioni.

In realtà lo stesso Bigongiari aveva contribuito a ricondurre Penna nell'alveo della modernità italiana, facendo i nomi di Saba e Montale, ma nei termini di una differenziazione sul piano della poetica. A smuovere una certa stagnazione critica nei confronti di quest'autore e ad aprire la strada verso una collocazione tra le officine novecentesche furono Giuseppe De Robertis (2001, 279-83), che azzardò opportunamente il nome di Govoni (eppure il suggerimento, che tra l'altro forniva un implicito indizio anche in direzione del futurismo, non fu colto) e Alfredo Giuliani, che parlando del «verismo irrealista della follia» di Penna volle trovarvi «qualcosa di Campana» (1965, 61). Come non fu colta né sviluppata, in quegli stessi anni, un'altra indicazione, che seppure poteva essere apparsa suggestiva mirava dritto a un problema fino a quel momento rimosso:

se volessimo trovare una figura cui assimilarlo, crediamo che l'unico nome da fare sarebbe quello di Rimbaud, il Rimbaud ragaz-

1 Garboli infatti tende a porre sullo stesso piano omosessualità e pederastia. Si legga in proposito i numerosi riferimenti nelle pagine di diario, oltre alla testimonianza di Giuliani (1977, 292-3): «Ci mise mesi per scovarmi, e la sua stima si rafforzò nell'intuire subito che non ero né pederasta né omosessuale (ci teneva a questa distinzione gidiana)».

2 Genette 1997, 12.

zo, con tutto il suo *dérèglement* ancora potenziale, e magari con una vena melodica ancora più fluida e tersa. Come Rimbaud, Penna è, nelle lettere italiane, il ribelle infantile e assolto. (Pasolini 2001, 349-52)

A pronunciarla, già nel '50, era stato colui che era destinato a porsi come una sorta di nume tutelare, ovvero Pasolini; il quale, pur imponendolo come solo confronto che come modello possibile fra tanti, con il nome di Rimbaud rompeva gli argini italiani e proiettava finalmente Penna in una dimensione europea, seppur velata; dimensione alla quale, infine, il poeta sarebbe stato più opportunamente ricondotto solo a partire dalle letture degli anni Ottanta.³

Come per qualsiasi autore, ma ancora più per Penna considerati i suoi trascorsi critici ed ermeneutici, la questione dei rapporti con altri autori non può essere limitata a un semplice confronto, in positivo o in negativo, al livello generale e generico delle rispettive impostazioni di ricerca poetica. Più da vicino, proprio sul piano della testualità, valgono quelle indicazioni di metodo espresse ormai diversi decenni fa da Maria Corti a proposito di Dante, laddove la studiosa accennava a «campi di tensione» e a «campi semantici mobili» (Corti 1983, 38) all'interno d'una medesima temperie culturale; quale fu, in effetti, quella delle relazioni tra Italia e Francia, complici le reciproche trasmissioni e mediazioni dovute a personaggi del calibro di Soffici o Larbaud. Si tratta di un quadro ormai ampiamente riconosciuto e indagato, rispetto al quale non è possibile prescindere.⁴ Pertanto, i riferimenti transtestuali andrebbero investigati nella prospettiva «di distinguere fra interdiscorsività a livello di codice e intertestualità a livello di messaggio» (Corti 1983, 69), il che si traduce, quanto alla scrittura penniana, in una verifica sostanziale sia dell'*intentio auctoris* sia del suo rapporto con le officine coeve e con i grandi modelli che le avevano condizionate, con il pensiero rivolto soprattutto alla grande stagione simbolista. In questa direzione si sono mossi gli importanti contributi di Laura Marcuz e soprattutto, per quanto concerne d'Annunzio, di Francesca Bernardini Napoletano; se la prima ha infine potuto affermare che «Numerose sono le fonti che sottostanno, in misura più o meno consapevole, al tessuto poetico penniano» (Marcuz 1998, 305), la seconda, indagando proprio quella consapevolezza, ha riconosciuto quanto fosse «congeniale a Penna la varietà dei toni e dei modi della poesia dannunziana, che sperimenta l'idillio e la narrazione in versi, il sublime e il reali-

3 Mi riferisco alle indagini di Di Fonzo 1981 e De Santi 1982.

4 La bibliografia è ampia; mi limito a ricordare qui alcuni contributi degli ultimi decenni, a partire dallo studio di Petrocchi 1995; Norci Cagiano, Pompejano Natoli 1998; Restuccia 2003; Zanfi 2018; Grootveld, Jansen, Lanslots 2018.

stico, l'imitazione dei classici e il grottesco» (Bernardini Napoletano 2000, 55-6), con riferimento al primo d'Annunzio.

A ben guardare, fino alla pubblicazione delle pagine di diario, Penna è apparso piuttosto avaro di dichiarazioni in proposito; in questa prospettiva si pone come un autore introverso, parco di informazioni, poco interessato a fare chiarezza, al contrario del mentore Saba, che volle intervenire in prima persona sulla ricezione della propria poesia con *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Fanno eccezione due filmati che risalgono invero a un Penna tardo, ma che contengono dichiarazioni di sicuro interesse per definire più compiutamente la fitta rete intertestuale che successive indagini hanno iniziato a svelare (per esempio Wilken 2006) e per meglio inquadrare, altresì, quella che si profila come una vera e propria 'funzione' d'Annunzio. Nel 1969, infatti, nel leggendario disordine estremo della sua abitazione romana, il poeta riceve due visitatori, intenzionati a riprenderlo nella sua naturalezza umana e letteraria e a intervistarlo sulla ricezione della sua opera. Si tratta, nel primo caso, del pittore e amico Mario Schifano, che dopo aver scartato Ungaretti punta proprio su Penna per un inserto di poesia nel docu-film *Umano non umano*; il secondo visitatore è Ippolito Pizzetti, figlio del noto compositore Ildebrando e appartenente alla cerchia degli allievi di Natalino Sapegno, come Garboli e Vittorio Sermoni.

Mentre Schifano è interessato a riprendere Penna così com'è, senza dargli alcuna indicazione di regia, Pizzetti, pur con le dovute cautele nei riguardi del personaggio, è più incline a definirne la poetica, con riferimento al contesto storico-culturale degli anni Trenta e alle reazioni della società letteraria. Alcune dichiarazioni, nello specifico, aiutano l'interprete a orientarsi tra i vari *camouflages* penniani, vincendo le reticenze dell'autore e colmandone le omissioni. Nel filmato di Schifano Penna viene ripreso seduto sulla sponda del letto, mentre, preso in mano il volume delle *Poesie*,⁵ compie una propria scelta antologica, soffermandosi talora ad autocommentarsi. Dopo aver letto *Poi fu una cosa povera e avvilita*, il poeta, malcelando un sorriso sornione, aggiunge: «Questa è un po' greca. Si capisce cos'è, si comincia coi quadri, no, dopo gli antichi almeno...». Il testo è in effetti ricompreso nell'antologia del 1973, sorta di testamento che conserva le poesie «da lasciare ai posteri se posteri esisteranno»;⁶ consta di un solo distico («Poi fu una cosa povera, avvilita | nascosta da una

⁵ Si tratta di Penna 1957. È la prima edizione organica, allestita da Pasolini.

⁶ Penna 1973a, 5. Il volume, inspiegabilmente privo della prima poesia, *La vita... è ricordarsi di un risveglio* se non per una svista redazionale, è stato sottovalutato nella complicata vicenda editoriale di Penna, mentre rappresenta una chiara scelta d'autore e il riconoscimento di un proprio canone interno. È stato quindi ripreso, integrato della poesia mancante e messo a testo nell'allestimento di Penna 2017.

mano, il segno della vita»⁷ che, com'è consuetudine nella prassi eufemistica di Penna, rappresenta nascondendo. Si tratta, anzi, della rappresentazione di un nascondimento, espressa attraverso un nascondimento secondo: la «cosa povera, avvilita». Ha facile gioco il poeta a commentare che l'immagine celata si capisce: in ogni caso è un quadro. Poco dopo – ciò che in qualche modo stabilisce un legame tra le due poesie e il loro commento – Penna legge *Un amore perduto quanta gioia* («Un amore perduto quanta gioia | di nuove sensazioni in me sorprende. | Ma l'amore è perduto | e la pena riprende»)⁸ ma questa volta premette il commento:

Poi ci sono delle poesie che non dicono niente, si affidano solo alla cadenza, per esempio alle volte una poesia si fa riconoscere secondo me come un brillante: un gioielliere lo guarda, è o non è vero. Per esempio questa poesia che non dice niente, un concetto, può essere bella per come cadono gli accenti, non so.⁹

Questo Penna ritratto nel proprio *understatement*, ma che indossa la giacca per accoglierci nella sua casa-magazzino (appare invece più *négligé* nell'intervista di Pizzetti) è un estremo travestimento. Le immagini di cui si costituiscono le poesie si richiamano, e richiamano quell'alternanza di desiderio, soddisfazione e privazione che ci riporta alle note riflessioni di Leopardi sul piacere: qui la vitalità sessuale si stempera nel successivo «avvilirsi» e va a porsi sullo stesso piano dell'amore che si perde, inteso non come sentimento ma come pura «sensazione», nell'incessante esercizio e inseguimento dell'*epithumia*. «Un concetto», dunque, viene espresso e rappresenta un nesso possibile, ma Penna introduce la seconda poesia all'insegna del *nonsense*, «bella per come cadono gli accenti», per il ritmo anapestico che potrebbe anche non portare con sé alcun pensiero, né dare musica a un significato; ne fa insomma, a distanza di anni, un testo in cui la predominanza musicale ottunderebbe la chiarezza del dettato, che pure è presente e risulta perfettamente coerente con il 'sistema' di un desiderio; la cui spinta passionale si spegne nell'istante stesso del soddisfacimento, per subito riaccendendosi verso altri oggetti e votato a non placarsi. «De la musique avant toute chose», come predicava Verlaine sulla scia della musica rapinosa, pervasiva e sinestetica di Baudelaire. C'è in filigrana l'ammissione di un residuo di simbolismo, ormai placate le *querelles* che opponevano il fronte della grammatica ermetica, con tutto il suo stemperarsi verso il liri-

⁷ Penna 2017, 113.

⁸ Penna 2017, 132.

⁹ I fotogrammi relativi a Penna nel docu-film di Schifano si trovano facilmente in rete sulla piattaforma Youtube. La trascrizione dei brani citati è mia.

simo «puro»¹⁰ a quello che si riconduceva alle matrici crepuscolari e sabiane; un'ammissione che sembra contrastare con l'altra dichiarazione rilasciata a Pizzetti: «io ero l'anti-ermetico, io e Saba facevamo proprio apposta gli anti-ermetici, invece ci ripiazzano tra gli ermetici. Quello può essere vero, perché un'epoca è un'epoca, eh...».¹¹

«Un'epoca è un'epoca», anche se è arduo stabilirne i limiti cronologici, essendo quello del retaggio francese un evidente fenomeno di *longue durée*; Penna testimonia in prima persona di una stagione controversa e contraddittoria, dove l'elemento musicale prevarica sul convulso ricettario simbolista d'oltralpe, almeno per quella che ne è la ricezione e la rielaborazione italiana negli esempi maggiori, Pascoli e per l'appunto d'Annunzio. Si profila pertanto un campo di tensioni, che l'insistente proiezione del Vate verso il nuovo, tra gli anni Ottanta e Novanta, alimenta, proiettandone i caratteri interni alla cultura francese (il superamento del parnassianesimo da parte del simbolismo più codificato) anche sulla ricezione al di qua delle Alpi. Si crea, conseguentemente, un movimento di campi semantici nel porsi stesso di relazioni ben più fitte di quanto potrebbe apparire, poiché entrano in gioco le dinamiche dell'assimilazione e della reinvenzione, ciò che per d'Annunzio significava trascorrere dall'*imitatio* a una sostanziale *aemulatio*. Non era già accaduto al suo esordio, secondo quanto ammesso in una lettera a Giuseppe Chiarini, prefatore delle *Odi barbare*? D'Annunzio dichiara di aver letto Carducci «con una eccitazione strana e febbrile» e di essersi sentito «un altro», preso, invasato da una «smania della poesia» (Fatini 1959, 131). Pur consapevole delle imperfezioni della sua prima raccolta, il poeta aveva comunque cercato la pubblicazione presso un editore di prestigio. Si era pertanto rivolto all'amico Cesare Fontana, com'è noto, al quale scriveva il 1° settembre 1879:

Sono lampi rosei di vita giovanile, delirii pieni di fremiti e di parole insensate, febbri ed ebrezze [...]. C'è dentro tutta la mia anima ardente: un'esuberanza di sentimento, che si espande in inni procaci, in elegie soavi, in immagini folgoranti, in suoni bizzarri, convulsi o languenti. (Forcella 1926, 92)

A definire successivamente il campo di tensioni è proprio una particolare semantica della musica, dato più volte ribadito da d'Annunzio; il quale, «come un collezionista che si appropria di tutto quanto gli fa comodo, purché sia alla moda e francese» (Raimondi 2001,

¹⁰ Su questi aspetti si consideri lo studio di Mengaldo 1991, 131-58.

¹¹ Pizzetti 2019, 58. È il testo dell'intervista realizzata per la TV della Svizzera italiana nel 1969, per la regia di Grytsko Mascioni.

174),¹² sovrappone nei suoi *pastiches*, con l'istinto che gli è proprio, ciò che la modernità ha da offrirgli. Anche le tensioni, appunto. Ancora nel 1887, nel consumarsi delle ultime risorse naturalistiche, la letteratura del positivismo resta un referente possibile, nell'affermarsi di una chiarezza lucida e concreta. In una recensione apparsa sulla *Tribuna* scrive che «[s]e il sogno è una figura della poesia, esso deve manifestarsi nella concretezza degli oggetti e nelle 'viscere della vita'» (174) (sembra proprio fargli eco il giovane Penna, quando dice di non amare «la poesia che sopra la passione si alza serenamente e domina»)¹³ Residuo delle oscillazioni parnassiane? Il d'Annunzio che

celebra la «lucidità impeccabile» dello stile, le leggi «delicate e misteriose» del «senso musicale», è soprattutto un parnassiano, il poeta di *Isotta Guttadauro*, fedele alla maniera di Gautier: ha letto Banville e Hérédia, Mendès e Lorrain, Baudelaire e Verlaine, come Flaubert e i Goncourt, Zola e Maupassant, e forse anche Walter Pater. (Raimondi 2001, 174)

Su questo *bric-à-brac* che comprende fronti (e poetiche) così diversi si allunga però l'ombra di Baudelaire, nella direzione che va dalle *Fleurs du mal* verso i poemetti in prosa dello *Spleen de Paris*. Già in un saggio dell'anno prima, d'Annunzio ne riprende l'idea di

una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali. (175)

In realtà sta traducendo pressoché alla lettera le indicazioni che Baudelaire aveva rivolto ad Arsène Houssaye e che aprivano il suo secondo libro:

Quel est celui qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (1990, 68)

D'Annunzio taglia corto e sintetizza, in quei «movimenti musicali», ciò che Baudelaire attribuisce rispettivamente all'anima, alla fantasia, alla coscienza. Ne fa un'unica aspirazione, «sottesa ai suoi esperimenti musicali, alle sue ricerche di un ritmo che possa prolungare, come diceva Yeats, il momento della contemplazione, della fluidità dell'essere» (Raimondi 2001, 175). Anche Penna, discorrendo con Piz-

¹² Raimondi 2001, 174.

¹³ Penna 2017, 790.

zetti, accenna a questo primato della musica, che si lega a un «eccesso di felicità»: «io sentivo la musica dentro di me». Una musica che è libertà e vitalismo, al punto da avvertire la necessità del sonno come una vera e propria costrizione, uno dei tanti «divieti | alla felicità» (è la chiusa di una delle sue più famose quartine, *Fuggono i giorni lieti*):¹⁴

Io la sera prima di andare a letto salutavo Castel Sant'Angelo e gli dicevo: «Ciao, dico, purtroppo bisogna dormire tutti otto ore, domani ci vediamo». Perché mi dispiaceva di perdere le ore del sonno. Poi addirittura quand'ero più giovane se dovevo viaggiare sceglievo la notte, così non dormivo e vivevo un po' di più. [...] E lui, Pasolini: «La musica? Sentivi la musica? Come gli schizofrenici?» [...] Gli schizofrenici sono matti, io sentivo una calma interiore. Sì, quasi inspiegabile, perché... Mi dicevano perché ero tanto contento. Sì, io c'ho un'ubriachezza senza vino, dicevo. Oggi potrei dire senza droghe. (Pizzetti 2019, 56-7)

Gli echi delle poetiche del simbolo sembrano arrivare più o meno tutti. La sofferenza per l'«impossibilità di comunioni perfette tra tutte le cose» (Penna 2017, 790) tempera tali echi già all'altezza del 1928, anno di essenziali acquisizioni di consapevolezza proprio sul piano della poetica. Ma di fatto attraverso quali elementi si esplica questa tensione musicale che rappresenta un cortocircuito ormai certo tra Penna, d'Annunzio e il simbolismo? Penna lascia tracce piuttosto precise e consapevoli, che contribuiscono a orientare l'indagine. In uno degli ultimi componimenti giovanili, *C'è ora nel mio cuore convalescente*, datato alla fine del 1926, si legge: «Addio Wilde, Poe, Baudelaire | malefici assistenti | del mio cuore malato di nevrosi, | magnifici tormentatori | di chiusi uragani di passione». La chiusa è ancora più esplicita:

Addio Baudelaire, io più non t'amo
se torno al mio caro D'Annunzio adolescente
lascero i tuoi oscuri turiboli
per tuffarmi, con un ardore che i miei
anni reclamano, nell'azzurro del cielo e
del mare.
(180-1)

Dunque Penna si sarebbe deciso a lasciare gli «oscuri turiboli» delle *Fleurs* per tornare «al mio caro D'Annunzio adolescente», ma in realtà si sposta anche oltre. Memorie da un d'Annunzio più maturo riaffiorano in diversi momenti dell'*opus* penniano, per esempio dal-

¹⁴ Penna 2017, 50.

le *Elegie romane* in una poesia più tarda come *Già fiammeggia il cono*. *La sera* (317), dove si ritrovano altri echi dai pittori futuristi. Qui, al secondo verso, la citazione è letterale: «E tu ritorni» («E tu ritorni, o Vita?» nella fonte dannunziana, in *Vestigia*, 1-3). Ancora, più clamoroso, il «sogno di bellezza» di *Un sogno di bellezza un dì mi prese* (362), databile addirittura al 1949, con rimando evidente e anch'esso letterale a *L'allegoria dell'autunno*; un altro sintagma, «coro sommesso», ne *La battaglia* (471), pubblicata soltanto nel 1974 su «Paragone», insiste sul *Notturmo*. Intuendo i limiti dei primi versi dannunziani e «Lasciate da parte le esercitazioni classicheggianti, erudite e carducciane di *Primo vere*» (Bernardini Napoletano 2000, 55), il giovane poeta apprendista che guarda a *Canto novo* si proietta in realtà verso il d'Annunzio maggiore. Se il primo d'Annunzio doveva svolgere un ruolo di argine nei confronti della temperie simbolista, in realtà l'antidoto risulta in più punti ancora contaminato e inefficace, poiché Penna s'inoltrerà anche verso la grande stagione delle *Laudi* e cercherà di portare le voci di quegli incensieri verso la luce del suo «bianco taccuino sotto il sole» (2017, 95). Una variante, messa a testo in *Confuso sogno*, presenta, quanto all'addio a Baudelaire, la lezione «in parte io più non t'amo» (1980, 118), aurea locuzione averbiale che attesta una permanenza, almeno parziale, di fascinazioni simboliste. Quale significato possiamo attribuire a quel sintagma, «oscuri turiboli» (che traduce, nella ricezione penniana, quanto il lessema sia assunto a vero e proprio *tòpos* simbolista), seguendo proprio l'elenco nominativo suggerito dall'autore? In Baudelaire gli incensieri, e per sineddoche la materia stessa che bruciano, sono com'è noto un veicolo sinestetico, che «ayant l'expansion de choses infinies [...] chantent les transports de l'esprit e des sens» (Baudelaire, *Correspondances*). *La Muse vénale*, come un chierichetto che vuole guadagnarsi il cibo, deve necessariamente «jouer de l'encensoir», e in *Harmonie du soir* suoni e profumi si rincorrono in una danza malinconica che è «languoureux vertige» («languore» che trascorrerà in d'Annunzio), appena «chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir». Nella *Salomè* di Wilde la protagonista paragona la voce di Jochanaan a un turibolo pieno d'incenso, e un solo sguardo rivolto al Battista basta a far scaturire una musica misteriosa. Quanto a Poe, sarà sufficiente rievocare l'«oppiato vapore rugiadoso» che scorre «musicalmente nella valle universale» in *The Sleeper*, nella versione in prosa di Ulisse Ortensi, apparsa da Carabba già nel 1892. Eppure quegli *auctores* sopravvivono, almeno «in parte» nelle scritture penniane, poiché la lente attraverso cui il poeta vi si accosta è, ancora una volta, quella di d'Annunzio; non soltanto quello «adolescente», che comporta, per Penna, la scoperta e la rimodulazione del proprio sentimento della natura e della vita, ma anche quello più tardo che insiste a svolgere una funzione mediatrice o a sua volta mediata, soffiando l'«aroma dei canti | futuri» (*Maia*, V, vv. 106-107) verso poesie a venire, e as-

secondando in Penna tentazioni futuriste («La mia poesia lancerà la sua forza | a perdersi nell'infinito» (Penna 2017, 160), *La mia poesia non sarà*). Quello che si rende possibile a Penna, nei limiti di una poetica del frammento, scaturisce da una precisa percezione del modello, ciò che talvolta provoca, inevitabilmente, pur nella «necessità di occultare le fonti e, spesso, di cambiarle di segno» (Bernardini Napoletano 2000, 54) qualche residuo di estetismo. Si prendano due versi (5-6) tra i più misteriosi, in un testo più tardo, *Ero solo e seduto. La mia storia*, non datato, apparso per la prima volta su «Botteghe oscure» nel 1951: «Nude campane che la vostra storia | non raccontate mai con precisione». Le campane di Poe (*The Bells*), che scandiscono con esattezza un tempo finanche ipnotico, passate al filtro baudelairiano della *Cloche fêlée* sono proprio cambiate di segno e sono infine «nude», nel libero e decontestualizzato riuso di lessemi dannunziani contigui (proprio in un testo alcionio come *Il fanciullo*, dove si legge, ai vv. 103-105: «E il rame s'udia come campana. || Ti vidi nel mio sogno, o lene aulente. | Lottato avevi ignudo»), con una notevole *variatio* dell'immagine allo scopo di allestire, in Penna, un testo denso di allusività e di segreto, in parte poi dissimulato. Quando l'intervistatore Pizzetti ricorda al poeta le accuse di estetismo da parte di Garboli, Penna replica:

Quello che piace a lui e anche quasi tutto il resto io l'ho scritto senza sapere che era. Alle volte adesso dopo tanti anni ci ripenso: ma che volevo dire? A lui piace per esempio «togliere il fiato», era quel verso che dico «Nude campane che la vostra storia | non raccontate mai con precisione». Io l'ho scritta proprio in trance, senza sapere che volevo dire, però m'hanno sempre detto tutti che è chiaro, si capisce che... è poesia. Poi dopo Mallarmé, insomma... (Pizzetti 2019, 58)

In effetti è nel vettore stesso della poesia penniana, il ricordo, che l'innesto di Proust, a partire dal testo-guida *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, si colloca su una chiara matrice simbolista, baudelairiana e dannunziana. Nel secondo movimento della suite dedicata al fantasma, *Le parfum*, Baudelaire, rivolgendosi direttamente al lettore, gli domanda se abbia «quelequefois respiré | Avec ivresse et lente gourmandise | Ce grain d'encens qui remplit une église», poiché questo genera «Charme profond, magique, dont nous grise | Dans le présent le passé restauré!». Quei «turiboli», per quanto «oscuri», hanno dunque la facoltà di «restaurare» il passato, di attualizzarlo nell'infinito presente dell'attimo, nell'epifania dell'istante, in una musica in grado di rendere partecipi più sensi (ciò che rese possibile a Montale, pur attraverso un «aggettivo che non rende l'i-

dea», definire «afrodisiache»¹⁵ le poesie di Penna; ciò che non limita la questione della musicalità a un dato intermediale, come ha letto Wilken attraverso Rajewsky);¹⁶ ma ciò che per d'Annunzio si traduce in «una linea di continuità, dall'adesione alla natura nei versi giovanili all'annegamento panico di *Alcyone*» (Bernardini Napoletano 2000, 56), linea che procede sempre più per ampie strutture poematiche ed estesi segmenti narrativi, in Penna vira al contrario verso la concentrazione del frammento, poiché il rapporto con la natura e con il tempo è ulteriormente mediato dalla lettura di Rimbaud. Di questa contaminazione di d'Annunzio attraverso Rimbaud è già spia il sintagma «golfo d'ombra» (Penna 2017, 192) di un testo del marzo 1928, *Notte! Libertà! E una divina* (v. 32), mutuato dal capitolo IV de *L'innocente* e ricondotto a sua volta alla matrice di *Voyelles* («Golfes d'ombre», v. 5) in una poesia già carica di suggestioni futuriste. Se d'Annunzio si fonde con il tessuto e i ritmi stessi della *physis*, con il suo «selvaggio canto» (*Canto novo*, I, XIII), in un'adesione che ottunde il senso del reale per approdare al primato del desiderio, di fatto cancellando ogni barriera fra tempo della storia e tempo della natura, Penna conserva un io che può soltanto «ricordarsi» di un effettivo trasognamento. «Je est un autre», un «altro» che si contempla come restando esterno alla scena. Allora la musica dei «turiboli» simbolisti scandirà la durata di quel frammento, lo spazio-tempo di quell'«illuminazione» che a sua volta il poeta veggente aveva ripreso dalle *Fleurs*, nel bel mezzo dei *Tableaux parisiens*: «Un éclair... puis la nuit!» (*À une passante*), per consegnarla infine a un importante, quanto trascurato personaggio della costellazione penniana: Comisso. Sarà lui, l'autore del *Porto dell'amore* (1924) e di *Gente di mare* (1928) il vero reagente e correttivo rispetto al pervasivo modello del Vate, a quel dannunzianesimo generico e generalizzato in cui Penna solo «in parte» poteva riconoscersi. È nel suo stile, «stagionale meglio che storico; ancora impresso della nascita dei fenomeni, e però già persuaso della loro fragilità» che anche Penna «piuttosto che un corso storico, rileva qualcosa di fugace e momentaneo, un'ora del tempo» (Contini 1974, 148). Il lampo di un'epifania che si consegna alla memoria, poesia che si fa vita nel ricordo. Avrebbe potuto sostituire a «vita», nel primo, programmatico verso destinato ad aprire le sue edizioni, il termine stesso di «poesia»; ma così facendo ha sottratto la vita all'offesa del tempo (quel tempo che rappresenta un antagonista anche per Comisso e che d'Annunzio ha cristallizzato nella felicità dell'estate) sublimandola come azione mnestica, lasciando che la poesia si attesti come una decisa spinta passionale, in cui prende forma il momento epifanico.

15 Montale, Penna 1995, 47 (lettera del 15 marzo 1935).

16 Vedi Wilken 2006.

Uno sguardo alle carte rivela che più di un testo del corpus lirico penniano nascerà dalla forma di un appunto in prosa, già musicale, al quale saranno imposte le barre di separazione dei versi: un «intrinseco andamento diaristico» (Damiani 2001, XXXV), già rilevato per Comisso, sotto la cui superficie narrativa «a scomparti» trapela «una sottostante articolazione da poemetto in prosa o da aforisma» (XXXIII). La marca rimbaudiana, rinvenibile in entrambi, si sostanzia in un «impressionismo paratattico e spesso contraddittorio tra sensazione e sensazione» (Bandini 1983, 83); ne viene la difficoltà a rubricare la poesia penniana all'insegna ora della felicità, ora della disarmonia *tout court*, proprio perché se quella felicità è riconosciuta nella scena narrata, e ai suoi personaggi interni (tutte le possibili variazioni del *puer*), essa è spesso negata al soggetto poetante, che finisce per ipostatizzare stati d'animo di estraneità, esclusione, contrasto, malinconia.

Penna tratterrà del simbolo la sostanza di «luogo di passaggio, di riunione dei contrari» (Durand 1977, 65). Ne farà un veicolo ossimorico, sinestetico, finanche eufemistico, come in *Poi fu una cosa povera, avvilita*, dove il «segno» è derivazione diretta di una spinta simbolica. Da una parte esso ha un valore metonimico («vita» come generazione, con riferimento all'organo riproduttivo), dall'altra ha valore di un'immagine pudica, che si nasconde una volta esaurita la tensione dell'eros. Come indicava Benoist (1975), ogni simbolo è suscettibile di almeno due interpretazioni opposte, che devono unirsi per ottenerne il senso completo. Soprattutto, Penna esprimerà nel simbolo il luogo di convergenza tra realtà e immaginazione, tra geografie visute e suggestioni mnestiche; potrà così scrivere la musica di un inesausto «trasognare», ancora sulla scia dannunziana, secondo quanto espresso in quel fondamentale documento di poetica raccolto tra *Le faville del maglio, Dell'attenzione*:

Quante volte la mia vita non è se non trasognamento! Sognare è una cosa, trasognare è un'altra. La realtà mi si scopre a un tratto e mi si approssima con una sorta di violenza imperiosa. Ne attendo l'impronta con l'orrore dello schiavo che cade in ginocchio mentre il marchio gli è sospeso su la spalla e la carne non anche stampata si raggricchia come se già fumasse. A un tratto ella si dissolve, si difforma, si trasforma, assume l'aspetto del mio più segreto fantasma. Poi riprende ossa, muscoli, ugne: si lancia di nuovo su me come una bestia potente di mille branchie.

Chi potrà mai chiudere nel cristallo dell'arte le nascoste fermentazioni dell'anima umana? Che mai diventa la più piena delle mie pagine al paragone di quest'ora innumerevole, gioita e sofferta? Se tento di fermarla, io la trasmuto in una serie di segni logici che del mio vasto tumulto non rattengono più che della vita e della morte

e della deità e dell'eternità non rattenga il geroglifico inciso nel granito dell'obelisco. (d'Annunzio 1966, 1097)

Questa realtà così impressionisticamente aggressiva, in Penna, se registra un «tratto» non si lascia però scoprire all'improvviso, incombendo perché assuma una forma. «Improvvisa» il poeta aveva avvertito piuttosto la «liberazione», nel suo testo più noto, nell'immagine di un «marinaio giovane» accanto a sé, ma si tratta di un ricordo. Il «corpo rotto» dal sonno disagiato su una panchina, all'interno di un convoglio provinciale di terza classe, raccoglie i sensi per riconoscere e creare la grande icona penniana del *puer*, anche se si tratta in realtà di un adolescente o addirittura di qualcuno più adulto. Il simbolo, vitalistico e liberatorio, è «un sogno di bellezza», ma caduco, che deve essere costantemente riacceso. Penna, al contrario di d'Annunzio, «accentua l'individualità della condizione esistenziale e dell'esperienza, anziché trascenderla nella 'vitalità universale'» (Bernardini Napoletano 2000, 58); non può «annullare la realtà e il tempo storico nell'eterno presente del desiderio» (65): ogni sforzo in quella direzione si esaurisce nella concretezza di una dissonanza tra soggetto ed esperienza. È per questa via che d'Annunzio, in Penna, può subire la virata parodistica di una poesia come *Finestra*, davvero esemplare in questo senso, poiché tende a riassumere, senza poterlo naturalmente sintetizzare, il dissidio decadente (ed estetizzante), ancor prima che ermetico, tra vita e letteratura.

È in questa dimensione che la linea Rimbaud-Comisso s'innesta sulle grandi costruzioni dannunziane, per smussarle o mutarle finanche di segno. *Finestra*, invece di guardare al d'Annunzio «adolescenziale», è un testo che dialoga direttamente con *Alcyone*:

È caduta ogni pena. Adesso piove
tranquillamente sull'eterna vita.
Là sotto la rimessa, al suo motore,
è - di lontano - un piccolo operaio.

Dal chiuso libro adesso approdo a quella
vita lontana. Ma qual è la vera
non so.
E non lo dice il nuovo sole.
(Penna 2017, 235)

L'incipit è già un concentrato di sovrapposizioni intertestuali. Riecheggia luoghi del libro dannunziano come «Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento» (*Furit Aestus*), con rovesciamento semantico, ma più da vicino riprende un verso da *La tenzone*, «Ogni passato mal nell'oblio cade», dissimulando la fonte attraverso due ulteriori contaminazioni: la prima, più remota, riporta a Galeazzo di Tarsia, «Or di

man m'è caduta ogni speranza» (*O felice e di mille e mille amanti*, v. 12), anche qui con evidente rovesciamento assiologico del valore positivo, perduto nella fonte, in valore negativo («pena»); ed è qui che Penna intercetta la seconda, più prossima fonte, attraverso un termine preso dal lessico ungarettiano e già fatto proprio con notevoli attestazioni infratestuali (*Mi avevano lasciato solo*, del 1927, presenta il lessema «pena» secondo soluzioni sintattiche e retoriche già sperimentate nel *Porto Sepolto*). L'attualizzazione del ricordo avviene coniugando l'intero testo al presente, rafforzato per di più dall'avverbio di tempo, ripreso in posizione centrale nei due versi d'avvio delle strofe; ma si tratta di due presenti, il primo rivolto all'osservazione climatica, che va parodiando un notissimo luogo dannunziano, mentre il secondo esprime il dualismo estetizzante tra libro e mondo, ovvero tra arte e vita, una vita «lontana» di cui non si afferra più l'autentica sostanza. Come l'indicazione temporale scandisce nell'identità una differenza, così il segno «lontano», ora avverbio spaziale, ora aggettivo, marca la distanza rimbaudiana tra soggetto osservante e oggetto osservato. Tale oggetto è, naturalmente, un'icona del fanciullo («piccolo») nella fattispecie penniana dell'«operaio» (*Ecco gli operai sul prato verde*) e già materia di un processo estetizzante («Ma gli operai non sono forse belli?»).¹⁷

Dunque la ripresa di un lessema o di un sintagma, da semplice calco o citazione, finisce per agire sull'asse paradigmatico, contribuendo all'allestimento dell'intero segmento strofico. Il processo parodistico che coinvolge *La pioggia nel pineto* si conclude con il rovesciamento di un altro attributo alcionio in quell'«eterna vita» che fluisce «tranquillamente» nei suoi quotidiani ritorni, e che si lascia guardare nei gesti dell'operaio, di là dal diaframma percettivo ed esistenziale della «finestra» che intitola il testo. Ma è l'Arte, in d'Annunzio, a risultare eterna, anzi, «sorella eternale» della Morte e non della vita («Ecco la Morte, e l'Arte | che è la sua sorella eternale», *Il gombo*, 31-32). Così Penna rovescia in quell'avverbio l'«eternale ardore» della stessa matrice dantesca di d'Annunzio (*Inferno*, XXV, 37) contenendo tutti gli ardori che agitano l'estate alcionia: la «febbre del mondo» che la smuove (*Ditirambo III*, 87) diventa semmai *Un po' di febbre*, come un noto racconto (vedi Penna 1973b). Il libro che Penna ha chiuso, ricordando una finestra nella primavera del 1934, è forse *Alcyone*?

¹⁷ Penna 2017, 34.

Bibliografia

- Baudelaire, Ch. (1990). *Piccoli poemi in prosa*. A cura di N. Muschitiello. Milano: Rizzoli.
- Benoist, L. (1975). *Signes, Symboles et mythes*. Paris: PUF.
- Bernardini Napoletano, F. (2000). «Il gambo del fiore. Sandro Penna e la poesia italiana del Novecento». Bernardini Napoletano, F. (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità = Atti del convegno* (Roma, 19-21 maggio 1997). Roma: Fahrenheit 451, 53-89.
- Bianchi R., Dogliani, P., Zanfi, C. (2018). «Le relazioni culturali e intellettuali tra Italia e Francia dalla Grande Guerra al Fascismo». *Storicamente.org*, 14.
- Bigongiari, P. (1950). «Per una sistemazione poetica». *Paragone*, 1(10), 45-49 (= *Poesia italiana del Novecento*. Vol. 2, *Da Ungaretti alla terza generazione*. Milano: il Saggiatore, 1980, 433-7).
- Comisso, G. (2001). *Opere*. A cura di R. Damiani; N. Naldini. Milano: Mondadori.
- Contini, G. (1974). *Esercizi di lettura*. Torino: Einaudi.
- Corti, M. (1983). *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Torino: Einaudi.
- Damiani, R. (2001). *La sola verità dell'attimo*. Comisso 2001, XI-LXI.
- D'Annunzio, G. (1924). *Le faville del maglio*. Milano: Treves (= *Poesie. Teatro. Prose*. A cura di M. Praz; F. Gerra. Milano; Napoli: Ricciardi, 1966).
- Deidier, R. (2003). *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*. Roma: Carocci.
- De Robertis, G. (1957). «Passato e presente di un poeta». *La Nazione*, 14 novembre (= *Collaborazione alla poesia. Scritti scelti sul Novecento italiano (1930-1962)*. A cura di P. Giangrande; S. Giusti. Lecce: Pensa, 2001, 279-83).
- De Santi, G. (1982). *Sandro Penna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Fonzo, G. (1981). *Sandro Penna. La luce e il silenzio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Durand, G. (1977). *L'immaginazione simbolica*. Roma: il pensiero scientifico.
- Fatini, G. (1959). *Il cigno e la cicogna*. Pescara: Edizioni Aterline.
- Forcella, R. (1926). *D'Annunzio 1863-1883*. Roma: Fondazione Leonardo per la cultura italiana.
- Garboli, C. (1989). *Prefazione*. Penna, S. *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. it. di R. Novità. Torino: Einaudi.
- Giuliani, A. (1958). «Le poesie di Sandro Penna». *il verri*, 2(1) (= *Immagini e maniere*. Milano: Feltrinelli, 1965).
- Giuliani, A. (1977). «Un polinesiano in Occidente». *la Repubblica*, 26 gennaio (= *Le droghe di Marsiglia*. Milano: Adelphi, 292-3).
- Grootveld, E.; Jansen, M.; Lanslots, I. (2018). «L'Italia e la Francia. Scambi culturali». *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 33, 2.
- Marcuz, L. (1998). «Intertestualità nella poesia di Sandro Penna». *Studi novecenteschi*, 25(56), 305-30.
- Mengaldo, P.V. (1989). «Il linguaggio della poesia ermetica». Mattesini, F. (a cura di), *Dai solariani agli ermetici*. Milano: Vita e Pensiero (= *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi, 1991, pagine).
- Montale, E.; Penna, S. (1995). *Lettere e minute 1932-1938*. Introduzione di E. Pecora; testo, apparato critico e postfazione di R. Deidier. Milano: Archinto.
- Norci Cagiano, L.; Pompejano Natoli, V. (1998). *Roma nella letteratura francese del Novecento*. Roma: Aracne.

- Pasolini, P.P. (1950). «Gli Appunti di Sandro Penna». *Il Popolo di Roma*, 28 settembre (= *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di W. Siti; S. De Laude; con un saggio di C. Segre; cronologia a cura di N. Naldini. Milano: Mondadori, 2001).
- Penna, S. (1957). *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (1973a). *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (1973b). *Un po' di febbre*. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (1980). *Confuso sogno*. A cura di E. Pecora. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (2017). *Poesie, prose e diari*. A cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier; cronologia di E. Pecora. Milano: Mondadori.
- Petrocchi, F. (1995). *Profili di italianisants: Benjamin Crémieux e Loius Chardourne*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane.
- Pizzetti, I. (2019). «Sandro Penna o la vita come poesia» (con una premessa di M. Zenari). Deidier, R.; Manica, R. (a cura di), *Il viaggiatore insonne. Quaderni internazionali di studi su Sandro Penna*. Roma: Empirìa.
- Raimondi, E. [1980] (2001). «Dal simbolo al segno». *Il silenzio della Gorgone*. Bologna: Zanichelli.
- Restuccia, L. (2003). «Pourquoi la littérature?» *Esiti italiani del dibattito francese*. Palermo: Palumbo.
- Wilken, D. (2006). «E questa festa di parole in me». *Intertextualität und Intermedialität im Werk Sandro Penna*. München: Martin Meidenbauer.

Omaggio a un poeta. Sereni e d'Annunzio

Giulia Raboni

Università di Parma, Italia

Abstract This article explores Vittorio Sereni's attitude towards the literary legacy of d'Annunzio, as expressed in particular in the poem "La poesia è una passione?", in which Sereni explicitly quotes some lines from d'Annunzio's *Novilunio* and appears to refer to a long, and apparently somewhat arduous, process of distancing himself from d'Annunzio's cumbersome legacy in his early development as a poet. The main point that we try to make is that Sereni's departure from d'Annunzio and the Liberty style is prompted not so much by a radical shift in poetic sensibility, but rather by a recognition that the world, and the social reality, have changed, and therefore require a renewal of the means of poetic expression. This is contrasted with the poetry of Montale, arguably the most influential Italian poet in the second half of the 20th century: we make the case that Montale's innovation, decisively influenced by the English-language modernism, is much more radical, and involves not just an updating of the poetic language, but a more fundamental and theoretical renewal of the very idea of poetry and literature and of what they stand for.

Keywords Vittorio Sereni. Gabriele d'Annunzio. Eugenio Montale. Modernism. La poesia è una passione? *Novilunio*.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-20
Accepted 2022-06-02
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Raboni | 4.0



Citation Raboni, G. (2022). "Omaggio a un poeta. Sereni e d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 9, 179-188.

Un intervento dedicato ai rapporti Sereni-d'Annunzio non può che partire dalla più esplicita delle dichiarazioni: quella del sentimento di fascino e allo stesso tempo di presa di distanza contenuta in «La poesia è una passione?», appartenente al nucleo centrale, *Il centro abitato*, degli *Strumenti umani*, con la ripetuta citazione nelle due ultime lasse di alcuni versi del *Novilunio*:

L'abbraccio che respinge e non unisce -
 il mento fermo piantato sulla spalla
 di lei, lo sguardo fisso e torvo:
 storia d'altri e, già vecchia, di loro.
 Moriva d'apprensione e gelosia
 al punto di volersi morto, di volerlo
 veramente, lì tra le braccia di lei.
 Rabbiosamente non voleva sciogliersi.
 Chi cederà per primo? La domenica
 d'agosto era, fuori, al suo colmo
 e tutta Italia sulle piazze
 nei viali e nei bar ferma ai televisori...
 Un gesto appena, - si disse - cerca d'essere uomo
 e sarai fuori dalla stregata cerchia.
 E, la convulsa stretta perdurando
 (che lei d'istinto addoppiava),
 alla cieca una mano errò sull'apparecchio, agì
 sulla manopola: nella stanza
 fu di colpo la gara, si frappose tra loro.

Il campione che dicono finito,
 che pareva intoccabile dallo scherno del tempo
 e per minimi segni da una stagione all'altra
 di sé fa dire che più non ce la fa e invece
 nella corsa che per lui è alla morte
 ancora ce la fa, è quello il suo campione.
 Lo si aspettava all'ultimo chilometro:
 «se vedremo spuntare
 laggiù una certa maglia...» e qualcosa l'annuncia,
 un movimento di gente giù alla curva,
 uno stormire di voci che si approssima
 un clamore un boato, è incredibile è lui
 è solo s'è rialzato ha staccato le mani
 ce l'ha fatta... e dunque anch'io
 posso ancora riprendermi, stravincere.
 S'erano intanto gli occhi raddolciti
 e di poco allentandosi la stretta
 s'inteneriva, acquistava altro senso, ritornava
 altrimenti violenta.

Per una voce irrotta nella stanza...
 L'istinto che non la tradisce
 scocca esatto sempre al momento giusto
 tra i suoi pensieri semplici.
 Sa capire il suo uomo: lo sa bene che più
 suppone lui di stravincere a sé meglio l'avvince
 e fin che vorrà se lo tiene.
 «Caro - gli dice all'orecchio - amore mio...»
 E la domenica chiara è ancora in cielo,
 folto di verde il viale e di uccelli
 non ancora spettrali case e grattacieli,
 solo un po' più nitidi a quest'ora
 di avanzato meriggio dell'ultima domenica
 di questa nostra estate. E se a lui pare
 che un brivido percettibile appena
 s'inoltri nel soffio ancora tiepido che approda
 alla terrazza: *anche agosto*
 - lei dice d'un tratto ricordandosi -
 anche agosto andato è per sempre...

Sì li ho amati anch'io questi versi...
 anche troppo per i miei gusti. Ma era
 il solo libro uscito dal bagaglio
 d'uno di noi. Vollero che li leggessi.
 Per tre per quattro
 pomeriggi di seguito scendendo
 dal verde bottiglia della Drina a Larissa accecante
 la tradotta balcanica. Quei versi
 li sentivo lontani
 molto lontani da noi: ma era quanto restava,
 un modo di parlare tra noi -
 sorridenti o presaghi fiduciosi o allarmati
 credendo nella guerra o non credendoci -
 in quell'estate di ferro.
 Forse nessuno l'ha colto così bene
 questo momento dell'anno. Ma
 - e si guardava attorno tra i tetti che abbuaiavano
 e le prime serpeggianti luci cittadine -
 sono andati anche loro *di là dai fiumi sereni*,
 è altra roba altro agosto,
 non tocca quegli alberi o quei tetti,
 vive e muore e sé piange
 ma altrove, ma molto molto lontano da qui.

La poesia, che costituisce nella produzione sereniana, insieme forse ai *Versi* e naturalmente a un *Posto di vacanza*, una delle riflessioni più esplicite del poeta sulla propria scrittura, ha una lunga gestazione, ricostruita da Isella negli apparati all'edizione del Meridiano delle *Poesie* e già ripercorsa da Niva Lorenzini in un prezioso intervento di complessiva esegesi del testo al convegno sereniano di Brescia del 2003 (Isella 1995, 592-7; Lorenzini 2003). Notevole è in particolare come la prima stesura del testo, che Sereni più volte esplicitamente qualifica come un lavoro in corso, tanto da concluderla con dei puntini di sospensione, appaia sulla rivista «La città» nel '64 con il titolo da *La poesia è una passione (racconto in versi)*, ma in una versione ridotta, quella cioè che va dal secondo emistichio del v. 52, («... e se a lui pare»): la sezione appunto che contiene la citazione dannunziana. Non stupisce allora, come ha sottolineato Benzoni, che nella prima redazione manoscritta il titolo fosse *Omaggio a un poeta*, ed è certo interessante che sia proprio questo il nucleo generatore del testo (o, almeno, il primo ad assumere una configurazione stabile), peraltro di una poesia su cui Sereni torna a più riprese (la prima parte è già conclusa nel 1965 quando viene pubblicata integralmente su «Le Arti»), denunciandone l'incompletezza nella prefazione agli *Strumenti* e ritornando con un ennesimo tentativo di ampliamento addirittura nel '75, con versi che migreranno invece poi in parte nella poesia *Progresso di Stella variabile* (Benzoni 2008, 271; Lorenzini 2003, 73-5). Allo stesso quaderno, e allo stesso periodo peraltro appartiene il brano *Un qualcuno che è poi Luciana*, che di nuovo sviluppa, stavolta in prosa, il proprio rapporto conflittuale con la poesia, anche lì rappresentata da una ammaliante figura femminile; e dove sembra di poter cogliere anche un riferimento proprio alla tecnica citazionistica di «La poesia è una passione?» nel passo che segue:

C'è poi anche la vergogna di confessarmi inquieto, troppo poco sicuro di me, prima ancora che di lei; e se una volta mi sarebbe magari riuscito di prorompere nell'accusa aperta, nella scompostezza di chi arriva alla scenata, adesso sento il pericolo dell'alzare la voce, temo l'irreparabile: che si secchi definitivamente da un momento all'altro e mi pianti in asso. Qui arriva in soccorso la frase fatta, sostitutiva di un discorso vibrato, di solito accompagnata da un attenuante sorriso che lei detesta. Ma appunto, proprio nel momento dell'affondo, io stesso per viltà le offro la scappatoia, l'alleggerimento, il modo di sottrarsi. A dire la verità non si tratta sempre di frasi fatte, spesso sono frasi di estrazione letteraria, reminiscenze, citazioni e proverbi, veri e propri corsivi. È abbastanza istruita per ravvisarne l'origine e abbastanza accorta per capire che si tratta di un mezzo di comunicazione rapida, diretta a evitare uno spreco di energia. Capitava, con ben altro tono, anche nei primi tempi e naturalmente, allora, lei non aveva di que-

ste reazioni. Può darsi che sorrisesse tra sé, con indulgenza per l'uomo che le parlava con aria protettiva e che comunque, allora, le piaceva. (Raboni 1998, 241)

Quanto basta insomma per considerarla un testo sentito intimamente (e lungamente) da Sereni, e per potercene servire da elemento per una valutazione del rapporto con d'Annunzio, o meglio a precisare il senso di quella lontananza dal poeta pescarese, cui fanno riferimento i vv. 63-64 e il verso conclusivo: «lontani/molto lontani da noi: ma era quanto restava [...]»; «ma altrove, ma molto molto lontano da qui», nei quali vediamo in atto alcuni dei procedimenti più tipici della poesia sereniana: la ripresa, con *variatio*, e la specularità («lontani/ma: ma/lontani»), insieme al reiterato utilizzo della *correctio* con «ma».

Se infatti le tessere dannunziane in Sereni, segnalate nel commento di Georgia Fioroni alle due prime raccolte, *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, da Mengaldo e dalla stessa Lorenzini, sono tutto sommato esigue (rispetto ad esempio a Luzi di cui ha dato ampia rassegna, seguendo una suggestione ancora una volta di Mengaldo, Amelia Juri), mi pare che il riferimento a d'Annunzio in questi versi, preparato, per dirlo ancora con Lorenzini, dall'interiorizzarsi del dato stagionale che permette lo scatto del ricordo, assuma un valore che va molto al di là del dato puntuale, per acquistare invece un significato più generale e strutturale della intera poetica sereniana (Mengaldo [1972] 1996; Juri 2014). Mi spiego meglio: mi pare che le indicazioni che possiamo ricavare da questo testo, accompagnate dalle riflessioni che Sereni rende intorno al suo rapporto con d'Annunzio, possano servirci a capire meglio e concretamente il senso della ricerca di Sereni e delle forme della sua modernità.

A che tipo di lontananza allude qui Sereni? Mi sembra che in questi versi a essere considerata radicalmente altra non sia tanto la sensibilità dannunziana (anche se non certo quella del 'canto spiegato', da cui Sereni è ideologicamente lontanissimo), ma invece la sensazione di una inappropriatazza dei propri strumenti, e della poesia in generale, di fronte a una realtà profondamente, e personalmente, del tutto mutata e che richiede una nuova rappresentazione: all'altezza del viaggio in Grecia, che costituisce la prima tappa della sua avventura bellica e poi nella società post-bellica. Cambiato insomma è il mondo, non tanto, e non prima, la posizione gnoseologica con cui lo si interpreta. Intendo dire (e cercherò di portare qualche argomento, spero convincente, a sostegno di questa enunciazione) che mi sembra che rimanga sostanzialmente estranea a Sereni quella che può considerarsi una delle innovazioni capitali del modernismo letterario (innovazione, intendo, rispetto a quanto immediatamente precedeva, alla letteratura ottocentesca e primonovecentesca, non ovviamente in senso assoluto nella storia letteraria occidentale), ossia la tendenza a trasfigurare e a reinterpretare in chiave analogica i dati dell'espe-

rienza personale. Quella tendenza cioè che è così chiara in Joyce, a partire almeno dal *Portrait of the Artist as a Young Man*, e praticata e teorizzata da T.S. Eliot e Pound; che è quanto dire, il principale elemento unificatore forse di quel modernismo angloamericano che esercita un influsso così importante sulla letteratura italiana perlomeno dagli anni Trenta, e poi con rinnovato vigore nel secondo dopoguerra. È quasi superfluo osservare quanta parte questa tendenza alla reinterpretazione allegorica, nella quale possono anche poi oscurarsi, o non essere esplicitati, i dati dell'esperienza di partenza, abbia nell'opera di Montale, fino almeno alla *Bufera* e con momenti di massimo avvicinamento identificabili forse nei *Mottetti* delle *Occasioni* ma anche nella *Primavera hitleriana*; e poi, per il tramite decisivo di Montale, su tantissima della letteratura e della poesia italiana del dopoguerra.

Non mi sembra che nulla di simile si osservi nella poesia di Sereni, segnata da una apertura in qualche modo non mediata nei confronti della realtà esterna che appare evidente già a partire dalla stessa periodizzazione scandita dalla pubblicazione delle raccolte, che disegna un chiaro arco dell'esperienza della sua generazione, dall'incertezza e in qualche modo dall'attesa della giovinezza prima della guerra, all'esperienza della guerra e della prigione, allo sviluppo e alle contraddizioni del dopoguerra e dello sviluppo economico, fino al bilancio finale di *Stella variabile*, che coincide ancora una volta con l'inizio di una fase diversa della storia sociale italiana. Periodizzazione che può anche essere in parte fortunosa (ma nel solo caso di *Frontiera*), ma che trova corrispondenza in tante dichiarazioni esplicite di Sereni sulla propria idea di poesia, informate del resto anche dalla sua formazione fenomenologica.

Ed è su questo approccio anzitutto esperienziale che mi pare si giochi la profonda differenza, malgrado l'influsso che certo il modello montaliano esercita sulla poesia di Sereni, dall'operazione di Montale, che anche nei confronti dell'eredità dannunziana si estrinseca soprattutto, sul piano lessicale, nel prelievo di tessere rare e preziose, laddove la strada di Sereni è invece quella di una progressiva apertura che costituisce più un riaggiornamento (anche profondo) della lingua poetica della tradizione, attraverso un processo di tipo inclusivo, che parte però sempre dallo sviluppo narrativo di un dato esperienziale, non di una sua rielaborazione intellettualistica a priori. Non a caso, nella prima parte del testo, all'avvilimento del poeta di fronte al silenzio della poesia, è un elemento esterno e prettamente moderno, l'irrompere della cronaca televisiva che commenta la gara di ciclismo, a spezzare il cerchio claustrofobico e a suggerire la possibilità di una rimodulazione della propria voce grazie agli elementi di realtà che riesce ora a contenere.

In questa direzione mi sembra andare la dichiarazione resa da Sereni alla tavola rotonda del convegno dannunziano del '72, dove,

dopo aver dichiarato il suo rifiuto 'generazionale', prima contenutistico e poi formale della poesia di d'Annunzio, Sereni ne riconosce l'influenza, secondo la formula dell'"attraversamento", come definito da Mengaldo in un intervento pronunciato proprio in quel convegno, ma sviluppando il discorso in una riflessione più generale sulla funzione esistenziale della memoria poetica:

Qui vorrei fare un altro passo indietro e chiedere a voi se sia ancora ammissibile una ipotesi come questa che vi sottopongo: che esista e sia idealmente isolabile un momento, o meglio uno stadio dell'esistenza di ciascuno, sia semplice lettore (è chiaro però che qui si tratta di un lettore particolare, diciamo, appassionato, naturalmente disposto) sia scrittore o critico, uno stadio in cui un'opera si immette nella nostra esistenza in una fase - come dire? - pre-critica, e in tale senso sia, alla lettera, *vissuta* da noi, alla pari di un paesaggio, alla pari di un incontro o di una vicenda (io dico che la poesia non si legge, si convive con la poesia). Questa fase o piuttosto l'attitudine che le corrisponde, quando c'è, in ognuno di noi, la considero fondamentale, e penso che non si possa prescindere, altrimenti si tratta di semplici confronti di tecniche. Questa fase (chiamiamola pure pre-critica), a un certo momento, esaurito il fenomeno della rimozione di D'Annunzio, e una volta che sia tenuta viva la sensibilità che ci permette di considerare nostra cosa le cose che leggiamo in una determinata pagina (che ce le fanno rivivere per un momento su di un piano esistenziale indipendentemente da ogni forma di fruizione intellettuale, come si dice oggi) finisce con l'essere la premessa troppo spesso taciuta ma anche troppo spesso anche inesistente e oggi sempre meno esistente, di tanti discorsi a proposito di queste cose. Può avvenire allora che anche il rimosso D'Annunzio, isolato nell'altezza del fenomeno che abbiamo rifiutato per ragioni di ordine contenutistico, rientri per altra strada su entrambi i piani: su quello dell'atteggiamento pre-critico cui alludevo (cioè quella forma di sensibilità, quel grado di reattività che fa sì che un'opera diventi, sia interlocutrice della nostra stessa esistenza) e su quello dello studio di una determinata opera. (Sereni 1972, 69-71)

E in questo senso ancora mi pare di poter leggere un passaggio di una lettera a Vigorelli del novembre '40:

Sono rimasto nelle regioni dei sentimenti, non so ancora cosa sia una durata [...] Perché in fatto di musica io capisco - se lo capisco - e amo Debussy infinitamente più di Bach, e perché, in Ravel, preferisco il *Bolero* a ogni altro pezzo? Perché leggo più volentieri Faulkner di Goethe? Perché mi sono laureato su Gozzano? (riportata in Isella 1991, 36-7)

Ancora una volta dunque avvicinando la propria sensibilità a forme di espressione musicale più 'sensuali' e in qualche modo immediate (l'impressionismo musicale di Debussy e Ravel, e nel caso di Ravel la composizione di gran lunga più 'facile' dal punto di vista formale, il *Bolero* con la sua continua reiterazione di una melodia in cui a variare è l'orchestrazione) rispetto a quella più intellettualistica di Bach; come a dire a una lettura anzitutto di esperienza, sia pure di un'esperienza che vale come spunto di sviluppi paralleli, rispetto alla lettura allegorizzante tipica del modernismo. Come ribadisce anche il riferimento a Gozzano e la contrapposizione di Goethe a Faulkner, la cui lettura sembra consuonare straordinariamente con le parole scritte da Vittorini proprio a proposito dell'opera dello scrittore americano:

vediamo svolgersi in essa un mondo duplice, nutrito, immagine per immagine, da una duplice vitalità. L'immagine, ossia, è sempre accompagnata da una sua seconda incarnazione, ombra alle volte, e alle volte maggior luce, che in apparenza rafforza la prima, ma che in sostanza esprime un altro impulso della fantasia, un altro filone, un altro 'ordine di idee'. L'immagine, ad esempio, dà un albero, o un gesto di donne, un grido di bambino; ed ecco, accanto, fatto scattare dalla molla di un 'come se' o un 'anche se', sorgere (e senza costituir paragone) lo stesso albero, o lo stesso gesto, lo stesso grido in un mondo (dico mondo, non modo) completamente diverso. (Vittorini [1938] 2008, 32)

Che sembrano riecheggiare in questa autodichiarazione di poetica premessa, in una versione rimasta nella sua interezza inedita, agli *Strumenti umani*:

Ritengo che il problema o la crisi o la sensazione di vuoto, di sazietà, di ripetizione con cui deve costantemente misurarsi lo scrittore a base autobiografica, lo porti continuamente a prospettare ogni possibile via di trasformazione, sviluppo, trasposizione e magari trasfigurazione (non necessariamente sublimazione, anzi il meno possibile) della propria materia, cioè dei propri moventi. Il passaggio decisivo sarà sempre per lui quello che corrisponde all'invenzione, alla fase cioè in cui i moventi siano essi sensazioni, ricordi, emozioni, sentimenti e vicende, assumono carattere di veri e propri materiali da costruzione, cambiando per ciò stesso fisionomia, carattere e peso specifico. In altri termini, egli darà credito ai propri moventi nel senso che attribuirà ad essi un'intima fertilità, una capacità, appunto, di trasformazione e metamorfosi. La poesia o il racconto, magari il romanzo, che ne usciranno saranno in tal senso la verifica della fertilità su cui si è puntato nel dare credito ai moventi [...] Lo dico paradossalmente per riuscire a spiegarmi meglio. Il mondo, la versione che ne dà il tempo

in cui si vive, una visione del mondo, non sono mai – per me – un presupposto o una linea di partenza. Nessuna concezione globale, nessuna metafisica in nome della quale parlare. L'esistenza lascia certi segni – quelle lesioni o ustioni o ferite, quegli attriti e magari anche conflitti d'idee che appartengono al tempo, che passano nell'esistenza d'un uomo. Che cosa fa lo scrittore a base autobiografica una volta che abbia deciso di operare uno scarto rispetto ad essi e al quale non basti il documentarli o il descriverli o – sia pure – il 'cantarli'? Si affida a una forza inventiva che non può venirgli se non da una combinazione o connessione di fatti e di dati, dell'intuizione di certi nessi... egli demanda, conferisce mandato a determinate situazioni e scorci di sviluppare la fecondità supposta dei moventi. (Raboni 2013, 30-1)

Il che si lega, penso, anche a un altro aspetto. È stato molte volte osservato l'aspetto ascetico, di rinuncia, insito nel modernismo (dall'invocazione della coltre protettiva dell'inverno contro la 'crudeltà' del risveglio primaverile della vita nella *Waste Land*; all'esilio di Stephen Dedalus; fino al «vivere al cinque per cento» di Montale): ed è nell'ambito di questa rinuncia o impossibilità, pratica e teorica, della vita che si inserisce l'attesa di momenti privilegiati che temporaneamente la illuminano e la chiariscono. Atteggiamento che certo in sé ha ovvi precedenti, da Proust a Wordsworth e Shelley (tutte influenze importanti del resto almeno per Eliot), ma certo elemento nuovo ed esclusivo del modernismo è la sua sistematicità, oltre appunto al fatto cruciale che queste epifanie siano non solo 'tagli' che si aprono nella vita delle persone, ma anche attraverso la storia e la storia dell'umanità, da cui appunto l'aspetto esplicitamente simbolico.

Ora, credo che questo aspetto di rinuncia alla vita sia del tutto assente in Sereni; e se potrà forse apparire azzardato accostare l'atteggiamento sempre così apparentemente problematico e dubbioso di Sereni al vitalismo parossistico, e a tratti quasi caricaturale, di d'Annunzio, penso però che una traccia di atteggiamento vitalistico sia pure rintracciabile nella poesia sereniana (lo sport, presente anche nella lirica da cui questo breve articolo ha preso le mosse, le corse d'auto, il culto della giovinezza, la festa e la gioia – cf. Barile 2003). Non è perciò forse casuale che le reminiscenze o suggestioni dannunziane più rilevate dai critici nella poesia di Sereni siano perlopiù accomunate da una connotazione di oltranza visiva e sonora: il «giro di meriggio canoro» di *Domenica sportiva*, le «festuche in un vortice di suono» di *A M.L. sorvolando in rapido la sua città*, la «feroce fiammante ebrietà» di *Maschere del '36*, il «balenano città» di *Temporale a Salsomaggiore*, la «lunga furente estate» di *Un'altra estate*, il «rogo serale» di *Diario bolognese*, il torcersi della fiamma in *[Rinascono la valentia]* o il «flutto sonoro» di *Il male d'Africa*, fino alla «Larissa accecante» della nostra poesia, a proposito della quale

Bertolucci notava: «sarebbe piaciuta a Gabriele questa città fulminata con un aggettivo, a fine verso» (Bertolucci 1964). Né ancora sarà un caso che il congedo del suo 'attraversamento' di d'Annunzio (ma in realtà, come si è detto, dalla realtà di d'Annunzio: è questa città e questo agosto che sono «altra roba») sia resa con un verso che sembra a sua volta alludere proprio a un modello estetico di sensibilità dannunziana: e non penso tanto alla semplice ripetizione e alla tutto sommato facile eco di «lontano» (ad esempio in *Primo vere*) ma ad un verso paradigmatico del simbolismo europeo come quello di *Pelleas et Melisande* di Maeterlinck, poi messo in musica da Debussy: «Mais loin, loin d'ici»...

Bibliografia

- Barile, L. (2003). «La presenza della gioia». Magurno, G. (a cura di); Isella, D. (prefazione di), *“Una futile passione” = Atti del convegno su Vittorio Sereni* (Brescia, 10-11 febbraio 2003). Brescia: Grafo-Liceo Classico “Arnaldo”, 47-71.
- Benzoni, P. (2008). «Identità definite per contrasto. Immagini del personaggio d'Annunzio e rappresentazioni dell'io in alcuni poeti del Novecento». Currieri, L. (a cura di), *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa = Atti del convegno internazionale di Liège (19-20 febbraio 2008)*. Brussels: Peter Lang, 257-90.
- Bertolucci, A. (1964). «Il destino della poesia». *Il Giorno*, 24 giugno, 5.
- Fioroni, G. (2013). *Vittorio Sereni: Frontiera; Diario d'Algeria*. A cura di G. Fioroni. Milano: Fondazione Pietro Bembo-Guanda.
- Isella, D. (1991). *Giornale di “Frontiera”*. Milano: Archinto.
- Isella, D. (1995). *Vittorio Sereni: Poesie*. Edizione critica a cura di D. Isella. Milano: Mondadori.
- Juri, A. (2014). «Presenze dannunziane nel primo Luzi. Osservazioni linguistiche», in «L'amore aiuta a vivere, a durare», num. monogr., *Rivista di letteratura italiana*, 32(3), 257-68.
- Lorenzini, N. (2003). «Parola e cosa». Magurno, G. (a cura di); Isella, D. (prefazione di), *“Una futile passione” = Atti del convegno su Vittorio Sereni* (Brescia, 10-11 febbraio 2003). Brescia: Grafo-Liceo Classico “Arnaldo”, 73-86.
- Mengaldo, P.V. [1972] (1996). «Gabriele d'Annunzio e la lingua poetica del Novecento». *Quaderni dannunziani*, 40-41 (= *La tradizione del Novecento. Prima serie*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, 204-31).
- Raboni, G. (1998). *Vittorio Sereni: La tentazione della prosa*. Progetto editoriale a cura di G. Raboni; introduzione di G. Raboni. Milano: Mondadori.
- Raboni, G. (2013). *Vittorio Sereni: Poesie e prose*. A cura di G. Raboni; con uno scritto di P.V. Mengaldo. Milano: Mondadori.
- Sereni, V. (1972). «Testimonianza». *Quaderni dannunziani*, 40-41, 69-71.
- Vittorini, E. [1938] (2008). «L'ultimo Faulkner». *Omnibus*, 2(44), 29 ottobre (= *Elio Vittorini: Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*. A cura di R. Rodondi. Torino: Einaudi, 31-4).

Nota su Andrea Zanzotto e la sua lunga 'digestione' di d'Annunzio

Gian Mario Villalta

Direttore artistico Festival Pordenonelegge, Festa del Libro con gli Autori

Abstract “Before I was fifteen I had already ‘eaten’ Pascoli and D’Annunzio...”, writes 32-year-old Andrea Zanzotto in a letter to Giuseppe Ungaretti. In this brief statement we can take the food metaphor literally, and ask ourselves whether d’Annunzio was better digested than Pascoli or vice versa; whether the Dannunzian dish was taken off the menu or just set aside due to its overt supermanhood, to the unacceptable public figure of the poet hero. Or whether, on the contrary, d’Annunzio’s work was considered as food to be occasionally tasted and chewed here and there again, for the incomparable ‘search for sonorities so new to the point of the absurd’.

Keywords Poetsphagy. Apprenticeship. Woman. Hero. Sonority.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-01-25
Accepted 2022-05-27
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Villalta | © 4.0



Citation Villalta, G.M. (2022). “Nota su Andrea Zanzotto e la sua lunga ‘digestione’ di d’Annunzio”. *Archivio d’Annunzio*, 9, 189-194.

«Prima dei quindici anni avevo già 'mangiato' Pascoli e D'Annunzio...», scrive il trentaduenne Andrea Zanzotto in una lettera che Giuseppe Ungaretti, rendendola nota, definisce «di spirito elegante» e però «non privo di una certa ironia» (quest'ultima a proposito delle ragioni di una qualche disattenzione critica nei suoi confronti).¹

Proposto tra virgolette, quel «mangiato» enfatizza il fatto che il verbo non va preso alla lettera. Le virgolette erano necessarie? Lo scrivente non immaginava certo che il lettore potesse figurarsi il giovane poeta a capo chino su un reale 'fiero pasto' a danno dei due predecessori. L'attenuazione cercata per mezzo del segnale grafico fa parte forse di quell'eleganza che il più anziano e illustre collega sottolinea: è infatti la parola più forte di tutta la lettera, per il resto improntata alla modestia e, quando vuole mostrarsi più incisiva, da qualche accenno di garbato umorismo. Una parola così forte nel contesto dell'intero scritto, in posizione – inoltre – incipitaria, che resta in mente negli anni e mi impone di iniziare proprio da qui: quali conseguenze ha avuto l'acerba poetofagia zanzottiana sui due autori che, mediante l'uso di questa forte espressione, egli colloca a caposaldi necessari della sua primissima formazione?

Non è domanda del tutto peregrina, dato che, se non appare rinvenibile nelle dichiarazioni dell'autore la modalità di tale (analoga o differente?) consumazione, qualcosa sulle sue conseguenze si può ricavare dalle prime poesie prodotte a stampa dall'adolescente poeta.² Non solo è evidente che Pascoli non è stato digerito ma, se è lecito continuare la metafora, risulta ancora assai presente nella *ruminatio* palese in quei precoci versi. Si deve presumere che la digestione di d'Annunzio, invece, sia stata portata a termine con maggiore successo e, se non è indiscrezione, immaginare anche una sua definitiva espulsione dall'organismo poetico del dichiarante? Parrebbe di sì, se pure un appunto si potrebbe tentare: «il gusto del piagniteo» pascoliano³ si accompagna in quel precoce esordio all'indirizzo amoroso per una 'fanciulla dagli occhi azzurri' che infligge molti duoli all'adolescente poeta. Non saprei se Zanzotto, con quel 'gusto del piagniteo', avesse in mente un autoironico riferimento ai suoi primi versi a stampa. Quello che so invece, perché argomento di un nostro colloquio, è che Zanzotto rilevava nella sua opera più tarda e ufficiale un punto di discontinuità con la tradizione poetica dalla quale egli stesso derivava, e riteneva che fosse anche un motivo di mancato ap-

1 Ungaretti 1954.

2 In Gastaldi 1938, 151-62 compaiono tredici poesie di Andrea Zanzotto (il colophon dice 1937, licenziate quindi ai sedici anni del poeta). Ora leggibili in Zanzotto 2021, 5-28.

3 L'espressione 'il gusto del piagniteo', all'indirizzo di Pascoli, si trova in Lorenzini 2009, intervista raccolta a Pieve di Soligo il 5 gennaio 2009, ora in Lorenzini, Carognin 2013, 173-8.

profondimento critico da parte degli interpreti. Si tratta della scarsa presenza della figura femminile nelle sue prime opere: assente o velatamente adombrata, la donna non viene alla pagina come parte esplicita dell'esperienza del poeta, non è interlocutore e ancora meno simbolico emblema. È un dato interessante, alla luce soprattutto di quanto accade nella poesia dei suoi riconosciuti maggiori riferimenti dichiarati, prima Ungaretti e poi Montale. Mentre a scorrere i versi di Pascoli non è difficile rilevare che la figura femminile o non c'è, oppure se c'è veicola un sentire che ha le ombre del perturbante.

Se torniamo a quella primissima pubblicazione, così pervasa dalla presenza pascoliana, possiamo immaginare, se pure *grosso modo*, che d'Annunzio non sia affatto assente ma, rifiutato per quanto riguarda tonalità affettiva e prosodica dominanti, aleggi nel desiderio frustrato per una Ermione di Pieve di Soligo che altrimenti sarebbe dono di bellezza, erotismo e vitalità.

Negli scarsi riferimenti a d'Annunzio nell'opera matura, possiamo intuire che, però, proprio bellezza, erotismo e vitalità, così come pronunciati in poesia e vissuti 'pubblicamente' dal poeta delle *Laudi*, rappresentano i motivi della distanza e del rifiuto. Se isoliamo i due maggiori veicoli dell'influenza dannunziana sui poeti più giovani o giovanissimi, il *Poema paradisiaco* e l'*Alcyone*, va da sé che è da quest'ultimo che la generazione di Zanzotto e dei suoi più o meno coetanei viene attratta (e trova una carsica continuità, non priva di palesi negazioni, per via montaliana). Proprio nel primo, importante, scritto sulla poesia di Montale, *L'inno nel fango* (1953), Zanzotto scrive:

Ecco qui, per restare nel campo della nostra letteratura, il mondo di D'Annunzio, così denso di cose tangibili, risvegliarsi improvvisamente dal suo sogno euforico, trasfigurato e bruciato da una luce che rende tutto pietra, o meglio residuo, detrito, scoria: pure lasciando in piedi, perché urti i sensi e la mente, la selva delle forme consuete. (2001, 1: 15-20)

Troppo «sogno», e soprattutto troppo «euforico», parola importante per Zanzotto, è «il mondo di D'Annunzio», rispetto alla necessità che il poeta rileva in Montale, e quindi in se stesso, di dare voce a un'esistenza che invece appare residuale, detrito e scoria di un'unità di natura e spirito che la parola non può più attingere.

Però, se l'*Alcyone* è riferimento obbligato, quel quindicenne che aveva «mangiato» d'Annunzio, se non il menù completo, qualche portata del *Poema paradisiaco* l'aveva degustata. Credo infatti si possa notare in quei versi una curiosa ricorrenza: quando la fanciulla è lontana, irraggiungibile e persa, predomina il pascolismo; quando invece è immaginata più vicina e in qualche misura probabile soggetto di vicinanza erotica, per quanto sognata, trasognata e casta, si insinua qualche movenza dannunziana e, direi, 'paradisiaca'. Un

esempio, in *Un sabato*: «Tu non venivi [...] Tu non venivi. Ed era sera, e il sole | Era già morto tra le nubi. Avevo | Tante cose da dirti, e di parole | Dolci ne avevo». Oppure parte maggiore della poesia intitolata *Ultimo sogno*, dove l'insistere degli aggettivi «bianca» e «stanca», il tono diretto e interrogativo, l'andamento delle ripetizioni, si accompagnano al momento più vicino a un incontro amoroso dei tredici componimenti.⁴ E in *Notturmo*, la quartina conclusiva: «Riposare, come una volta... | Come se presso mi fossi tu!... | Col capo immerso nella ramaglia folta | Con il viso tra il fresco di laggiù». Potrei azzardare che è come se ci fosse l'intuizione di dove porta il 'piagnisteo pascoliano' e dove comincia il 'piagnisteo' (mi si perdoni l'abuso) crepuscolare che viene dal *Poema Paradisiaco*.

Questo non significa, per tornare alla metafora poetofagica, che l'avvenuta digestione e financo la coscienziosa espulsione del digerito non abbiano lasciato altre tracce successive nell'organismo zanzottiano. Per quanto riguarda le spie lessicali, che pure ci sono, occorre ben altro lavoro da questo, e armato di ben altra perizia filologica. A proposito, invece, del rapporto con il 'numinoso' (così oserei definirlo) delle forme naturali, ovvero dell'esposizione alla percezione dei fenomeni che provengono dalle suggestioni dell'organico e dall'inorganico, forse si potrebbe approfondire qualche affinità e un chiaro contrasto. Le affinità riguardano il rapporto ambiguo, ma profondo, tra passività e proiezione attiva nel confronto dei fenomeni; il contrasto riguarda la distinzione - in Zanzotto fondamentale, in d'Annunzio volutamente obliterata - tra percezione e sensazione. Ma si tratta di un'ipotesi che chiederebbe più evidente e capillare percorso. Mentre un collegamento, questo sì, oggettivo - che a sua volta però necessiterebbe approfondimento - è il legame tra l'*Alcyone* e la propensione, da *Fosfeni* (1983) in poi, a privilegiare la composizione delle opere seguendo l'andamento stagionale, non di una singola stagione, però, ma da una stagione all'altra.

Esplicito è sicuramente il giudizio sul «D'Annunzio da guerre stellari | eternamente reduce verso sera», che riguarda in *Idioma*, nella poesia di apertura dell'opera, la topografia reale del paese in rapporto a una visione ricalcata sui «soffi-di-vetraio dannunziani» e sui «tourbillons di linguaggio dannunziesi».⁵ E proprio qui potremo ap-

⁴ «*Ultimo sogno* | Ella mi guardava bianca, appoggiata al muro. | Per il viale oscuro la rafficava soffiava. | E sorrideva stanca, così sola tra il vento | E a sua faccia bianca, recline era, sul mento. | 'Come, tu, dolce amore? Perché? Che fai qui sola?' | Sentivo nella gola un nodo di dolore. | 'Ma non m'avevi detto che non mi amavi, amore?' [...] 'Vieni? T'ho amato tanto, il tuo fu un triste sogno. | Vedi? Ti sono accanto. Te, dolce amore, agogno'. | Ma è vero? Non credevo... Non piangerò più ora? | Oh, troppo è dolce, io devo... io piango, piango ancora | Solo quegli occhi azzurri... due strani fiordalisi...».

⁵ La poesia «Gli articoli di G.M.O.», in apertura di Zanzotto 1986, 13-14, merita una lettura integrale. Qui riporto solo due passaggi: «egli dava a questa zona minuscola |

profondire il punto di maggiore distanza del poeta trevigiano, ostinatamente perseverante nello scavare la verità ctonia della sostanza del suo stare così in uno stesso luogo come in una stessa lingua, dalla 'superficie' che d'Annunzio fa propria e riproduce in prestidigitante metamorfosi.

Ma resta ancora spazio per un'ultima nota: rispondendo a una domanda di Niva Lorenzini sui poeti attraverso i quali 'rileggere' Dante, Zanzotto afferma: «Anche D'Annunzio è piacevole, soprattutto quando spinge la ricerca di sonorità inedite all'assurdo».⁶

Se pure indigesta anche dopo che è stata digerita, la 'pietanza' dannunziana non ha smesso di tentare all'assaggio e, a quanto appare, a una meditante masticazione.

Bibliografia

- Gastaldi, M. (a cura di) (1938). *Poeti contemporanei*. Vol. 1, *Quaderni di poesia*. Luogo di pubblicazione: casa editrice.
- Lorenzini, N. (2009). «Il 'miglior fabbro', il realismo, il corpo-parola». *il verri*, 19-23 (= Lorenzini, Carbognin 2013, 173-8).
- Lorenzini, N.; Carbognin, F. (2013). *Dirti «Zanzotto». Zanzotto a Bologna 1938-2011*. Varese: Nuova editrice Magenta.
- Ungaretti, G. (1954). «Piccolo discorso al convegno di San Pellegrino sopra *Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto*». *L'Approdo*, 3(3), 59-62 (= «Piccolo discorso sopra *Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto*». Diacono, M.; Rebay, L. (a cura di), *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 1974, 693-9).
- Zanzotto, A. (1986). *Idioma*. Milano: Mondadori.
- Zanzotto, A. (2001). *Scritti letterari*. A cura di G.M. Villalta. Milano: Mondadori.
- Zanzotto, A. (2021). *Erratici. Disperse e altre poesie. 1937-2011*. A cura di F. Carbognin. Milano: Mondadori.

a questo giochetto di colline | spazi quanto meno australiani | grazie a soffi-di-vetraio dannunziani | o quanto meno canadesi | grazie a tourbillons di linguaggio dannunziesi!»; e «un D'Annunzio da guerre stellari | eternamente reduce verso sera, | un D'Annunzio che io sapevo esistere | - pur non essendone ben documentato - | in un'impennatura di scena sterminata| che dalla statura di pulviscolare nanezza | o anche destrutturazione di ogni schema | può svilupparsi, che dalla par-cellizzazione tumultuosa degli io può svilupparsi».

⁶ Anche questa risposta nel già menzionato Lorenzini, Carbognin 2013.

Il mito e il sacro: Pasolini e la ricezione di d'Annunzio

Gian Mario Anselmi

Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna, Italia

Abstract The essay sets out to explore, on the one hand, the relationship that d'Annunzio and Pasolini had with myth and the sacred, and, on the other hand, to investigate, in an anthropological perspective, the causes and consequences of the 'dissolution' of values related to an ancestral and rural religiosity in modern and contemporary society.

Keywords Myth. Sacred. Ideology. Passion. Mass culture.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-01-22
Accepted 2022-05-26
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Anselmi | 4.0



Citation Anselmi, G.M. (2022). "Il mito e il sacro: Pasolini e la ricezione di d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 9, 195-204.

C'è una particolare linea di pensiero e di riflessione che attraversa la storia intellettuale e artistica italiana dal Novecento fino ai nostri giorni. Ovvero una sorta di movimento duplice e solo in apparenza contraddittorio che pertiene al rapporto col sacro (e con il mito nella sua dimensione religiosa): se da un lato infatti la frattura con la tradizione religiosa cristiana e il tramonto stesso irreversibile degli 'antichi dei' come manifestazione del tramonto di un 'classicismo' di maniera divengono manifestazioni egemoni, dall'altro queste 'perdite' producono un senso di sgomento, di nostalgia, di esigenza di ritrovare il sacro non più come espressione di fede dogmatica ma come necessità di risalire all' 'origine', all'essenza prima della capacità mitopoietica e fantastica dell'uomo nella sua natura più profonda. Una sorta di immersione che travalica la letteratura per contaminarsi, per certi aspetti, con l'antropologia e con lo 'specifico umano' nel suo rapporto con il 'divino'.

Questo tragitto in Europa si apre fin dalla grande stagione romantica, specie tedesca, e ha poi un punto culminante con la filosofia di Nietzsche, grande serbatoio cui attingeranno a piene mani letterati e filosofi del Novecento di là dall'adesione al suo pensiero.

D'Annunzio si dispose in modo clamoroso e irriverente (com'era del resto tipico della sua concezione di esibizione della vita come arte e come provocazione) lungo questo crinale con modalità paradossali: lo 'scandaloso' d'Annunzio, il lettore spregiudicato di Nietzsche, il combattente in armi insofferente delle leggi morali borghesi sovente, e soprattutto nell'ultima fase della sua vita al Vittoriale, testimoniò ed esibì una sincera ammirazione per San Francesco e il suo movimento fino a indossare, in alcune occasioni (anche di fronte ai visitatori che giungevano al Vittoriale in attesa di un suo motto quasi fosse una sorta di Pizia), il saio dei francescani. Questo d'Annunzio 'ossimorico', sospeso tra la violazione di ogni morale in una residenza sontuosa e con un tenore di vita sempre dissipato e il recupero esibito della modestia francescana, non paia un mero gioco di prestigio ad uso del suo personale mito tra la gente: si farebbe un torto alla sua straordinaria intelligenza. Tale comportamento è esattamente il corrispettivo di ciò che affermavamo in apertura: agisce in lui, fin da giovane e con continuità negli anni a seguire, specie nella produzione teatrale ma anche in alcune straordinarie poesie delle *Città del silenzio*, una sorta di nostalgia per un passato al tempo stesso magico e religioso, una malinconia per valori semplici e 'rustici', contadini, ormai irrimediabilmente in via di scomparsa (ed egli fu tra i primi in Italia a cogliere questo mutamento epocale ben prima di Pasolini). Il Cristianesimo morente per sentenza di Nietzsche non lascia indifferente d'Annunzio, lo invita anzi ad una riflessione poetica non meno che filosofica sulla 'perdita' che quella morte comportava: era la morte infatti per lui, abruzzese di mare e abruzzese di monti e trassumanze arcaiche, millenarie, non solo di un costume religioso ma di

una intera civiltà povera e aspra di cui anche l'estenuato esteta ormai 'metropolitano' e 'parigino' sentiva una malinconia immedicabile.¹ Che poi questa malinconia, questo senso della perdita venissero ovviamente trascritti dal poeta in chiave estetizzante e persino provocatoria (specie nei confronti della Chiesa ufficiale, quella che aveva stipulato con Mussolini i Patti Lateranensi e per la quale sempre d'Annunzio ebbe un laico disprezzo) nulla toglie all'intuizione formidabile di un Cristianesimo francescano e delle 'origini', simbolo di un mondo arcaico e religioso/magico, la cui fine imminente era colta da d'Annunzio come perdita assoluta di una civiltà stessa.

Del resto questa singolare disposizione arcaicizzante e francescana di d'Annunzio non è poi di tenore tanto diverso in lui rispetto ai miti e agli dei della amatissima civiltà classica e pagana: gli dei sono fuggiti dalle loro dimore, i protagonisti del mito classico non hanno più luogo. Però, sulla scia probabile di Hölderlin, la parola del poeta può evocarli, ridare loro voce, riallogarli nei cuori e nella vita dei lettori. Se l'amante è Ermione non è per un iperbolico gioco di adulazione; lo è perché davvero è Ermione, non può che essere l'eterno ritorno del mito e delle sue immortali figure. La poesia crea, il mito antico può rinascere con i suoi Dei (il grande lascito di Ovidio con le sue *Metamorfosi* riletto da Dante nel *Paradiso*): il dolore di una 'perdita' assoluta può trovare nell'estetica come vita, nel poeta come 'mitopoieta' una sorta di risarcimento che è anche una sorta di nuovo Rinascimento. Così il Sacro pagano e il Sacro cristiano (la religiosità classica che in qualche modo aveva porto la staffetta alla nuova religiosità cristiana nel Medioevo dannunziano come appare evidente nella tragedia *La nave*) non rinascono certo ma 'porgono' le parole per dire del nostro passato fondativo, per risarcirne la perdita dolorosa, per evocarlo come voce capace di agitare il nostro stesso presente.

È questo davvero forse l'unico punto per cui pare possibile accostare Pasolini a d'Annunzio: come è noto, infatti, Pasolini usò parole molto dure verso d'Annunzio. Negli anni Sessanta quando cominciava ad affermarsi, specie tra alcuni critici e professori universitari, una rivalutazione di d'Annunzio soprattutto come poeta (ma anche per il *Notturmo*), Pasolini prese posizioni molto nette: non solo condannò esplicitamente la deriva fascista del poeta pescarese, il suo narcisismo ed esibizionismo ma dichiarò un'operazione critica insostenibile quella di distinguere l'uomo (con le sue deprecabili scelte politiche, militari e di vita) dal poeta. Entrambi andavano ampiamente ridimensionati e messi in mora (come già aveva lapidariamente espresso Natalino Sapegno nel suo celeberrimo *Compendio di Storia della letteratura italiana*): il poeta d'Annunzio per Pasolini restava un poeta mediocre come mediocri e dannose erano state le sue scelte

¹ Cf. almeno Scioli 2021; 2022.

di vita. Su questo giudizio senza remissione Pasolini non venne mai meno e quindi sarebbe un arrampicarsi sugli specchi voler trovare un 'dannunzianesimo' consapevole in Pasolini: certo, il Pasolini degli ultimi anni e dei suoi ultimi film prima 'vitalistici' (la straordinaria trasposizione cinematografica dei tre grandi capolavori narrativi della letteratura antica, *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Le mille e una notte*) e poi il cupo e 'decadente' *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (dall'opera del Marchese de Sade) evocano immagini, provocazioni, compiacimenti estetizzanti da cui è impossibile escludere del tutto la presenza dannunziana (specie nella sfera della sessualità gioiosa e trasgressiva della trilogia della vita e in quella degradata e sadica dell'ultimo film). Ma il vero punto di contatto inaspettato e di assoluta rilevanza (consapevole o meno che fosse in Pasolini) resta quello del terreno del sacro e del mito come ulteriore dimensione di una ancestrale e rurale religiosità di cui anche Pasolini avverte una lacerante nostalgia, un senso lancinante della sua definitiva 'perdita' (come proclama fino alla fine, in polemica, anche in lui feroce come in d'Annunzio, contro la Chiesa cattolica Romana del presente nei suoi *Scritti corsari*). E come d'Annunzio anche Pasolini avvertì il fascino di San Francesco e del suo Ordine: non a caso il suo asciutto e scabro film *Il Vangelo secondo Matteo* nasce dopo un soggiorno ad Assisi presso il convento francescano la cui 'atmosfera' capace di evocare un cristianesimo originario e non corrotto molto lo colpì e lo suggestionò. Ma per proseguire il nostro argomentare occorre per Pasolini e le sue scelte ampliare ulteriormente lo sguardo.

Se sappiamo infatti osservare con attenzione il recente passato non possiamo non percepire con nitidezza che il grande dibattito sulla modernità in Italia nel secondo Novecento ha toccato le sue punte più alte e significative nel dialogo fertile e polemico, via via, fra Vittorini, Calvino, Moravia, Pasolini. Come a dire che, per la peculiarità stessa della nostra tradizione, usa (in un certo senso, da Dante in poi) a dislocare il proprio fuoco ermeneutico e speculativo nella letteratura, tra scrittori e letterati, anche nel Novecento, in Italia, si è condensata una riflessione di fondamentale rilievo, ovvero quella che pertiene al 'passaggio' del Terzo Millennio (e in questa ottica due raccolte saggistiche di Calvino, *Una pietra sopra* e *Lezioni americane*, rappresentano proprio per un verso il bilancio di quella combattuta stagione e per l'altro la straordinaria apertura al nuovo ancora da percorrere). In quel dibattito che poneva al centro in modo drammatico e prioritario (come già era avvenuto in altri momenti cruciali della nostra storia e della nostra cultura, con Dante, con Bembo, con Manzoni) il problema della lingua, della fruizione della letteratura e degli autori, del rapporto tra testo e lettore fino al ganglio dei rapporti coi linguaggi dialettali e settoriali, in realtà si faceva largo una più complessiva riflessione sulla 'cultura' in senso lato, antropologico e sociale, e nell'intreccio col delicato processo di passaggio

dell'Italia arcaica e contadina verso la 'modernità' con le sue mitologie nuove e le nuove contraddizioni.

Pasolini (grande lettore di Gramsci da sempre, e anche in questa chiave) più di altri entrò con piglio deciso e 'corsaro' nell'arena, costringendo tutti a misurarsi, attraverso il dibattito sulla letteratura, sulla lingua, sui nuovi metodi di comunicazione, con i drammatici problemi del cambiamento e delle trasformazioni che investivano innanzitutto il vasto mondo dei 'subalterni' (ancora Gramsci...). Che le risposte dei vari interlocutori fossero fra loro molto diverse e che la più sostanzialmente pessimistica fosse proprio quella di Pasolini, ma tutte comunque di altissimo livello, mostra il rilievo di quel dibattito e il ruolo essenziale in esso giocato dalle provocazioni pasoliniane.

Pasolini, quindi, non ebbe timori a collocare la sua formazione letteraria, il suo stesso essere prioritariamente poeta, scrittore e lettore al centro delle ragioni fondanti della sua vita e delle sue battaglie: poco si comprende Pasolini infatti (e molto di lui di fraintese, appunto, per tanto tempo, in modo anche ingeneroso da parte di certa critica militante) se non si coglie come fulcro costante della sua riflessione questa adesione alle ragioni profonde della letteratura e dello specifico ruolo del poeta. Ragioni e ruolo che richiamano quelli già vivissimi nella nostra tradizione dantesca e rinascimentale e che il Romanticismo fece integralmente propri, ridefinendoli nel contesto del proprio nuovo 'soggettivismo'. La letteratura, in effetti, come luogo che spezza l'egemonia del *logos* e fa coesistere gli opposti, diviene il terreno della contraddizione e del 'dialogo'; la poesia spacca la storia, la sfida, ne mostra l'altro possibile, quasi in concorrenza con l'autentico concetto di 'profeta' che è dato cogliere nei testi sacri (altro tema che intrigò molto d'Annunzio, il nuovo 'Vate' dopo Carducci). Il 'poeta-profeta' cioè non come 'divinatore' di assolute certezze o di facili 'predizioni' ma come lacerato cantore di un'umanità dolente in cerca della sua 'patria' (la *Ginestra* di Leopardi): non è un caso che Pasolini, in aperta polemica con ermetismi ed esasperati sperimentalismi, riscopra la 'poesia civile' e, in tale contesto, riprenda l'uso della terzina dantesca (unico forse dopo i grandi romantici inglesi) e citi, in un passaggio cruciale delle *Ceneri di Gramsci*, Shelley, il geniale interprete romantico e moderno di questa visione peculiare di poeta e poesia. In tale crogiuolo nasce la bipolarità irrisolvibile, per Pasolini, di 'passione' e 'ideologia', ovvero di irriducibilità all'unica dimensione ideologica dell'"alterità", alterità non sillabata dalla politica e dai suoi soggetti e che pure è carne e sangue dell'arte, della poesia: Pasolini giunge ad affermare che non si può chiedere al poeta di far tacere la propria voce 'profetica', quella irrimediabilmente alternativa ad ogni visione storicistica e giustificazionista e quindi, per ciò stesso, anche irrimediabilmente 'scandalosa', contraddittoria, sempre oltre o altrove rispetto ai quieti porti dogmatici delle ideologie fideistiche di destra o di sinistra che fossero (c'è una qualche con-

tiguità con l'ultimo d'Annunzio, poeta disincantato e polemico verso il regime fascista e apertamente avverso a Hitler e al Nazismo).

Ed è ancora a partire da questa sua forte caratura di poeta che, da laico, egli guarda con sgomento al processo di desacralizzazione dell'occidente moderno: l'omologazione, l'appiattimento, l'usura delle esperienze e dei linguaggi sembrano appunto impedire la fertile contaminazione con l'"altrove" che sta alla radice stessa dell'arte e della sua 'aura', con l'ansia utopica che non si ferma alla banale quotidianità. L'irruzione del sacro, dell'«angelo necessario», per dirla con Cacciari (o con Wim Wenders e Peter Handke de *Il cielo sopra Berlino* ispirati dalle poesie di Rilke), l'improvviso squarcio epifanico nella tranquilla quotidianità borghese si accampano al centro di quello straordinario romanzo (uno dei grandi testi del nostro Novecento, da sempre sottovalutato dalla critica) che è *Teorema*, nato in unisono con l'omonimo film (e pubblicato in un anno emblematico, il '68). C'è, in Pasolini, rispetto al senso del sacro come un doppio movimento: da un lato la percezione di qualcosa di irrimediabilmente compromesso nella società moderna e dall'altro una nostalgia profonda (come in d'Annunzio) per una perdita che pertiene all'identità profonda dell'uomo in quanto tale e tanto più dell'uomo occidentale calato nella tradizione biblica e cristiana (tradizione di cui Pasolini fu attento ermeneuta ed interprete se solo si sappia guardare al *Van-gelo secondo Matteo* o ad alcuni degli *Scritti Corsari*).

Proprio se ci soffermiamo su questi snodi possiamo allora comprendere il rilievo drammatico e pieno di genuino *pathos* che assumono, in Pasolini, altre essenziali dicotomie o bipolarità, da collocare nell'alveo già ben scandito, come si è visto, di 'passione/ideologia': così è per il nesso 'mito/storia' (che attraversa tutta la sua riflessione sul mondo antico, dalla traduzione dell'*Orestide* a film come *Medea*); così, ancor più, fino agli ultimi anni di vita, per quell'irrequieto trascorrere, come già si disse, dal polo di un inesausto vitalismo a quello di una morte devastante (*Salò*) e che, si può intuire, avrebbe assunto un ruolo centrale nello stesso vasto progetto dell'incompiuto romanzo *Petrolio* (cf. Bazzocchi 1998). E del resto, in tutta la sua attività di poeta e scrittore e regista, la dialettica, ora antinomica ora contaminante, fra 'corporeità' (fisicità pulsante), 'dissolvimento' e 'sacralità' (*Accattone*, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*)² si attesta al cuore della sua poetica, terreno emblematico di ciò che è dicibile solo col discorso straniante del mito, dell'arte, della letteratura; e invece negato dalla banalità inespressiva e conformista della comunicazione quotidiana, massmediologica, ideologica; anzi di fatto inesprimibile, censurato, perennemente frainteso nelle articolazioni dei linguaggi che ineriscono a tale comunicazione. La società

² Cf. Tuccini 2021.

contemporanea ha infatti tragicamente messo in luce la lacerazione originaria dell'uomo, sospeso tra la sua violenza ferina e devastante e il processo di costruzione della 'civiltà' fondata sulla ragione, sulle leggi, sul mito del progresso (cf. Chines 2017). Che poi, a guardar bene, è il grande tema nicciano ritrascritto da d'Annunzio in una pratica di vita 'feroce', dispersiva e 'ingorda' da un lato e dal lato opposto in una inesausta *curiositas* quasi futurista per ogni tipo di innovazione tecnologica e scientifica (l'aereo, il cinema, le armi più sofisticate, la radio, ecc.) con ricadute tutt'altro che secondarie sulla sua poetica.

Perciò a Pasolini è così caro il mito dell'*Oresteia* di Eschilo. Il testo di Eschilo non è solo tradotto nel 1960 ma è da Pasolini successivamente fatto proprio come uno dei possibili viatici per interpretare la radicale dualità di ogni tipologia di progresso 'emancipatore'. L'antropologia di Pasolini non è infatti un sistema: è piuttosto il frutto di una osservazione poetica sostanzialmente pessimistica del processo di 'civiltà' dell'umanità (torna il legame con Leopardi e con Montale).

All'origine, per Pasolini, non vi è comunque alcun paradiso perduto da riconquistare: l'innocenza è già perduta dall'uomo nel suo stesso essere 'gettato' nel mondo. Il rimpianto di Pasolini è per una innocenza non raggiungibile, fruibile solo per via mitica e analogica ovvero poetica; una innocenza ugualmente importante da rievocare come 'luogo' utopico dell'"altrove", pietra di paragone che impedisce di soccombere all'omologazione della quotidianità corrotta e corrosiva. Per questo la cultura occidentale deve continuare a confrontarsi con il mito greco: quel mito ha messo a nudo una volta per tutte l'origine della lacerazione e della dualità, il distacco definitivo tra uomo e Dio, il faticoso cammino della civiltà come necessità talora cieca e imponderabile. Non è casuale che Pasolini, accanto a Oreste, rimediti, nei suoi film, le figure di Edipo e Medea. Le Erinni non diventeranno mai del tutto Eumenidi, Medea e Giasone non si riscatteranno dalla propria violenza originaria e tutta la sua sapienza non salverà Edipo dalla maledizione propria dell'uomo (l'antropologia di Pasolini e la sua tragica rilettura del mito greco richiamano, per tanti versi, Machiavelli, specie il memorabile XVIII capitolo del *Principe*).

L'accesso poetico, artistico, filmico a quei miti è forse l'unico ancora possibile, di là da ogni *logos* filosofico: non a caso Pasolini, con i versi di un'altra opera significativa, *Pilade*, tenta di dare un seguito all'*Oresteia* di Eschilo, rinnovando il tema della dualità non risolta tra uomo e civiltà, tra ferocia primitiva e ragione, *logos*, tra brutale istinto di sopraffazione e legge, *nomos*. Altrettanto la lezione del Vangelo o di alcuni passaggi del Vecchio Testamento o la riflessione sul senso del sacro delle popolazioni primitive induce in Pasolini l'idea di un tramonto dell'innocenza originaria e di una radicale dualità tra le leggi della modernizzazione e ogni forma di religiosità, cui solo l'arte può in parte sopperire all'interno di una percezio-

ne sostanzialmente romantica della *Sehnsucht*, ovvero dello straniamento inconsolabile da ciò che è perduto per sempre e di cui si ha nostalgia lacerante.³

Non a caso questo è il tema dominante del suo approccio ai cosiddetti paesi in via di sviluppo, ai paesi africani in particolare: se essi sono negli anni Sessanta il luogo di un'origine che sembra ancora incontaminata e perciò apparentemente 'innocente' (si veda l'uso che Pasolini fa di questi spunti nei film di 'mito') essi sono anche il luogo di una 'civiltà' dirompente e devastante ovvero il luogo di uno scontro senza precedenti tra 'ragione' illuministica e 'ragione' analogica e simpatetica. L'una non riesce ad annullare del tutto l'altra: la ferocia di fondo dello scontro (e le vicende africane di oggi danno ancora una volta ragione al Pasolini 'profeta') non fa intravedere alcun possibile Oreste africano vincitore. La dimensione tragica della perdita originaria dell'innocenza, della inattuabilità dell'innocenza sembra accumunare Occidente e Paesi del Terzo mondo nella loro storia. Pasolini quindi non ha verso il Terzo mondo una curiosità asettica da scienziato né tantomeno un trasporto ingenuo di entusiasmo facile e acritico com'era allora frequente tra i militanti di sinistra e in certe comunità cristiane a vocazione 'missionaria': con determinazione, con scrupolo (anche con i suoi appunti di viaggio) Pasolini tenta invece di capire come nasca il conflitto originario, verificandolo nei luoghi dove esso è appunto ancora eclatante, e reso ancor più tragico e incombente dalle pesanti responsabilità del mondo occidentale nel cosiddetto processo di 'civiltà'. Pasolini non 'cerca' miti africani o orientali dal sapore esotico, mistico o ideologicamente salvifico, non pretende di convertirsi a tradizioni non sue: vuol mettere alla verifica dell'origine i suoi personali miti, il suo approdo culturale e antropologico, di uomo forgiato dalla civiltà greco-occidentale, di intellettuale controcorrente e imprevedibile. Pasolini è insomma prima di tutto *poeta* educato dalla tradizione classica e romantica; non antropologo culturale: e in ciò sta forse la singolare forza delle sue intuizioni o, come si diceva all'inizio, quel suo statuto di 'poeta-profeta' civile dell'Occidente al punto forse più alto della sua crisi novecentesca (*Il tramonto dell'Occidente* di Spengler? Un libro che sicuramente d'Annunzio ebbe presente e che di certo era presente anche a Pasolini, benché non lo condividesse ideologicamente). Non c'è consolazione nell'antropologia pasoliniana (anzi, con *Salò*, vi è ormai solo disperazione, nel senso originario e forte del termine, contiguo al suicidio, al dissolvimento per 'mancanza di speranza'): c'è però a lungo (anche con i film dedicati alla *Trilogia della vita*) il senso di una grande funzione conoscitiva

³ Bellissime sulla nostalgia e in generale sulle emozioni le pagine letterarie non meno che filosofiche di Gaspari 2021.

della ragione poetica ovvero mitopoietica, secondo la migliore tradizione rinascimentale e poi romantica (specie inglese) e infine dannunziana! Questa conoscenza, questo particolare rispetto per la tradizione mitografica e sacra e la sua forte valenza metaforica certo non 'consolano' ma danno il senso originario del nostro continuo 'rimpianto', della nostra incessante necessità dell'*aver cura* (questi temi hanno avuto negli ultimi anni, sulla scia ora dannunziana ora pasoliniana, una ripresa di alto livello nella cinematografia e serialità televisiva italiane con Nanni Moretti, Sorrentino, Ammanniti, Guadagnino, Matteo Rovere fra i tanti). Il mondo moderno, la sua banalità, la sua devastante piattezza antropologica non possono impedire al poeta e al suo pubblico di rimpiangere l'innocenza, di far vivere comunque l'utopia, di dare testimonianza estrema di ogni irriducibile alterità, in un certo senso nella scia di Rousseau: per Pasolini infatti questa ricerca è tanto dolorosa quanto ineludibile, sta nella natura stessa dell'uomo e il mito che può dirne è della cifra del mito greco, il mito appunto che narra la dualità, la lacerazione, la necessità in cui operano i figli di Prometeo. I miti della contemporaneità sono fassulli, non apportano conoscenza, non sono segno di contraddizione, sono altro dal mito come poetica e dolorosa ricerca: sono, per paradosso, portatori essi (non quelli greci o arcaici o cristiani delle origini) di piattezza, di staticità, di allontanamento dalle cause ultime.

Fuggono la morte: non parlano la morte; fuggono la passione: non parlano la passione. Descrivono l'uomo senza saperne. Antropologia autentica si dà col mito antico o con la sapienza biblica ed evangelica originaria. Questo allora è forse il punto di congiunzione imprevedibile tra poli opposti come d'Annunzio e Pasolini: il mito antico si dà con il sapere del poeta, del 'profeta', di chi sta al punto di rottura tra uomo e storia e se ne fa testimone. Pasolini ha sempre cercato di non fuggire quel punto, di ricordarcelfo, di narrarcelo, di testimoniarcelo appunto, affrontandone tutte le conseguenze fino a quelle estreme segnate dalla sua tragica e 'profetica' morte.

Bibliografia

- Bazzocchi, M.A. (1998). *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Bruno Mondadori.
- Chines, L.; Menetti, E.; Severi, A.; Varotti, C. (a cura di) (2017). *Humana feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*. Bologna: Pàtron.
- Gaspari, I. (2021). *Vita segreta delle emozioni*. Torino: Einaudi.
- Gibellini, P. (2019). «Le controparabole di Gabriele D'Annunzio». *Rivista di letteratura religiosa italiana*, 2, 87-96.
- Ricorda, R. (2009). «Pier Paolo Pasolini: epifanie del sacro». Gibellini, P; Di Nino, N. (a cura di), *La Bibbia nella letteratura italiana*. Vol. 2, *L'età contemporanea*. Brescia: Morcelliana, 397-417.
- Scioli, S. (2021). *La Grecia classica in Maia di Gabriele D'Annunzio*. Bologna: Pendragon.

Scioli, S. (2022). *Contro l'errore del tempo. Dittico sul teatro dannunziano*. Lancia: Carabba.

Tuccini, G. (2021). *Degno del cielo. Umanesimo plebeo e poetica del sacrificio in Accattone di Pasolini*. Roma: Carocci.

Alcyone come modello nella poesia di Goliarda Sapienza

Prime osservazioni per uno studio in corso

Alessandra Trevisan
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract *Ancestrale* is Goliarda Sapienza's first and only poetic work written between the 1950s and 1960s. In the book she develops an interesting approach to vocabulary, building a part of her own poetics. Although critics have long dealt with Sapienza's poetry, there is no study of her sources. This essay proposes some initial observations on the possibility that d'Annunzio's *Alcyone* may have served as a model for Sapienza, through an analysis and a comparison of their poetic lexicon and of its frequencies.

Keywords Goliarda Sapienza. *Ancestrale*. *Alcyone*. D'Annunzio. Concordanza.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Versi lirici per venire al mondo: il caso Sapienza. – 3 Modelli autoriali attestati, stile e presenze dannunziane. – 4 I temi: per un orientamento rinnovato. – 5 Leggere e interpretare le frequenze. Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-04-18
Accepted 2022-06-04
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Trevisan | 4.0



Citation Trevisan, A. (2022). "Alcyone come modello nella poesia di Goliarda Sapienza. Prime osservazioni". *Archivio d'Annunzio*, 9, 205-222.

1 Introduzione

Numerose indagini attestano come la prosa, la saggistica e la poesia dannunziana abbiano influenzato l'opera di autori novecenteschi secondo quella 'funzione d'Annunzio' ormai nota e problematica. Di recente essa è stata ritracciata da Alessio Verdone in un suo articolo (2021). Lo studioso ha concepito alcune ipotesi di lavoro che aprono ad un riesame della lezione dannunziana presente in scrittori successivi, da Gozzano a Palazzeschi e Corazzini sino a Onofri, Vigolo, Barile e altri, sostenendo come siano gli anni cinquanta il decennio critico spartiacque, in cui si affermò una vera e propria inversione di tendenza rispetto al rifiuto antecedente rivolto al 'modello-d'Annunzio' in favore del 'modello-Pascoli', sostenuto, tra gli altri, da Pasolini. Il rovesciamento fu portato alla luce da Montale critico di Gozzano ma anche da altri critici segnalati da Verdone, tra cui Sanguineti, Rossi, Frattini e Mengaldo, che furono lettori attenti della linea dannunziana - anche segnata dalle *Laudi* - in alcuni poeti sovraccitati e in altri.

In questa sede ciò che interessa è proprio la poesia in un orizzonte ampio ma più specifico. A tal proposito risulta fondamentale il superamento significante proposto da Pietro Gibellini, il quale ha indicato, a partire dal 1995, la centralità dell'*Alcyone* nelle opere dei poeti lirici nuovi del Novecento:

[I] lirici nuovi che capirono il senso di quel libro [*Alcyone*], ne constatarono lo scacco conoscitivo e, rifiutando la costruzione complessiva, ne tesaurizzarono preziosi frammenti. Essi respingevano l'ambizione del poema, spostavano l'asse dal piano estetico a quello etico e teoretico, convertivano l'accesa adesione a una natura oggettiva e favolosa nell'invenzione di paesaggi interiori, sostituivano le mitiche creature con i fantasmi impalpabili dell'anima, volgevano il canto a piena gola in nitido sussurro: *Alcyone* continuava ad essere il libro generativo della lirica novecentesca e d'Annunzio il padre che occorre idealmente uccidere, ma con cui non si cessa di dialogare. (Gibellini [1995] 2010, XXV)

Sulla scorta della rotta critica impostata da Gibellini, Verdone propone dunque un'analisi dell'influenza dannunziana secondo parametri peculiari che si sottendono anche a questo studio in corso: «sia subito chiaro che per influenza si intende qui non solo ciò che viene mutuato per analogia, ma soprattutto ciò che si fa strada attraverso lo scarto» (Verdone 2021, 244). In linea con tale posizione, lo studioso attraversa i crepuscolari, lascia aperta una finestra sul futurismo, prende in rassegna poi Ungaretti, Pavese letto da Anco Marzio Mutterle, Sereni indagato da Mengaldo fino a Zanzotto e altri nomi, per fare alcuni esempi.

In un tale quadro critico resta ancora limitato il contributo di indagini che riguarda le autrici di poesia, fatta eccezione per un esiguo ma non poco rilevante gruppo. Ciò potrebbe essere dovuto a una più rada presenza delle scrittrici nel canone. Tuttavia, nel tentativo di 'deformarlo' (cf. Girotto, Trevisan 2021), ci si può concentrare su ciò che resiste e sui legami presenti. Rilevare le fonti risulta, perciò, un inizio fecondo.

Il binomio 'scrittrice-influenza dannunziana' apre a un campo già frequentato dalla critica. Nella casistica da considerare, seppure parziale, si hanno voci liriche, tra cui Antonia Pozzi (cf. De Marco 1999; Scorrano 2002; Bani 2014) e, più di recente, Fernanda Romagnoli (cf. Bisanti 2018), le quali attinsero dal lessico poetico dannunziano che fu modello insieme ad altri. Anche Sibilla Aleramo può essere considerata, dal punto di vista biografico, come un'amicizia e un'assidua conoscenza di d'Annunzio (cf. Ciminari 2005; Costa 2019), tanto che il passaggio peculiare dalla prosa alla poesia è tratto comune di entrambi (cf. Coriolano 2020). Una menzione particolare merita la poesia di Amelia Rosselli la quale, in studi già citati da Verdone, fonda direzioni diverse di distanza dal modello, attuando una «rifunzionalizzazione della fonte» (cf. Lorenzini 2004) e una «transcodificazione linguistica» ma anche un'«ibridazione letteraria» (cf. Carbognin 2008).

L'articolo odierno intende concentrarsi sull'individuazione dei pretesti dall'*Alcyone* presenti, per interpretazione, nella raccolta *Ancestrale* di Goliarda Sapienza. L'analisi propone un inquadramento generale del contesto necessario a collocare il libro nel tempo della scrittura e nel quadro dell'opera ma anche l'esperienza editoriale della scrittrice. Le direzioni critiche di Gibellini e Verdone permettono di formulare alcune domande di carattere generale sull'impostazione e sulla composizione della raccolta di Sapienza nonché su temi comuni. Si proporrà inoltre un lavoro su alcune frequenze del lessico poetico, in un catalogo che le comparerà a quelle dannunziane cercando di dimostrare come *Alcyone* possa aver funto da modello e anti-modello per la poesia di *Ancestrale* secondo l'assetto di uno studio in corso.

2 Versi lirici per venire al mondo: il caso Sapienza

L'inizio della scrittura di *Ancestrale* di Goliarda Sapienza risale, secondo Angelo Pellegrino, custode dell'Archivio privato Sapienza-Pellegrino e curatore dell'opera, al 5 febbraio 1953, in coincidenza alla morte di Maria Giudice, sindacalista e madre di Sapienza. Lei, dunque, «nasce poeta» dopo essere stata attrice teatrale e cinematografica (Toscano 2012, 191-2; Toscano, Trevisan, Michieli 2016, 20), dal momento che le prime attestazioni di scrittura, oggi edite dall'ar-

chivio, sono appunto versi usciti postumi nel 2013. La raccolta è una scelta da un *corpus* più ampio e comprende centocinquantasei testi scritti tra il 1956 e il 1964 (Providenti 2010, 10) o più probabilmente dopo il 1952 e rimaneggiati fino ai primi anni sessanta, parallelamente alla stesura di romanzi e racconti (Toscano 2012, 192; Trevisan 2020, 50, 92 nota 147) tanto che, ne *Il filo di mezzogiorno*, si menziona la scrittura di testi poetici (Sapienza [1969] 2003, 78). Non si conosce se l'ordine sia stato pensato dall'autrice, sebbene la critica lo ammetta (Rizzarelli 2018, 21), né se vi sia stata interpolazione dell'originale: come ha osservato Michieli, nell'edizione del 2013 c'è almeno la ripetizione di un testo per intero, a pp. 54 e 126: *Inizio d'amore*. La biografa, inoltre, ha citato una poesia non acclusa ad *Ancestrale*: «*Non so come ma andando*» (Providenti 2010, 139; cf. Trevisan 2020, 92 nota 148) mentre la punteggiatura rispetta il manoscritto originale (Sapienza 2013, 17). Si è certi, tuttavia, del fatto che il titolo sia stato deciso da Sapienza (Providenti 2010, 201) per formare una sola raccolta intitolata «prima *Informazione biologica*, poi *I luoghi ancestrali della memoria*» (Pellegrino 2013, 13). Providenti ha parlato anche di sottotitoli aggiunti e cancellati nel dattiloscritto (e non manoscritto): «'assediatei giochiamo ai dadi', 'assediatei posiamo le armi e aspettiamo', 'l'assedio finirà', 'giochiamo Aiace l'assedio finirà'» e di una dedica: «'a Citto'» (Providenti 2010, 138). Altrettanto garantita sarebbe la presenza in Archivio di alcune poesie non inserite in *Ancestrale*.

L'amico, poeta ed editore di Pellicanolibri Beppe Costa racconta che, negli anni Ottanta, lei portava con sé le proprie poesie in letture pubbliche da lui organizzate. Gaston Salvatore le tradusse in tedesco (Sapienza 2021, 284); le lessero Franca Angelini, Haya Harareet e altri, tra cui Carlo Levi. I lettori-amici le apprezzarono: tra loro il regista Alessandro Blasetti (Trevisan 2020, 52-3). Il critico Niccolò Gallo consegnò la raccolta ad Anna Banti e Roberto Longhi ma ne parlò anche a Cesare Garboli, eppure nessuno riuscì a sostenerne la pubblicazione (Providenti 2010, 139; Toscano 2012, 199 nota 15; Pellegrino 2013, 7; Trevisan 2020, 104-5). È probabile inoltre che Attilio Bertolucci fosse a conoscenza dei versi dell'amica (Michieli 2013): è certo che conobbe una parte dell'opera in prosa (Providenti 2012, 298-300) e diede il *placet* per la pubblicazione del primo romanzo *Lettera aperta* edito da Garzanti nel 1967, insieme a Enzo Siciliano, che ne curò l'*editing*. L'influenza del poeta di Parma nella raccolta *Ancestrale* è stata rilevata dalla critica (Toscano 2012, 191-203) tuttavia nelle minute conservate nell'Archivio Sapienza-Pellegrino (Providenti 2012, 298; Sapienza 2021, 231-53) non si fa alcuna menzione delle poesie.

Nel contesto di quegli anni, due dei massimi esponenti del PCI limitarono l'attività di scrittura di Sapienza, tentando di confinarla ai margini dell'*entourage* del suo compagno di vita Citto Maselli: Mario Alicata non gradì i versi giudicandoli «piccolo borghesi» (Pellegrino

no 2013, 6) mentre Gian Carlo Pajetta, che la scoprì leggere Proust, la rimproverò di avere «lussi borghesi. [...] [E Goliarda reagì] cancellando le sue poesie. Non mostrandole a nessuno» (Cambria 1998; Trevisan 2016, 135). Studi recenti analizzano con attenzione il contesto del PCI romano e le ‘sfide autobiografiche’ in gioco, per Sapienza, nell’approccio alla scrittura poetica, tra ‘impegno’ e ‘confessionalismo’ (Zambon 2021, 5-6; 2022), e si può supporre che gli ipotetici titoli della raccolta scartati confermino una direzione di obbligato ‘impegno’.

L’ambito editoriale in cui l’autrice si mosse è invece stato al centro dello studio di Fabio Michieli (Toscano, Trevisan, Michieli 2016, 22-7), il quale per primo ha analizzato le ragioni dell’estromissione della poesia dagli ambienti attivi negli anni Cinquanta e Sessanta, in cui si incontravano Carlo Levi, Rocco Scotellaro e Vittorio Bodini, autori che manifestavano con i loro temi l’appartenenza ad un «Mezzogiorno letterario più che geografico» (Trevisan 2016, 135-6).¹ Michieli ha poi delineato la contrapposizione tra autori di area milanese e romana, contrasto che fece affermare, negli stessi anni e appunto a Milano, Maria Luisa Spaziani e Alda Merini (Trevisan 2016, 135) ma anche Elsa Morante con *Alibi* (Toscano, Trevisan, Michieli 2016, 26). Anna Toscano ha rimarcato l’uscita tarda delle poesie di Anna Maria Ortese e Fabrizia Ramondino (Toscano, Trevisan, Michieli 2016, 27-8), autrici che condividono con Sapienza uno ‘sguardo a sud’. Nel periodo 1936-69 numerose autrici pubblicavano poesie tra Torino, Venezia, Roma e, soprattutto, a Milano, con Mondadori, Feltrinelli, All’Insegna del Pesce d’Oro, Longanesi, Bompiani e altri editori. Sapienza avrebbe potuto essere tra loro ma forse non accettò compromessi (cf. Trevisan 2020, 102).

Negli anni in cui pubblicò *Alcyone*, uscito in una prima edizione di lusso per Treves nel 1903, d’Annunzio era un autore affermato a livello europeo, che aveva instaurato con l’editore un rapporto di fiducia; come Pietro Gibellini riferisce nell’*Introduzione* all’edizione del 2018, i rapporti epistolari tra d’Annunzio e Treves erano assidui (cf. Tortorelli 2007; 2008). Non necessitava in alcun modo di presentazioni né di intermediazioni mentre, nel caso di Goliarda Sapienza, si conosce come la sua riluttanza e il suo stabilito «‘segreto’ poetico» (Pellegrino 2013, 7) abbiano frenato la sua vocazione alla scrittura, dimostrata in numerosi studi. La reticenza nei confronti dei meccanismi che regolavano, anche cinquant’anni dopo i successi di d’Annunzio, le relazioni intellettuali con l’ambiente letterario ed editoriale italiano restano espressione di una contraddizione, sofferta dall’autrice per

¹ Vittorio Bodini pubblicava *La luna dei Borboni* per le Edizioni della Meridiana di Milano nel 1952; Rocco Scotellaro con *È fatto giorno* usciva postumo, per Mondadori, nel 1954.

«mancanza di ambizione o profonda ambizione?» (Providenti 2012, 291). Oggi si propende per una risposta multipla, che unisce ragioni biografiche e autobiografiche. Citto Maselli ricorda in un'intervista privata: «Goliarda nasce poetessa» (Trevisan 2020, 426): vi è, pertanto, un innesco e una rotta che, in solitudine, poi, lei ha percorso.

3 Modelli autoriali attestati, stile e presenze dannunziane

Ancestrale si presenta come un «canzoniere in morte» (Michieli 2013; 2016) costruito abilmente su un «tempo esteriore ed interiore» (Toscano 2013, 186). Nella biblioteca di Sapienza, secondo Maselli e Pellegrino, ci sono opere di Montale, Saba – Linuccia Saba era stata anche lettrice della raccolta (Maselli 2008, IX) –, Ovidio, Auden, Eliot, Michelangelo e Góngora, Shakespeare e Dante, che emerge nei versi: «Ancora una volta | raggomitolata | fra le dune di sabbia | divoro il mio cadavere | per aspettare | il lucore che squarcia | l'utero del mare.» (Sapienza 2013, 44); il lemma 'lucore' è forse tratto dalla *Commedia*: «Luminosità diffusa ma non violenta, lucentezza! | Con tanto lucore e tanto robbi | m'apparvero splendor dentro a due raggi» (Dante, *Paradiso*, XIV, 94).

Ancestrale si inaugura con *l'Iliade*: il testo posto in epigrafe è «Assediati giochiamo ai dadi | assediati possiamo le armi | e aspettiamo | L'assedio finirà | giochiamo Aiace | l'assedio finirà» (Sapienza 2013, 17); in verità le poesie non si immergono solo nel mito ma nella cultura siciliana e nel folklore, poi nella tradizione e nella contemporaneità, apparentemente senza uno sviluppo regolare né prestabilito che, al contrario, è evidenziato dal linguaggio, oggetto di analisi in questo lavoro. Proprio il lessico e il vocabolario, che costruisce sé stesso di testo in testo, produce i temi e crea i personaggi secondo una «coazione letteraria» (Trevisan 2016, 104), rendendo *Ancestrale* una prima prova di scrittura poetica che sosterrà il lavoro successivo «intertestuale» di Sapienza (cf. Trevisan 2016).

Toscano ha letto in Sapienza le stesse tendenze che Giacomo Debenedetti reputava appartenere a Saba, autore che aveva composto un «romanzo personale del poeta: romanzo in cui il poeta trova le tangenze lirico-emotive, e ne fa le strofe del poema di una vita» (Toscano 2013, 184). L'impostazione e la scelta dell'utilizzo di «verbi all'infinito che danno un sapore di eternità» (185) restituiscono con precisione l'indirizzo del canzoniere e, in quanto opera unica, per Sapienza, il termine 'canzoniere' risulta appropriato, sebbene la dimensione del tempo fotografico-poetica, che produce «istantanee, scatti sulla realtà denudata» (185), restituisca anche la determinazione diaristico-temporale di *Alcyone* (Gibellini 2018, 24-6), permettendo così di avanzare nelle ipotesi di lettura dell'opera rispetto a studi rilevan-

ti, tra cui quelli di Raimondi (1980). La «vicenda diacronica e sincronica ‘a strappi’» (Gibellini 2018, 21) del testo dannunziano è vera anche in quelli che sono stati definiti «versi quasi carnali» (Toscano 2013, 187) di Sapienza, ed è verosimilmente assimilabile alla prima e unica raccolta dell'autrice estendendo l'ipotesi di un «dettato esistenziale nietzschiano» che si risconterà, poi, ne *L'arte della gioia*» (Capodivacca 2022), un tratto essenziale anche della poesia del vate come «impronta di un vitalismo classico e nietzschiano» (Gibellini 2018, 18). Lo stile di *Alcyone*, l'eredità e il passaggio diretto, in Sapienza, andranno verificati sul piano delle concordanze e delle frequenze, nonché rilevati per 'analogia e scarto'.

Prima di proseguire è utile evidenziare come d'Annunzio sia citato nell'opera di Sapienza. In alcune pagine della versione integrale di *Lettera aperta* si nomina l'autore e non un suo testo specifico (Trevisan 2020, 221-2); si tratta, ancora una volta, di un ambito di contrasto politico, incarnato da lui a dispetto dei personaggi del romanzo autobiografico; Verdone dà infatti traccia, nel suo articolo, di un 'anti-dannunzianesimo' prolungato nel corso del Novecento. Nell'edizione a stampa per Garzanti è uno dei fratelli, Ivanoe, ad affermare: «ti cercherò qualche opera di teatro che ti possa servire, diciamo, da antidoto a questo d'Annunzio» (Sapienza 1967, 22), riferendosi alla conoscenza e allo studio della drammaturgia che Sapienza stava affrontando come studentessa a Roma, all'Accademia d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico nei primi anni Quaranta, forse per mano di Mario Pelosini.

Ancora Goliarda e Ivanoe, nel capitolo 7 che introduce la morte di Ercole Maselli, padre di Citto, parlano a distanza nella memoria di lei:

Hai ragione, Ivanoe, non bisogna temere la morte, ma il delitto che c'è in natura, e che uccide a tradimento, prematuramente. «Leggiti Leopardi, Goliarda, invece di tutte queste poesie mistiche che parlano del bene e del male, e che esaltano la natura. La natura è criminale. Il diavolo esiste, e dio è un'invenzione degli uomini per calmare la loro paura davanti al fulmine. Quando sarai in grado di leggere l'antico testamento, Goliarda, vedrai che altro non è che il parto di menti primitive, non ancora in possesso di nessun mezzo per dominare gli elementi. Oggi forse avrebbero inventato qualche altra cosa». (Sapienza 1967, 24)

La menzione indiretta di d'Annunzio fa supporre che il fratello si riferisca all'*Alcyone*, in questa pagina modello antitetico della poesia leopardiana, da alcuni studiosi considerata come anticipatrice dell'opera dannunziana (cf. Zollino 2013). Si può aggiungere che, visti gli anni della composizione di *Lettera aperta* - tra il 1962 e il 1965 (cf. Trevisan 2020, 51) - cui segue la scrittura de *Il filo di mezzogiorno*, dove appunto si richiama la scrittura di poesie, vi sia una congruen-

za tematico-autobiografica tra i diversi generi da lei affrontati e la revisione - ipotetica - dei suoi testi negli anni Sessanta.

Se nel passaggio sopraccitato la voce dei personaggi è la voce dell'autrice, come nelle altre attestazioni, la presenza dell'anti-modello dannunziano da distruggere - poiché ideologicamente fascista - si fa più forte, anche se restano da definire le strategie letterarie messe in atto per 'superare' d'Annunzio' (mutuando da Montale lettore di Gozzano), alla luce di un lirismo e di un'immersione nella natura ma anche nel tema della morte comune a entrambi. La definizione nuova fornita da Pietro Gibellini dell'*Alcyone* come «diario poetico [e ideale] su un sentimento del tempo» fondato su un'«idea circolare del tempo» (Gibellini 2018, 24-5), sulla linea dell'«unità narrativa [in cui] anche lo spazio e i luoghi lo strutturano saldamente» (Andreoli 2000, 381), risulta valida anche per Sapienza. Se per lei la scrittura non procede regolarmente lungo un periodo limitato di una sola estate, l'ipotesi del 'diario' convince certamente per la dimensione del 'dies' di alcune liriche, in cui il livello tematico emerge nelle dicotomie 'giorno/notte', 'luce/ombra', 'vita/morte' ma anche per la scelta di produrre una sola raccolta di forte stampo autobiografico. Si conosce come l'autrice fosse legata, sin dagli anni Sessanta, alla scrittura di *taccuini* quasi quotidiani, che completano il *corpus* narrativo, poetico e drammaturgico. *Ancestrale*, allora, che nel titolo esprime con chiarezza l'idea di 'canzoniere-diario costruito sull'idea di un tempo lirico-poetico atavico e da preservare', da trasmettere al futuro.

4 I temi: per un orientamento rinnovato

Stabiliti alcuni parametri che riguardano la conoscenza di d'Annunzio da parte di Sapienza, si può procedere percorrendo l'«architettura tematica della silloge» *Ancestrale* (Rizzarelli 2018, 22) costruita in prevalenza su «brevi frammenti che illuminano all'inizio uno spazio naturale definito dal riferimento a pochi elementi: il mare, il sole, la sabbia, la lava o alcuni fiori come il gelsomino» (Rizzarelli 2018, 22-3), poi «l'elaborazione del lutto [materno come] *fil rouge*» (21) di una parte dell'opera di Sapienza, in accordo a *Il filo di mezzogiorno* e, in parte, a *Lettera aperta*; il 'mezzogiorno letterario non [soltanto] geografico' teorizzato da Michieli emerge anche in diciassette testi dialettali inclusi nell'appendice *Siciliane* (Sapienza 2013, 163-79), segno che la lingua risulta, per lei, un carattere fondamentale di stile.

Se a una prima lettura la raccolta sembra svilupparsi secondo la *rêverie* tipica di Bertolucci (Toscano 2012, 196), cogliendone l'andamento in termini più ampi pare che si manifesti, invece, una sorta di «onirismo letterario» (Trevisan 2016, 74); il vocabolo, proprio del lessico medico e psichiatrico, riporta ai racconti coevi di *Destino coatto* (Sapienza 2002; cf. Trevisan 2016, 72-92) e all'esperienza di tera-

pia psicanalitica freudiana con Ignazio Majore, che l'autrice affrontò (e subì) nei primi anni Sessanta. Le figure del padre e della madre, cui sono dedicati alcuni dei testi, come di altri personaggi, tra cui l'amica d'infanzia Nica, gli amici Aggeo, Franca, Letizia e Piera segnano la presenza diretta dell'autobiografia. Pochi i titoli della raccolta; per la maggior parte dei testi, a differenza di *Alcyone*, non c'è titolo, anche se Sapienza sembra riprendere questo aspetto formale laddove serve.

Il lessico poetico è, in una prima fase, un debito letterario materno diretto, dal momento che Sapienza prende 'in prestito' il vocabolario poetico di Maria Giudice (cf. Trevisan 2018) mentre altri modelli sono da verificare. Si è già sostenuta la difficoltà di individuare i prestiti dannunziani, soprattutto data l'insistenza del tema della morte in *Ancestrale*, ma non si è espresso un altro nodo cruciale evidenziato da Mengaldo ossia l'esistenza, nella poesia novecentesca, di una «*koiné* pascoliano-dannunziana [...] non differenziabile» (Mengaldo 1975, 51, 193) come ricorda Verdone, il quale dichiara non soltanto la difficoltà di discriminare tra una lezione e l'altra ma anche che la lezione dannunziana è stata in molte occasioni soppressa dalla critica seguendo ragioni ideologiche. In questa indagine è stato fondamentale lo studio di Gianfranca Lavezzi sulla *Concordanza di «Alcyone»*, il cui impianto – al quale si rimanda – favorisce una verifica di alcuni lemmi nei testi e, di conseguenza, un riscontro del possibile lessico in prestito a Sapienza. Si ritiene qui ancora valido un primo approccio d'indagine sulle ripetizioni lessicali nella poesia dell'autrice (cf. Trevisan 2016, 133-47). Altrettanto importante è stato il lavoro di Marco Villa (2020), che analizza la 'ripetizione lessicale' in d'Annunzio, Pascoli e nei poeti del primo Novecento.

Si offre, allora, un catalogo di un numero cospicuo di lemmi significativi in *Alcyone* e *Ancestrale* e se ne indica la frequenza in una tabella. È utile puntualizzare che i campi semantici più rilevanti su cui attuare un'analisi sono numerosi: il campo della natura e del paesaggio, dei colori, del tempo, dell'udito, del corpo e della morte sono solo alcuni tra i possibili, già presenti in *Alcyone*. Un discorso a parte meritano i verbi, che Sapienza utilizza all'infinito e all'indicativo presente e futuro, per insistere sulla presenza dell'io poetico attorno al quale si accentrano sia i sostantivi sia gli aggettivi. Poiché l'analisi non è completa, si procederà individuando i verbi che risultino rilevanti anche in *Alcyone*.

Tabella 1 Alcyone e Ancestrale: frequenza di lemmi a confronto

Parola (ordine alfabetico)	Frequenza in Alcyone	Frequenza in Ancestrale	Parola (ordine alfabetico)	Frequenza in Alcyone	Frequenza in Ancestrale
Abbeverare	4	1	Luna	13	12
Acqua	77	4	Mano	39	25
Agosto	9	1	Mare	60	13
Alba	12	14	Medusa	7	2
Amore	24	4	Memoria	4	2
Aria	29	2	Monte	55	3
Arma	5	1	Morte	23	8
Arso	5	3	Morto (ag.)	11	6
Ascoltare	14	7	Muro	6	19
Azzurro (ag.)	14	2	Muto	16	8
Bianco (ag.)	60	9	Nero	23	15
Bocca	38	2	Non	271	61
Buio	2	7	Notte	25	38
Caldo	12	3	Notturmo	12	1
Capello	17	9	Occhio	57	10
Carne	17	4	Ombra	81	13
Casa	4	4	Ora (ag.)	19	3
Cerchio	6	5	Orma	16	1
Cielo	59	4	Padre	19	1
Ciglio	12	4	Palpebra	5	2
Corpo	17	8	Pane	6	2
Cupo	13	1	Parola	19	6
Donna	25	8	Passo	7	3
Estate	36	4	Pensiero	11	1
Ferro	8	2	Petto	30	1
Fiato	9	9	Pioggia	9	5
Fiore	52	2	Porta	7	2
Fiume	37	2	Pugno	7	3
Freddo (ag.)	5	1	Radice	11	1
Fronte	15	4	Rame	3	2
Fuoco	19	5	Ramo	21	1
Gesto	2	5	Riso	10	2
Gioia	14	2	Riva	16	2
Giorno	26	12	Sabbia	36	4
Grembo	13	5	Sangue	53	10
Grido	21	11	Seno	7	4
Labbro	18	6	Sapere	37	1
Legno	10	3	Sera	16	9
Lingua	8	2	Sguardo	414	2
Luce	31	8	Silenzio	39	12

Parola (ordine alfabetico)	Frequenza in <i>Alcyone</i>	Frequenza in <i>Ancestrale</i>	Parola (ordine alfabetico)	Frequenza in <i>Alcyone</i>	Frequenza in <i>Ancestrale</i>
Soglia	6	2	Tempo	13	7
Sogno	23	1	Terra	60	7
Sonno	5	2	Tornare	6	1
Sole	52	23	Uomo	57	8
Solo (<i>ag.</i>)	51	5	Vedere	111	3
Sorriso	10	1	Vento	50	4
Specchio	11	4	Ventre	11	2
Squassare	1	1	Verde (<i>ag.</i>)	31	1
Squassato	1	1	Viso	20	13
Stella	12	5	Vita	23	6
Suono	25	1	Voce	24	13
Tacere	19	3			

5 Leggere e interpretare le frequenze. Conclusioni

La tabella così presentata permette di procedere con alcune possibili interpretazioni del ‘modello-d’Annunzio’ in Sapienza, non indagando in che misura agisca la *koiné* indicata da Mengaldo, che meriterebbe uno spazio maggiore e un approfondimento sistematico diverso. Si suppone che Sapienza non consideri i testi dannunziani nella loro totalità ma legga con più attenzione soltanto alcune poesie ‘rifunzionizzano semanticamente’ il lessico alcionio. L’ipotesi segue, tuttavia, anche la prospettiva critica proposta da Francesca Favaro, che ha letto la figura di d’Annunzio nell’*Alcyone* come quella di «poeta orfico» (cf. Favaro 2020) in grado di varcare la ‘soglia’ (parola-chiave per la studiosa) della creazione letteraria come Orfeo fa nel mito.

L’uso del ‘non’ anaforico sarebbe riconducibile ad Attilio Bertolucci (Toscano 2012, 197), tuttavia risulta già molto utilizzato da Pascoli in *Myrica* (frequenza: 138) e da d’Annunzio nell’*Alcyone* (frequenza: 271). Come evidenziato da Marco Villa, d’Annunzio si serve dell’anafora pura, ossia ad inizio verso, e dell’anafora sintattica preceduta da una pausa, conosciuta sia da Bertolucci sia da Sapienza. Ne *La pioggia nel pineto*, ad esempio, si rintracciano: «dal bosco non odo» (d’Annunzio 2018, 169, v. 2), «non impaura» (170, v. 44), «Non s’ode voce del mare» (171, v. 80) e «ma di piacere; non bianca» (172, v. 99). Già questi versi portano all’attenzione alcuni lemmi fondamentali per Sapienza, ossia ‘voce’, ‘mare’ e ‘bianco’; appunto l’avverbio di negazione in anafora con ripetizione di un intero sintagma è già presente in uno dei primi testi di *Ancestrale*: «Ascolta non c’è parola per questo | non c’è parola per seppellire una voce | già fredda nel suo sudario | di raso e gelsomino» (Sapienza 2013, 27). D’interes-

se anche il verbo 'ascoltare', che nella poesia dannunziana si ritrova, in anafora, all'imperativo nei versi: «Ascolta. Piove» (d'Annunzio 2018, 169, v. 8), «Ascolta. Risponde» (170, v. 40), «Ascolta, ascolta. L'accordo» (171, v. 65) e «Ascolta» (172, v. 88) e che in Sapienza apre il testo, sempre al modo imperativo. Verso la fine della raccolta, tuttavia, il verbo ritorna:

Si ascolta
sempre una voce
Sempre
si guarda un viso
si attende
ora per ora chi
deve arrivare
(Sapienza 2013, 150)

Sapienza utilizza il 'si' passivante, di cui fa ampio uso anche d'Annunzio sempre ne *La pioggia nel pineto*: «s'allenta, si spegne» (d'Annunzio 2018, 171, vv. 76, 80) o in «Or s'ode su tutta la fronda» (171, v. 81), tuttavia anche il possessivo 'suoi', in anafora sintattica pare tipico di *Alcyone*. Frequenti poi in d'Annunzio 'voce', nella stessa poesia, 'viso', 'suo', 'alba' e 'grido' (qui al plurale), 'sera' e 'solo', che l'autrice rifunzionalizza.

Altre occorrenze in *Ancestrale* sono 'buio', 'nero', 'giorno', 'bianco', 'luce': «Non sapevo che il buio | non è nero | che il giorno | non è bianco | che la luce | acceca | e il fermarsi è correre | ancora | di più» (Sapienza 2013, 45). Ancora il 'non', che ricompare in molte poesie tra cui *Non ricordo l'inizio del discorso*, *Non andare rimani*, *Non scherzare di notte fuori dall'uscio* (76-8) ma anche la presenza dei colori 'bianco' e 'nero' in laconica corrispondenza; d'Annunzio, ne *L'oleandro*, opta per il sintagma anaforico «il bianco mare» (d'Annunzio 2018, 223-43) che si ripete in nove versi. Probabilmente Sapienza decide di rovesciare, per contrasto, l'immagine in uno dei suoi testi dialettali: «Nun pozzu scinniri | cu tia | pi sta notti c'affunna. | Lu mari è niuru | a st'ura | e iu nun sacciu | natari» la cui traduzione è: «Non posso scendere | con te | per questa notte che affonda. | Il mare è nero | a quest'ora | ed io non so | nuotare» (Sapienza 2013, 166). 'Mare' è un sostantivo molto utilizzato in *Ancestrale*, come si vedrà anche in un esempio successivo.

Il caso dell'aggettivo 'arso', con frequenza bassa in entrambi i volumi, in *Alcyone* compare ne *L'otre*: sono «gli arsi occhi» (d'Annunzio 2018, 373, v. 50) e «arsi volti» (v. 52); riappare poi in *Ancestrale* in due testi contigui: «quel gradino [...] arso dal vento» e «la saliva [...] arsa dal vento» (Sapienza 2013, 138-9). 'Vento' è anche occorrenza dannunziana in numerosi testi ma non è mai accostato ad 'arso'. Se è naturalmente il fuoco ad ardere - come in una poesia dal titolo

Pilù «Fieno arso dal sole i tuoi capelli» (102) – l’autrice decide di traslare l’azione del ‘vento’ che arde mantenendo, solo nel secondo caso, il legame già dannunziano con il corpo.

Altri lemmi su cui Sapienza costruisce una certa circolarità sono ‘acqua’, ‘luna’, ‘mano’, ‘mare’, ‘morte’ e ‘morto’, ‘notte’ e ‘sangue’, soprattutto in una posizione mediana della raccolta, alle pagine 75-95. Ecco alcuni esempi:

Mi volsi nella notte
vidi la luna
fissarmi con la testa arrovesciata
Da lei seppi che i morti
hanno sete
nelle notti affocate.
(75)

Come potrò resistere alla notte
che già serra i gerani le mie mani.
(80)

Al delitto avvinghiata
vaga la luna
della notte del Monte
al mare squassato
fra gli scogli in attesa
di una morte
(81)

Risalire devi il fiume
del tuo sangue
fino alla fonte
là dove la morte
ha deposto le sue uova
Là dove l’acqua
è trasparente.
(93)

In *Alcyone* le occorrenze sopraccitate si riconoscono ne *La sera fiolosana* ma anche in *L’otre*, *La morte del cervo*, *L’oleandro* e in *Il novilunio*; qui centrale è la ‘notte’ infatti «Notte è Dea orfica importantissima» (Favaro 2020, 129). Il sostantivo potrebbe aprire un varco anche nella poesia di Sapienza. Secondo Favaro, d’Annunzio diventa ‘poeta orfico’ grazie alla parola ‘soglie’, che si può evidenziare con una frequenza bassa ma non meno significativa in *Ancestrale*: «Caddendo sulla soglia della tua porta | in ginocchio rimasi | coi polsi recisi» (Sapienza 2013, 84) e «Porto in me morta una pena | e puntuale

il sole morde | la calce lungo il muro | E puntuale | la lucertola torna alla mia soglia» (86). Come la critica ha affermato nel volume postumo «si materializza il motivo dell'uscio e della soglia» (Ingallinella 2013) tuttavia ciò non era mai stato ricondotto all'indirizzo di *Alcyone* sino all'intuizione di Favaro, supposta come continuativa anche per Sapienza: si legge, infatti, in *La sera fiesolana* «mentre la Luna è prossima a le soglie» (d'Annunzio 2018, 120, v. 8) e in *La pioggia nel pineto* «Taci. Su le soglie» (169, v. 1). Nel rifunzionalizzare la propria fonte Goliarda Sapienza opera un'analogia tematica e significativa.

Come già anticipato l'utilizzo dei verbi per Sapienza, molto presenti nelle liriche di *Ancestrale*, si differenzia da d'Annunzio, soprattutto se si considera l'ossessione nei confronti del modo infinito. Se 'vedere' trova una bassa frequenza in Sapienza mentre è molto utilizzato da d'Annunzio, si valutino alcuni verbi poco frequenti ma risemantizzati dall'autrice. Ad esempio 'abbeverare' nell'*Alcyone* si ritrova ne *L'ippocampo*, v. 37: «[Taluna... annusa] l'acqua, s'abbevera lenta» (d'Annunzio 2018, 259) mentre in *Ancestrale*, nella poesia *Messaggio*, si ha: «il verme scava fra i tendini le vene | si nutre del tuo sangue | della saliva si abbevera» (Sapienza 2013, 109).

È curioso l'utilizzo di 'squassare' e di 'squassato'. Si vedano appunto i versi «al mare squassato» (Sapienza 2013, 81) probabilmente risemantizzando dall'*Alcyone*: «[tirso] squassato da una forza furibonda» in *La corona di Glauco, Baccha* (d'Annunzio 2018, 274); inoltre, all'indicativo presente «Chi squassa la porta inchiodata» (Sapienza 2013, 145), come primo verso di una nuova poesia, e all'indicativo passato remoto nell'*Alcyone*, in *La morte del cervo*: «[cervo] Si scrolò, squassò, si svincolò» (d'Annunzio 2018, 291, v. 81). Il verbo 'tace-re', caro al vate sempre ne *La pioggia nel pineto* «Taci. Su le soglie» (169, v. 1), è riportato in *Ancestrale* in una poesia dedicata all'amica *Nica a undici anni dalla sua morte*: «Posso rievocare il tuo sorriso | i tuoi tratti accostati al mio respiro | la tua voce smorzata | dall'onda del mare | posso rievocare | la tua figura nel filo di mezzogiorno | fra le viti. | Eppure temo | guardarti ora che taci | accanto a me raccolta | dal tuo silenzio» (Sapienza 2013, 100).² Nella poesia successiva, *Piera*, i vv. 1-2 recitano: «Perché taci nell'ora | che commuove l'erba. Chi ascolti» (101). Ancora qui si rintracciano molte occorrenze tra i sostantivi dell'autrice: 'voce', 'mare' e 'silenzio', propri anche di d'Annunzio. 'Silenzio' nell'*Alcyone* figura ad esempio in *La morte del cervo* e *L'oleandro*.

Come si è potuto leggere sino a qui, *Ancestrale* pare avere una struttura che si costruisce a partire dal linguaggio. Dal punto di vi-

² Come ha già notato Fabio Michieli, il testo riprende il precedente *A Nica morta nel bombardamento di Catania dell'aprile 1942*, e determinerebbe un inizio della scrittura poetica nel 1952.

sta metrico l'utilizzo per lo più del verso libero, rifiutando tuttavia il verso lungo dannunziano, conserva il movimento circolare del tempo poetico ma anche un'idea di circolarità legata alle figure stilistiche. Queste prime osservazioni permettono un raffronto con alcuni testi di *Alcyone*, riadattati in *Ancestrale* soprattutto scartando il modello dannunziano e rifunzionalizzandolo, proprio in un periodo storico fondamentale (gli anni Cinquanta) per la contrapposizione tra Pascoli e d'Annunzio, che andrebbe indagata anche nel caso dell'autrice. L'originalità di Sapienza sorprende poiché, in questa sua prima prova di scrittura, il legame con una certa tradizione è vivo ma si rinnova; lei sembra diventare, con uno slittamento, 'diversamente dannunziana'. Uno studio completo della concordanza svelerà altri nessi inediti con gli autori-modello e anti-modello di Goliarda Sapienza, che sono stati in grado di nutrire il suo 'baule mentale'.

Bibliografia

- Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Bani, L.E.B. (2014). «'In riva alla luce'. Il tema del mare nella lirica di Antonia Pozzi». *Transalpina*, 17, 205-21. <https://doi.org/10.4000/transalpina.1554>.
- Bisanti, T. (2018). «'Tra fuoco e cenere': circuiti di senso nella poesia di Fernanda Romagnoli». Bongiorno, G.; Toppan, L.; Zorat, A. (a cura di), «*Ogni gloria e misura sconvolgendo*». *Studi sulla poesia di Fernanda Romagnoli. Nuova corrente*, 161, gennaio-giugno 2018, 51-68.
- Cambria, A. (1998). «Goliarda Sapienza». Lipperini, L. (a cura di), *Lampi di primavera*. Rai Radio 3, 16 maggio 1998.
- Capodivacca, S. (2022). «Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*: un'avventura picaresca sulle orme di Nietzsche?». *Scenari*. Milano: Mimesis Edizioni, 25 febbraio. <https://www.mimesis-scenari.it/2022/02/25/goliarda-sapienza-larte-della-gioia-unavventura-picaresca-sulle-orme-di-nietzsche>.
- Carbognin, F. (2008). *Le armoniose dissonanze. 'Spazio metrico' e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*. Bologna: Gedit.
- Ciminari, S. (2005). «Appunti per una rilettura di Sibilla Aleramo nel primo Novecento». *Quaderni del '900*, 5, 1-18.
- Convito, S. (2015). «D'Annunzio e la ripresa del mito del poeta vate in *Alcyone*». *Carte italiane*, 2, 23-40.
- Coriolano, C. (2020). «Sibilla Aleramo: verso la poesia (1911-1914)». *La parola del testo*, 24(1-2), 165-77.
- Costa, S. (2019). «D'Annunzio e l'attenta sorella». Ioli, G. (a cura di), *Sibilla Aleramo, una donna nel Novecento = Atti del convegno internazionale* (San Salvatore Monferrato-Alessandria, 29-30 giugno 2018). Novara: Interlinea, 135-46.
- De Marco, G. (1999). «Per una rilettura di Antonia Pozzi». *Studi Novecenteschi*, 26(58), dicembre, 363-89.

- Favaro, F. (2020). «Su Gabriele d'Annunzio poeta orfico. Le soglie dell'Alcyone». *Rivista di letteratura italiana*, 3, 129-36. <https://doi.org/10.19272/202002203007>.
- Gibellini, P. (1975). «Per la cronologia di Alcyone». *Studi di filologia italiana*, 33, 149.
- Gibellini, P. (1995). «L'Ellade sta fra Luni e Populonia: 'Alcione' la Grecia, il mito». *Verso l'Ellade. Dalla "Città morta" a "Maia" = Atti del Convegno di Studi*. Pescara: Centro nazionale di Studi dannunziani, 111-33.
- Gibellini, P. (2018). «Introduzione». d'Annunzio, G., *Alcyone*. Venezia: Marsilio, 17-42.
- Giroto, A.; Trevisan, A. (2021). «Le Ortique: un progetto collettivo e digitale per riscoprire le artiste dimenticate». Burgio, E.; Fischer, F.; Sartor, M. (a cura di), *Knowledgeescape. Insights on Public Humanities*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 161-70. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-542-1/008>.
- Ingallinella, L. (2013). «Pillole d'Autore: La poesia 'ancestrale' di Goliarda Sapienza». *Critica letteraria*, 6 ottobre. <https://www.criticaletteraria.org/2013/10/goliarda-sapienza-ancestrale-poesie.html>.
- Lavezzi, G. (1991). *Concordanza di "Alcyone" di Gabriele d'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.
- Lorenzini, N. (2004). «Memoria testuale e parola 'inaudita': Amelia e Gabriele». Lorenzini, N., *La poesia: tecniche di ascolto*. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Zanzotto, Sanguineti, Porta. Lecce: Manni, 67-91.
- Maselli, F. (2008). «Prefazione». Sapienza, G., *Lettera aperta*. Milano: UTET, IX-XVII.
- Mengaldo, P.V. (1975). *La tradizione del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Michieli, F. (2013). «Ancestrale di Goliarda Sapienza. Appunti di lettura, con una nota impropriamente filologica». *Poetarum Silva*, 7 novembre. <https://poetarumsilva.com/2013/11/07/ancestrale-di-goliarda-sapienza-appunti-di-lettura-con-una-nota-impropriamente-filologica/>.
- Michieli, F. (2016). «Ancora su #Ancestrale. La fatica del lutto». *Poetarum Silva*, 10 maggio. <https://poetarumsilva.com/2016/05/10/ancora-su-ancestrale>.
- Raimondi, E. (1980). *Il silenzio della Gorgone*. Bologna: Zanichelli.
- Sapienza, G. (1967). *Lettera aperta*. Milano: Garzanti.
- Sapienza, G. [1969] (2003). *Il filo di mezzogiorno*. Milano: La Tartaruga.
- Sapienza, G. (2002). *Destino coatto*. Roma: Empiria.
- Sapienza, G. (2013). *Ancestrale*. Milano: La Vita Felice.
- Sapienza, G. (2021). *Lettere e biglietti*. Milano: La Nave di Teseo.
- Scorrano, L. (2002). «Memorietta su Antonia Pozzi». *Carte inquiete: Maria Corti, Biagia Marniti, Antonia Pozzi*. Ravenna: Longo. 1-40.
- Providenti, G. (2010). *La porta è aperta*. Catania: Villaggio Maori.
- Providenti, G. (2012). «L'opera di Goliarda Sapienza tra ambivalenza e ambizione». Providenti, G. (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. Roma: Aracne, 289-302.
- Tortorelli, G. (2007). «Però, riflettendo, scopro in te l'attitudine del lupo verso l'agnello sul rivo: il rapporto tra Emilio Treves e Gabriele D'Annunzio». Olmi, G.; Brizzi, G.P. (a cura di), *Dai cantieri della storia: liber amicorum per Paolo Prodi*. Bologna: Clueb, 1-14.
- Tortorelli, G. (2008). *L'inchiostro sbiadito. Saggi di storia dell'editoria*. Bologna: Pendragon.

- Toscano, A. (2012). «La poesia ancestrale di Goliarda Sapienza». Providenti, G. (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. Roma: Aracne, 191-203.
- Toscano, A. (2013). «Ancestrale, finalmente». Sapienza, G., *Ancestrale*. Milano: La Vita Felice, 181-92.
- Toscano, A.; Trevisan, A.; Michieli, F. (2016). *Voce di donna, voce di Goliarda Sapienza. Un racconto*. Milano: La Vita Felice.
- Trevisan, A. (2016). *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale*. Milano: La Vita Felice.
- Trevisan, A. (2018). «La 'voce' di Maria Giudice tra giornalismo e letteratura». Cerrato, D.; Schembari, A.; Velásquez García, S. (a cura di), *Querelle des Femmes. Male and female voices in Italy and Europe = Atti del XV Congresso Internazionale del Gruppo di Ricerca "Escritoras y Escrituras" "Voci maschili e femminili tra Italia ed Europa nella Querelle des Femmes"* (Facoltà di Filologia dell'Università di Siviglia, Spagna, 12-13-14 novembre 2018). Szczecin: Volumina.pl Daniel Krzanowski, 161-72.
- Trevisan, A. (2020). «*Nel mio baule mentale*»: per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza. Roma: Aracne.
- Verdone, A. (2021). «La poesia italiana del Novecento e la funzione d'Annunzio: ipotesi di lavoro». *Archivio d'Annunzio*, 8, 2021, 237-52. <http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/013>.
- Villa, M. (2020). *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo novecento*. Pisa: Edizioni ETS.
- Zambon, F. (2021). «La battaglia per il privato in *Ancestrale* di Goliarda Sapienza». *ZAD. Zona da difendere*, 1, ottobre, 3-15.
- Zambon, F. (2022). «Goliarda Sapienza, Ancestrale, and the PCI: The Struggle to Say I». *Italian Studies Seminar*. Brown University, March 4th 2022.
- Zollino, A. (2013). «D'Annunzio fra Nietzsche e Leopardi. Evocazioni testuali e pause del tempo in *Meriggio* e *L'infinito*». *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1-2, 109-28. <https://doi.org/10.4454/nrli.v16i1-2.131>.

3. Testimonianze dei poeti d'oggi

a cura di Elena Valentina Maiolini e Massimo Migliorati

Un'ombra lunga: i poeti d'oggi e d'Annunzio

Elena Valentina Maiolini

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

Massimo Migliorati

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia

È in chiaroscuro il ritratto di Gabriele d'Annunzio che risulta dalle testimonianze dei poeti in attività, e ciò probabilmente non sorprende. Oltre che letterato, l'uomo, si sa, fu figura spesso al centro dell'attenzione pubblica, personaggio che dal *battage* pubblicitario – così lo si chiamerebbe oggi, con un termine che forse non gli spiacerebbe – trasse un punto di forza, premessa a una vita fuori da comune, caratterizzata da quegli sfarzi ed eccessi che lo resero celebre. Questi aspetti della vita dell'Imaginifico sono in linea di massima rigettati dai poeti d'oggi che hanno partecipato all'indagine su *L'ombra di d'Annunzio nella poesia contemporanea* ospitata in questo numero. Chi dichiara la propria «estraneità e distanza» anche dal modello poetico è Fabio Pusterla, che sceglie di tenersi lontano da «un autore senz'altro scomodo» e che pure ha studiato bene, anche per conoscere le reazioni, consapevoli o non, generate nella «memoria del linguaggio poetico» del Novecento. Così pure Anna Maria Carpi afferma che, laddove nei testi non sia ravvisabile un afflato di umiltà, è preferibile la lettura di Sandro Penna, di Giorgio Caproni o della letteratura tedesca.

Se queste posizioni si possono considerare 'estreme', nella gamma di quelle raccolte, altri autori distinguono gli esiti delle iniziative politiche e militari dalle opere letterarie, riconoscendo fra queste lo spessore di *Alcyone*, considerato il capolavoro di d'Annunzio, insieme a poche altre opere (per Silvio Ramat il *Notturmo* e le *Faville del maglio*; per Giuseppe Conte *Maia*, un'«onda lunga di canto che la letteratura italiana non è stata in grado di metabolizzare»). Dopo

aver ribadito la distanza dall'uomo, Giancarlo Pontiggia riconosce l'influenza decisiva esercitata proprio da *Alcyone* sulla poesia successiva e in particolare sugli *Ossi montaliani* - soprattutto «la novità della lingua, benché piegata a una visione del mondo opposta» - e accredita al suo autore un ruolo fondamentale nel determinare i caratteri della poesia del Novecento. Maurizio Cucchi ammette di provare un fascino crescente per i versi dannunziani, ma soprattutto riconosce al poeta «la capacità, in fondo così rara, e oggi ancora più di prima» di sapersi muovere «con grande scioltezza naturale, sui territori espressivi più diversi». Non lo colloca nella rosa degli autori prediletti Rosita Copioli, che tuttavia vede in lui un modello per lo svolgimento del tema della 'soglia' e della ricerca di un 'io', intesa come «costruzione di un 'ego'», e anche Donatella Bisutti, dopo una decisa condanna giovanile, in parte motivata anche da una specifica temperie culturale, rivaluta oggi la capacità sciamanica del poeta e auspica, per il rinnovamento della poesia contemporanea, che nascano autori capaci di confrontarsi e di dialogare con quelle «forze spirituali e naturali misteriose e primigenie» che sono «un canale aperto fra il sé profondo dell'uomo e il cosmo».

Chi si dichiara invece risolutamente dannunziana «fin dentro il midollo delle ossa» è Patrizia Valduga: d'Annunzio è il «poeta più sensuale perché è il più spirituale, e il più mistico», scrive, capace di un'amore sensuale per la parola, un amore senza fine, un amore «più forte della morte».

D'Annunzio poeta sciamano

Una dimensione da recuperare

Donatella Bisutti

Poetessa

I tempi della mia adolescenza sono stati quelli di Ungaretti e Montale, all'università ho recuperato un Pascoli, ridotto dalla scuola a stucchevole caramella, come il più moderno dei nostri poeti alle soglie del Novecento in chiave di simbolismo europeo, mentre continuavo a riversare su d'Annunzio il purissimo odio di un'intera generazione che si voleva, nel dopoguerra, ribelle a ogni retorica, a tutto ciò che sapeva di letterario e artificioso, e anche grandioso e sopra le righe, una generazione nutrita di letteratura americana piuttosto che francese. A quella stregua trovavo insopportabile una poesia come *La pioggia nel pineto*. La sconfitta del fascismo era stata anche la sconfitta del dannunzianesimo. Non c'era più posto per l'eroe e il vate.

E tuttavia proprio in questi ultimi tempi il poeta che da adolescente ridicolizzavo ed esecravo ha cominciato ad assumere ai miei occhi una connotazione diversa. Egli non è stato solo (insieme, bizzarramente, proprio a Ungaretti) uno degli ultimi 'vati' della nostra poesia, ma è stato anche un Grande Sciamano. Se per sciamano si intende, in senso lato, qualcuno che in uno stato di ispirazione simile alla *trance*, magari anche, come nel caso di d'Annunzio, con l'aiuto di sostanze allucinogene, si ponga consapevolmente come canale di comunicazione fra forze spirituali e forze della Natura. A tale proposito è uscito per l'appunto nel 2001 da Bietti uno studio alquanto documentato di Attilio Mazza dedicato a quest'aspetto dell'Immaginifico, dal titolo *D'Annunzio sciamano*, da cui si evince che il poeta era anche profondo studioso di alchimia e di magia. Peraltro, fra i poteri degli antichi sciamani, come spiega Dodds, c'era anche quello di scrivere poesia.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-11-03

Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Bisutti | 4.0



Citation Bisutti, D. (2022). "D'Annunzio poeta sciamano. Una dimensione da recuperare". *Archivio d'Annunzio*, 9, 227-228.

Questa particolare connotazione ha risvegliato la mia attenzione nei confronti di d'Annunzio, rendendomi attuale e stimolandomi a un suo recupero. Oggi avremmo un disperato bisogno di poeti che siano sciamani, invece che di una schiera di pallidi esangui intellettualistici poeti-non poeti che negano il valore stesso della poesia e, pur scrivendone, sono ansiosi di dichiararne la fine. Avremmo bisogno di nuovi Gabriele d'Annunzio sia pure riveduti e corretti, diciamo ripuliti da superomismo e retorica, che però abbiano la capacità visionaria di comunicare di nuovo con le forze naturali e ridare linfa a una poesia smorta e al limite del collasso, scaduta spesso in una prosa di cronaca quotidiana. Di un poeta che ci sappia parlare dell'eros (non del sesso) e della morte e creda ancora nei simboli e nella possibilità di una trasmutazione alchemica. Di un poeta che sappia intercettare i cicli di una luna non scalfita dagli astronauti. Che parli del femminile come di un mistero e di una forza germinativa virile e audace a uomini sommersi e resi atoni da un eccesso di fredda tecnologia disumanizzante. Che parli del sole, del totem del cavallo e di una natura ancora maestosa e libera. E sì, anche della musica della pioggia sulle foglie che lava via quanto di eccesso di 'civiltà' si è depositato sulla pelle dell'uomo. Di tutto quello che stiamo dimenticando. Che forse abbiamo già dimenticato. Perciò sto rivalutando d'Annunzio in relazione a un'idea di Poesia diversa da quella omologata oggi, più vicina a quella che per me è la sua essenza, cioè il confronto e il dialogo con forze spirituali e naturali misteriose e primigenie, che Yeats chiamava l'Anima del mondo, un canale aperto fra il sé profondo dell'uomo e il cosmo. Non quindi il d'Annunzio superuomo, ma un poeta più intimo e nascosto, quello che aveva scritto: «Il mio mondo è un'azione mutua tra gli iddii e me».¹ Questo d'Annunzio oggi mi interessa: un poeta che ci faccia riscoprire il carattere *magico*, e anche esoterico della poesia. Non per niente ho da poco pubblicato una mia nuova raccolta poetica con il titolo *Sciamano*.²

¹ Mazza, A. (2001). *D'Annunzio sciamano*. Milano: Bietti, 14.

² Bisutti, D. (2021). *Sciamano. Inediti 2015-2020, testi 1985-1999*. Gottaminarda: Delta 3 Edizioni. Aeclanum.

L'umiltà del Re

Anna Maria Carpi

Poetessa

La pioggia nel pineto, *La sera fiesolana*, *I pastori* inclusi in *Alcyone* (1903), la più celebrata raccolta di d'Annunzio, sono giunti alla mia generazione fra le letture obbligate delle medie e del liceo, mentre con l'aggettivo 'dannunziano' s'intendeva e ancora s'intende comunemente ridondanza, retorica, estetismo. In quei miei anni io non dedicai alcuna attenzione personale a d'Annunzio, amavo Leopardi, Pascoli e Gozzano e, poiché come lingua straniera studiavo il francese, m'innamorai anche di Lamartine, di Baudelaire e poi di Rimbaud. Più tardi, all'università, da germanista fui presa da Goethe, da Eichendorff, da Heine, e per il Novecento da Benn di cui sono stata anche critica e traduttrice. La lirica tedesca è una landa incantata. Quanto alla poesia italiana, i miei numi sono stati Penna e Caproni.

Tanti di noi – oggi non si contano – scrivono poesie sin dall'adolescenza. Pubblicato in volume io ho solo molto tardi, a partire dal '93, col bellicoso titolo di *A morte Talleyrand*. Ma nulla di bellicoso, e non mi pare che nella mia poesia, fino a *L'aria è una* del 2022, vi siano echi formali o allusioni metaforiche a quel protagonista della *belle époque*, e il rimorso per le letture di molti 'grandi' da noi a suo tempo malfatte o non fatte è ora un vero tormento. E tuttavia, quando, anni '70, insegnavo a Gargnano sul Garda a dei corsi estivi d'italiano, ho visitato, e non una volta sola, il Vittoriale di Gardone, dove d'Annunzio ha dimorato dal '21 fino alla morte. Non era la sua scrittura, era la sua storia ovvero la Storia risonante negli spazi di quella dimora che m'impressionava: il MAS, il motoscafo su cui nel '18 aveva compiuto la beffa di Buccari, custodito là sotto, e quel 28 ottobre del '22, giorno della marcia su Roma, quando Mussolini gli scrive per assicurarsi della sua non ostilità, e il grandioso volo su Vien-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-02-20

Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Carpi |  4.0



Citation Carpi, A.M. (2022). "L'umiltà del Re". *Archivio d'Annunzio*, 9, 229-230.

na, e il re che nel '24 lo incorona 'principe di Montenevoso' e... e... È un romanzo di avventure con del rosa e del noir.

Ma torno alla sua poesia che, pur nella mai finita polemica anti-dannunziana, ha esercitato un documentabile influsso sulla poesia italiana, anche sul mio diletto Penna. Riprendo l'*Alcyone*, e dirò imprudentemente: non mi piace. In apertura dice d'Annunzio che il libro è nato da un felice abbandono alle ragioni più profonde della sua natura che sino allora si era 'travagliata' nel cantare «gli Eroi sui prati di asfodelo | Or ode i Fauni ridere fra i mirti, | l'Estate ignuda arden- do a mezzo il cielo». Splendida colata o arrampicata musicale conte- sa fra erudizione e simulata rusticità. Viene da rimpiangere *I pasto- ri d'Abruzzo*: «Ora lung'h'esso il litoral cammina | la greggia. Senza mutamento è l'aria. | il sole imbionda si la viva lana | che quasi dal- la sabbia non divaria. | Isciacquio, calpestio, dolci romori. || Ah per- ché non son io co' miei pastori?».

Se posso sfrontatamente dire cosa a me sembri essere la 'poesia', oserei dire che stia fra un abbandono a sogni ricordi sussulti dal pas- sato e le dure impennate dell'autocoscienza. Ho davanti *La sera fie- solana* che mi fa altalenare fra 'bello' e 'brutto' o meglio 'ridondan- te'. In questa laude rivolta alla sera - 'tu' le dice il poeta - nella prima strofa avrei tolto i vv. 3-7: è peccato che il fruscio delle foglie del gel- so svanisca nella figura dell'uomo che le coglie in cima a una scala; poi appare la luna nel cui 'velo' pare che «la campagna già si senta | da lei sommersa nel notturno gelo | e da lei beva la sperata pace | senza vederla»: ma non è di troppo quest'ultimo verso? Nella secon- da, dopo l'incantevole «pioggia che bruiva | tepida e fuggitiva», no al «commiato lacrimoso della primavera», sì ai «pini dai novelli rosei diti», no a «il fieno che già patì la falce», ma splendido «i fratelli oli- vi | che fan di santità pallidi i clivi» - perché ci ha aggiunto quel «e sorridenti»? E no alle «vesti aulenti» della sera, ma poi vengono quel geniale «mistero sacro dei monti» e la magica similitudine del pro- filo dei clivi con delle labbra che «volontà di dire» faccia sovruma- namente belle ma cui un divieto non umano impedisca di schiuder- si. Però quel loro profilo muto ci consola sempre di nuovo («sempre novelle consolatrici»). Se poi «ogni sera l'anima le possa amare | d'a- mor più forte» non mi convince. E nella conclusione non so apprezza- re la «pura morte» della sera, ma l'ultimo verso è uno squillo di gioia, quella reale di tutti noi quando scorgiamo le prime stelle. «Laudata sii [...]», o Sera, per l'«attesa che in te fa palpitare le prime stelle».

Si può dire che qui il laudatore coi suoi innovativi versi sciolti è grande dove non si erge a protagonista, a re della propria espression- e? La poesia germina in umiltà?

Il mio rapporto con d'Annunzio

Giuseppe Conte

Poeta

Una domenica di tantissimi anni fa, sul terrazzino di casa mia, aprii la pagina della cultura del *Corriere della Sera*, e con un soprassalto lessi un articolo di Antonio Porta che parlava, classificandolo un «caso letterario», del dannunzianesimo di un giovane poeta ligure, che ero io. Mi guardai intorno. Quel giorno, capitava raramente, mia moglie ed io avevamo ospite mio padre, ci aspettava una colazione semplice, non c'era nell'aria nessuna pretesa di estetismo, né negli abiti né negli atteggiamenti: il lato severo di mio padre non li avrebbe tollerati. Dunque mi chiesi: ma sono davvero dannunziano, e come? Non certo nelle scelte della mia esistenza. Già allora non mi interessava fare della mia vita un'opera d'arte. Mi interessava dedicare la vita alla poesia per approssimarmi il più possibile al mistero delle cose, del cosmo, di Dio. Di d'Annunzio, sin dagli anni del Liceo, dalla lettura dell'*Alcyone*, mi aveva sedotto lo straordinario orecchio ritmico, metrico, musicale. Leggevo e rileggevo «Bocca di donna mai mi fu di tanta | soavità nell'amorosa via...», imparai a memoria il sonetto *A Gorgo*: «Gorgo, più nuda sei nel lin seguace | la tua veste ti segue e non ti chiude», ammirandone il crescendo a spirale della musicalità, almeno sino alle due terzine, un po' macchinose e sovraccariche. Era bellissimo, ma neppure paragonabile alla potenza mitica di *A Zacinto* di Ugo Foscolo, vero nume della mia adolescenza poetica.

Poi, più tardi, venne *Maia*. La lettura di *Maia*, di quest'onda lunga di canto che la letteratura italiana non è stata in grado di metabolizzare, mi fece pensare al capolavoro assoluto. Lì sì, c'era il mito come chiedevo io: calato nel presente, ventata di vita nella morte del presente, furibonda, ondata, perseverante richiesta di conoscenza delle



Edizioni
Ca' Foscari

Accepted 2022-04-18
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Conte |  4.0



Citation Conte, G. (2022). "Il mio rapporto con d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 9, 231-232.

cose sotto la tutela degli dei. Pan, Hermes, tornavano tra noi dal lungo esilio, e ci convocavano a una festa dolorosa e magnifica. Quando navigando sull'Egeo, dalla tolda di un banale traghetto preso dal Pireo e diretto a un'isola delle Cicladi vidi comparire il profilo di Siros, ecco, fu incredibile, l'immagine reale che avevo davanti agli occhi corrispondeva perfettamente all'immagine che ne aveva dato d'Annunzio nel suo poema tanti anni prima: la forza trasfigurante di *Maia* partiva dalla realtà, che non veniva mitizzata esteriormente, ma letta nei suoi snodi e nei suoi abissi mitici, sacri e divini. Questo è il d'Annunzio che è entrato in una parte della mia poetica. E non sarà un caso se ancora recentemente una casa editrice francese, La Différence, per la collezione *Orphée* ha chiesto a me di stilare la prefazione a una antologia della lirica dannunziana. Come poeta della natura e dell'eros, va detto, gli ho subito preferito D.H. Lawrence: che tuttavia condivideva con d'Annunzio l'idea che *la anatomia conferma il cadavere*: come accade in una buona parte della letteratura novecentesca, la grande tanatopsia di cui parla Henry Miller.

C'è poi il d'Annunzio politico, il Comandante a Fiume. Quando ho letto la costituzione di Fiume, la *Carta del Carnaro*, nella cui formulazione ha parte precipua un sindacalista socialista come Alceste De Ambris, sono rimasto davvero colpito: vi si parla sin dalle prime righe di «democrazia diretta», vi si santifica il «lavoro produttivo», l'eguaglianza, la giustizia, con una vena libertaria e ribelle. Il governo di Fiume fu nemico dei forti e amico dei deboli, dell'Irlanda, dell'India, di tutti i popoli oppressi o colonizzati dai dominatori del mondo. Non so come l'impresa fiumana sia stata appiattita sul fascismo. Ci saranno sicuramente cose che sanno gli storici e che io non so. Ma ci saranno anche tanti pregiudizi ideologici, che altri hanno, e che io non ho. Il governo di un poeta fu un sogno, una utopia, un trionfo dell'eccesso, della libertà, dell'eroismo e, anche se può sembrare paradossale scriverlo, un trionfo della sconfitta.

Insomma, mentre sono stato sempre indifferente al d'Annunzio scialacquatore mondano, eroe-avventuriero, arredatore del proprio sogno (arredamento di un sogno mi è sempre sembrato il Vittoriale, mortuario come tutto ciò che è arredo, «cosa» nell'accezione di Borges), mi ha toccato il d'Annunzio che fa sul serio, che in *Maia* riporta il mito in un mondo che lo stava perdendo, che a Fiume santifica il lavoro e la musica, si circonda di uomini e donne che esprimono liberamente il proprio orientamento sessuale, che non fa fucilare i disertori, e proclama, come superiore a tutto e invincibile, l'energia dello spirito.

La ricerca dell'io

Rosita Copioli

Poetessa

Il mio primo ricordo di d'Annunzio risuona da un'antologia scolastica del 1939 appartenente a mio padre, che comprendeva in triade Carducci e Pascoli. Il toscano Carducci aveva formato i migliori studiosi a Bologna, e tra essi Pascoli, nato a due passi da me, a San Mauro. Il classicismo di Carducci, frammisto d'odi barbare e di frequentazioni d'archivio, d'imprese letterarie risorgimentali, si evolveva in sperimenti sempre più squisiti in Pascoli, l'erede della grande scuola classicista romagnola, e il più geniale riscrittore di lingue 'morte'. Sempre a due passi, nell'«azzurra vision» del monte Titano, Carducci pronunciò nel 1894 il famoso *Discorso sulla libertà perpetua di San Marino*. Quanto a d'Annunzio, qualcuno ricordava che sotto le sue pendici si era schiantato l'aereo di Guido Keller, un protagonista dell'impresa di Fiume.

Se nessuna retorica risuonava in famiglia - semmai un'anti-retorica - per una bambina di cinque-sei anni che imparava a leggere, echeggiavano suoni e immagini nel paesaggio natale. Una magia-imago-musicale si imprimeva in cellule tenere, le ripeteva con le risonanze di *Undulna* sulla riva del mare solitario e albale; e là, sulle colline vicine degli antenati, era un mondo non dissimile da quello evangelico e pascoliano.

Imparavo da sola a discernere, ad andare alle origini. Dalle mie parti, già Renato Serra nel 1910 si era liberato dalle sovrapposizioni, discernendo di d'Annunzio l'oro vero (il «miele diffuso, come un oro liquido e senza forma») tanto più quando individua qualcosa che



Edizioni
Ca' Foscari

Accepted 2022-03-19
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Copioli | © 4.0



Citation Copioli, R. (2022). "La ricerca dell'io". *Archivio d'Annunzio*, 9, 233-236.

corrisponde alla sua vera natura non solo nel Cellini prodigioso, ma nel giornaliero delle 'faville' libere. È qualcosa di nuovo, «una freschezza e insieme un tepore di vita». Nonostante il freddo volto anticibiadeo, non quello del *Convito*, bensì la voce dell'«altro» che parla in Tucidide.

Quando ero ragazza, le ideologie che hanno dominato il Novecento erano accese. Per Pasolini d'Annunzio è «pessimo poeta, oltre che un pessimo cittadino»: «tipico rappresentante dell'eterno classicismo servile e evasivo italiano», provinciale (ma si sbagliava). Pasolini scavava nell'odio verso il padre i migliori motivi con cui irrorare di sangue gli astratti furori. Nel 1957 con le *Le ceneri di Gramsci* impose un programma foscoliano antitetico: «L'impresa di Fiume è stata una pagliacciata narcisistica» (*Vie Nuove*, 15(46), 19 novembre 1960).

Nel 1963 iniziarono i primi lavori di revisione critica. Negli anni Ottanta, come allieva di Anceschi, assistei al fermento dell'edizione mondadoriana delle *Opere*, curate da Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, che coinvolse Ezio Raimondi. Anceschi preparò un numero doppio del *verri*. Gli affidai «Due artifici su intonazione» (*il verri*, 7-8, settembre-dicembre 1985). Il primo intrecciava a d'Annunzio una mia poesia dedicata a Campana in *Splendida lumina solis* (1979). Il secondo risente del Flaubert di *Salammbô*, delle *Tentazioni di sant'Antonio*, di *San Giuliano l'Ospitaliere* (tono che comparirà nei *Luoghi sardi* di *Furore delle rose*, 1989). Intonavo una sorta di autoparodia: ma la liquidità di d'Annunzio, rimescolata tra innumerevoli altri suoni e musiche, non poteva essermi estranea. Non avevo ancora pubblicato *Furore delle rose*, il cui testo iniziale 'Mater Matuta' avrebbe fatto scrivere a Lucia Re della creazione del mito dove si fondono «la mitologia personale con la cosmologia universale», «comparabili per intensità e sostenuta ampiezza di visione solo alle più alte composizioni di due predecessori maschi [...]: Gabriele d'Annunzio e W.B. Yeats».

Nell'ottobre 1985 Antonio Porta mi invitò al convegno *Stabat nuda aestas* di Viareggio. Esordii dicendo che d'Annunzio non era uno dei miei autori. Non mentivo. Parlai da quel punto in cui un poeta giovane può guardare ad un poeta immenso senza pregiudizi, cercando di capirlo nella sua inafferrabilità. Cercavo me stessa. Le mie scelte erano Leopardi e Yeats, tra gli antichi Lucrezio e Virgilio. Sentivo la misteriosa necessità che l'alchimia affidava al *lapis*: l'opera raggiunta come maturità assoluta. Qualcosa che forse illusoriamente colleghiamo all'identità di io, voce, figura, anima, vita. Maturità senza invecchiamento, compresenza di forze dentro un 'io'. Hillmann, nell'analisi delle idee del desiderio, interpretava *pothos* nella percezione di incompletezza, che la sovrabbondanza totalizzante di d'Annunzio suggeriva. Che cosa era in lui l'«io» che cercavo? Aveva una sovrabbondanza d'anima, ma la costruzione di un

'ego' sopperiva alla mancanza di un vero 'io'. Vi insistetti collegandolo all'idea di soglia che era diventata centrale in me, in approfondimento a Yeats. Insieme ad altri scritti teorici pubblicai l'intervento del 1985 nel *Fuoco dell'Eden* (1992), nella collana *Tema celeste* curata da Demetrio Paparoni.

Continuo a cercarmi in quell'"io". Anche nel prossimo libro, *I fanciulli dietro alle porte*, dedico un quadro al flusso di popoli sull'Adriatico, partendo dalla guerra di Jugoslavia del 1993, dove non può mancare l'*epos* fiumano.

Dopo un attrito l'apertura

Maurizio Cucchi

Poeta

Tra grande ammirazione e parziale attrito si è sempre articolato il mio rapporto con Gabriele d'Annunzio. Da ragazzo, sui banchi di scuola, mi aveva dato felice stupore la lettura che il mio insegnante aveva fatto della *Pioggia nel pineto*, nientemeno...

Ricordo però che, un paio d'anni dopo, stavo leggendo di nascosto sotto il banco, in aula, durante lezione di tutt'altro argomento e che mi annoiava, credo proprio *La figlia di Iorio*. Ne venni scoperto dal prof., il quale, alla vista del libro, si limitò a questo commento: «Almeno leggessi qualche cosa di intelligente...». Ovviamente un'uscita infelice, di aprioristico ordine ideologico, che non poteva comunque incidere molto sulla mia opinione, ma che non poteva non essere frustrante. Tanto che poi non me ne sono più dimenticato e resta nel mio piccolo bagaglio di ricordi dannunziani.

Nei tempi successivi il mio rapporto con l'opera di d'Annunzio si è articolato in vari modi, spesso a contrasto. Mi ha sempre impressionato, ovviamente, la sua formidabile capacità di gestione degli strumenti e delle forme, dei generi e della lingua. Un artefice superiore. Ma la vicenda del vate, l'identità del personaggio, la pubblicità esposta della figura mi allontanavano da lui. E, sul piano dell'opera, la letterarietà vistosa della sua pagina mi distoglieva da un bisogno che sentivo forte, e cioè quello di un abbassamento prosastico del registro, com'era nel progetto migliore dell'epoca della mia formazione. Ne provavo, insomma, un forte senso di giovanile, - diciamo pure ingenua - sostanziale estraneità... Una distanza che, onestamente, in parte non si è però mai del tutto annullata.

Ma di fronte alla molteplice personalità di d'Annunzio non posso e non potevo certo fermarmi a queste impressioni. E ricordo che arrivò



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-18
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Cucchi | 4.0



Citation Cucchi, M. (2022). "Dopo un attrito l'apertura". *Archivio d'Annunzio*, 9, 237-238.

il tempo, all'università, della rivelatrice proposta, per un gruppo di studio della professoressa Ines Scaramucci, delle *Elegie romane* e del *Poema paradisiaco*. Fu subito per me una sorpresa e una felice apertura. E qui non può non intervenire una considerazione, forse ovvia ma necessaria, che riguarda il nostro rapporto in genere con gli autori. Talvolta i grandi possono anche metterci in difficoltà, mostrandoci soluzioni e orientamenti espressivi che avvertiamo come differenti o comunque molto distanti, rispetto al nostro modo di sentire o intendere la poesia. Ma, riconosciute la qualità e l'energia, l'attrito può persistere, ponendoci in una condizione problematica importante, ma direi persino autoeducativa... Si può quindi amare e aderire o restarne lontani, ma il messaggio, se è forte e speciale, non può non arrivare, dandoci il senso della necessaria e della soprattutto vitale e stimolante pluralità del lavoro poetico, e dell'arte in generale. Questo a volte con utili sorprese, come era capitato a me, da studente, alla proposta, appunto, soprattutto del *Paradisiaco*. E qui l'immagine ingenuamente schematica di un giovane lettore appassionato non poteva non aprirsi, trovando nei versi di d'Annunzio soluzioni importanti e capaci di includere tendenze provenienti o consonanti rispetto a un certo simbolismo della poesia francese, e soprattutto nel senso, sempre riconosciuto, di personale anticipazione rispetto alle novità in arrivo della poesia che sarebbe stata definita crepuscolare.

A parte questi piccoli esempi, questi aneddoti di giovanile e minima storia personale, devo dire che l'insieme dell'opera dannunziana mi induce comunque, e in fondo sempre di più, all'ammirazione, anche se non sempre a un'adesione propriamente appassionata. Un'ammirazione dovuta almeno a un paio di semplicissime ragioni. In primo luogo, come ho già accennato, per il prodigioso estro inventivo nell'uso della parola e nella costruzione della forma e dell'organismo testo. E poi per la capacità, in fondo così rara, e oggi ancora più di prima, del muoversi di d'Annunzio, con grande scioltezza naturale, sui territori espressivi più diversi.

Eccomi allora, favorito da questa imprevista e felice occasione con un intento necessario. Cioè tornare a leggerne passo dopo passo l'opera, a cominciare da *Alcyone*, con la certezza di poterne ricavare nuove suggestioni, nuove impressioni e stimoli imprevisti.

Leggere d'Annunzio, nonostante d'Annunzio

Giancarlo Pontiggia

Poeta

Ero al mio primo anno di Università, in Statale, quando il prof. Sergio Antonielli, nell'intento di introdurre il rapporto fra i poeti del primo Novecento e d'Annunzio, citò le quartine di un abbozzato ciclo di *Preghiere al Buon Gesù* di Guido Gozzano, e in particolare i versi in cui il poeta ringraziava «L'Iddio che a tutto provvede», perché – tra tante omissioni – almeno non lo aveva fatto «gabrieldannunziano», opponendo, nella stessa poesia, il suo stile («lo stile d'uno scolare | corretto un po' da una serva») a «tutte *Le Laudi*» del Divino. L'intera classe, me compreso, andò in sollucchero («superliquefatte», d'altronde, in una poesia più o meno della stessa epoca, avrebbe definito Gozzano le «parole del D'Annunzio») di fronte a tanta giocosa – e perfida, e certo non infondata – impertinenza. Senza che però, dissipatasi l'impressione della battuta, una voce in me non avvertisse che d'Annunzio era stato l'autore di *Alcyone*, cioè di uno dei grandi libri della nostra storia poetica. Ma parlare di d'Annunzio, all'epoca (un'epoca di funeste ideologie) era come muoversi su un terreno minato.

Vorrei qui esser chiaro: anch'io detestavo quell'omino cinico e amorale, così volgare nel suo sfrontato esibizionismo, cui si dovevano, tra le infinite indegnità della vita pubblica, le scelte interventiste del '15, l'impresa fiumana del '19-'21, la teatrale sceneggiata con cui, in un lampo, vent'anni prima aveva abbandonato gli scanni della Destra per quelli della Sinistra. E vorrei metterci, in questa lista dei miei disgusti, che potrebbe diventare lunghissima (ma non ne vale la pena, oggi che d'Annunzio ha fatto scuola, e si è di fatto insediato nel



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-18
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Pontiggia | © 4.0



Citation Pontiggia, G. (2022). "Leggere d'Annunzio, nonostante d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 9, 239-242.

gusto contemporaneo), anche quell'autocompiaciuto monumento alla fama che fu, e resta, il Vittoriale, con tutti quei cimeli di guerra che fanno venire i brividi solo a pensarci: una sorta di nazionalistico Disney Village per signore *demi-cultivées* della buona borghesia italiana.

Decisamente, quell'uomo non mi piaceva, e tutta la sua stessa vasta opera mi infastidiva. Nondimeno, ribadiva quella mia voce, Gabriele d'Annunzio aveva scritto *Alcyone*. Il che - bisognerà aggiungere - non voleva dire soltanto riconoscere lo splendore di una lingua e di uno stile, o di una tecnica musicale raffinatissima: la grandezza di quel libro risiedeva nell'acutezza del *sentire*, nell'aver saputo percepire la potenza - fisica e mitica - dell'estate mediterranea, colta come «su l'orlo del segreto». Qualcosa che nessuno aveva mai intuito prima di allora, e che s'impone, ad ogni pagina, con l'intensità di una scoperta decisiva. Perché qui in gioco non è solo la qualità dell'invenzione letteraria (*Alcyone*, per certi aspetti, rivaleggia con le *Metamorfosi* ovidiane) ma un pensiero del mondo, una visione archetipica che era già in noi, ma aveva bisogno, per risalire alla luce dalle correnti sopite del nostro animo, che qualcuno la riattivasse. Intuivo, insomma, che *Alcyone* era un libro stupefacente *nonostante* gli eccessi retorici e le oreficerie stilistiche, gli stucchevoli artifici verbali, gli sperimentalismi vanagloriosi e i vitalismi superomistici del suo autore.

C'era poi un motivo supplementare per esser grati a quel libro, ed era il fatto di avere liberato una nuova percezione della vita naturale, senza la quale non avrebbe potuto nascere un libro ancora più grande come gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale. Né importa che la visione del mondo degli *Ossi* fosse opposta a quella di *Alcyone*: perché quella visione (sovrastata da un sentimento di cosmica disarmonia) si sarebbe ridotta a ben poco senza l'orizzonte panico ed epifanico di *Alcyone*, senza quella percezione di solarità impazzita, di divinità al varco, di incessante rombo marino, di prodigi e di miracoli colti nel delirio di un frammento che trama - sottintesa ma potente - l'intero orizzonte poetico degli *Ossi*. Senza d'Annunzio, un d'Annunzio rivissuto da una specola esistenzialistica, liberato dalle scorze di una sensorialità a volte ingombrante, reso vasto e pensoso, linguisticamente essenziale (ma non prosastico), nutrito di una filosofia alta e tragica, il libro d'esordio di Montale non avrebbe potuto oltrepassare gli esiti, sia pur nobili, della linea ligure.

Forse il rifiuto di d'Annunzio, nella gran parte della poesia dell'ultimo mezzo secolo, non nasceva tanto dalle scelte ideologiche dell'autore, quanto da una questione che ai miei occhi pareva, e ancora oggi pare, fondante, e che è il senso complessivo dell'esperienza poetica, la tensione conoscitiva che vi è sottesa, l'energia impetuosa che sa generare. Aveva a che fare, soprattutto, con il canone minimalistico che già negli anni della mia giovinezza andava disegnandosi per mano delle nuove generazioni poetiche: d'Annunzio, insomma, appariva

colpevole di aver continuato a credere in una poesia di tonalità troppo alta, mentre per me, semmai, il problema consisteva nell'aver aggiogato la poesia a un substrato narcisistico, tracotante, tutto mondano, che la grande poesia del primo Novecento aveva, per fortuna, e con sollievo, già rigettato.

D'Annunzio scolastico

Fabio Pusterla
Poeta

Il mio rapporto con la figura e con l'opera di Gabriele d'Annunzio è sostanzialmente di natura scolastica: come studente liceale e poi universitario ho cominciato a leggerlo, come insegnante ho continuato a studiarlo, per poterlo presentare ai miei studenti o per approfondire la mia lettura di qualche altro poeta. Ma potrei dire, sapendo di sfiorare la blasfemia, che se non ci fosse stata la scuola come luogo di studio e di lavoro forse avrei letto poco o pochissimo d'Annunzio, che nel complesso sento lontano e estraneo alla mia vera formazione poetica. O forse, chissà: senza l'impalcatura scolastica, senza la necessità di presentare un autore senz'altro scomodo e senz'altro importante per le reazioni novecentesche che ha scatenato, le zone maggiori della poesia dannunziana mi sarebbero apparse più nitide, più splendide; come quelle di un poeta senz'altro distante da me, e tuttavia in grado ancora di emanare una sua sorprendente luce.

Così però non è stato; e dunque ho sempre letto d'Annunzio, sin dall'inizio, con scarsa simpatia, e rivolgendo la mia attenzione soprattutto al suo configurarsi come una sorta di catalizzatore: più che a d'Annunzio, ero e sono interessato alle reazioni chimico-poetiche da lui involontariamente innescate nel primo Novecento, da Saba, a Sbarbaro e ai Crepuscolari, reazioni da cui dipende uno dei tratti peculiari della poesia italiana novecentesca. In Francia, per fare un esempio, non c'è stato un equivalente di d'Annunzio (e anzi il Principe di Montenevoso non ha ricevuto giudizi molto teneri dal gruppo della NRF, contribuendo persino, nel periodo tra le due guerre, a rinforzare un pregiudizio anti-italiano, che si sarebbe condensato nella



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-11-02
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Pusterla | 4.0



Citation Pusterla, F. (2022). "D'Annunzio scolastico". *Archivio d'Annunzio*, 9, 243-244.

formula «l'orrore di Roma», usata da André Suarès nel 1938¹ - anno peraltro di vero orrore italiano - in un articolo dedicato a d'Annunzio; ed è forse per questa ragione che una fetta non piccola della poesia francese recente non è stata del tutto vaccinata contro gli eccessi retorici, né ha conosciuto quella necessità di scendere verso il basso dell'esperienza concreta, esistenziale, linguistica e oggettuale, che è invece una delle caratteristiche del Novecento italiano. In alcuni dei testi che ho scritto ci può essere qualche riferimento esplicito a d'Annunzio; ma per quanto ricordo si tratta per lo più di rovesciamenti e contrapposizioni, come accade in una poesia di trent'anni fa, intitolata *Rileggendo Fortini nei primi mesi del 1991* (quando aveva inizio la prima Guerra del Golfo, e si alzava con lei il sipario del nuovo disordine mondiale). In un verso cupo si legge agevolmente un riferimento dannunziano, preso da uno dei testi peraltro più notevoli e ammirevoli di *Alcyone*, cioè «La sera fiesolana»: «chi ci dirà verso quali reami | di piombo e sterco salpano le navi?».

Poi, conosciamo tutti quella che potremmo chiamare la 'memoria del linguaggio poetico', e grazie al lavoro di Pier Vincenzo Mengaldo, Pietro Gibellini e di molti altri studiosi sappiamo della massiccia presenza dannunziana, esplicita o implicita, cosciente o inconscia, in molte zone del linguaggio poetico novecentesco. E infine, è anche ben noto il fatto che il singolo autore non è sempre il testimone più affidabile per riflettere sulle proprie scelte linguistiche e stilistiche. Ma per quanto pertiene all'attività cosciente, alla volontaria scelta di poetica e di modelli ideali, posso davvero dire che d'Annunzio non ha mai fatto parte 'dei miei', per parafrasare una celebre formula. Dire questo non significa d'altra parte escludere la fascinazione che alcune pagine dannunziane, in poesia e in prosa, possono suscitare in me, in *Alcyone*, certo, ma anche altrove: penso alle «Città del silenzio», in *Elettra*, oppure qua e là a singole immagini e sequenze ritmiche che si incontrano persino nei libri più datati e illeggibili di d'Annunzio. Oppure penso ai romanzi maggiori, e alle *Novelle della Pescara*. Ma questo è un altro discorso, che non attenua la sensazione di estraneità e distanza.

¹ Il 1 ottobre 1938 André Suarès pubblicò un ampio articolo critico, intitolato «Gabriele D'Annunzio», nella rubrica «Lettres italiennes» da lui curata sulla *NRF*. Cf. Fini, M.; Fusco, M. (a cura di) (1965). *La nouvelle revue française. Antologia critica*. Prefaz. di C. Bo. Milano: Lerici, 550-60. Per un approfondimento, cf. Pusterla, F. (2007). «Una sorta di felicità. Philippe Jaccottet e l'Italia». Pusterla, F., *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*. Milano: Marcos y Marcos, in particolare pp. 227-32.

D'Annunzio, la mia famiglia, io stesso

Silvio Ramat

Poeta

Il mio primo contatto col d'Annunzio è davvero antico, potrei dire perfino ancestrale o prenatale, nel senso che i miei genitori furono, come tanti fra italiani nati all'inizio del XX secolo, sinceramente 'dannunziani'. Mia madre aveva pubblicato, assai giovane, un libro di novelle in cui un sobrio realismo 'toscano' s'intrecciava a stilizzazioni fiabesche; quanto a mio padre, se aveva esordito poeta a vent'anni con una raccolta abbastanza libera dal magistero di Gabriele, va menzionato però l'episodio che lo aveva visto, quindicenne, in compagnia di un coetaneo, mettersi in marcia alla volta di Fiume ma quando ormai l'avventura del Comandante era in crisi (il viaggio dei due adolescenti fiorentini, raggiunti dai carabinieri, si era comunque bloccato in Romagna). Chiudo questi richiami primordiali col riferire che alla loro primogenita, nel 1929, i coniugi Ramat imposero tre nomi di palese ascendenza dannunziana: Maggiola Fiore Vivetta...

Questo, per le radici profonde; a me poi l'evidenza del modello d'Annunzio si presentò (pur affrancatisi ormai i miei genitori dalla primaria fascinazione) durante le elementari, quando mia madre - che dalla seconda alla quarta fu anche la mia maestra - ci fece imparare a mente alcuni versi insoliti, cioè non legati dalla rima come invece lo erano quelli del Carducci o del Pascoli, che memorizzavo con estrema facilità e anzi con piacere (non pochi riesco a ridirmene ancora oggi, passati più di settant'anni). Erano i dodici endecasillabi che Candia pronuncia nel benedire Aligi alla vigilia delle nozze. Il figlio è «caduto in ginocchio dinanzi a lei», che lo segna «con un pannello», avverte la didascalica. «Carne mia viva, ti tocco la fron-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-18
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Ramat | 4.0



Citation Ramat, S. (2022). "D'Annunzio, la mia famiglia, io stesso". *Archivio d'Annunzio*, 9, 245-248.

te...»: subito quel «carne», col suo afrore di macelleria, mi disgustava. Per tacere dell'esplicitario «l'oda», che dettato da mia madre io ricevevo come un indicativo verbo «lodare» e quindi, nel contesto, uno svarione di grammatica.

La mia scarsa simpatia per *La figlia di Iorio* (rimanendo nella cerchia familiare) si accentuò, in quella medesima stagione, sfogliando un'antologia per le scuole medie, *Casa giocosa*, compilata, oltre che da mio padre, da un celebre pedagogista (Ernesto Codignola) e da un letterato militante nonché studioso dell'autore delle *Laudi* (Eurialo De Michelis). Era tramontata l'epoca trionfale del d'Annunzio, eppure in quell'antologia nessuno era rappresentato con l'abbondanza concessa a lui. Illustrato da un disegno del pittore Guzzi, vi si riportava l'inizio della prima scena, appunto, de *La figlia di Iorio*, dove tre giovinette dai nomi improbabili si parlano in un altrettanto improbabile italiano. Mi restarono impresse la rima «chermisi: mezzodi» e la filastrocca «Tonta e pitonta | la pecora pel monte...». Immaginare che una siffatta vivanda la potessero gradire alunni in calzoncini corti mi sbalordiva. A farmi cambiare opinione sul poeta non provvidero certamente *I pastori* (il fastidio di quegli «stazzi», di quella «verga d'avellano»...).

Se ricordo bene, tra le medie e il ginnasio non mi vennero più proposti brani di d'Annunzio. Poi, in seconda liceo - mentre per una sorta di sfida tra me e me cominciavo a buttar giù anch'io qualche verso -, a farmi da guida furono, conquistandomi per via sentimentale, Pascoli e i crepuscolari (Corazzini più di Gozzano). Su quel piano emotivo, per me d'Annunzio era muto. Ma ecco, in una delle nostre passeggiate serali, intervenire di nuovo mio padre, al quale avevo confessato le mie ambizioni di poeta in erba pur senza, per ora, sottoporre al suo giudizio nessuna prova. Era l'estate del '56; discorrendo di scrittori moderni con me, che avevo appena scoperto Montale, lui frenò la mia scontata professione di antipatia verso d'Annunzio recitandomi a sua difesa - con la dizione calma e perfetta che gli era propria - *La tenzone*. Ne rimasi colpito, quasi ammaliato; nelle settimane che seguirono vi tornai su per conto mio, aggiungendovi man mano la lettura di altre liriche dell'*Alcyone*, con un trasporto speciale e mai più smentito per *La sera fiesolana* e per *Il novilunio*. Integravo man mano quello straordinario campione alla mia libreria vogliosa di ampliarsi. Per inciso, la buona memoria mi valse un ottimo voto nel tema che, in terza liceale, invitava al 'salvataggio' di dieci poesie italiane considerate nell'arco di tempo dalle origini ai nostri giorni. Inserii nel mio elenco *La tenzone*, largheggiando nelle citazioni, come del resto toccò ad altri componimenti da me 'salvati' (di Pascoli, di Corazzini, del Montale di *Ossi di seppia*). La lista era vistosamente settaria, sbilanciata a favore della contemporaneità.

Non mi sembra di aver mai riscontrato, né prima né poi, nei miei libri di poesia echi o tracce sensibili del d'Annunzio lirico (e men che

meno, si capisce, dell'epico). Per contro, mentre i suoi romanzi mi lasciano freddo e il suo teatro mi indispette e mi annoia, ho avvertito in più luoghi, come un lettore invidioso e coinvolto, il fascino del prosatore del *Notturmo* e delle *Faville*. Rimane il fatto che in oltre quarant'anni di insegnamento universitario non ho mai trovato il modo (il coraggio?) di dedicare al d'Annunzio un intero corso monografico, pur facendone doverosamente e fatalmente trapelare la persona e il ruolo in ogni forma e costrutto della poesia novecentesca.

Per amore della parola

Patrizia Valduga

Poetessa

Nel *Sonettino col codone* Carlo Porta dice: «Mi romantegh? Soo ben ch'el me cojona: | mi sont classegh fin dent el mòll di oss»; nel mio piccolo, potrei dire a mia volta: io barocca? Io post-moderna? Ma non scherziamo: io sono dannunziana fin dentro il midollo delle ossa. L'ho amato appena l'ho incontrato, e lo amerò sempre, per l'«amor sensuale della parola» e la «quasi ferina sensualità». Ma questo è dire meno di niente: tutti i poeti amano le parole, e le difendono, e le curano quando si ammalano. Cos'altro fa la poesia, per prima cosa, se non rienergizzare il linguaggio? E vorrei poter dire anch'io: «Il mio linguaggio mi appartiene come il più potente dei miei istinti»; ma le parole, in me, è come se fossero fuori di me. Sarà per questo che ho tantissimi vocabolari – dall'Acharisio al prediletto Tramater – per averle almeno a portata di mano tutte quante. «C'è una sola scienza al mondo, suprema: la scienza delle parole. Chi conosce questa, conosce tutto; perché tutto esiste solamente per mezzo del Verbo», e la Parola è «divina», è «cosa mistica e profonda». D'Annunzio è il poeta più sensuale perché è il più spirituale, e il più mistico: «Voglio un amore doloroso, lento, | che lento sia come una lenta morte, | e senza fine (voglio che più forte | sia de la morte) e senza mutamento». Questo amore lento e senza fine e senza mutamento, che ha perseguito fino alla sua fine, è il protendersi senza fine sulla realtà psichica e spirituale dell'oggetto amato, realtà destinata a mutare e a annientarsi; è l'amore che vuole annientarsi nell'oggetto amato, compenetrazione di anime più che di corpi, fusione di energia psichica e spirituale. È senza fine, perché non esiste fusione perfetta, perché l'annientamento perfetto è morte, e per questo è più forte della morte: è mor-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-18
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Valduga | © 4.0



Citation Valduga, P. (2022). "Per amore della parola". *Archivio d'Annunzio*, 9, 249-250.

te e resurrezione senza fine. «La morte non mi appare se non come la forma della mia perfezione. Eternerà tutti gli elementi che la vita commuove e commuta in me con una perpetua alchimia». Un motto della sua carta da lettere era «Io ho quel che ho donato»: nell'economia dei beni immateriali non ci sono inventari contabili, e quello che si dona rimane in noi, e più si dona più si possiede. Ma la migliore testimonianza della mia devozione è in quello che lui ha donato a me, cioè in quello che gli ho sensualmente e amorosamente rubato.

Appendice

Patrizia Valduga

Poetessa

Se questo breve scritto è il «sonettino», ecco allora il «codone» dei miei furti.

- Da *Primo vere, Nox*: O bionda Lilia, o caro fior de l'anima (O caro fiore dell'anima mia, *La tentazione V*).
- Da *Canto novo, Canto del sole IV*, 5: Chiedono l'esametro lungo salente i fantasmi (Rivogliono il mio sangue i tuoi fantasmi, *La tentazione X*).
- Da *Canto novo* 1882, libro V, IV: valanga viva di carne e di sangue (valanga viva del sangue più vivo, *La tentazione X*).
- Da *Intermezzo, L'immagine*: E tu guardi, tu sempre guardi, o muta | Immagine (Tu mi guardi, mi guardi sempre, muta, *La tentazione X*); *Invocazione*: o bocca sinuosa umida ardente (Quella bocca sinuosa umida ardente, *Cento quartine* 41); *Quousque eadem?*: o vicende costanti, ore infinite (piccola eternità, e ore infinite, *Donna di dolori*); *Il censore*: Gli porgerai l'una e l'altra gota? (Ti porgerò ora l'una e l'altra gota, *La tentazione VIII*); *Il peccato di maggio V*: al lascivo | tentar de le mie dita (e il lascivo tentare della mano, *La tentazione III*); *Pomifera tellus*: più larghi, o Mare, de' tuoi larghi flutti! (più larghe, mare, dei tuoi larghi flutti, *La tentazione VI*); *Commiato*: Freme l'anima e a l'alto si protende | come verso un'aurora. | Cadono, Anima mia, tutte le bende. (Confusamente l'anima comprende | e non volere più infine vuole, | palpita appena, prega e si protende. | [...] Cado no, anima mia, tutte le bende. *La tentazione X*).
- Da *L'Isottèo: Cantata di calen d'aprile* 167-70: Si piega ella su 'l Giorno | caduto in su' ginocchi | però che il sangue a torno | da



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-02-26
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Valduga | 4.0



Citation Valduga, P. (2022). "Appendice". *Archivio d'Annunzio*, 9, 251-254.

'l fianco gli trabocchi (E perché di dolore io trabocchi | lui tuffava una mano nel tuo sesso, | lui ti baciava i polsi ed i ginocchi, *La tentazione VII*).

- Da *La chimera*: Così, mio sogno, a le tue tristi aurore (Ma tu, mio sogno, alle tue tristi aurore, *Donna di dolori*); *Il sollazzo*: e coricarsi ognuna in una fossa (coricato con te nella tua fossa, *La tentazione VII*); *Le belle*: Or non così, mie belle, o voi che tanto | [...] or non così venite al mio festino (Oh non così! *Donna di dolori*); *Due Beatrici*: come in me quel leggero ondeggiamento | de li alberi per l'aria senza vento (quel fiore... quel leggero ondeggiamento | degli alberi nell'aria senza vento, *Donna di dolori*); *Athenais medica*: àlacre in petto | balzava il cuore. Oh mie memorie buone! (Striscia sul ventre... Oh mie memorie buone!, *La tentazione VII*); *Donna Francesca, II*: ne la beatitudine de l'ora (sulle mie beatitudini d'amore, *Corsia degli incurabili*) e X: - Francesca, o amica, o trepida colomba (Piccola amica, trepida colomba, *La tentazione V*); *Romanza Il porto ampio s'addorme*: Ed ecco, ne 'l solenne | silenzio della luna (e dal solenne silenzio della luna, *La tentazione V*); *Rondò*: Com'api armoniose | uscenti a 'l novo sole | per le felici aiuole | de' gigli e de le rose (Mi dispero perché non ho parole | che ad attrarti e tenerti sian ventose, *Medicamenta*, sonetto tutto in -ole e -ose); *Eliana*: Or, ne la luce senza mutamento (In questa luce senza mutamento, *La tentazione IV*); *Sonetti dell'anima I*: per quanto il sangue sia, non dir mai basta (*La tentazione IV*); *Sonetti dell'anima III*: queste aggravate palpebre mi aggrava (che le aggravate palpebre mi aggrava, *La tentazione VI*); *Al poeta Andrea Sperelli*: Non giunge fino a me la tua preghiera (*La tentazione X*); O tu che sogni, qui ne le mie dita | la trama del tuo sogno è prigioniera (...tra le mie dita..., *La tentazione X*); Ma nulla più mi turba e più m'accora (Ma nulla più mi turba e più mi accora, *La tentazione III*).
- Da *Poema paradisiaco*: *Hortus conclusus*: oltre l'ora, oltre l'ora fuggitiva, | oltre la luce della sera estiva (oltre il nero, oltre l'ora fuggitiva | del sangue, della nera notte estiva, *Donna di dolori*); pieni d'un sogno non sognato mai (come un sogno sognato dentro un sogno, *La tentazione IX*); *La passeggiata*, 14-15: Lane di agnelli, gigli senza stelo, | vaghe bianche apparenze, in cielo, in mare... (*Quartine Seconda centuria* 151); 16: Come leggero ai lidi ansava il mare! (152); Come leggero il mare ansava ai lidi (167); 39: come chi langue e pur non s'abbandona... (Il cielo si abbandona e canta e langue... *Cento quartine* 46); che a una tristezza riposata, eguale (la mia tristezza riposata, eguale, *La tentazione VIII*); Me non avvolgerà tanto mistero (*La tentazione I*); *La sera*: Non so nessuna cosa (*La tentazione I*); *Autunno*: d'anime involte nella stessa pena (d'a-

nime involte nelle stesse pene, *Carteggio*); *Le mani*: Anima, e tutto il Bene e tutto il male (*La tentazione X*); *Pamphila*: evoca pel disgusto mio supremo (A mio supremo disgusto, «No! Guai!») (*La tentazione I*); bacerò ne' suoi polsi le sue vene (Baciato avrei nei polsi le tue vene, *La tentazione III*); *Suspiria de profundis I*, 9: Che mai feci, che mai feci, mio Dio? (*La tentazione I*); *III*, 84: Aprì. Ti prego: fa' ch'io veda il cielo (Aprì, ti prego, fa' che veda il cielo, *La tentazione III*); *III*, 85: Come rifulge, innanzi l'alba, il cielo! (*La tentazione X*); *III*, 103: O sorella, ben altro è questo male (Io penso che ben altro sia il tuo male, *La tentazione IV*); *Epilogo*, *O giovinezza!*: Premere sento il peso della vita (perché ti preme il peso della vita, *La tentazione X*); *La parola*: o seme indistruttibile ne' cuori, | Parola, o cosa mistica e profonda (Parola, cosa mistica e profonda, | discendi indistruttibile nei cuori, *Cento quartine* 98).

- Da *Maia*: *Lavs vitae X*, 236-8: subito bättito chioccante | della vela, balzi d'un cuore | che un flutto di sangue riempia (Sono ritmata sui balzi del cuore, *Medicamenta*); *XI*, 64-7: Chi mi consolerà, mentre | vivo sotto cieli pur dolci, | chi mi consolerà dei soli | spenti, dei giorni caduti? (Ma chi mi porterà i miei soli spenti, | i miei giorni caduti, mi domando? *La tentazione II*); *XIII*, 85-6: Ah, Metanira, Metanira, | imbóccalo, ingózzalo dunque (Oh, essere imboccata con le dita, *Poesie erotiche, Lezione di tenebre*); *XVI*, 92-3: altre con piaghe orrende, | fatte informi e nane (di anime mal piene e poche e nane, *La tentazione IX*); *XVII*, 118-19: or bianca or cerula a luna | che cresce o che langue (a chiaro che cresce, a nero che langue, *Donna di dolori*).
- Da *Alcyone*: *Il fanciullo*, 257: bel figlio della mia melanconia! (O figlio della mia malinconia, *La tentazione II*); *Meriggio*: L'estate si matura | sul mio capo come un pomo (E l'estate che lenta si matura... *Quartine Seconda centuria* 191); *L'oleandro III*, 298: che mi si prende e beve il sangue mio (*La tentazione VIII*); *V*, 455-6: O Notte, o Notte, invano tu nascondi | ne' tuoi capelli il dolce tuo nemico! (O notte, notte, invano tu nascondi | nei tuoi capelli il mio vile nemico, *La tentazione III*); *Ditirambo IV*: una cosa tremenda e non ne tremi (Una cosa tremenda, e il cuor non trema, *Carteggio*); *Il commiato*: quasi che fero sangue in ogni scheggia | grondi e s'aggrumi (e nuoto fino al cuore ormai maturo | perché grondi e si aggrumi e si consumi, *Cento quartine* 79).
- Da *Merope*: *La canzone di Umberto Cagni*, 160: Ferian la notte fasci di splendore (Forse la notte ha fasci di splendore, *La tentazione II*); *La canzone di Mario Bianco*, 175: Tutto che in sé l'insonne anima serra (da ciò che in sé l'insonne anima serra, *La tentazione II*); 187-9; Ecco, vedi, obbedisco al tuo comando (Dunque vedi, obbedisco al tuo comando, *La tentazione II*); *L'ul-*

tima canzone, 196: Nella mia notte, sopra il mio dolore (Nel tutto buio, sotto il mio dolore, *Donna di dolori*).

- Dalla tragedia *La nave, Il primo episodio*: M'odii e viva ti mescoli a me vivo (Tu che vivo ti mescoli a me morta, *Donna di dolori*).
- Dalla tragedia *Fedra, Atto primo*: «né tu odi dentro | di te muggiare il mostro | fraterno» (Sono il mare di me, muggiante in me, *Cento quartine* 38); «Né l'anima tua stride | penata in ogni stilla del tuo sangue» (nel sangue, in ogni stilla stride l'anima, *Lezione d'amore*); «E vengo meno con tutta la mente» (come uno svenimento della mente, *Cento quartine* 37). *Atto secondo*: «Bello sei, bello come il più bel dio!» (Come sei bello quando sei eccitato!, *Cento Quartine* 1); «Ippolito, | dove sei col tuo cuore?» (Dove sei, gli chiedevo, col mio cuore?, *Lezione di tenebre*); «Poi fendimi con tutta | la tua forza» (fendendomi con tutta la tua forza, *Lezione di tenebre*)
- Dall'ultima poesia (ottobre 1935) *Qui giacciono i miei cani*: fedeli et infedeli | all'Ozio lor signore, | non a me uom da nulla (Signore, | sii giusto, prendi me, donna da niente, *Requiem*).
- La romanza scritta per Francesco Paolo Tosti *L'alba separa della luce l'ombra* è riportata integralmente in *Corsia degli incurabili*.
- Le citazioni sono da *Le faville del maglio, Il venturiero senza ventura*, 1924, 310; «Note sulla vita». *Il Mattino*, 22-23 settembre 1892; *Notturmo*. Treves, 1921, 214.

II. Civiltà dannunziana

Lo studio delle mani del *Piacere*

Nicola Di Nino

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Abstract The article studies the recurrent image of the hand in *Il piacere*, the first d'Annunzio's work where the theme, appearing in his earlier works, takes on a central role. The essay shows how the author dwells on gestures and on hands because, referring to Leonardo's theories and to the symbolist poetics of the end of the century, they would be the external manifestation of an individual's character. The representation of the hand will be constant in d'Annunzio's prose and poetry, where the chiromancer author relies on hand gestures to better represent the complicated psychological traits of his characters.

Keywords D'Annunzio. *Piacere*. Hand. Gesture. Leonardo.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-04-22

Accepted 2022-06-12

Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Di Nino | 4.0



Citation Di Nino, N. (2022). "Lo studio delle mani del *Piacere*". *Archivio d'Annunzio*, 9, 257-276.

«Ma perché voi guardate con tanta assiduità le nostre mani? Siete un chiromante, forse?» chiede Anatolia Montaga a Claudio Cantelmo e la risposta, «Sono un chiromante» (d'Annunzio 2021, 169), conferma il continuo indugio dello sguardo del protagonista delle *Vergini delle rocce* sulle mani dei suoi interlocutori. E nel *Fuoco* è Foscarina a sottolineare la stessa attitudine in Stelio Effrena, nuovo *alter ego* del poeta: «È sensibilissimo alla bellezza delle mani. Le guarda sempre, quando incontra una donna» (d'Annunzio 1989, 400).

L'interesse per le mani e i gesti non è una caratteristica di questi romanzi maturi ma corre in tutta l'opera dannunziana: se negli scritti giovanili come il *Primo vere* e i bozzetti narrativi confluiti nelle *Novelle della Pescara* la mano era descritta seguendo i modelli oggettivi naturalisti, già nelle poesie del *Canto novo* e dell'*Intermezzo di rime* il tema si complica e la mano diventa un emblema da interpretare. Rifacendosi al motto *ut pictura poesis*, tornato in voga a fine Ottocento grazie alle teorie neorinascimentali di Pater, Conti, Séailles che indicavano in Leonardo uno dei modelli da imitare, d'Annunzio riprende dal Vinciano non solo il titolo del romanzo del 1896 (dal quadro conservato al Louvre), alcune citazioni poste ad apertura di ogni libro e la reiterata posa per descrivere Massimilla, «Silenziosamente, seduta sul sedile di pietra, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco» (d'Annunzio 2021, 17, 194, 276. Tutti dal *Trattato della pittura*),¹ ma soprattutto l'idea secondo cui la mano, come gli occhi e il sorriso, siano la manifestazione esteriore dell'animo di un individuo.

Nella scrittura dannunziana alcune immagini e gesti diventano veri e propri *topoi* come la mano voluttuosa che corre tra i capelli dell'amata, il candore della pelle sinonimo di purezza, le unghie che diventano artigli nei personaggi ripugnanti, la mano forte del colono e del marinaio, il pugno intrepido di Dante, Garibaldi, Mario Bianco e Cadorna, la mano carezzevole e taumaturgica della madre e della sorella, il palmo come cavità da riempire.

Se quasi tutti i commentatori hanno segnalato la rilevanza del motivo in d'Annunzio, a volte offrendo riferimenti alle possibili fonti della letteratura europea *fin de siècle* dimostrando indirettamente che il tema non fosse solo del nostro ma caratteristico della scrittura del tempo, l'argomento resta quasi del tutto inesplorato se escludiamo il pionieristico e meritorio studio di Testaferrata il quale, in tempi in cui le concordanze elettroniche non esistevano, individuò e catalogò la ricorrenza di alcune immagini e gli accenni al simbolismo del corpo della Lorenzini.²

¹ Leonardo, *Trattato della pittura*, cap. CCLIV, *del figurare uno che parli con più persone*: «alcuni a sedere con le dita delle mani intessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco».

² Testaferrata 1972, il catalogo è alle pp. 47-54; Lorenzini 1984. Qualche cenno alle mani delle *Vergini* è in De Macina 2003.

Attendendo ad un più ampio studio che rilegge l'opera di d'Annunzio seguendo il tema della mano, ne anticipiamo qui alcuni cenni limitatamente al *Piacere*, primo romanzo di successo e primo testo in cui il tema emerge tra i principali.

Dopo tre raccolte di racconti e bozzetti abruzzesi, d'Annunzio si avviò alla scrittura della prima prosa lunga in un momento in cui la dominante poetica naturalista era in crisi. La scelta di arricchire le descrizioni di luoghi e di personaggi della Roma mondana di fine secolo con l'analisi psicologica dei caratteri e quella di rendere il paesaggio partecipe degli stati d'animo degli individui, si rivelò un'opzione riuscita tanto che il romanzo eclissò il *Mastro Don Gesualdo*, uscito nello stesso 1889 sempre per Treves, ultima prova del naturalismo verghiano.³

Com'è noto nel romanzo d'Annunzio compie un'analisi introspettiva di Andrea Sperelli, suo primo *alter ego*, attratto da due donne che simboleggiano estremi opposti: la sensualità erotica di Elena Muti e la religiosa purezza di Maria Ferres, una donna impura e una onesta contrapposte ed appaiate come nei romanzi flaubertiani.

La vicenda regge fin quando Andrea riesce a tenere distinte le due amanti, ma precipita nel momento in cui prova a fondere «le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perché ideale...» (d'Annunzio 2021, 286). Il tentativo, oltre a lasciare solo Andrea, segna l'inconciliabilità tra edonismo e castità, *Leitmotiv* anche delle coeve *Elegie romane*, e l'incapacità del protagonista di scegliere preferendo unire i caratteri delle donne in un'unica immagine ideale diventa un tratto caratteristico di molti romanzi; ad esempio nelle citate *Vergini delle rocce* l'incapacità della scelta di una delle vergini si spiega nel desiderio di Cantelmo di non rompere la trinità e di unire Anatolia, Violante e Masimilla in una figura unica.

Fin dai primi paragrafi del *Piacere*, ripresi dal bozzetto *Il commiato del San Pantaleone*, s'intuisce come la mano abbia un ruolo fondamentale nella vicenda: il contatto voluttuoso è prima provocato da Andrea,

Egli interruppe, prendendole la mano e con le dita cercando tra i bottoni la carne del polso. [...] Le nudò il polso e insinuò le dita nella manica, tormentandole la pelle con un moto inquieto in cui era il desiderio di possessi maggiori,

3 Il tema, di derivazione simbolista, era stato discusso in un articolo del maggio 1888 sulla *Tribuna*. Prendendo atto dell'«agonia» del romanzo naturalista, d'Annunzio riscontra come i nuovi romanzieri francesi fossero «incoerenti» nell'unire la descrizione naturalistica e l'analisi psicologica. Questo «errore scientifico» sarebbe causato dall'idea che «le cose esteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza», in D'Annunzio 1996, 1193-4.

e poi cercato da Elena:

Se io ti baciavo il collo, tu rabbrivivisti in tutto il corpo, e tendevi le mani per tenermi lontano [...] e nulla era più amoroso e più dolce che il piccolo tremito delle tue mani pallide su le mie tempie...
Ti ricordi? (8 e 10)

E bastano poche altre pagine per assegnare alla mano significati più complessi: attraverso il loro movimento d'Annunzio-Sperelli comprende il diverso carattere di Elena e Maria.

La frivolezza e sensualità di Elena s'intuiscono dal moto delle sue mani paragonate a farfalle:

le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi gesti, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazione di piacere e andava a blandire il senso dell'amante.

Mentre l'indole spirituale di Maria è nel suo gesto quasi benedicente cui Andrea risponde inginocchiandosi e levando le mani in segno di preghiera:

Dalla penultima terrazza salutò con la mano Andrea che aspettava ritto su l'ultimo gradino; e gli gettò le foglie raccolte, che si sparpagliarono come uno sciame di farfalle, tremolando, rimanendo qual più qual meno nell'aria, posandosi su la pietra con una mollezza di neve. - Ebbene? - chiese ella, a mezzo della branca. Andrea piegò le ginocchia sul gradino, levando le palme. - Nulla! - egli confessò. - Chiedo perdono; ma voi e il sole stamani empite i cieli di troppa dolcezza. *Adoremus*. (23 e 171)

Nelle presentazioni delle due giovani emerge un tratto stilistico che ricorrerà nell'intero romanzo: il riuso di una stessa immagine non per accumarle ma per differenziarle. Nei frammenti appena citati il riferimento alle farfalle ha significati opposti: nel primo caso esse sono metafora della leggerezza di Elena incapace di stabilire relazioni fisse, invece nel secondo il gesto di Maria trasfigura le foglie in insetti che si posano come neve ai suoi piedi. Il candore, un *topos* dannunziano ripreso dalla scrittura mistica, è metafora della purezza e della castità della donna.

Queste due distinte immagini non sono sufficienti per comprendere la natura delle amanti così d'Annunzio-Sperelli continua ad indugiare sulle loro mani per approfondire la conoscenza delle loro personalità.

L'attrazione di Andrea per Elena nasce da un desiderio triviale conseguente al suo edonismo, quello di possedere una donna voluta da

molti perché tentatrice con i suoi gesti: «Fiore simbolico, tra le vostre dita» dice Andrea mentre la donna carezza il «fior diabolico» dell'orchidea, un simbolismo che s'espande con la risposta di Elena, «preferisco le rose», per riaffermare la sua natura passionale sottolineata anche dal favorito color «porpora» degli abiti indossati (46 e 302).

Poi è la stessa donna ad alludere alla sua voluttà citando un verso dal *Macbeth*, «*All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand...*» (53)⁴ che anima la gelosia Andrea il quale, convinto che essa fosse stata creata «soltanto ad esercitare l'amore», non riesce a

distogliere gli occhi dalle mani d'Elena. In quelle mani incomparabili, morbide e bianche, d'una trasparenza ideale, segnata d'una trama di vene glauche appena visibile; in quelle palme un poco incavate e ombreggiate di rose, ove un chiromante avrebbe trovato oscuri intrichi, avevano bevuto, dieci, quindici, venti uomini, l'un dopo l'altro, a prezzo. Egli *vedeva* le teste di quegli uomini sconosciuti chinarsi e sguergere il vino. (53)⁵

Un'immagine ebbra e dionisiaca che turba e allo stesso tempo spinge ancor di più l'uomo verso la donna. Tra i due s'instaura una relazione basata sul continuo contatto fisico e l'intensità del tocco è proporzionale al loro trasporto. Salutando Elena dopo il primo incontro, Andrea le bacia «la mano, premendo, come per lasciarle su la cute un'impronta di passione» (63).

In un episodio seguente il contatto diretto è sostituito da tramiti, ma anche in questo caso il passarsi gli oggetti di mano in mano genera un involontario gioco sensuale che trasferisce il fascino dall'uno all'altro indicato dal verbo dantesco 'trasmutare' che 'cambia', appunto, il significato del gesto, un semplice passar di mano diventa uno scambio di emozioni:

Tra le dita ducali quelle preziose materie parevano acquistar pregio. Le piccole mani avevano talvolta un leggero tremito al contatto delle cose più desiderabili. Andrea guardava intensamente; e nella sua immaginazione egli trasmutava in una carezza ciascun moto di quelle mani. «Ma perché Elena posava ogni oggetto sul banco, invece di porgerlo a lui?». Egli prevenne il gesto di Elena,

4 Il verso torna in *Le mani* del *Poema paradisiaco* e in *Lady Macbeth* dell'*Intermezzo*. Secondo la Andreoli vi sarebbe la mediazione del Bourget in *Un crime d'amour*: «Tous les parfums de l'Arabie ne laveront pas cette petite main [...] Tous les parfums de l'Arabie... - se répétait-il en se frottant la main comme la reine sanglante», in d'Annunzio 1988, 1163.

5 La Andreoli rinvia al modello dell'*Initiation sentimentale* di Péladan: «Au lieu de verre, les deux mains unies de la vendeuse étaient remplies de vin de Champagne, et l'acheteur buvait en les baisant», in d'Annunzio 1988, 1163.

tendendo la mano. E da allora in poi gli avorii, gli smalti, i gioielli passarono dalle dita dell'amata in quelle dell'amante, comunicando un indefinibile diletto. Pareva ch'entrasse in loro una particella dell'amoroso fascino di quella donna, come entra nel ferro un poco della virtù d'una calamita. (68)

Quando infine ritorna il contatto diretto esso riparte sempre dalla mano e si articola in un'intensa *climax* di gesti che culmina nell'amplesso:

Elena trasse fuori una mano e gliela tese, con un gesto assai lento. Egli si chinò, quasi in ginocchio contro la proda del letto; e si mise a coprir di baci rapidi e leggeri quella mano che ardeva, quel polso che batteva forte. — Elena! Elena! Mio amore! Elena aveva chiuso gli occhi, come per gustare più intimamente il rivo di piacere che le saliva dal braccio e le si effondeva a sommo del petto e le s'insinuava nelle fibre più segrete. Volgeva la mano, sotto la bocca di lui, per sentire i baci su la palma, sul dosso, tra le dita, intorno intorno al polso, su tutte le vene, in tutti i pori. — Basta! - mormorò, riaprendo gli occhi; e con la mano che le parve un po' intorpidita sfiorò i capelli d'Andrea. In quella carezza così tenue era tanto abbandono che fu su l'anima di lui la foglia di rosa sul calice colmo. La passione traboccò. [...] Allora, con un movimento repentino, Elena si sollevò sul letto, strinse fra le due palme il capo del giovine, l'attirò, gli alitò sul volto il suo desiderio, lo baciò, ricadde, gli si offerse. (84-5)⁶

Al contrario, il rapporto con Maria è delineato da sfioramenti e tocchi leggeri. Alla pressione sulla mano di Elena si sostituisce un gesto lieve che il narratore sottolinea:

Egli teneva la mano di lei nella sua, ma senza premerla. [...] E la pietà illudeva Maria così ch'ella non ritrasse la mano e s'abbandonò per qualche minuto alla pura voluttà di quel contatto leggero. Era in lei

6 Altri esempi del contatto fisico tra Andrea e Elena sono: «Egli prese la pelliccia dal servo che gliel'aveva porgeva. Aiutando la dama a indossarla, le sfiorò l'omero con le dita; e sentì ch'ella rabbriviva»; «Talvolta, le carezze di lui le strappavano un grido in cui esalavasi tutto il terribile spasimo dell'essere sopraffatto dalla violenza della sensazione. Talvolta, fra le braccia di lui, la occupava una specie di torpore quasi direi veggente, in cui ella credeva divenire, per la transfusione d'un'altra vita, una creatura diafana, leggera, fluida, penetrata d'un elemento immateriale, purissima; mentre tutte le pulsazioni nella lor moltitudine le davano imagine del tremito innumerevole d'un mar calmo in estate. Anche, talvolta, fra le braccia, sul petto di lui, dopo le carezze, ella sentiva dentro di sé la voluttà acquietarsi, agguagliarsi, addormentarsi, a similitudine di un'acqua estuante che a poco a poco si posi»; «mentre le mani dell'una tremavan su le tempie dell'altro smarritamente», in d'Annunzio 1988, 62, 90 e 91.

una voluttà tanto sottile che quasi pareva non aver ripercussione organica; era come se un fluido essenziale le si partisse dall'intimo cuore e pel braccio le affluisse alle dita e le si dilatasse oltre le dita con un'onda indefinitamente armoniosa. (278)⁷

Se l'atteggiamento di Elena, che tentava e amava essere tentata, spinge Andrea all'approccio diretto, quello di Maria, timoroso e dubitativo, frena l'uomo che preferisce attendere. Ed è, infatti, la donna a compiere il primo approccio, «Perdutamente, ella gli prese una mano, se la trasse alle labbra; la baciò due, tre volte, perdutamente» (316). Questo è un altro episodio in cui lo stesso gesto assume un significato opposto: Andrea afferra le mani della sfuggente Elena nel tentativo di trattenerla a sé, mentre si lascia prendere per abbandonarsi nel mondo quasi incorporeo di Maria.

La mano di quest'ultima guida Andrea in altre circostanze: quando i due amanti si ritrovano per un ultimo saluto, «Ella gli prese le mani, intrecciò le sue dita a quelle di lui» (331), e nella loro intimità quando Maria gioca con i capelli dell'amato, un gesto tipico della scrittura dannunziana, «Ella gli accarezzava piano i capelli, le tempie, la fronte» (336),⁸ prima di invitare Andrea a compiere lo stesso gesto:

Chiedeva ad Andrea carezze spirituali, quelle che nel suo linguaggio intimo ella chiamava «carezze buone», quelle che la intenerivano e le davano lacrime di struggimento più soavi di qualunque piacere. Non sapeva comprendere come in quei momenti di suprema spiritualità, in quelle ultime ore dolorose della passione, in quelle ore di addio, l'amante non fosse pago di baciarle le mani. (344-5)

La compostezza di Maria e il conforto dato con il suo gesto leggero non sono turbati quando Andrea tradisce se stesso pronunciando per errore il nome di Elena:

Le si raccolse ai piedi; restò lungo tempo con la testa sul grembo di lei, senza parlare. Ella gli teneva le mani su le tempie, sentendogli la pulsazione delle arterie ineguale e veemente, sentendolo soffrire. Ed ella stessa non soffriva più del suo proprio dolore, ma soffriva ora del dolore di lui, soltanto del dolore di lui. Egli si levò; le prese le mani; la trasse nell'altra stanza. Ella obedi. (353-4)

7 La medesima situazione si ripete durante un concerto: «E ambedue, quando la musica ricominciò, provarono un bisogno istintivo di riavvicinarsi. I loro gomiti si sfioravano. Alla fine d'ogni *tempo*, Andrea si chinava verso di lei per legger nel programma ch'ella teneva spiegato fra le mani; e, nell'atto, le premeva il braccio, sentiva l'odore delle viole, le comunicava un brivido di delizia», in d'Annunzio 1988, 282-3.

8 Anche Elena era solita al gesto, descritto dallo Sperelli come «familiare», in d'Annunzio 1988, 28.

Questa gestualità riflette la predisposizione al perdono della donna, la elevano dal punto di vista spirituale e danno alla sua figura tratti quasi angelicati come lo stesso Sperelli aveva intuito elogiando le sue «mani d'arcangelo» (309 e 334).

Per risaltare ancor di più lo spirito puro e casto di Maria, d'Annunzio ricorre a due immagini collaudate. La prima, ripresa dall'*Isaotta Guttadàuro* e poi nella *Chimera*, è quella che assegna alla mano un potere taumaturgico: «La vostra mano sul mio cuore farebbe, sento, germinare una seconda giovinezza, assai più pura della prima, assai più forte. Quell'eterno ondeggiamento, ch'è la mia vita interiore, si riposerebbe in voi; troverebbe in voi la calma e la sicurtà», confessa Andrea durante il primo incontro e lo riafferma poco oltre in modo più deciso:

Le vostre sole mani mi potranno guarire; mi potranno ricondurre alla vita, sollevare dalla bassezza, ridonare la fede, liberare da tutte le cattive cose che m'infettano e mi empiono d'orrore. Care, care mani... Egli si chinò a baciarle, vi tenne premuta la bocca. Socchiuse gli occhi, in atto di somma dolcezza, mentre diceva piano, con un accento indefinibile: - Vi sento tremare. (183 e 279)⁹

La seconda immagine, presente fin dalle prime opere, è quella che assegna al candore della pelle il significato simbolico di castità e purezza. Dopo la ricordata allusione alle foglie trasformate in neve e aver visto Maria vestita d'ermellino a teatro (possibile reminiscenza leonardiana), emblematica è la descrizione dell'attesa di Andrea davanti casa Ferres, tutta connotata dal color candido:

Era un sogno poetico, quasi mistico. Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella. Il silenzio viveva.

La purezza dalla donna continua con un riferimento al giglio, altro *topos* dannunziano, «*incedit per lilia et super nivem*», ed è esaltata da un conclusivo gesto di Andrea:

⁹ Un altro riferimento: «Ed egli prima le mani, le care mani che chiudono le piaghe e schiudono i sogni, bacia. Così sia», in d'Annunzio 1988, 304. Si veda la quarta ballata del ciclo *Isaotta nel bosco*, «Oh mani che il cruento | cuor nostro ignavo e le piaghe mortali | e tutti i nostri mali | con infinita carità guariste», in d'Annunzio, *Versi d'amore*, 410 e *Athenais medica* nella *Chimera*: «voi che le mani tenere ed aulenti | posaste ne le mie piaghe inasprite», in d'Annunzio 1982, 474.

E il poeta gittò il fascio delle rose bianche su la neve, come un omaggio, d'innanzi alla porta di Maria Ferres. (303 e 308)¹⁰

In continuità con questo simbolismo cromatico si colloca anche la scena in cui i due amanti si baciano per la prima volta. Lasciando il Belvedere Andrea esclama: «Guarda! Il gelsomino fiorisce», e quest'allusione al candido fiore, oltre ad indicare metaforicamente lo sbocciare dell'amore, allude di nuovo al biancore della donna (317).

I tratti sacri di Maria sono richiamati oltre che nel nome proprio e nell'accostamento cromatico al bianco anche da continui riferimenti alla sua devozione religiosa. Essa diventa una «donna spirituale» agli occhi di Andrea che a volte sperimenta addirittura una specie di trasalimento mistico:

Ella proferì queste ultime parole con tale elevazione spirituale in tutta la figura, che Andrea fu invaso da un'onda di gaudio quasi mistico; e il suo unico desiderio, in quel momento, era di prenderle ambo le mani e d'esalare l'ineffabile ebrezza su quelle care delicate immacolate mani. (285 e 277)

Questo nuovo riferimento alla purezza delle mani di Maria si espande di significato nelle pagine del diario segreto della donna inserito nel Libro secondo, un testo nel testo che aiuta a chiarire il significato assegnato dalla donna ai suoi gesti.

La Ferres, indecisa se cedere ad Andrea, scrive:

O voglio assolutamente rinunciare a questo amore; ed egli udrà la mia parola triste ma ferma. O voglio accettarlo, nella sua purità; ed egli avrà il mio consenso spirituale. (206)

Nella consueta attenta scelta lessicale non passa inosservato l'uso dell'aggettivo purità, riferito alla donna e ripreso in *Elettra* per descrivere Dante, così spiegato da Tommaseo, Bellini: «la purità è tra le virtù del cristiano, non già la purezza». Con questa predisposizione d'animo Maria aspira di «purificare con la sua purità un uomo macchiato» (291), anche se l'attrazione fisica per Andrea resta forte.

Quest'indecisione nella scelta si manifesta nel suo gesto e nell'interpretazione di quello dell'amato. Sempre nel diario Maria scrive che il trasporto per Andrea era nato dall'osservare un suo movimento lento:

Ad ogni tratto, io vedevo la sua mano prendere il foglio e posarlo su l'altra faccia della custodia con una delicatezza singolare. Per-

10 Si veda anche: «Il suo mento ovale era più bianco e più puro delle rose ch'ella portava in mano» e 350 la sua fronte è di «candor quasi lunare», in d'Annunzio 1988, 349.

ché, ad ogni tratto, sentivo dentro di me un principio di brivido come se quella mano stesse per toccarmi?».

Un tremore pudico provato anche quando rievoca il primo contatto fisico con Andrea:

Risalendo la scala, sentivo che le ginocchia mi si piegavano. Salutandomi, egli mi ha tesa la mano; e deve aver notato il tremito della mia perché ho visto qualche cosa passargli nello sguardo, rapidamente. (197 e 209)

Brividi di passione che vorrebbe mondare mortificando il proprio corpo come fosse una peccatrice penitente, scrive ancora nel diario:

L'eccitazione nervosa è così forte che mi prende di tratto in tratto un pazzo impeto di gridare, di ficcarmi le unghie nella carne, di rompermi le dita contro la parete, di provocare un qualunque spasimo materiale per sottrarmi a questo insopportabile malessere interiore, a questo insopportabile affanno. (212)

La volontà di non cedere alle tentazioni carnali è comunicata ad Andrea con la negazione del contatto fisico:

Mi ha presa la mano facendo l'atto di baciarmela. Io son riuscita a ritrarla; ed ho visto le sue labbra agitate da un piccolo tremito; ho sorpreso su le sue labbra, in un attimo, quasi direi la figura del bacio non iscoccato, un'attitudine che m'è rimasta nella memoria e non mi va più via, non mi va più via! (217)

Nell'autoriflessione, Maria accomuna il tremore comparso sulle labbra di Andrea al suo, una manifestazione esteriore del desiderio provato da entrambi.

Il gesto negato da Maria non passa inosservato ad Andrea il quale, durante una passeggiata nel giardino in compagnia della giovane, è tormentato dal dubbio: «*Non vedrò dunque il gesto che consente?*» (188). L'uomo ha compreso che Maria negando le proprie mani, il gesto consenziente, gli ha comunicato l'impossibilità della loro relazione.

Il verso, forse imitato dal Verlaine e ripreso in *Outa occidentale* nella *Chimera*,¹¹ esplicita l'importanza del movimento e il significato che esso veicola: la parole possono essere sostituite da un semplice cenno della mano per comunicare le intenzioni di un individuo. È

11 «mains consacrées, | O ces mains, ces mains vénérées, || Faites le geste qui pardonne!», in Verlaine, *Les chères mains qui furent miennes*, 229.

in queste pagine che trova origine uno degli sviluppi fondamentali del tema che sarà compiuto nelle *Vergini delle rocce*: la mano diventerebbe messaggera dello stato d'animo e l'osservazione attenta di essa permetterebbe di intuire i sentimenti provati da una persona in un determinato momento.

Di conseguenza, se la mano di Elena compiva gesti il cui significato era riconducibile alla sfera della sensualità, i movimenti appena accennati o repressi di Maria sarebbero invece la manifestazione esteriore di un animo misterioso e indecifrabile. Andrea è talmente attratto dalle enigmatiche mani della Ferres che decide di studiarle, come se fissarle in un disegno potesse aiutarlo a meglio decifrare e interpretare il carattere della donna. Anche quest'episodio è inserito nel diario di Maria e, rievocandolo, la donna dimostra di aver capito l'insistenza dello sguardo di Andrea sulle sue mani. Il passo costituisce una vera e propria sintesi del tema sviluppato finora da d'Annunzio e, per la sua importanza, lo citiamo per intero:

Mi pareva di non offrire alla sua indagine una mano nuda, sì bene una parte nuda dell'anima; e ch'egli me la penetrasse con lo sguardo sino al fondo, scoprendone tutti i più riposti segreti. Non mai io aveva avuto della mia mano un tal sentimento; non mai m'era parsa così viva, così espressiva, così intimamente legata al mio cuore, così dipendente dalla mia interna esistenza, così rivelatrice. Me l'agitava una vibrazione impercettibile ma continua, sotto l'influenza dello sguardo; e la vibrazione si propagava insino all'intimo del mio essere. Talvolta il fremito diveniva più forte e visibile; e, s'egli guardava con troppa intensità, mi prendeva un moto istintivo di ritrarla; e talvolta il moto era di pudore. Talvolta egli rimaneva lungamente fiso, senza disegnare; ed io avevo l'impressione che egli bevesse per le pupille qualche cosa di me o che mi accarezzasse con una carezza più molle del velluto sul quale si posava la mia mano. Di tratto in tratto, mentre stava chino sul foglio ad infondere forse nella linea quel ch'egli aveva da me bevuto, un sorriso lievissimo gli passava su la bocca, ma così lieve che appena io poteva coglierlo. E quel sorriso, non so perché, mi dava a sommo del petto un tremolio di piacere. Ancóra, due o tre volte, ho veduto riapparire su la sua bocca la figura del bacio. (219)

Alle parole di Maria è affidata l'idea leonardesca secondo cui le mani siano lo specchio dell'anima e anche il sorriso appena accennato di Andrea sembra ricordare l'ambiguità tratteggiata dal vinciano sulle labbra delle sue madonne. Due temi sui quali d'Annunzio innesta quello proprio del tremore, indice del forte sentimento provato: il fremito della mano di Maria ricorda quello provato nell'incontro con Andrea e quello apparso sulla bocca dell'uomo quando la donna gli negò un bacio.

Seppur attratto dalla purità del sentimento della Ferres, Andrea non è in grado di mantenere la stessa elevazione spirituale della compagna e, riacceso dall'edonismo, torna a gettarsi

nella vita, come in una grande avventura senza scopo, alla ricerca del godimento, dell'occasione, dell'attimo felice, affidandosi al destino, alle vicende del caso, all'acozzo fortuito delle cagioni.

Una ridiscesa nel mondano e nel carnale che, oltre ad essere rappresentativo della sua miseria morale, lo porterà alla sconfitta:

Io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. (252 e 290)

Un esempio della lascivia di Andrea è quando chiede un guanto a Maria. Essendogli stato negato il contatto con le mani, simbolo di «pietà, di rifugio, di compianto» (258), esplicita tutta la sua bieca volontà di possesso fisico nella richiesta di un oggetto materiale, di un feticcio da tenere con sé:

Mi date un guanto, per memoria? - No. - Perché, Maria? - No, no; tacete. - Oh le vostre mani! Vi ricordate quando, a Schifanoja, le disegnai? Mi pare che mi appartengano di diritto; mi pare che voi dobbiate concedermene il possesso, e che, di tutto il vostro corpo, sieno le cose più intimamente animate dall'anima vostra, le più spiritualizzate, quasi direi le più pure... Mani di bontà, mani di perdono... Come sarei felice di possedere almeno un guanto: una larva, una parvenza della loro forma, una spoglia profumata dal loro profumo!... Mi date un guanto, prima d'andarvene? Ella non rispose più. Il colloquio fu interrotto. Dopo qualche tempo, pregata, ella sedé al pianoforte; si tolse i guanti, li posò sul leggìo. Le sue dita, fuor di quelle sottili guaine, apparvero bianchissime, lunghette, inanellate. (300)

L'episodio termina con Maria che abbandona un guanto per Andrea, un gesto che potrebbe essere interpretato come una risposta condiscendente alla richiesta, ma in realtà serve per comunicare all'uomo l'impraticabilità di un rapporto basato sul solo desiderio fisico.

La conferma a quest'ipotesi è in un altro episodio in cui i guanti di Elena erano protagonisti. Al suono dell'identica opera di Beethoven, un'altra somiglianza che come nei casi precedenti serve ad unire e differenziare gli episodi, Sperelli chiese alla Muti di non indossare un guanto in modo da poterle baciare la mano nuda e stabilire quel contatto fisico caratteristico della loro relazione:

Poiché Elena fece l'atto di mettersi l'altro guanto, egli la pregò sommesso: - No, non quello! Elena intese; e lasciò nuda la mano.

Una speranza era in lui, di baciarle la mano, prima ch'ella partis-
se. D'improvviso, gli risorse nello spirito la visione della Fiera di
maggio, quando gli uomini le bevevano nel concavo delle palme il
vino. Di nuovo, un'acuta gelosia lo punse. (61)

Come si vede Andrea ricerca sempre il contatto fisico, una sensuali-
tà condivisa dall'ammicante Elena ma rifiutata dall'angelica Maria.
E nel testo c'è un altro episodio che conferma quest'atteggiamento
di Andrea; anche in questo caso si tratta di un'immagine già usata,
quella del biancore della pelle, ma riferita ad Elena essa assume un
significato diametralmente opposto.

Nel salutare la Muti dopo il primo incontro, Andrea è mosso dal
candore della sua pelle e il turbamento provato, come nelle situazio-
ni precedenti, si manifesta con il tremolio del labbro:

La vista di quella viva carne, uscente di fra la pelliccia come una
massa di rose bianche fuor della neve, accese ancor più ne' sensi
del giovine la brama, per la singolar procacità che il nudo femini-
le acquista allor quando è mal celato da una veste folta e grave.
Un piccolo fremito gli moveva le labbra; ed egli tratteneva a sten-
to le parole desiose. (62-3)

L'affinità è con l'episodio citato in precedenza nel quale Andrea ave-
va abbandonato un mazzo di fiori bianchi davanti al palazzo di Maria,
ma il significato metaforico è diverso. Il candore di Elena accende di
passione, mentre quello di Maria è segno della sua intangibile pureità.

Queste simmetrie nel riprendere una situazione e un'immagine
quasi identiche ma con significati opposti dimostrano come Andrea
abbia intuito il diverso carattere delle donne anche se appropria en-
trambe con gli stessi modi. Riconosciuto quest'errore, tenta di uni-
re Elena e Maria in un'immaginaria terza figura ma il desiderio si ri-
solve in sconfitta.

In questo fallimento Sperelli è travolto da un malessere fisico e
mentale acuito dallo spazio vuoto della casa dei Ferres, una metafo-
ra della sua esistenza:

Aveva la sensazione, in bocca, come d'un sapore indicibilmente
amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo
cuore. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciu-
ti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e
l'angoscia morale si mescolavano. (357)

Da *dandy*, Andrea si è trasformato in un personaggio malato, afflit-
to da quel temuto mal d'amore scongiurato all'inizio della relazio-
ne con la Muti:

Gli strali d'Amore han vario effetto: gli uni graffiano appena, e del tossico che s'insinua il suo cuor soffre molt'anni; bene pennuti e armati d'un ferro aguzzo e vivo, gli altri penetrano nel midollo e subitamente infiammano il sangue. (88)

Questo motivo decadente del sentimento come un tossico che avvelena l'animo era già nell'*Intermezzo di rime* e, con diverse variazioni tra cui l'aggiunta della malattia (nel romanzo c'è un cenno alle nevralgie di Elena), affliggerà i protagonisti delle future opere (si pensi ai gesti omicidi di Tullio Hermil nell'*Innocente* e di Giorgio Aurispa nel *Trionfo*, alla demente Aldoina e agli istinti suicidi di Antonello Montagna nelle *Vergini*, all'isteria di Foscarina nel *Fuoco*).

Qualche ulteriore riflessione va fatta su alcune scelte stilistiche dell'autore. Nel *Piacere* d'Annunzio ricorre all'autocitazione, un tratto peculiare della sua scrittura per dare organicità non solo al singolo testo ma all'intera opera e per stabilire una continua corrispondenza tra se stesso e il personaggio. Nel romanzo sono citati quei versi in cui la mano e il gesto sono centrali, una scelta che rafforza l'importanza del tema in quanto riconosciuto dallo stesso autore.

Ad inizio del Libro secondo, la convalescenza per una ferita patita in un duello sollecita Sperelli-d'Annunzio alla riflessione sul proprio stato fisico e morale esemplificata con la citazione dell'intero sonetto *Parabola*, inserito nella *Chimera* del 1890, il cui contenuto è così riassunto: «La salute dunque stava in una specie di equilibrio goethiano tra un cauto e fine epicureismo pratico e il culto profondo e appassionato dell'Arte» (142), un'idea che nel sonetto era raffigurata da una mano incerta se cogliere un frutto per il timore che potesse essere amaro.

Poi Sperelli si rammarica delle azioni passate, «Come le sue mani avevan potuto oziare e lascivire su i corpi delle femmine dopo aver sentito erompere dalle dita una forma sostanziale?», e si chiede se sia ancora se stesso:

«Ma se la mia intelligenza fosse decaduta? Se la mia mano avesse perduta la prontezza? S'io non fossi più *degn*o?». A questo dubbio, l'assalse uno sbigottimento così forte ch'egli, con una smania puerile, si mise a cercare qual potesse essere una prova immediata per aver la certezza che il suo era un irragionevole timore. Avrebbe voluto subito fare un esperimento reale: comporre una strofa difficile, disegnare una figura, incidere un rame, sciogliere un problema di forme. (142-3)

Il segno della ritrovata salubrità fisica e mentale si ravviserebbe nel gesto sicuro della mano, altro tema che d'Annunzio svilupperà nelle opere successive elogiando ad esempio la mano forte del colono (Giovanni di Scòrdio nel *Trionfo*) e quelle dai gesti sicuri di Dante, Garibaldi, Cadorna.

Lo smarrimento di Sperelli termina quando «l'emistichio di un poeta contemporaneo», ovviamente d'Annunzio stesso, gli sorride: «Il Verso è tutto». Ripreso dall'*Epodo* dell'*Isottèo* e forse ispirato dal concetto di Schopenhauer secondo cui «Nessuna altra arte può competere con la poesia», il verso racchiude la rinascita artistica di Sperelli che si realizza nella stesura, indice della ritrovata compostezza della mano dell'artefice, di quattro sonetti premonitori dell'ingresso di Maria Ferres nella vicenda (145).¹² L'ultima terzina del secondo anticipa i tratti sacri di Maria: «Alta, in sommo del cerchio, un'assai bianca | donna, con atto di comunicare, | tien fra le pure dita l'Ostia santa». Questa gestualità liturgica era ripresa dall'*Isaotta Guttadàuro* e poi riusata nel *Poema paradisiaco*, prima nel catalogo di *Le mani* e poi assegnata alla madre nei versi di *Consolazione*.¹³

In aggiunta, nella prima terzina del terzo sonetto alla ripetizione dell'atto, «Folgora ne la pura mano vostra | quell'Ostia desiata, come un sole», segue una domanda che anticipa il dubbio della relazione con la donna a venire: «Non vedrò dunque il gesto che consente?» (150). Come abbiamo visto, questa domanda lacera Sperelli quando Maria, negandogli il contatto fisico, gli comunica l'incompatibilità dei loro caratteri.

Da ultimo, come se non bastasse, tutte queste citazioni sono ripetute e arricchite dalla cugina di Sperelli quando annuncia l'arrivo nella villa di Maria. Un gioco letterario che facendo dialogare i personaggi con le sue stesse opere, sembra indicare come l'uomo fosse già consapevole del fallimento delle sue azioni:

La cugina dice: «- Maria è una *turrus eburnea*. - Io sono ora un *vas spirituale*. - Guarda! Dimenticavo che tu hai finalmente trovato la Verità e la Via. «L'anima ride li amor suoi lontani...» - Tu citi i miei versi? - Li so a memoria. - Che amabilità! - Del resto, caro cugino, quell'«assai bianca donna» con l'Ostia in mano m'è sospetta. M'ha tutta l'aria d'una forma fittizia, d'una stola senza corpo, che sia alla mercede di quella qualunque anima d'angelo o di demone intenzionata d'entrarci, di amministrarti la comunione e di farti «il gesto che consente». (157-8)

Questa reimmersione nella propria poesia scuote Sperelli e i segni dell'avvenuta guarigione e rinascita sono nelle sue mani d'artefice: «si guardò con compiacenza le mani bene curate ch'eran divenute più sottili e più bianche nella malattia» (158).

¹² La citazione da Schopenhauer è da *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, III, cap. 51.

¹³ «Ma ben, pari a le mani di Maria, | altre furono come le ostie sante» in *Le mani* e «La lieve ostia che monda | io la riceverò da le tue dita», in *Consolazione*, entrambe nel *Poema paradisiaco* in d'Annunzio, *Versi d'amore*, 661 e 667.

Il repertorio di figurazioni legate alla mano e al suo gesto non termina qui e almeno altre due immagini vanno ricordate perché topiche in d'Annunzio. La prima esprime il disprezzo per un personaggio tratteggiando negativamente la sua mano. Bersaglio dello Sperelli è il marito di Elena Muti, rivale in amore, del quale, ogniqualevolta compare nel romanzo, è offerta una descrizione turpe della sua mano:

E vedeva anche quelle mani bianchicce, molli, sparse d'una peluria biondissima, che avevano qualche cosa d'inverecondo in ogni loro moto, nel prendere il binocolo, nello spiegare il fazzoletto, nel posarsi sul davanzale del palco, nello sfogliare il libretto dell'opera, in ogni loro moto: mani improntate di vizio, mani *sàdiche*, poiché tali forse dovevan esser quelle di certi personaggi del Sade. Egli vedeva quelle mani toccare la nudità di Elena, contaminare il corpo bellissimo, tentare una lascivia curiosa... Orrore! Il supplizio era insostenibile. Egli si levò, di nuovo; andò alla finestra, l'aprì, rabbrividì all'aria fredda, si scosse. (260)¹⁴

Il secondo *topos* è quello delle unghie. Come per la mano, quelle del marito della Muti hanno tratti animaleschi, in contrapposizione a quelle «lucenti» come gemme della moglie. Mentre le unghie di Maria sono supplizievoli, nella volontà di inferire sulla propria carne, e premonitrici della difficile relazione con Andrea quando segnano su un libro due versi di Shelley:

Nel cercare, ella vide sopra un tavolo il libro di Percy Bysshe Shelley, il medesimo volume che Andrea le aveva prestato al tempo di Schifanoja, il volume in cui ella aveva letto la *Recollection* prima della gita a Vicomile, il caro e triste volume in cui ella aveva se-

¹⁴ Secondo la Andreoli la descrizione sarebbe ripresa dal *Journal* dei Goncourt, in d'Annunzio 1988, 1225. Come detto insistito è il disgusto per le mani dell'aristocratico inglese. Cf. «A una porta, il cappellino di Elena urtò una portiera mal messa e si piegò tutto da un lato. Ella, ridendo, chiamò Mumps perché le sciogliesse il nodo del velo. E Andrea vide quelle mani odiose sciogliere il nodo su la nuca della desiderata, sfiorare i piccoli riccioli neri, quei riccioli vivi che un tempo sotto i baci rendevano un profumo misterioso, non paragonabile ad alcuno de' profumi conosciuti, ma più di tutti soave, più di tutti inebriante. Senza indugio, egli si congedò, affermando d'essere aspettato a colazione. Noi verremo a star qui definitivamente il primo di febbraio, martedì - gli disse Elena. - Allora sarete, spero, un nostro assiduo. Andrea s'inclinò. Avrebbe dato qualunque cosa per non toccare la mano di Lord Heathfield»; «Rivide nell'immaginazione le mani di Lord Heathfield, quelle pallide mani, così espressive, così significative, così rivelatrici, indimenticabili»; «Le sue mani oscene si facevano carezzevoli intorno i libri osceni rilegati in cuoi ed in tessuti di pregio. Ad ogni tratto sorrideva sottilmente»; «si mise a sfogliare la raccolta, sotto gli occhi dello Sperelli, parlando di continuo, indicando con l'unghia scimiesca, affilata come un'arma, le particolarità di ciascuna figura»; «E le mani, le mani odiose, gestivano con gesti brevi ma concitati, mentre i gomiti rimanevano rigidi, d'una rigidezza paralitica. La bestia immonda, laida, feroce appariva in lui, senza più veli», in d'Annunzio 1988, 268, 269, 320, 322 e 323.

gnato con l'unghia i due versi: «And forget me, for I can never Be thine!» Ella lo prese, con una commozione visibile; lo sfogliò; trovò la pagina, i segni dell'unghia, i due versi. – *Never!* – mormorò, scotendo il capo. – Ti ricordi? E son passati otto mesi appena! (56 e 346)

Le unghie conservano nel *Piacere* questa duplice connotazione, mentre in *Maia* l'autore assegnò ad esse un significato principalmente negativo paragonandole agli artigli delle bestie.

Seppur limitata al *Piacere*, la nostra analisi, rileggendo il romanzo seguendo i gesti compiuti dai personaggi, dimostra il rilievo del tema nella vicenda. L'accenno a Leonardo nella lettera al Michetti e nelle prime pagine del romanzo, testimonia come la conoscenza del maestro rinascimentale non si limitasse allo studio della rappresentazione pittorica da imitare secondo il credo *ut pictura poesis*, ma guardasse anche alle teorie fisionomiche elaborate dal Vinciano: studi di anatomia nei quali l'artista dedusse possibili risposdenze tra i gesti e l'animo di un individuo, siano essi un movimento della mano o un sorriso appena accennato.

D'Annunzio innestò quest'idea sul fertile terreno della letteratura europea dove le dominanti correnti simboliste cercavano significati nascosti dietro l'apparenza del reale. Nel nostro, quest'esplorazione delle zone d'ombra si spinse fino all'interesse per la psicologia tanto che i romanzi sono frequentati da personaggi malati, affetti da nevrosi, in preda a pulsioni suicide e assassine fino al limite della follia. E per comprendere il carattere complesso e i comportamenti dei personaggi con cui interagisce, d'Annunzio sollecita il suo *alter ego* narrativo a studiare con attenzione le mani, a soffermarsi sul colore della pelle, sulla forma delle dita e delle unghie e sui gesti compiuti.

Nel tempo l'autore costruisce un vero e proprio repertorio di immagini e gesti ricorrenti ai quali assegna significati sempre più complessi. Il candore della mano come neve o come giglio, nel *Piacere* ancora con significato oscillante tra passione e purezza, nel tempo diverrà esclusivo delle donne pure e caste il cui tocco è taumaturgico come quello della madre e della sorella rievocate, per offrire qualche esempio, nel *Poema paradisiaco (Consolazione)* nella *Chimera (Ave, sorella)*, nell'*Innocente* (le «care mani» della madre) e nel *Fuoco* (Foscarina ricorda la sorella di Stelio).

L'immagine della mano che torna ferma e prolifica nella scrittura, segno per Sperelli del suo pieno recupero fisico e mentale, è ampliata nell'*Innocente* dove d'Annunzio contrappone alle mani malate di Tullio quelle del contadino Giovanni di Scòrdio «ossute, asciutte, brune, che parevano fuse in un bronzo animato, non si fermavano mai, non conoscevano forse la stanchezza», una giustapposizione che torna anche nelle *Vergini* dove le mani «pallide nervose e inquiete come quelle delle isteriche» di Antonello e Oddo Montaga (47) sono

contrapposte a quelle forti di un colono. S'intenda che l'interesse di D'Annunzio non è tanto per il vigore contadino, un tema ricorrente nella letteratura del tempo, quanto per il gesto sicuro di 'spargere la semenza', un atto cui assegna un significato simbolico. Se quello di Giovanni di Scòrdio dimostrava la maestria dell'uomo, quello compiuto dagli eroi della patria Garibaldi e Mario Bianco diventa emblema del loro lascito di valori morali e civili, semi da cui doveva germogliare una generazione migliore.

Un'ultima immagine su cui ci soffermiamo è quella del palmo della mano che nel *Piacere* è una coppa con cui Elena disseta il desiderio dei suoi amanti. Un primo mutamento di significato è nel *Fuoco* quando Stelio, di fronte all'ennesimo dubbio d'amore di Foscarina, prende il volto della donna tra le mani e «senti un'anima nel cavo delle sue palme, un'immagine di fonte viva, infinitamente bella e preziosa» (335). Questa sensazione di innocenza e purezza anticipa il recupero del significato originale del gesto che si compie nelle opere successive: nella Bibbia i profeti sono descritti mentre bevono dal loro palmo, una metafora della loro predisposizione ad accogliere il divino. Di conseguenza il poeta attribuisce il gesto a coloro che intendono riempire il cavo con la purezza, una cristiana disposizione trovata unicamente nei personaggi legati alla famiglia (la madre e la sorella nel *Poema paradisiaco*, Anatolia nelle *Vergini* devota alla cura dei propri cari e il poeta stesso in *Maia* e *Alcyone*) e in quelli dalla moralità esemplare come Dante e Hugo (*A Dante* e *Primo centenario della nascita di Vittore Hugo*).

Crediamo che questi pochi esempi siano sufficienti per dimostrare non solo la ricorrenza del tema nell'opera e la sua conseguente importanza ma soprattutto il diverso significato che d'Annunzio attribuisce ad alcune immagini e gesti nel corso degli anni. In quasi tutte le sue opere, la mano e il movimento diventano peculiari di ogni personaggio e sono fondamentali per comprendere le relazioni tra essi, una nuova chiave di lettura che crediamo possa arricchire l'interpretazione della poetica dannunziana.

Bibliografia

- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (2021). *Le Vergini delle rocce*. Edizione critica a cura di N. Di Nino. Gardone Riviera: Il Vittoriale. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio.
- D'Annunzio, G. (1988). *Il piacere. Prose di romanzi*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (1989). *Il Fuoco. Prose di romanzi*. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (1995). *Isaotta Guttadàuro. Versi d'amore*. A cura di R. Bertazzoli. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio, G. (1996). *L'ultimo romanzo. Scritti giornalistici 1882-1888*. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- De Macina, A. (2003). «Simbologie dannunziane: lettura delle *Vergini delle rocce*». *La Nuova ricerca*, 12, 165-80.
- Testaferrata, L. (1972). *D'Annunzio 'paradisiaco'*. Firenze: La Nuova Italia.
- Lorenzini, N. (1984). *Il segno del corpo: saggio su d'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Verlaine, P. (1902). *Les chères mains qui furent miennes. Sagesse. Œuvres complètes*. Paris: Vanier.

III. Recensioni

Elena Maiolini (a cura di) **Gabriele D'Annunzio,** **Francesca da Rimini**

Sara Campardo

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Maiolini, E. (a cura di) (2021). *Gabriele d'Annunzio: Francesca da Rimini*. Gardone: Il Vittoriale degli Italiani, CCXXXVIII + 520 pp.

Nell'anno del settecentesimo anniversario dantesco, *Francesca da Rimini* a cura di Elena Maiolini segna un ulteriore traguardo all'interno dell'Edizione Nazionale delle opere di Gabriele d'Annunzio, preceduta dall'inaugurale *Alcyone* a cura di Pietro Gibellini (1988), da *Elegie romane* a cura di Maria Giovanna Sanjust (2000), da *La figlia di Iorio* a cura di Raffaella Bertazzoli (2004), da *Maia* a cura di Cristina Montagnani (2006), da *La fiaccola sotto il moggio* a cura di Maria Teresa Imbriani (2009), da *Elettra* a cura di Sara Campardo (2017) e seguita da *Le vergini delle rocce* a cura di Nicola Di Nino (2021).

Di tutte queste opere la presenza di una minuta autografa, che attesta la parte più significativa e sostanziosa dell'elaborazione testuale, ha consentito la redazione di nuove edizioni.

Già nel 1926 d'Annunzio aveva costituito l'Istituto nazionale per l'Edizione delle sue opere, in forma di una Società anonima per azioni patrocinata dal re e dal capo del governo (eccezionale onore concesso a un autore vivente). Del 1927 la pubblicazione di *Alcyone*, in una raffinatissima veste editoriale, cui seguirono altri volumi dei 48 previsti da d'Annunzio per la sua *Opera Omnia*, tutti personalmente revisionati dal poeta, assistito per la cura redazionale e la revisione dei testi da Angelo Sodini. Dopo la morte dell'autore fu dato nuo-



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-05-10
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Campardo | 4.0



Citation Campardo, S. (2022). Review of *D'Annunzio, Gabriele: Francesca da Rimini, Gardone, Il Vittoriale degli Italiani*, edited by Maiolini, E. *Archivio d'Annunzio*, 9, 279-284.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/031

279

vo corso all'Edizione nazionale a partire dai primi anni Ottanta del secolo scorso, quando il Ministero dei Beni Culturali affidò a un prestigioso comitato, presieduto da Dante Isella e composto da Gianfranco Contini, Domenico De Robertis, Franco Gavazzeni, Pietro Gibellini, Emilio Mariano, Pier Vincenzo Mengaldo, Giorgio Petrocchi, Ezio Raimondi e dall'allora presidente del Vittoriale, Egidio Ariosto. Oggi il Comitato è guidato dal presidente Pietro Gibellini e ha tra i suoi membri Raffaella Bertazzoli, Nadia Ebani, Elena Maiolini, Clelia Martignoni, Pier Vincenzo Mengaldo, Cristina Montagnani, Gianni Oliva, Giorgio Zanetti e l'attuale Presidente del Vittoriale, Giordano Bruno Guerri.

Il piano dell'Edizione Nazionale vede ad oggi in preparazione le *Cento e cento e cento e cento pagine del libro Segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire, la Contemplazione della morte, Il fuoco, Il ferro, La nave, La vita di Cola di Rienzo, il Notturmo e il Sogno d'un mattino di primavera.*

Per la sua Edizione Nazionale d'Annunzio aveva chiamato in Italia il maestro tipografo Hans Mardersteig e assieme a Mondadori aveva messo in piedi la raffinata officina bodoniana di Verona per dare un'elegantissima veste alla sua *Opera omnia*. La nuova Edizione riproduce in parte la veste esterna dell'originale voluta dall'autore: in particolare le prime cinque (*Alcyone, Elegie romane, La figlia di Iorio, Maia e La fiaccola sotto il moggio*) riproducono fedelmente la veste esterna, con copertina avorio e sovracopertina opaca, inchiostro rosso e nero, carta a mano e caratteri Bodoni, ma si trovano arricchite dagli strumenti propri della moderna filologia d'autore.

Dopo una lunga pausa, dovuta anche alla notizia dell'esistenza di autografi dannunziani sul mercato antiquario, poi in buona parte acquisiti per intervento pubblico e mecenatismo privato (spiccano i fondi acquisiti dal Ministero per la Biblioteca Nazionale di Roma e dalla Fondazione CAB per il Vittoriale), il lavoro dell'Edizione Nazionale è ripreso nel corso dell'ultimo decennio, in modi che consentono di verificare la tenuta dell'impianto concepito a suo tempo dal comitato scientifico.

Le ultime tre Edizioni nazionali (*Elettra, Francesca da Rimini, Le vergini delle rocce*) si distinguono dalle precedenti per una veste grafica nuova, più moderna: evidente la copertina color bianco candido, su cui risalta il titolo, mantenuto in rosso, così come rossa è la cornucopia con l'immancabile motto «Io ho quel che ho donato». Cambia anche il formato: non più misure grandi da saggistica (17 × 21 cm), ma più piccole da tascabile (15 × 21 cm).

L'edizione di Maiolini condivide e mantiene i criteri di edizione introdotti nell'Edizione nazionale utilizzati a partire da *Elettra* (2017) e consolidati dalla nuova edizione di *Alcyone* (2018), che aggiorna l'apparato filologico già predisposto da Pietro Gibellini nel 1988. Propone quindi anzitutto un criterio di raffigurazione delle varianti stret-

tamente cronologico, anziché topografico, riportando da sinistra a destra, nell'ordine, la lezione primitiva e poi quella successiva al ripensamento, fino alla definitiva; inoltre la distinzione tra le correzioni evolutive, che intervengono all'istante lasciando la scrittura in tronco, indicate con una barra verticale (|), dalle correzioni sostitutive di precedente lezione già conclusa, indicate con una freccia (→). Sull'aggiornamento si è espresso il Presidente del Comitato per l'Edizione nazionale nella *Nota al testo* che apre la nuova edizione critica e commentata di *Alcyone*, pubblicata nel 2018 nella «Collana di classici italiani» diretta da Cesare De Michelis e Gilberto Pizzamiglio per Marsilio, sotto l'egida dell'Edizione nazionale. Gibellini avverte della doppia novità della barra verticale, che «suggerisce il senso di un blocco, di un arresto repentino» per segnalare quelle correzioni evolutive «operate dal poeta all'istante, lasciando in tronco la stesura del verso», e della freccia che, invece, pare più utile a indicare le correzioni sostitutive, che «subentrano invece a lezioni consolidate, un periodo concluso, un verso ultimato, un sintagma compiuto ancorché breve».¹ Non solo una decisione formale, dunque, ma barra e freccia rappresentano una scelta a lungo ragionata sul rimpiazzo delle didascalie *su* (corretto su) e *da* (ricavato da) a favore di una maggiore facilità di lettura e immediata comprensione dell'apparato.

In assenza di una bella copia autografa e di altri testimoni manoscritti che riportino integralmente il testo della *Francesca da Rimini*, Maiolini si è concentrata sull'autografo (A), conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che contiene la parte più significativa e complessa delle varianti e attesta una composizione piuttosto travagliata. La trascrizione delle correzioni si basa su un criterio cronologico, che meglio del criterio topografico mostra la natura del comporre dannunziano. Come gran parte delle opere di d'Annunzio, anche *Francesca da Rimini* è stata vergata su fogli sciolti di carta tagliata a mano, per poter più facilmente sostituire quelli troppo travagliati o addirittura incomprensibili. D'Annunzio corregge ricalcando oppure barrando con uno o più tratti orizzontali e soprascrivendo nell'interlinea superiore (più raramente in quello inferiore o nel margine). Il suo emendare è sempre espansivo.

Nel registrare le varianti degli oltre quattromila versi di cui si compone la tragedia, Maiolini ha preferito partire dalla lezione anteriore alla *ne varietur*, per una lettura dell'apparato più immediata, per procedere con l'ausilio di barra verticale o freccia fino alla lezione definitiva. In rari casi utilizza didascalie in corsivo per meglio spiegare passi complessi. L'apparato di Maiolini risulta di sem-

¹ Gibellini, P. (2018). «Nota al testo». D'Annunzio, G., *Alcyone*. A cura di P. Gibellini; commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin; scheda metrica di G. Lavezzi. Venezia: Marsilio, 43-53.

plice fruizione, essendo composto da un'unica fascia, e questo in ragione del fatto che non esiste per la *Francesca da Rimini* una copia calligrafica e che tra le varie stampe non vi sono particolari varianti se non di tipo grafico o interpuntivo. Per non appesantire la fascia, inoltre, Maiolini riporta in *Appendice* le parti afferenti alla preistoria testuale (elenchi di *dramatis personae*, prime stesure scartate da d'Annunzio, liste lessicali, tematiche e nominali).

L'edizione si apre con un'ampia introduzione (I-CLXXXVI) strutturata in due parti: *Dalla preistoria alla fortuna e Stile e poetica nella dinamica del testo*. La prima parte ricostruisce l'elaborazione testuale, scenica e editoriale dell'opera. Maiolini parte da un resoconto dei precedenti letterari più significativi, da Dante, a Pellico a altre versioni ottocentesche («Francesca prima di *Francesca*», I.1), per poi approfondire «Preistoria, genesi e composizione» (I.2), dalla novella giovanile *Nell'assenza di Lanciotto* composta da d'Annunzio nel 1883, al triennio 1899-1901 in cui si attesta un d'Annunzio frequentatore di dantisti del calibro di Giuseppe Lando Passerini e poi autore del *Silenzio di Ravenna*, pubblicato nella «Nuova Antologia» il 6 novembre 1899, e infine protagonista delle *Lecturae Dantis* a Firenze l'8 gennaio 1900. La decisione di dedicarsi al soggetto dantesco risale al 1901, e in circa dieci settimane lo scrittore redige in quattrocento fogli *Francesca da Rimini*. La curatrice ripercorre con grandezza di particolari «L'esordio scenico» (I.3) della tragedia, tra le tensioni e le notti insonni di Eleonora Duse e le collaborazioni più significative del poeta-regista, fra le quali spiccano quelle con Mariano Fortuny e Adolfo de Carolis, fino al debutto al Costanzi di Roma del 9 dicembre 1901, con una rappresentazione di oltre sei ore, dal trionfo più che incerto. La *prima* funge da spartiacque del giornalismo nazionale, avendo le recensioni dato origine alla prima Terza pagina della storia dei quotidiani italiani l'11 dicembre nel neonato «Giornale d'Italia». Segue un panorama sulla storia editoriale che fece seguito al debutto, ossia «Gli anticipi in rivista e la *princeps*» (I.4). La *princeps* di Treves nella primavera 1902 rappresenta un vero capolavoro di *editio picta* primonovecentesca, frutto di una commistione di arti e talenti: d'Annunzio, de Carolis, lo stesso Treves. La prima parte dell'introduzione si chiude con un esame de «La fortuna editoriale, le traduzioni» (I.5).

Nella seconda parte dell'introduzione, *Stile e poetica nella dinamica del testo*, Maiolini ci offre un'analisi sulla vicenda elaborativa del testo che dà vita a interessantissimi spunti di riflessione su fonti e echi di *Francesca da Rimini*. Esaminando dapprima alcune scelte di d'Annunzio nella stesura del testo della tragedia («Il laboratorio linguistico», II.1), si nota come la correzione dell'autore miri a preferire soluzioni arcaizzanti, spesso per la forza emergente dell'ipoteso: emblematico *melglio* che sostituisce una precedente lezione *meglio*, oppure *penzieri* in luogo di *pensieri*, o *astrolaghi* che corregge

un più moderno *astrologhi*, o ancora *filosafo* su *filosofo*, o *avrebbero* preferito ad *avrebbero*. La curatrice constata che gli strumenti ortografici, morfologici, lessicali e sintattici, che si estendono dai versi alle didascalie, non assolvono solo ad una funzione tecnica di regia, ma anche a un incarico pienamente narrativo descrivendo, interpretando e integrando le battute dei personaggi. L'indagine passa poi all'«Intertestualità in movimento» (II.2), in cui Maiolini si sofferma su fonti, echi e ri-creazioni, soffermandosi su *Francesca da Rimini* con attenzione variantistica. Ne risultano moltissimi lacerti provenienti dalla *Commedia*, e in particolare dal canto V dell'*Inferno*, ma anche di riprese da Petrarca e Boccaccio, e di recuperi complessi e riusciti dai *Canti popolari Greci* di Niccolò Tommaseo. In chiusura di introduzione sono esplorate «Poetica della malinconia ed estetica del sacrificio» (II.3), quali emergono soprattutto dallo studio della figura di Francesca, personaggio apripista della modernità novecentesca: folle e languida, sfuggente e tesa verso un altrove in cui si perde ben prima di abbracciare il suo esito tragico.

Segue la *Nota al testo*, con la cronologia, i criteri filologici e il catalogo dei testimoni (CLXXXVII-CCXXXVII).

Il testo (1-329) è quindi offerto con una fascia di apparato che condivide i criteri già utilizzati nell'Edizione Nazionale a partire da *Elettra* (2017). Le varianti degli oltre quattromila versi sono rappresentate con criterio cronologico, che per la produzione dannunziana funziona meglio di quello topografico. Da sinistra a destra sono riportate, nell'ordine, la lezione primitiva, poi la successiva al ripensamento, fino alla definitiva. Le correzioni sono distinte tra evolutive (con l'ausilio di una barra verticale), e sostitutive (indicate con una freccia).

Il volume offre infine un'*Appendice* con i materiali della preistoria testuale e con l'edizione critica dell'*Avertissement du traducteur* scritto da D'Annunzio perché uscisse a firma di Georges Hérelle nella versione francese della tragedia nel 1913 (331-418), e un apparato iconografico (419-79).

Nicola Di Nino (a cura di) Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*

Maria Teresa Imbriani

Università degli Studi della Basilicata, Italia

Recensione di Di Nino, N. (a cura di) (2021). *Gabriele d'Annunzio: Le vergini delle rocce*. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani, LXXXVIII + 364 pp.

Anno fecondo il 2021 per l'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio (<https://edizionedannunzio.wordpress.com/>), giacché vedono la luce ben due opere, entrambe estremamente significative sia sul versante degli apparati variantistici sia su quello dei materiali preparatori. Oltre alla *Francesca da Rimini*, tragedia dell'amore 'galeotto', pregevolmente curata da Elena Valentina Maiolini, con un positivo riscontro anche in termini di diffusione vista la concomitanza, certamente cercata e voluta, con le celebrazioni del settimo centenario della morte di Dante Alighieri, è apparsa la prima delle edizioni critiche dell'opera in prosa dannunziana, ossia il romanzo *Le vergini delle rocce*, per la curatela di Nicola Di Nino, della quale ci occupiamo in questa sede.

Grazie all'impegno del Presidente Pietro Gibellini, le edizioni con apparato variantistico secondo il dettato del Comitato Nazionale diretto al momento dell'istituzione nel 1983 da Gianfranco Contini e poi da Dante Isella, hanno ricevuto una spinta propulsiva, giacché, oltre alla revisione dell'*Alcyone* nella co-edizione con la casa editrice Marsilio del 2018 (a cura dello stesso Pietro Gibellini, con commento di Giulia Belletti, Sara Campardo, Enrica Gambin, e scheda metrica di Gianfranca Lavezzi. Marsilio; Edizione Nazionale), sono apparse,



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-06-13
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Imbriani | 4.0



Citation Imbriani, M.T. (2022). Review of *Gabriele d'Annunzio: Le vergini delle rocce*, edizione critica a cura di Nicola Di Nino. *Archivio d'Annunzio*, 9, 285-288.

prima delle due sopra citate, le edizioni della *Fiaccola sotto il mogio* (a cura di Maria Teresa Imbriani, 2009) e dell'*Elettra* (a cura di Sara Campardo, 2017). Né bisogna dimenticare che proprio a Pietro Gibellini si deve la prima delle edizioni critiche dal varo dell'Edizione Nazionale, appunto quella di *Alcyone*, destinata a inaugurare un modello ineludibile nella storia delle edizioni d'autore *tout court* (e basti il rimando al manuale di filologia della letteratura italiana di Alfredo Stussi. Bologna: il Mulino, 1994, 248-52). Gibellini è anche l'autore di un primo studio sull'autografo del romanzo dannunziano apparso per la preziosa edizione in facsimile della banca Credito Agrario Bresciano cui si deve l'acquisto a un'asta di Christie's del 1987 (*Per l'autografo delle "Vergini delle Rocce"*, Fondazione Banca di Credito Agrario Bresciano - Istituto di Cultura Giovanni Folonari. Brescia: Industrie Grafiche Bresciane, 1988).

Che la filologia d'autore offra un valido e significativo approccio alla comprensione di un testo, alla sua 'autopsia' e alla sua storia, interna ed esterna, e che un apparato variantistico abbia il senso non solo di restituire dinamicamente il lavoro della singola opera ma di penetrare profondamente nello stile di un autore è significativamente evidente proprio nell'edizione critica del romanzo dannunziano. E a Nicola Di Nino spetta anche il merito di aver consegnato ai futuri filologi d'autore il modello per le prossime edizioni della prosa dannunziana con la puntuale ricostruzione di un sistema autoriale, già noto per quanto attiene alla poesia, e ora esperito anche nella prosa. Ma è anche vero che nelle *Vergini delle rocce*, come nota il curatore, la struttura e la narrazione sono a tal punto innovative che finiscono per «sovvertire la prosa tradizionale»: l'unità narrativa «è esplosa: le vicende non seguono una linea temporale precisa ma assecondano lo sviluppo di esse nella mente di Cantelmo» (LVIII) fino a raggiungere quella ripetizione di incisi destinata a mimare il *Leitmotiv* wagneriano. Il metodo di lavoro di d'Annunzio riceve inoltre una significativa esplorazione dalle 52 carte doppie e triple del manoscritto, conservate presso il Fondo Gentili della Biblioteca Nazionale di Roma, che il curatore trascrive in Appendice, nel capitolo dal titolo *Carte manoscritte rifiutate*, considerandole nella loro natura di preistoria testuale e non di elaborazione di lezioni, ma cogliendo l'essenza del procedimento, al limite del maniacale, della correzione d'autore. Non sempre è possibile, vista la limitata sopravvivenza di queste carte tormentate, individuare la dinamica temporale dell'intervento dannunziano, ma è verosimile che i «fogli più travagliati» vengano ripudiati e rimpiazzati durante la composizione, come aveva già notato Gibellini, in una sorta di «molla dilatatoria» che irrompe a turbare il filo della scrittura. Armato di risme di carta preziosa, l'autore infatti è abituato a scrivere solo sul recto numerando le carte progressivamente e sostituendole via via quando il testo è troppo tormentato. La riprova del metodo di lavoro, sostiene Di Nino, non

è solo «nell'alternarsi nell'autografo di pagine fitte di cancellature e riscritture ad altre con minime o nessuna correzione», ma appunto nella sopravvivenza fortuita delle 52 carte rifiutate, sostituite dopo essere state ricopiate e definitivamente scartate. «Nel gruppo di fogli troviamo, ad esempio, più versioni di una stessa carta (due steure delle cc. 235 e 580 e tre delle cc. 573 e 585) che dimostrano come d'Annunzio insoddisfatto anche di una sola frase preferisse ricopiarla su un nuovo foglio piuttosto che proseguire sul precedente» (LXII). Una febbrile attività che consente quasi il rinnovarsi dell'ispirazione, commenta il curatore, «come se lo spazio pulito del nuovo foglio e la ricopiatura servissero all'autore per ritrovare chiarezza d'immagini e fluidità di scrittura» (ivi).

Le carte ricopiate ma sopravvissute riservano ancora qualche sorpresa: il verso di alcuni fogli presenta annotazioni che consentono di aggiungere qualche informazione aggiuntiva sul laboratorio dannunziano, dimostrando che le carte rifiutate non subito vengono cestinate. Utilizzate per annotazioni, appunti e liste di parole o brevi sintagmi che si riverteranno in pagine distanti da quelle originarie, questi materiali si aggiungono agli studi preparatori, ai taccuini, alle note di lettura, autografi di varia natura già noti per essere di supporto al lavoro creativo. Ogni scritto dannunziano insomma nasce da uno scritto che lo precede, fosse anche una lista di parole. Ciò consente di ipotizzare che «d'Annunzio tendesse ad annotare certe espressioni, immagini e parole per evitare che gli sfuggissero» da recuperare al momento opportuno per «inserirle in qualche punto della sua scrittura» (LXI). Le correzioni dilatano il testo, lo limano, testimoniano la ricercatezza di una prosa che aspira alla mimesi artistica dello sfumato leonardesco, nel paesaggio, nei volti, nella descrizione delle mani. Oltre alla già nota amplificazione retorica del laboratorio - *amplificatio, enumeratio, geminatio* - alcune varianti restituiscono una maggiore raffinatezza lessicale, l'«esistenza» si fa «tedio», la «vita» diventa «esistenza» (LXVI) mentre altre testimoniano la ricerca del giusto nome per i personaggi (LXVII), una ricerca di cui restano ampie testimonianze anche nelle carte preparatorie che a suo tempo avevamo individuato, trascritto e analizzato proprio dal Fondo Gentili della Biblioteca Nazionale di Roma («Nascondere il brutto o volgerlo al sublime»: nel laboratorio delle 'Vergini delle rocce'. *Quaderni del Vittoriale*, n.s., 3, 2006, 39-130) e che vengono, a giusta ragione, incluse nell'Appendice, sotto il titolo *Appunti per "Le vergini delle rocce"*, a fornire un quadro articolato e complessivo del laboratorio dannunziano.

Anche con questa prosa, così com'era accaduto per la poesia lirica e drammatica, gli autografi di d'Annunzio ci restituiscono lo spaccato dell'officina dell'artista «con la pena, la gioia e la pazienza (le correzioni, i tagli, le aggiunte, le prove e le riprove) di un'arte che si fa», aveva rimarcato Pietro Pancrazi nel 1939 intervenendo sugli

autografi dell'*Alcyone* e sottolineando fin da allora che le correzioni d'autore indicano con precisione il «senso» e la «direzione» della ricerca lessicale, dell'unica parola possibile. Si tratta di una ricerca tanto più importante per un romanzo come le *Vergini delle rocce*, cruciale nella conquista dello stile che, proprio da qui, come peraltro viene con chiarezza affermato da Di Nino nell'«Introduzione», diventa l'ossessione del d'Annunzio maturo. Lo stile è un acquisto graduale in d'Annunzio, raggiunto attraverso un duro *labor limae* visibile senza filtri nel laboratorio della variantistica. «It is style that makes us believe in a thing - nothing but style», sosteneva Wilde nelle sue *Intentions*; «lo stile è l'uomo», rimarcava il De Sanctis oggetto nel 1893 di un articolo dannunziano per *Il Mattino*, e quest'uomo, attraverso Claudio Cantelmo, è l'autore stesso che, all'apice della stagione del Nuovo Rinascimento, sperimenta nuove vie, decisamente novecentesche, per la scrittura.

Teresa Megale, Elena Lenzi (a cura di) *Martino Cafiero: Volere, potere. Contro Eleonora Duse*

Paolo Puppa

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Megale, T.; Lenzi, E. (a cura di) (2022). *Martino Cafiero: Volere, potere. Contro Eleonora Duse*. Roma: Tab Edizioni, 380 pp.

Volere, potere è un romanzo del giornalista napoletano Martino Cafiero, pubblicato in 93 puntate nel quotidiano *Il mattino di Napoli*, dal giovedì 19 agosto 1880 al 22 gennaio 1881. Lo ristampa quest'anno Teresa Megale, studiosa affermata tra l'altro nella commedia dell'arte in ambito partenopeo e docente di discipline dello spettacolo all'Università di Firenze. Costei ha in questo caso il merito di aver consultato ai piedi del Vesuvio i *Programmi giornalieri*, colla registrazione di ogni evento spettacolare, la composizione sistematica delle compagnie, i titoli delle produzioni di volta in volta nei cartelloni delle sale principali della città. Nell'intreccio in questione la storia, perché di una storia quasi testimoniale si tratta,¹ portata avanti con un piglio orale,² viene retrodatata di circa vent'anni, in quanto prende le mosse dal 15 ottobre del 1861. Nella nota al testo però Elena Len-

1 Infatti il suo autore definisce l'opera «una storia e non un romanzo» (Cafiero 2022, 140). Da qui, sono prelevate le citazioni nella mia recensione. Teresa Megale aveva già anticipato alcuni aspetti della sua lunga «Introduzione» al romanzo in Megale 2009.

2 Ad apertura del romanzo, Cafiero specifica baldanzoso che «scriverò come se parlassi» (2022, 117). In effetti il dizionario ogni tanto inciampa in barbarismi e sgrammaticature, come «innammararsi» (149), «tuono più serio» (209), «tardanza» (229), «ren-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-03-19
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Puppa | © 4.0



Citation Puppa, P. (2022). Review of *Martino Cafiero: Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, edited by Megale, T.; Lenzi, E. *Archivio d'Annunzio*, 9, -300.

zi, che ha affiancato la curatrice trascrivendo l'opera, ipotizza che in alcune puntate, considerato il ritmo parossistico del lavoro che incombeva su di lui, il giornalista sia ricorso, come si fa oggi nelle serie televisive di successo, all'aiuto di più mani, da Federigo Verdinoio a Roberto Bracco, collaboratori della testata, nata nel 1873, e diretta dallo stesso Cafiero dal 1877 al febbraio del 1884.

Al centro, un episodio oscuro e drammatico per l'epoca, la relazione tra quest'ultimo ed Eleonora ventenne, rimasta incinta, col piccolo partorito e dopo pochi giorni morto. Un'attrice non maritata e insieme ragazza madre, in questo opposto ad Adelaide Ristori, della generazione precedente. Perché Adelaide, nata a Cividale nel 1822, accasata a venticinque anni al marchese Capranica, viene accettata ed integrata negli ambienti nobili al punto da venir reclutata dai Savoia per insegnare alle figlie come si sta a tavola. Nell'invenzione letteraria, lui diventa Silvio Hall, rampollo di un imprenditore di una prospera fonderia e lei la stellina in erba Lidina, modellata in modo trasparente sulla Duse. Trascurato o liquidato in poche pagine o righe dalle più autorevoli monografie sulla Divina, da Cesare Molinari e Mirella Schino a Helen Sheehy,³ torna viceversa in luce e grazie a questa pubblicazione, ma dalla parte di lui. In gioco, un evento luttuoso alla base forse del dolorismo della grande interprete, del suo far coincidere arte e sofferenza.⁴ Per la verità, ne aveva anche parlato Gerardo Guerrieri (1993, 173-8) basandosi sulle note del Conte Primoli dove viene definito «un piccolo giornalista» (Guerrieri 1993, 173). Una versione negativa che lo mostra anche rozzo e bestiale se tenta di possederla di nuovo, dopo la morte del piccolo. Presa di distanza polemica e solidale coll'attrice, non suffragata dai fatti, come dimostrano le curatrici del volume. Cafiero si occupa di inchieste importanti, con un piglio liberale progressista, tanto da divenire consigliere per la Sinistra e responsabile all'Economato nella giunta comunale diretta dal duca Sanseverino, aristocratico che non esita a circondarsi di elementi devoti al partito di Agostino Depretis. Si occupa in quella veste della rete fognaria, dell'acquedotto, dell'area verde, dell'illuminazione a gas. Allo stesso tempo, cura la terza pa-

duta» (248), «quistione» (275), «avanzato» (298), «abbiettezza» (303), «risultamenti» (328), «facilezza» (342), «parossismo» (348).

3 Cesare Molinari (1985, 27) lo definisce in modo lapidario «una specie di Cavallotti scettico»; cf. Schino 1992, 144-7; Sheehy 2003, 33-8.

4 Sono i «crudeli dolori i quali lei portava sempre dipinti sul viso» (Cafiero 2022, 313) fino all'apparizione quasi spiritistica nel film *Cenere* del 1916, a irritare Alberto Savinio, il più scatenato nel deprecare la leggendaria e comprovata propensione della Duse a manifestare il pathos in scena, in quanto «'la Signora' non concepiva 'stato di arte' all'infuori della sofferenza, della dedizione, dell'implorazione: tre fasi dello stesso complesso d'inferiorità. Che più? Per le grandi doloranti la stessa gioia è un'altra faccia del dolore, e il riso una variante del singhiozzo» (Savinio 1982, 155).

gina, lanciata di fatto dal suo giornale, chiamando a collaborarvi tra gli altri Di Giacomo, la Serao, Scarfoglio, ospitando altresì scritti di Carducci, De Amicis, Collodi, Capuana, Manzoni. Tant'è vero che il suo romanzo esce assieme al *Circolo Pickwick* dickensiano tradotto da Verdinois, mentre anche lui traduce dal francese e dall'inglese. Pubblica inoltre romanzi più brevi e novelle⁵ ed è corrispondente da Napoli per l'importante testata romana de il «Capitan Fracassa», in cui si firma Mario, nome poi dato dalla Duse al loro figlio, prima che morisse. Si spegne nel 1884, a soli 43 anni, in una villa ai piedi del Vesuvio, quel Vesuvio che inghiotte il suo doppio nel romanzo. Ebbene, l'incontro e poi la passione accesa tra i due dovrebbero svolgersi tra la fine del 1878 e la primavera del 1879. Sono questi gli anni complessi per il febbrile apprendistato di Eleonora, nella stagione partenopea, a gara con Milano quale effettiva capitale del palcoscenico italiano del tempo, con molte sale di respiro nazionale,⁶ basti citare il Sannazzaro e il Fiorentini, e ditte primarie quasi stabili tra la fine del '78 e il 10 febbraio del 1880, allorché si arruola nella ditta di Cesare Rossi partendo per Torino e il Nord del paese. A Napoli, l'attrice sale di grado nella carriera, lungo un processo di crescita duro e faticoso, avviato fin dalla cenciosa famiglia d'arte da cui proveniva, promozioni sul campo per cinque mesi nel 1878, da ingenua-candida e primattrice giovane amorosa a prima donna, causa la malattia di Giulia Gritti. Insomma, si fa i muscoli tra repertori diversi, copioni patetici e melodrammatici, naturalismo e salotto borghese di impronta francese ma anche escursioni shakespeariane, vaudeville e proverbi drammatizzati, passando dalla Ciotti-Belli Blanes alla De Vivo-De Maio con due mostri sacri come Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana. A quest'ultima, deve lo scatto decisivo in alto allorché costei le cede il ruolo di protagonista nello zoliano *Teresa Raquin* (tradotto da Bersezio) nel 26 luglio del 1879 al Teatro dei Fiorentini per ritagliarsi invece il ruolo per lei trionfale della suocera, poi paralizzata nel *plot* del dramma, ma pur sempre seconda donna.⁷

Assimila da tutti costoro, Eleonora, prefigurando però in modo unico e originale le costanti della propria dissociazione recitativa, tra sbalzi di umore, volubilità leggiadre, civetterie irresistibili e insolita densità negli accenti della commozione e nelle espressioni del dolore. In particolare, la mobilità fisiognomica e il magnetismo dello sguardo, adatti ai primi piani, oltre alle invenzioni di controcene,

⁵ Tra i vari racconti, si veda almeno *La bambola* del 1879 dove riecheggia aspetti relativi alla infanzia dell'attrice, cf. Megale 2022, 17. Cf. anche, a tale proposito, Melis 2019.

⁶ Megale ha buon gioco nel ricordare come negli anni Ottanta a Napoli si stampavano almeno 80 periodici e dieci quotidiani (2022, 38). Lo stesso *Corriere del Mattino* ha una tiratura in quegli anni di 10 mila copie vendute al giorno (13).

⁷ In compenso la Pezzana nelle lettere private parla del suo «egoismo fenomenale», cf. Megale 2022, 80.

attenzione ai dettagli, ardite scelte gestuali da *tragédienne* clownesca e modulazione della voce.⁸ Tornando a Cafiero, la sua seduzione ha successo tramite una recensione indiretta in una lunga disanima della figura di Desdemona nell'*Otello* del 20 luglio del 1879, da lei interpretato a fianco di Achille Majeroni con reazioni controverse nella critica, e dopo una agiografia in omaggio alla sua Ofelia, paragonata a una visione, a una principessa, a una vergine, nell'*Amleto* impersonato da Emanuel (cf. Megale 2022, 70). Anche se la conquista con articoli inneggianti, nel romanzo dimostra di non amare il teatro nella misura in cui non analizza il suo lavoro di attrice. In questo, abissa la distanza che lo separa dall'altro romanzo che la ritrae, a carriera avanzata, già star internazionale. Cafiero non è infatti d'Annunzio che ne *Il fuoco* del 1900, pur esibendone in pubblico la voracità dei sensi e vivisezionandola nel declino anagrafico, ne consacra in modo auratico il lavoro scenico e ne mitizza la sua capacità sacrificale nel darsi ai propri personaggi. Perché sempre nel *Fuoco* Stelio Effrena, se esulta di fronte ai patimenti della Foscarina-Perdita tradita nell'amore, concepisce per lei il ruolo di Persefone, consapevole della poetica scenica notturna della Duse.⁹ Non ama il teatro, invece, Cafiero e ne parla poco. Così la descrive sommariamente alla ribalta, tranne pochi accenni alla sua bellezza in scena, alla «voce bellissima», alla «espressione delicata de' suoi sguardi sommessi», alle «estasi infantili del suo viso ingenuo» (Cafiero 2022, 315), ma solo per collegare il tutto alla «crassa espressione di bestialità» (316) nella foia del maschio in sala. Corteggiamento generale, che le permette in cambio di «pregiare, amare e idolatrare se stessa» (317). In compenso, ne precisa le dinamiche conflittuali in seno alla compagnia, nella gerarchia dei ruoli. Scontri con la prima attrice nel duello d'arte, con l'attrice giovane nella bellezza, con tutte nello sfoggio degli abiti. E il padre dietro, Baldassarre (Alessandro il nome reale), tra il ruffiano e la guardia del corpo, attore di infimo rango, contrassegnato da «cosmetici volgari [...] alito grasso di pipa e acquavite» (308). Qualche vaga notizia sulle scritture, come la nuova che la porta lontano da Napoli, a risalire la penisola, colla creatura in corpo, contratto «migliore per impiego e per paga» (202).

⁸ Mirella Schino, opportunamente citata dalla Megale, arriva a delineare una sorta di intertesto unico, travaso tra personaggi diversi, a costituire un lungo repertorio-canzoniere (cf. Schino 1992, 91 ss.).

⁹ D'Annunzio della sua Lenor coglie la confusione ontologica, l'oscillazione tra stati di veglia e di sonno, con repertori che alternano il parossismo alla catatonia, legandole perfino le mani (come farà nella *Gioconda* del 1899) con cui pareva tastare l'aria alla ricerca dell'immagine assente. Sull'incrocio tra la parola del poeta e il corpo della vittima-esecutrice, cf. Puppa 1993, 29-54. Più in generale sull'argomento, cf. Schino 1992, 249-97.

Guerrieri, in una nota del 14 luglio del 1972, mette in evidenza la strategia del romanzo, ossia la demonizzazione dell'attrice, nel senso di «pregiudizi sulla sua classe sociale» (1993, 174). Concorde su ciò la Megale che chiude la sua documentata «Introduzione» parlando di una «spessa patina moralizzatrice» (Megale 2022, 100). Un'ideologia perbenista permea senza dubbio il romanzo, là dove Silvio sottolinea la crudele distinzione, rimarcata senza infingimenti, a Lidina, «madre, senza una casa, senza una famiglia-senza una virtù. Accanto ad un uomo, non legata ad un uomo» (Cafiero 2022, 163). Questo, in un orizzonte in cui i figli veri «sono quelli che dà il municipio o il curato; gli altri-sono figlioli falsi» (211). Perché la colpa della donna consiste nell'«aver creato un figliuolo prima di creare una famiglia» (209). Eccentrica doppiezza nel giovanotto, se allo stesso tempo non esita a prospettare un futuro di armonie: «il babbo e la mamma, amanti e non concubini, lontani e non divisi, giurarono di conquistare, ognuno con l'opera sua, la casa comune» (211), mentre garantisce solennemente a lei, che oltre all'amore vorrebbe anche la stima, di dare il suo nome al nascituro. Il teatro, insomma, per Silvio-Cafiero, è macchina infame, «che seduce nello splendore, che uccide nella corruzione prima, nell'abbandono dopo, a cui solo resiste la vera, grande e potente arte, a pochi eletti serbata» (318). Condanna, quasi dettata dalla Controriforma, che vedeva dietro ogni attrice lo spettro della prostituzione. La scena viene dall'autore definita «l'espressione condensata, sfacciata e bugiarda della vita vera», per cui facile risulta «lo sbalzo nelle turpi bassezze del mestiere» (315), così come la fedeltà in amore in un simile ambiente viene liquidato quale «fole di educanda» (315). Tornano quasi gli strali di Rousseau nella sua *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* del 1758, il medesimo odio per la simulazione, «il cielo di carta, le nuvole di velo, gli alberi di legno, il sole a petrolio: cioè la finzione d'una finzione» (303). Il fatto è che ai suoi occhi lei resta «donna di teatro sempre, innanzi a un pubblico, nell'ebbrezza dell'alcova o sulla bara d'un figlio» (309). E ancora la donna di teatro sarebbe «un prodotto dell'arte, una mostruosità della natura» (305). La ribalta insomma «inesorabilmente divora la donna; - la quale muore - e presto - sia nella cortigiana, sia nell'artista» (190). Capita che lei canti al balcone una canzone malinconica: ebbene «la recitava, come innanzi a un pubblico, ascoltandosi lei stessa, e piaciendosi ed ammirandosi» (137).

Il sottotitolo scelto da Teresa Megale «Contro Eleonora Duse», calamita forse promozionale del volume, anche in vista delle celebrazioni fastose del centenario della morte di Lenor nel 2024, non rispecchia in realtà l'estrema ambiguità del sentimento che attraversa queste pagine. Verso di lei Cafiero oscilla tra i sopracitati furori, disprezzo e paura da un lato e un trasporto immedesimativo sino a una *pietas* impotente dall'altro. Arriva al punto da innamorarsene davvero, da pensarla sempre mentre la sua partner si sta invece staccando. Un po' la

vicenda dell'amore sfasato nei tempi, immortalato da Puškin nel suo romanzo in versi *Evgenij Onegin* composto tra il 1823 e il 1830, esemplare nelle peripezie affettive con Tat'jana, prima lei schiava del sentimento assoluto, poi lui. Dunque all'inizio è Lidina che si è «apparecchiata la tortura» (Cafiero 2022, 149) dell'amore, per cui lo perseguita di lettere e ne esige risposte immediate, «Silvio, una parola, una parola!» (234), mentre invoca un contraccambio al proprio ardore. E nondimeno, quando lui la lascia partire incinta, nella faticosa tournée che la porta lontano da Napoli, lei gli chiede di trattarla con lealtà. «Parlami come a un uomo», gli scrive dolente (238). Nel frattempo, lui farfalleggia colle altre. Lidina è solo una delle tante conquiste, nella collezione di un satrapo orientale, un harem multiplo, essendo il suo cuore «una specie di albergo, con molte camere, tutte con la chiave sulla porta, tutte apparecchiate a ricevere l'ospite» (134). In particolare, entra in quei mesi in un terzetto muliebre. Amelia, sposata infelice al fosco e terribile Floriano, alto e macilento, curvo sotto la sua follia, che poi la sevizia, alternando tutta una serie «di violenze e di carezze» (219), in una morbosa gelosia retroattiva in cui ricatta l'adultera di toglierle la bimba, e provocandone reiterate crisi convulsive, dovendo scegliere drammaticamente tra la figlia e la passione per Silvio. Il *cocu* lo segue con pulsioni morbose e uno sguardo terribile, contribuendo alla sua rovina, abbassandone il fido bancario e impossessandosi di cambiali in mano a strozzini. Qui il romanzo devia verso il melodramma torbido che in quegli anni avrebbe trovato nelle opere dostoevskijane i più efficaci archetipi. E poi la giovane Emma Berni, protagonista invece di altri registri, tendenti alla *pochade* da *boulevard*, colla madre che regola il traffico nel salotto tra i vari pretendenti, e che insiste per il fidanzamento ufficiale con Silvio salvo scioglierlo alle prime notizie del disastro finanziario del «libertino rovinato» (295). Non appena però Lidina comincia a sottrarsi all'autorità di uno abituato a rapportarsi colle donne come «i re assoluti, ed ora i parlamenti» trattano i popoli (242), eccolo subito ingelosirsi. Di modo che «non più amato, per la prima volta amava» (247), fino al punto di piangere, cosa mai successa nella sua vita, per una femmina. D'altra parte, nello stile sentenzioso che lo caratterizza, Cafiero spiega simili torsioni colla sua filosofia dell'amore: «la donna è come l'ombra; seguitemela, vi fugge; fuggitela, vi segue» (179). Quel che il testo mostra con chiarezza è il coinvolgimento totale dell'uomo, attratto da colei, i cui «tratti avevano conservato un carattere di purità che resisteva alle orge» (135). Perché Silvio riesce appunto a coglierne tratti virtuosi nonostante tutto. Intanto, quando innamorata, lei rimpiange di non averlo incontrato prima. Si fa ribattezzare Nennella, in quanto, ed è qui l'autore, ossia Cafiero e non il personaggio Silvio a giudicarla, nel suo animo «passava una di quelle correnti buone che solcano talora gli spiriti più scellerati o più perduti: la povera fanciulla, sola» (155). Non vorrebbe più «ricascare nell'elemento teatrale» (244), esasperata dal «fracasso del teatro»

(214). Disagi, nausea davanti alle bassezze del sistema commerciale imperante sul palcoscenico che accompagneranno del resto sempre l'attrice lungo tutta la sua carriera successiva, dall'incontro con Boito al ritiro clamoroso, ma non definitivo, dal 1909 al 1921. In certi momenti la perdona perché «vittima della sua origine, del suo sesso, del suo mestiere» (348). E si spinge a commiserarla, in quanto chiusa tra due orrori, «il passato che era un mostro e l'avvenire che era una sfinge» (215). Continue variazioni umorali, comunque, e mutazioni prospettiche se altre volte la vede corrotta, troppo «dirupata» (148), se l'accusa di essere «tanto gentile e tanto brutale, tanto dolce e tanto perfida» (345). E aggiunge che si tratta di una madre degenerata, specie in rapporto al piccolo, che «per la scena, aveva abbandonato la sua tomba, così avrebbe abbandonato anche la sua culla» (346). Eppure, la maternità avrebbe potuto redimerla, dacché se lui «metteva il piede nel rigagnolo lutulento delle dissolutezze, l'altra s'approssimava al fonte limpido della maternità, ansiosa di mondarsi» (231-2). Insomma, da una parte Lidina è «femmina da scena, nata nella sozzura, cresciuta nella miseria corrotta, il cui solo avvenire possibile è la ricchezza più corrotta», dall'altra «una povera fanciulla, trovata nel pericolo, lasciata nel pericolo; spinta, anzi, un poco di più verso il precipizio» (332). Esasperato dal rancore, cova addirittura una voglia di delitto, tra fantasticherie «di corte d'assise, di carcere, di gente perduta, di vita condannata ed infame» (344). In questo incessante spostamento pulsionale, la scrittura di Cafiero, sospesa tra rallentamenti e iterazioni, snodata tra insistiti imperfetti descrittivi, sale di qualità, e sembra gareggiare coi fantasmi della notte manzoniana della crisi dell'Innominato. Ma la stessa Lidina traccia una sintesi spaventosa della sua esistenza, a partire dal bauletto di compagnia che fungeva da culla per lei neonata, tenuto ancora come una reliquia sotto il letto, e in una lettera si degrada a «donna che non fu mai fanciulla [...] miserabile preda di comici, di giornalisti e di libertini» (189). E si pensi alla futura tendenza dell'attrice a calarsi con magistrale com-passione privilegiando personaggi negativi, adultere e peccatrici, e mostrando l'inadeguatezza della divisione borghese tra madonne e *femmes fatales*.¹⁰ Altrove, l'autore ricostruisce *flash back* deprimenti, un percorso avvilente: «che infanzia triste, che spaventosa adolescenza, piena di biechi intuiti, di prime voglie viziose» sino alla deriva «nel fondo le lubriche spire della torpida melma» (162-3). Più spesso l'allontana dai suoi valori, in quanto donna di teatro e di conseguenza Sirena-ebbrezza e non madre connaturata, adatta alla «convulsa alcova dove l'uomo stesso muore nel brutto», non al «sacrificio che, fecondo, crea» (233).

Ma poi c'è, soprattutto, il figlio Mario, nato e morto a Marina di Pisa tra maggio e giugno del 1880. Nel romanzo, il fatto si sposta a

¹⁰ Sempre utili in tale ambito Case 1988 e Gilder 1931. Cf. anche Puppa 2010.

Genova, in una squallida stanza di un anonimo appartamento, dove spira il piccolo Faust, così chiamato in quanto la coppia di carta, in un momento di grande fusione emotiva, ha seguito l'opera di Gounod al San Carlo. Una creatura, il visino morente con «due occhi neri e grandi» (257), destinata a pochi giorni di vita, con Lidina deperita e straziata, impossibilitata ad allattarlo. Spettacolo terribile cui Silvio assiste tra imbarazzo e costernazione, capace solo di sollecitare al suo autore un epitaffio struggente tra patetiche invocazioni al «povero piccolo martire [...] caro piccolo angelo» (264), col privilegio di «schivare la vita» (264), pago di aver vissuto «il tempo d'un bacio» (265), prima di essere messo in una cassetina «sotto una dolente aiuola di cui sono rugiada le lagrime» (266). Qui si innesta il famoso episodio del bimbo, fotografato morto sulle ginocchia della madre, inviato a Martino e da lui prontamente rimandato indietro colla chiosa «commediante». Nella trascrizione narrativa, Silvio nutre il sospetto, suggeritogli dal medico, che nella gravidanza il feto sia stato danneggiato dall'uso eccessivo, dalla parte dell'attrice, di busti stretti per la «gran cura nel disegno della sua persona» (306). Questo, mentre nell'attesa lei gli chiariva nel caso fosse maschio di volerlo «fanciullo con sua madre, uomo co' suoi figlioli; uomo, fanciullo, con sua moglie» (213). Alla fine, Silvio pone una piccola lapide nel cimitero genovese con incise parole commosse ed è lei teatrate che non si presenta alla cerimonia. Nella versione Primoli avviene il contrario. Poi, in un negozio di fotografo a via del Corso a Roma, mentre lei sta ovviamente recitando, vede in vetrina la foto della donna a lutto, promozione dell'ultimo spettacolo, com'era in quelle inviategli a ridosso della morte del figlio. In quel contesto tragico, l'attrice gli aveva segnalato compiaciuta che si notavano i pettinini nell'acconciatura dei capelli, «la bocca in perfetta attitudine di pianto» (308). Nel romanzo, in ogni caso è lei a chiudere il rapporto. Dopo una ricaduta amorosa, in cui lo vuole in platea a Genova, e gli chiede in dono abiti lussuosi e ventagli (nel reale la sua Ofelia esibiva umili straccetti quotidiani), non solo le sospirate ortensie azzurrine, lo traumatizza con una lettera inaspettata in cui prende congedo rivendicando il diritto a vivere. Da qui, pedinamenti notturni a Genova per constatare fondate le voci che la davano legata ad un principe, nonché sistemata in una casa sontuosa.

Le lettere della Duse a Cafiero sono state distrutte per decisione dell'esecutore testamentario del giornalista, allo scopo di proteggere il buon nome dell'attrice! (Megale 2022, 29). Alcune sopravvivono però nel romanzo, inserite semplificando i furori grafici sulla pagina, smorzando la ridda enfatica, mimetica del respiro orale, tra punteggiature indiovolate e stramberie nei trattini e lineette come ben sa chi le frequenta nei vari carteggi, dettati da una compulsiva pulsione a relazionarsi coll'altro. Così un certo incalzare di stile nominale «Delicatezza-amicizia-tenerezza-sentimenti, gentili e forti [...]. Atten-

do la tua parola-che sia aiuto, che sia coraggio-che mi rialzi-che sia verità-che sia amore-che sia conforto» (Cafiero 2022, 241). O in un altro passo «Portami via, Silvio! Prendimi, nascondimi. Disfami» (190).

Ma Cafiero non è tutto proiettato in Silvio, dai «bei capelli castagni molto ricci e due mani bianche e piccole» (122). Anzi, ogni tanto ironizza su chi spesso si consulta dal più «caro e compiacente amico-lo specchio» (133). Se sfugge a Lidina-Duse che nel suo amante convivono due uomini «uno generoso e l'altro egoista» (169), il suo autore precisa che si tratta non di «un libertino del piacere: era un libertino del cuore» (150). Altre volte lo inchioda nell'egolatria, nell'auto-referenza dacché «si amava strabocchevolmente» (186) e lo denuda, pervicace nell'«abitudine di far frasi» (198). In una parola, gli dà, accusa gravissima per il giornalista, del teatrante, «recitava se stesso molto bene» (167) e più avanti l'autore gli intima «Smetti, non recitare innanzi a me. Non ti credo. Non ti stimo. Egoista!» (330). Altrove lo classifica come appartenente ai «mezzi caratteri [...] in cui si assopiscono nella ignorata mediocrità comune» (331). Se magari punta alla lettura/scrittura, nella fase in cui si stacca dall'azienda, subito lo condanna per «smodato amore di sé, sete del piacere, abborrimento dell'opera paziente, penosa e lunga» (295), in quanto lo annovera tra i «deboli, come tutti gli uomini dal temperamento femminile» (230). Si tratta di un mantenuto nella ricchezza, finché c'è, dal padre. Se ne sbarazza, in fondo, facendolo morire nel fuoco del Vesuvio travolto dalla lava e risucchiato dall'abisso, novello Empedocle. Vesuvio che era apparso ad inizio del romanzo, quale torta nella festa della fonderia, e nella scena d'apertura la grande fornace in azione, icona medusea che affascina chi la osserva, era metonimia del vulcano incombente. Della sua morte, lo scrittore ne fa una descrizione, raffigurandolo incerto tra la voglia di farla finita (veniamo informati che ha letto nel frattempo un libro sul suicidio di Elme-Marie Caro, appartenente alla biblioteca antipositivistica del suo autore, cf. 335) e istinto a sopravvivere, rialzandosi e poi ricadendo ogni volta. Gli hanno parlato di lei e lui guida «focosi cavalli» (342), come in un racconto neogotico. Perché la scena finale inizia come allegra gita notturna in carrozza sotto la luna, decisa allorché si giocava e cenava poco prima in circoli esclusivi, in mezzo all'allegria brigata di nobiluomini, in un paesaggio ora michettiano, tra venditrici d'acqua sulfurea e venditori di polipi. Tra di loro anche Bice, ragazza di vita, veneziana d'origine, e interessata a lui, in mezzo a una consorteria di libertini sfaccendati, incalzati da «l'orgia dello spirito, pronta sempre a diventare l'orgia dei sensi» (351). Con costoro, convive ormai a fatica Silvio travolto dai sensi di colpa per la morte del piccolo Faust, e precipitato in uno stato di «tranquillità monastica» (333).

Se ci interroghiamo di nuovo sullo scopo di questo romanzo, la difficoltà della risposta risiede nella ambiguità del sentimento del giornalista verso l'oggetto del suo desiderio. Autentico sciupafemmine,

Cafiero, se una delle sue fiamme, Amelia, gli domanda per lettera «perché il tuo bacio è onnipotente? Dimmi se tu hai l'eredità del paradiso terrestre» (188). Molta autocensura, allora, se il testo si concede, anche per l'identità da genere *rosa* dei suoi destinatari, ipotizzati femminili come vedremo tra poco, solo fuggevoli accenni all'intensità fisica dei trasporti tra i due. Qualche rara sineddoche, come quando «l'attirò in un fervido abbraccio, sul tappeto» (169), mentre lei sta singhiozzando davanti al ritratto della madre, o se le scioglie i capelli, che affluiscono «come popolo in piazza, come nidiata di fanciulli uscenti di scuola», mentre «la giovane coppia gustava l'intimità voluttuosa della notte estiva» (153).

Tombeur de femmes, certo, l'autore che allo stesso tempo si occupa senza sosta di problemi del proletariato e del mondo operaio (vediamo il suo doppio Silvio leggere articoli sul lavoro minorile nelle fabbriche), ostile a ogni ingiustizia sociale, animatore di eventi culturali, raccolte contro terremoti e inondazioni, in bella vista nei caffè cittadini più mondani e gran duellante. Un Soggetto multiplo e inafferrabile. E il titolo scelto rimanda ad un *pamphlet* letto da Lidina sull'emancipazione di vasta circolazione in Italia, firmato dal medico e scrittore scozzese Samuel Smiles, *Selp-help*, tradotto in Italia nel 1865 col titolo *Chi si aiuta Dio l'aiuta, ovvero Storia degli uomini che dal nulla seppero innalzarsi ai più alti gradi in tutti i rami della umana attività*, una serie di conferenze sulle possibilità di emancipazione delle classi umili, ritrascritto nel 1869 dallo zoologo e divulgatore scientifico Michele Lessona, *Volere è potere*. Lo declina lo stesso Silvio, in un colloquio coll'amante per convincerla a proseguire nel lavoro teatrale durante la gravidanza: «Si può quel che si vuole, amica mia; si può quel che si deve» (212).

Ma di questa fiducia entro un buonismo darwiniano beneficia solo l'operaio Ninì, divenuto cognato di Silvia, tanto meno Nennella non ancora esplosa a star mondiale quando lo scrittore muore. Doppia storia, questa, un po' sulla scia della tolstoiana *Anna Karenina* del 1877 dove alla coppia formata dalla protagonista e da Vrònskij si contrappone quella dal finale elegiaco costituita da Lévin e Kitty. Anche qui troviamo infatti lo sbocciare di un amore casto nella progressione legittima, tipica da romanzo *rosa*, tramite gli appelli alle lettrici, «piccole amiche dal cuore sensibile, dal cuore che anela di sbocciare nel sole dell'amore» (170), vedi anche «vero, graziosa fanciulla innamorata che leggi queste pagine?» (225) o «intendete, amabili giovinette?» (290). Relazione inesorabilmente vincente tra il candido operaio e la fanciulla virginale cui è riservata «la delicata voluttà del donarsi donandosi tutta», un «misto di comando e d'obbedienza» (289), illibata, designata a divenir regina e suddita del suo uomo. La delicata Edera dalle belle trecce bionde preraffaellite, «angelo della carità e della famiglia» (286), figlia e sorella encomiabile, tanto da donare al fratello la propria quota ereditaria, privandosi della dote, per salvar-

lo dalla rovina e dal rischio di disonorare il padre, non può che unirsi con Ninì, figlio devotissimo della dolce Margherita, madre amorosa. Manovalanza modello, costui si fa le ossa in Inghilterra, a Leeds, dove evita qualsiasi tentazione di sciopero, mentre si fa ben volere dalla proprietà per «buona condotta», integrato nei valori del buon capitale, in quanto «l'uomo deve lavorare e il lavoro deve produrre la ricchezza» (201) e da dove torna diciottenne, con «un bel paio di baffi giovanilmente morbidi e virilmente ricchi» (222). Mondo manicheo, questo, diviso per l'autore tra «la gente per bene» e quella «fosca» (281). E nella festa annuale della grande fonderia, in cui lavora all'inizio da apprendista, riceve in regalo da Silvio una piccola incudine e un martellino d'argento, simboli di operosità e ben lontani dalla falce e martello adottati dalla Seconda Internazionale socialista a Parigi nel 1889. E il ragazzo alla fine viene quasi adottato da Augusto Hall, padre di Silvio e proprietario dell'officina, con cui legge libri autorevoli inglesi editi dall'Iron and Steel Institute of London e riflessioni sul carbon fossile, minerale «mezzo pietra, mezzo metallo» che senza fuoco resterebbe «inerte, stupido» (274). Se Edera rappresenta un simbolo opposto a Lidina-Duse, Ninì funziona da polo complementare e chiastico di Silvio, perché uno sale e l'altro scende, e l'ex operaio diventa piccolo imprenditore, riscattando il padre fallito. Tutto, perché in lui si risveglia «nel dipendente il dirigente» (178). E il vecchio Augusto si spegne benedicendo l'unione tra i due giovani, nonostante la *mésalliance* di partenza, unendo i capelli neri dell'uno a quelli biondi dell'altra. Da qui poi l'addio alla vita come in un pio santino oleografico. E nondimeno il sipario nel romanzo cala su Lidina che ancora sette anni dopo «questa triste storia» (362), continua a recitare, nonostante la fine tragica del suo amante. Chiusura eloquente.

Bibliografia

- Cafiero, M. (2022). *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*. A cura di T. Megale ed E. Lenzi. Roma: Tab Edizioni.
- Case, S. (1988). *Feminism and Theatre*. London: Macmillan.
- Gilder, R. (1931). *Enter the Actress. The First Women in the Theatre*. London: Harrap.
- Guerrieri, G. (1993). *Eleonora Duse. Nove saggi*. A cura di L. Vito. Roma: Bulzoni.
- Megale, T. (2009). «Passioni napoletane di Eleonora Duse». Biggi, M.I.; Puppa, P. (a cura di), *Voci, anime, corpi e scritture*. Roma: Bulzoni, 49-63.
- Megale, T. (2022). «Introduzione». Cafiero 2022, 11-102.
- Melis, R. (2019). «Tra fascino e ossessione: Eleonora Duse nei racconti di Martino Cafiero». Magherini, S.; Sabbatino, P. (a cura di), *Per Franco Contorbia*, vol. 1. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 295-308.
- Molinari, C. (1985). *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Puppa, P. (2010). «Pirandello: la passione dell'attrice». Van den Bossche, B.; Jensen, M. (a cura di), *Le passioni di Pirandello = Atti del convegno internazionale* (Lovanio-Anversa, 11-12 maggio 2007). Firenze: Cesati, 147-71.
- Savinio, A. (1982). *Palchetti romani*. A cura di A. Tinterri. Milano: Adelphi.
- Schino, M. (1992). *Il teatro di Eleonora Duse*. Bologna: il Mulino.
- Sheehy, H. (2003). *Eleonora Duse. A Biography*. New York: Alfred A. Knopf.

Raffaella Bertazzoli, Pietro Gibellini (a cura di) *Celebrare gli eroi. D'Annunzio e il libro di "Elettra"*

Gianni Oliva

Università degli Studi «G. D'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Recensione di Bertazzoli, R.; Gibellini, P. (a cura di) (2021). *Celebrare gli eroi. D'Annunzio e il libro di "Elettra"*. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 172 pp.

Nel 2003, a cento anni dalla pubblicazione di *Elettra*, il Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara diede vita al suo 30° convegno, dedicato in quell'anno al secondo libro delle *Laudi*. Ne erano relatori Carlo Carena, Simona Costa, Pietro Gibellini, Giorgio Bàrberi Squarotti, Raffaella Bertazzoli, Giuseppe Papponetti, Giovanni Morelli, Luciano Curreri, Francesco Piga, Angelo Piero Cappello, Milva Maria Cappellini, Andrea Lombardinilo, Felicità Audisio, Antonio Zollino.

In occasione dell'uscita dell'edizione critica di *Elettra* curata per l'Edizione Nazionale da Sara Campardo (2019), la medesima istituzione, ora diretta da Elena Ledda, ha promosso un altro convegno sullo stesso tema (22-23 ottobre 2020), in cui gli attori cambiano (anche se non del tutto) ma non la sostanza. In effetti è ribadito a grandi linee che *Elettra* si presenta frammentato nella struttura, nella sua fisionomia di testo «raccogliaticcio» e che per giunta è permeato di magniloquenza e di retorica; se non è forse il testo meno attraente della produzione poetica dannunziana, di certo è il più lontano dal gusto odierno, anche se, è doveroso dirlo, non è certo il tasso di attualità di un'opera a pregiudicarne la valutazione. La materia in questione, per quanto poco allettante per la sua canorità eccedente e i suoi



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-02-26
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Oliva | CC BY 4.0



Citation Oliva, G. (2022). Review of *Celebrare gli eroi. D'Annunzio e il libro di "Elettra"*, edited by Bertazzoli, R.; Gibellini, P. *Archivio d'Annunzio*, 9, 301-304.

'eroi' rievocati con accenti oratori, va raccordata con una temperie culturale pervasa di nazionalismo, di sincera e appassionata dedizione alla causa della patria, come già d'Annunzio aveva sperimentato prima di quel 1904 (data effettiva dell'edizione di *Elettra*): mi riferisco alla prosa dell'*Armata d'Italia* (1888) e alle *Odi navali* (1893). Erano tempi in cui si andava consolidando quell'idea dell'Italia che, dopo l'Unità, si sarebbe voluta grande e fortificata, sì da giustificare il sacrificio cruento che si era reso necessario per realizzarla. La preoccupazione di una forte delusione dovuta allo stato precario delle cose e al comportamento di una gioventù spensierata e irrispettosa nei confronti dei padri, aveva portato un uomo politico come Silvio Spaventa a chiedersi, scrivendo al fratello Bertrando: «Per questo abbiamo combattuto?». Lo stesso Carducci, modello di tanta poesia celebrativa di *Elettra*, aveva espresso la sua perplessità nel distico finale dell'ode *A Pier Vincenzo Caldesi*, l'eroico garibaldino di Faenza; quei versi l'astuto Sommaruga aveva voluto stampigliare a ragione sulla testata della «Cronaca bizantina»: *Impronta Italia domanda Roma / Bisanzio essi le han dato*.

Il giovane d'Annunzio, in realtà, aveva fatto parte di quell'allegria brigata che sarà bollata dal Croce come un'accollita di «spiriti rapaci, indifferenti al sacro di ogni sorta».¹ Più tardi però un approfondito e responsabile esame di coscienza lo aveva portato a riconoscere la grandezza della nuova Nazione e a celebrare i suoi protagonisti, cioè a celebrare i suoi eroi. Il libro di *Elettra* ne è la testimonianza, il superomismo vi si respira più che altrove (a Nietzsche è dedicata un'ode), mentre una commozione sempre più autentica si avverte nelle liriche patriottiche (*Al Re giovane, Alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti, Canto augurale per la Nazione eletta*). La celebrazione, sia pur ridondante, appaga il sentimento della gloria e di appartenenza ad una terra orgogliosa dei suoi 'eroi', che non sono da identificarsi solo con i combattenti, ma con quelle figure che, in un modo o nell'altro, hanno dato lustro all'Italia (Garibaldi, Verdi, le gloriose città del 'silenzio' della provincia italiana, in particolare Ferrara, Pisa, Ravenna). Si vuol dire che all'istinto celebrativo si mescola talvolta una sana memoria dell'infanzia e una costante malinconia di fondo capace di trasformare in musica il paesaggio, quella stessa consapevolezza dell'impossibilità di realizzare l'umana aspirazione all'eterno saldamente connaturata nell'indole dannunziana.

Dedicati a *Elettra* sono, dunque, gli Atti del secondo convegno pescarese curati da studiosi del prestigio di Raffaella Bertazzoli e Pietro Gibellini, quest'ultimo direttore peraltro dell'Edizione Nazionale, che si arricchisce sempre più di opere significative (penso alle recenti edizioni della *Francesca da Rimini* e delle *Vergini delle Rocce*

¹ Croce, B. (1939). *Storia d'Italia*. Bari: Laterza, 109.

curate rispettivamente da Elena Maiolini e da Nicola Di Nino). È lo stesso Gibellini a ripercorrere nell'intervento d'apertura la struttura del libro, la visione estetica della storia che esso contiene, il suo stile liturgico e sacrale, oltre a prospettare (come aveva già fatto in studi precedenti nel 1975 e nel 2003) la successione cronologica dei testi, composti (ad eccezione di *Alle montagne*) nell'arco di tempo dal 1899 al 1903. Infine Gibellini si chiede: chi è l'eroe necessario ai tempi, è lo stesso poeta?: «questo è il messaggio sottinteso di Gabriele, che fa uscire *Elettra* insieme ad *Alcione*, nel quale *Il Fanciullo*, mitico doppio dell'autore, medita di lasciare il flauto per farsi arciere. Il germe del futuro poeta-soldato e del Comandante fiumano si annida nei versi dedicati agli eroi, dove vibra, inquietante e sinistra l'ebbrezza del sangue e serpeggia il culto della morte gloriosa» (p. 24). La curatrice dell'edizione ribadisce, dal canto suo, che l'opera manca di progettualità e che è il risultato riordinato di una molteplicità testuale composta per occasioni diverse. Negli interventi successivi trova spazio il decorso del mito garibaldino tra storia e leggenda (Ester Capuzzo, «Il mito di Garibaldi dall'Unità al primo dopoguerra»), un tema classico e ampiamente sondato corredato in questo caso da una bibliografia pertinente alla quale però aggiungerei, per completezza, il volume di Giacinto StiaVELLI, *Garibaldi nella letteratura italiana* (Roma: Voghera, 1901) che, sebbene invecchiato nell'esposizione e nella struttura, resta ancor oggi valido per la grande mole del materiale documentario; inoltre non trascurabili sarebbero stati Salvatore Comes, *Chiaroscuro di un mito* (Roma: Colombo, 1972), Rodolfo Macchioni Jodi, *Il mito garibaldino nella letteratura italiana* (Caltanissetta; Roma: Sciascia, 1973) e (ahimé) Gianni Oliva, *La mitizzazione di Garibaldi e una novella inedita di Luigi Capuana* (già in *Giornale italiano di filologia*, 1975; poi in *Capuana in archivio* (Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1979). Molto calzanti sono ancora i saggi di Marcello Fagiolo sull'ideologia delle pietre (il monumento all'Italia in Gessopalena), di Carlo Santoli su Verdi e Bellini, il primo come «risvegliatore delle genti», l'altro per la sua musica dalla «candida purezza» contrapposta all'impeto della nordica barbarie wagneriana; di Alberto Granese sulla bellezza e la forza vitale di Verdi e Bellini, di Marco Mangani sul melodramma, di Andrea Lombardino sul titanismo dell'ode *A Dante*. Ma particolare menzione merita infine lo studio accurato e raffinato che Raffaella Bertazzoli (*La morfologia del silenzio nell'ultima sezione di "Elettra"*) conduce sul concetto di silenzio e sulle sue forme, sul raffronto tra i taccuini e il testo definitivo che ne deriva.

Le riflessioni sul silenzio creativo di d'Annunzio approdano alla convinzione che quella di queste pagine è «una poesia che eccita gli animi ad agire, nel segno di un'energia creatrice» (117). Tra memoria e aspettazione, ricordanza e desiderio si impone il tempo sospeso che prepara l'avvento dell'eroe «necessario». A proposito del rapporto

tra musica e silenzio la Bertazzoli rievoca opportunamente le pagine di Angelo Conti che sono alla base dell'inquietante estetismo decadente: «l'essenza della musica non è nei suoni ma nel silenzio» (106).

Rivista annuale

Dipartimento di Studi Umanistici



Università
Ca' Foscari
Venezia

