

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ
(İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI**

**GABRIELE D'ANNUNZIO'NUN EDEBÎ KİŞİLİĞİ
VE ÇAĞDAŞ İTALYAN EDEBİYATINDAKİ KONUMU**

(La personalità letteraria di Gabriele d'Annunzio
e la sua posizione nella letteratura italiana contemporanea)

51681

DOKTORA TEZİ

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. SÜHEYLÂ ÖNCEL**

**HAZIRLAYAN
NEVİN ÖZKAN PERETTI**

ANKARA 1996

DR

A.Ü.SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

Jüri toplantı tutanağına göre ".....Guberniche.....D.'Annunzio's'ının.....edebî
kişiliği.....ve.....Gağalar.....İtalyan.....edebiyatındaki.....Konumu....." başlıklı
tez savunulmaya layık bulunan Batı Dilleri ve Edebiyatları (İtalyanca) Anabilim Dalı
doktora öğrencisi Nesrin.....Özkan.....Peretti.....9.5.1996 günü saat 11.30'da
Prof.Dr.....Süheyla Öncel..... başkanlığında toplanan tez jürisi tarafından tez
savunmasına alındı; savunma sonucunda,

Tezin;

- a) Pek..... derece ile başarılı sayılmasına,
b) düzeltilmek üzere iadesine,
c) reddine;

Oybirliği/Oyçokluğu ile karar verildi.

Prof.Dr. Süheyla ÖNCEL
Jüri Başkanı

S. Öncel

Prof.Dr. Ayten Coşkunlu-Be
Üye

A. Coşkunlu-Be

Prof.Dr. Durdur Kındakçı
(Üye)

Üye

(Üye)

Ö. Kındakçı

NOT : İlgili Yönetmelik Maddesi Arka Sayfadadır.

S. Öncel
10/5/96

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müdürü

Sayı : 2781
Tarih : 10 MAYIS 1996

INDICE

	<u>Pagina</u>
Premessa.....	1
Introduzione.....	2
I. PARTE : D'ANNUNZIO: L'UOMO E IL POETA.....	4
A. La vita e la produzione letteraria dannunziana.....	4
B. D'Annunzio e l'Abruzzo.....	31
C. Il tema della donna ne "I romanzi della rosa" di d'Annunzio.....	33
1. D'Annunzio, anticipatore di costumi?	33
2. I personaggi femminili ne "I romanzi della rosa" di d'Annunzio.....	35
a. Elena Muti ("Il piacere").....	37
b. Ippolita Sanzio ("Il trionfo della morte").....	43
c. Maria Ferres ("Il piacere").....	46
d. Giuliana Hermil ("L'innocente").....	50
e. Il concetto dell'amore in Gabriele d'Annunzio.....	56
3. Gli abiti femminili ne "I romanzi della rosa"	57
D. Il superuomo e la superdonna nell'opera di d'Annunzio.....	60
II. PARTE: D'ANNUNZIO NELLA LETTERATURA ITALIANA	
CONTEMPORANEA.....	65
A. 1. D'Annunzio e l'accoglienza dei suoi contemporanei.....	65
2. La triade Carducci - Pascoli - D'Annunzio.....	69
B. La cultura europea all'epoca dannunziana.....	70
C. D'Annunzio nella critica italiana.....	74
III. PARTE: ASPETTI DELL'ARTE DANNUNZIANA.....	85
A. Musica : D'Annunzio e Wagner.....	85
B. Arti figurative.....	91
C. Simbolismo in d'Annunzio.....	96
D. Decadentismo ne "I romanzi della rosa" di d'Annunzio.....	100
E. Verismo in d'Annunzio.....	106
IV. PARTE: LINGUA E STILE.....	109
A. L'uso del dialetto in d'Annunzio.....	115
B. Parallelismi tra la prosa e la poesia dannunziana.....	121
Conclusione.....	127
Bibliografia.....	128
Riassunto.....	141
Özet.....	144

PREMESSA

Questa ricerca è una tesi di dottorato fatta presso l'Istituto di filologia italiana dell'Istituto delle Scienze Sociali dell'Università di Ankara. Come si sa, il dottorato è considerato come una ricerca eseguita seguendo un metodo preciso, rivolgendosi a materiale originale, con lo scopo di raggiungere risultati che abbiano una novità in sé.

Il metodo seguito durante la mia tesi precedente, "La scrittrice contemporanea Minnie Alzona e le sue opere", è stato molto utile nelle mie ricerche di dottorato.

Perché Gabriele d'Annunzio? Perché non sempre si è di fronte ad un artista che abbia saputo dare opere belle in uguale misura, sia in prosa che in poesia.

Considerata l'ampiezza della produzione dannunziana, ritengo importante precisare il tema, il quale si basa soprattutto sui personaggi femminili del ciclo "I romanzi della rosa", che portano un nuovo respiro alla letteratura italiana contemporanea e sul lato umano del Poeta.

Vorrei ringraziare la professoressa Süheylâ Öncel e la dottoressa Elena Ledda del Vittoriale degli Italiani per il loro prezioso aiuto, nonché il governo italiano che mi ha dato una borsa di studio perché eseguiessi delle ricerche sul Poeta in Italia.

INTRODUZIONE

Il tema di questo studio è stato stabilito con lo scopo di fare una ricerca letteraria. Alla scelta di Gabriele d'Annunzio è stata decisiva la sua personalità originale e multilaterale, nonché il fatto che lui è vissuto in un periodo molto movimentato in Italia, sia dal punto di vista culturale che da quello politico - sociale. Si è cercato di fare una ricerca che comprenda non solo le opere di d'Annunzio, ma anche la sua vita, l'ambiente in cui è vissuto, il suo mondo interiore, sempre in rapporto con il mondo esterno e con la vita culturale dell'epoca.

Benché Gabriele d'Annunzio sia un grande artista, la critica letteraria gli ha riconosciuto il posto da lungo meritato solo negli ultimi tempi: essendo vissuto nel periodo del fascismo, è stato erroneamente identificato con questo movimento politico, messo a parte o sottovalutato dalla critica letteraria. Ora che si sta avvicinando l'anno duemila, sarà più che giusto fare una rivalutazione - senza pregiudizi - della persona e dell'arte dannunziana.

Per quanto riguarda il materiale letterario, questa ricerca di dottorato è stata realizzata tramite la consultazione di materiale originale. Tra le opere consultate vanno nominate "Il piacere" del 1889, "L'innocente" del 1892, "Il poema paradisiaco" del 1893 e "Il trionfo della morte" del 1894. Questo materiale letterario è, senza dubbio, in grado di dare un'idea, attraverso i pensieri e i temi ricorrenti, sulla personalità del Poeta, però è innegabile l'importanza dello studio della vita di d'Annunzio per avere la conferma di quanto è stato imparato tramite la lettura delle sue opere. A questo scopo sono stati consultati numerosi libri di carattere monografico sul Poeta. Inoltre, lo studio della corrispondenza tra il Poeta e i suoi editori, nonché le sue 'femmine e muse', come Barbara Leoni ed Eleonora Duse, ha favorito molto questa ricerca. Anche lo studio dei giornali dell'epoca dannunziana è stato un grande aiuto per comprendere meglio il Poeta. Le lettere e i giornali menzionati si trovano attualmente nell'archivio del Vittoriale degli Italiani.

All'inizio della ricerca, è stato fatto un piano di studio, secondo il quale si è proceduto nel modo seguente: Si è cominciato con lo studio della vita, della personalità letteraria, nonché dell'ambiente di origine del Poeta; si è passato all'analisi

dei temi dominanti nelle opere in prosa, come il tema della donna e quello del superuomo.

L'ambiente culturale dell'epoca, il rapporto di d'Annunzio con i suoi contemporanei, sia italiani che stranieri e l'accoglienza di questi artisti nei suoi riguardi costituisce la seconda parte della ricerca.

Nella terza parte ci si sofferma sui vari aspetti dell'arte dannunziana: si mette in rilievo il grande interesse di d'Annunzio alla musica e alle arti figurative, nonché i movimenti letterari dell'epoca, come il decadentismo, il verismo e il simbolismo, che hanno influenzato il Poeta; si cerca di stabilire la posizione dell'arte dannunziana nella letteratura italiana contemporanea.

Nella quarta parte della ricerca ci si occupa del problema della lingua e dello stile: D'Annunzio può essere definito come il 'maestro' della parola, ha un linguaggio molto elaborato, bello ed espressivo; temi ricorrenti e parallelismi tra la sua poesia e prosa costituiscono una caratteristica della sua arte, come l'uso del dialetto, che è, delle volte, 'tradotto', nel corso dell'opera, per facilitare la comprensione da parte del lettore.

A questo punto è opportuno precisare che il lato politico - sociale di d'Annunzio è stato volutamente lasciato fuori dell'ambito di questa ricerca e si è soffermato sul suo lato letterario. Considerando la politica e la letteratura campi di studio del tutto diversi l'uno dall'altro, si è giudicato più giusto lasciare lo studio sul lato politico di d'Annunzio ai ricercatori in campo di scienze politiche.

Alla fine, le opere studiate sono state raggruppate in due categorie: i libri scritti da d'Annunzio ed i libri scritti su di lui.

Questa ricerca ha come scopo l'accentuazione della personalità letteraria di d'Annunzio - senza soffermarsi più di quanto è indispensabile sul suo lato politico - e lo studia come un artista singolare che ha saputo dare opere di grande importanza in tutti i campi della letteratura. Si è dell'opinione che più saranno studiate - naturalmente tenendosi lontano dai pregiudizi - le sue opere, più si capirà la grandezza ed il vero valore letterario del Poeta.

PARTE I.

D'ANNUNZIO: L'UOMO E IL POETA

A. La vita e la produzione letteraria dannunziana :

Gabriele d'Annunzio nasce a Pescara il 12 marzo 1863 da Francesco Paolo e da Luisa De Benedictis. Ebbe tre sorelle ed un fratello: Anna, Elvira, Ernesta e Antonio. Nei primi anni dell'infanzia è affidato ad un asilo privato; nel 1874 entra nel Real Convitto Cicognini di Prato dove inizia il ginnasio e nel 1878 ottiene la licenza liceale. Nel 1879 appaiono, presso la tipografia Giachetti di Prato, i suoi primi versi: "Ode a Re Umberto", in un opuscolo con un'altra ode che porta la firma di Vittorio Gambaglia: è il primo esempio di un'opera del Poeta in collaborazione. Appare, nel 1880, la seconda edizione corretta della sua prima raccolta di liriche "Primo vere", edito l'anno precedente dalla tipografia Ricci di Chieti e, questa volta, stampata dal Carabba di Lanciano. Nello stesso anno appare un volumetto di poesie per la morte della nonna, "In memoriam", per i tipi del Nicolai di Pistoia, nonché il primo racconto, "Cincinnato", nel "Fanfulla della domenica" del 12 dicembre. Ottenuta la licenza liceale, nel 1881, d'Annunzio si iscrive alla Facoltà di Lettere a Roma, abbandonando, però, presto gli studi universitari. Il soggiorno romano è contrassegnato da una intensa attività giornalistica: collabora al "Capitan Fracassa", al "Fanfulla della domenica" e a "Cronaca bizantina", (nella cui redazione incontra, nel 1882, Giosuè Carducci). Dopo il 1882 ha inizio la vita mondana e galante di d'Annunzio che, appena ventenne, sposa la duchessa Maria Hardouin di Gallese. Nel dicembre dello stesso anno inizia, e continua fino al 1888, la collaborazione a "La tribuna" con vari pseudonimi. Sempre nel 1884 nasce il primo figlio Mario. L'anno successivo assume la direzione di "Cronaca bizantina". Nel 1886 e 1887 nascono i figli Gabrielino e Venierino. Nel 1887, compie una fortunosa navigazione da Pescara a Venezia insieme a Adolfo De Bosis: sorpresi dalla bufera vengono salvati dalla nave da guerra Agostino Barbarigo. Dopo questa esperienza d'Annunzio si interessa a questioni navali e scrive una serie di articoli per "La tribuna", raccolti, l'anno seguente, in volume con il titolo "L'Armata d'Italia". Verso la fine del 1889 è arruolato nel quinto squadrone del 14° reggimento Cavalleggeri di Alessandria e l'anno successivo è nominato sottotenente di complemento e assegnato al reggimento Lancieri di Novara. Nel 1891 d'Annunzio si trasferisce a Napoli e inizia a collaborare a "Il mattino", fondato da

Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao. L'anno seguente "L'innocente" è tradotto in francese (con il titolo di "L'intrus") e la fama dello scrittore valica i confini d'Italia. Nel 1893, con la morte a Pescara di suo padre, Francesco Paolo d'Annunzio, il Poeta si ritira a Francavilla e continua a comporre le sue opere. Nel luglio del 1895, insieme con Edoardo Scarfoglio, Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio e il traduttore francese George Hérèlle, compie un viaggio in Grecia, che sarà rievocata ne "La città morta" e ne "Laus vitae". Nel 1896 incontra a Venezia la famosa attrice, Eleonora Duse, che, dopo Barbara Leoni e la principessa Maria Gravina Cruyllas (da cui nascono la figlia Renata e il figlio Gabriele), diventerà la sua 'donna e musa' e che interpreterà "Il sogno di un mattino di primavera". Nel 1897 viene eletto deputato nel Collegio di Ortona a Mare. Nel 1898, dopo aver dimorato a Roma, Napoli e in Abruzzo, si stabilisce in Toscana, nella villa Capponcina. D'Annunzio, nelle nuove elezioni generali, si presenta candidato nel Collegio di San Giovanni di Firenze, ma non viene rieletto. Nel 1901 legge al Teatro Regio di Torino "La canzone di Garibaldi"; nello stesso anno legge, in varie parti d'Italia, "La canzone in morte di Giuseppe Verdi". Quando muore a Bologna Giosuè Carducci, nel 18 febbraio 1907, il Poeta scrive "L'orazione e canzone in morte di Giosuè Carducci".

Costretto da vicissitudini economiche, d'Annunzio, nel 1909, lascia la Capponcina e si trasferisce a Marina di Pisa. Lo stesso anno compie il primo volo a Brescia, che gli ispira il romanzo dell'aviatore, "Forse che sì, forse che no". Poiché la vita sfarzosa e la cattiva amministrazione del poeta provocano la vendita all'asta degli arredi della Capponcina, nel 1910, perduto ogni avere, egli si trasferisce in Francia, dove conosce Anatole France, Maurice Barrès, e Claude Debussy, che scrive i commenti musicali di "Le martyre de Saint Sébastien". Per cinque anni vive in uno chalet a cinque miglia da Arcachon, dove continua a scrivere le sue opere. 1911, l'anno dei combattimenti dei fanti e marinai italiani in Libia, il Poeta esalta le virtù guerriere dell'Italia ne "Le canzoni delle gesta d'oltremare", pubblicate nel 1912 (con il titolo "Merope") e sequestrate a causa di alcuni versi de "La canzone dei Dardanelli", ritenuti offensivi per l'Imperatore Francesco Giuseppe; l'opera viene ripubblicata integralmente all'inizio della prima guerra mondiale.

Nel 1912, dopo la morte di Giovanni Pascoli, scrive "La contemplazione della morte"; rifiuta per 'amore della libertà" la cattedra di letteratura italiana che era stata di Carducci e di Pascoli. Il 3 maggio 1915 il Poeta ritorna in Italia: dopo due memorabili discorsi, a Quarto e a Roma, parte volontario per il fronte con il grado di tenente e combatte con ardore come marinaio, aviatore e fante, lanciando nel contempo infiammati "Messaggi": "Per la più grande Italia", "Ode alla nazione serba" e tanti altri. Dopo un volo su Trieste, costretto ad un atterraggio di fortuna, d'Annunzio è ferito ad un occhio. Dal febbraio al marzo sosta a Venezia nella Casa Rossa sul Canal Grande. Con

gli occhi bendati e giacendo immobile scrive "Il notturno". Nella notte tra il 10 e l' 11 febbraio 1918 compie la Beffa di Buccari. Il 9 agosto 1918 sorvola Vienna lanciando un proclama.

Alla fine della guerra il Poeta - Soldato ha il petto decorato con una medaglia in oro, cinque medaglie in argento, una medaglia in bronzo, tre promozioni per merito di guerra, la Croce dell'Ordine Militare di Savoia, tre Croci di guerra e il distintivo d'onore di mutilato per tre gloriose ferite.

Nel 1919 l'Università di Roma gli conferisce la laurea in Lettere *honoris causa* .

Il 12 settembre 1919, con 287 volontari, occupa Fiume con le armi (dopo aver fatto sgombrare le truppe alleate) e detta la "Costituzione della Reggenza Italiana del Carnaro", che si ispira ai sistemi corporativi medievali. Nei discorsi tenuti in quei mesi (raccolti ne "Per la più grande Italia", 1915 - 1924), divampa la polemica contro Nitti e Giolitti. Il governo italiano decide il blocco contro Fiume e nel dicembre del 1920 fa accerchiare la città; cadono numerosi legionari nelle tragiche giornate del 'Natale di sangue', anche d'Annunzio viene ferito, ma leggermente, al capo. Il 31 dicembre è firmata la capitolazione e d'Annunzio lascia la città. Dopo un breve soggiorno a Venezia, il Poeta si stabilisce a Gardone, nella villa Cargnacco - che trasforma come le altre sue abitazioni in "un luogo di mistero e di prodigi" - oggi Vittoriale degli Italiani.

Il 15 marzo 1924, data dell'annessione di Fiume all'Italia, il Re gli conferisce il titolo di Principe di Montenevoso.

Nel 1926 viene fondato l'Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, opera in 49 volumi che vengono stampati da Mondadori.

Il poeta, il 4 ottobre 1930 dona al popolo italiano il Vittoriale degli Italiani.

Nel 1937 d'Annunzio viene nominato Presidente dell'Accademia d'Italia, carica precedentemente tenuta da Guglielmo Marconi.

Gabriele d'Annunzio muore improvvisamente il 1 marzo 1938, mentre è al suo tavolo di lavoro.

L'attività letteraria di Gabriele d'Annunzio comprende tutti e tre i campi fondamentali della letteratura: la lirica, la narrativa e la drammaturgia. L'ultima si affacciò nella sua produzione solo in un secondo momento; invece, la narrativa sgorgò dalla sua ispirazione quando egli aveva solo diciannove anni, dopo la rivelazione assai precoce di "Primo vere" nel 1879, contemporaneamente alla prima raccolta lirica veramente originale: il 1882 segnò la pubblicazione sia della prima redazione di "Canto novo" sia di "Terra vergine". Questa serie di novelle costituì la testimonianza della vocazione di d'Annunzio al racconto, un fatto importante per cui egli - essendo stato anche sommo cultore della prosa più di loro - si distingue da Carducci e Pascoli, che formano con lui la triade dei più grandi scrittori italiani degli ultimi tempi.

Ora queste novelle, o meglio dire bozzetti che, non più edite in volumi autorizzati dopo la prima pubblicazione del Sommaruga ripetuta nel 1884 con due novelle in più, furono unite a "Giovanni Episcopo" sotto il sopratitolo "Le primavere della mala pianta" formando con quello un volume dell'Edizione nazionale, sono considerate proprio come il primaverile abbozzo di quella sanguigna produzione novellistica che con "Il libro delle Vergini", "San Pantaleone" e "I violenti", prese corpo dal 1884 al 1892 per poi riassumere la forma definitiva, col sacrificio di alcuni racconti, ne "Le novelle della Pescara", edite dal Treves nel 1902. Queste, ripubblicate dal Mondadori nel 1942, hanno finito per rivendicare a sé la tipologia della prima esperienza narrativa del poeta, relegando alla categoria dei preannunci i bozzetti di "Terra vergine", nella cui efficace stilizzazione di figure istintive, di tipi caratteristici erompenti coloritamente dall'animalità umana, si è vista l'originaria raffigurazione in prospettiva divaricata del mondo corpulento e brutale grandeggiante nella raccolta novellistica più diffusa e più apprezzata.

In "Terra vergine" la componente naturalistica si rivela come uno dei principali elementi formativi della personalità dannunziana. Questa componente ritorna significativamente in opere più tarde, per esempio nelle due tragedie abruzzesi, dove il suo fermento acquista un'indiscutibile evidenza.

Ne "Il trionfo della morte", nel romanzo dannunziano che testimonia il trionfo dell'analisi psicologica, il distacco dall'impianto nudamente veristico della narrazione, l'assidua cura del dramma vissuto dall'individuo, i capitoli sesto e settimo del quarto libro ("La vita nuova"), portano fino all'ossessione la spietata pittura di una massa compatta ma ondeggiante e tumultuante di individualità barbaricamente primitive, di un cumulo orripilante di laidezze impresse sopra una marea di repellenti, quasi bestiali esseri inebetiti dalla superstizione e dal disperato anelito a guarire dalle loro infermità:

"Uomini e donne portavano un bastone crociato o fiorito su cui si appoggiavano con tutto il peso della loro stanchezza. Le loro fronti grondavano; rivoli di sudore correvano per le loro gote, inzuppavano le loro vesti. Gli uomini avevano la camicia aperta sul petto, il collo nudo, le braccia nude e su le mani, su i polsi, sul reverso delle braccia, sul petto la cute era tempestata di figure incise, colorite con l'indaco, in memoria dei santuarii visitati, delle grazie ricevute, dei voti sciolti. Tutte le deformazioni dei muscoli e delle ossa, tutte le diversità della bruttezza corporea, tutte le indelebili impronte lasciate dalle fatiche, dalle intemperie, dai morbi: - i crani acuminati o depressi, calvi o lanuti, coperti di cicatrici o di escrescenze; gli occhi bianchicci e opachi come bolle di siero, gli occhi tristamente glauchi come quelli dei grossi rospi solitarii; i nasi camusi, come schiacciati da un pugno, o adunchi come il becco dell'avvoltoio, o lunghi e carnosi come una proboscide, o quasi distrutti da una corrosione; le gote venate di sanguigno

come le foglie della vite in autunno, o giallicce e grinze come il centopelle di una ruminante, o ispide di peli rossastri come la saggina; le bocche sottili come tagli di rasoio, o aperte e flaccide come fichi sfatti, o rapprese nella loro vacuità come foglie bruciachiate, o munite di denti formidabili come le zanne dei cinghiali; i labbri leporini, i gozzi, le scrofole, le risipole, le pustole: - tutti gli orrori della carne umana passavano nella luce del sole, davanti alla Casa della Vergine."¹

Nel paragrafo citato sopra sono da notare l'accurata scelta dei vocaboli più espressivi; la già matura e quasi ampollosa elaborazione di un sorvegliatissimo stile figurativo; il gusto veristico dei quadri d'insieme e la tendenza dell'indirizzo naturalistico a ritrarre scene di folla. Questo capitolo e quelli adiacenti, dedicati alla massa dei fedeli ingombranti il santuario di Casalbordino, potrebbero essere additati come il culmine dell'arte veristica proprio negli anni in cui essa declinava nella letteratura che meglio l'aveva interpretata e negli autori che l'avevano coltivata.

Fino a "Il trionfo della morte", l'arte veristica aveva fatto trionfare nel d'Annunzio l'impeto di una vitalità, di una prepotenza carnale anche nei momenti di disfacimento, di imputridimento fisico sin dai ristretti ma pletorici quadri di "Terra vergine", popolati da figure di animalesca natura elementare: Tulespre, Cincinnato, Toto.

Nelle successive "Novelle della Pescara", l'impegno ad approfondire gli ammassi graveolenti, ammorbanti della materialità in fermento assume toni addirittura sinistri, quasi apocalittici nella virulenza con cui quanto c'è di morboso, di dissestato o di pesantemente gravido e corpulento si sfrena in un continuo susseguirsi di tocchi animati e suggeriti dal proposito di presentare senza pietà la bestia umana in calore o in ansia.

Si comincia ad avvertire, ne "Le novelle della Pescara", il preannuncio del progressivo affermarsi dell'analisi psicologica che, già avviata ne "Il piacere", culminerà attraverso "L'innocente" nella tormentosa vivisezione del carattere di Giorgio Aurispa ne "Il trionfo della morte". Ne "Le novelle della Pescara" prevale l'anelito a concentrare l'attenzione sul palpito della carne, quali che ne siano gli incentivi. Secondo Alfredo Schiaffini² d'Annunzio prende come modello i naturalisti francesi, specie Zola. D'Annunzio giovane pone l'accento sia in questa raccolta sia in quella precedente ("Terra vergine") su "figure di derelitti, di abbruttiti e scimuniti, che rappresentano gli ultimi stadi della degenerazione umana."³

1. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp. 877 e 878.

2. Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", Anno VI, n.13, giugno 1988, supplemento a "Oggi e domani", A.XVI, n.5/6, maggio/giugno 1988, Edgars, Pescara, p.II.

3. Paolo Alatri: "Gabriele d'Annunzio", UTET, Torino, 1983, p. 22.

Per "Terra Vergine" e "Le novelle della pescara" vige infatti il criterio che in esse domini l'influsso della narrativa naturalistica francese, di Flaubert, di Maupassant e soprattutto di Zola.

Non dovrebbe essere dimenticato il rapporto di d'Annunzio con il Verga, dalle cui opere ("Nedda", "I malavoglia", "La vita dei campi"), secondo il Paratore⁴, d'Annunzio ha tratto solo aspetti di esteriore brutalità, ignorandone il profondo senso delle esigenze sociali, l'attenta resa, piena di amara sollecitudine, della grigia e desolata esistenza delle plebi.

In tutta la produzione narrativa, compresa ne "La terra vergine" e ne "Le novelle della Pescara", la componente naturalistica aveva un rilievo di estrema evidenza, che non scomparirà da tutta l'opera successiva, anzi si farà sentire spesso in maniera pronunciata: si pensi alle già citate pagine sul pellegrinaggio a Casalbordino ne "Il trionfo della morte", alle furie libidinose dei mietitori e alla figura di Lazaro di Roio ne "La figlia di Iorio", alla scatenata perversione di Angizia ne "La fiaccola sotto il moggio", che non casualmente fa leva sul mestiere del serparo, così profondamente inserito nel folklore abruzzese.

Ci sono modi violenti e brutali nella narrazione, ne "Le novelle della Pescara", in cui quello che in "Terra Vergine" può apparire combustione degli spunti suggeriti dalla verghiana "La vita dei campi" si potenzia in un ancora più aggressivo adeguamento alle soluzioni brutali del naturalismo francese. Basterebbe considerare i toni ora solo veementi ora addirittura sanguinolenti con cui l'estuare di una folla è rappresentato in "Gli idolatri", in "L'eroe", in "La guerra del ponte"; al crudo distacco fra ironico e corrosivo con cui sono disegnati personaggi e ambienti ne "Le veglia funebre", ne "La contessa d'Amalfi", in "Agonia", in "La fattura", in "Mungia", alla tragicità brutale e aggressiva de "La morte del duca d'Ofena" e de "La madia", alla rivoltante descrizione dello strazio fisico e dell'inumana indifferenza degli astanti nella novella più celebre, "Il cerusico di mare", per constatare come gli apporti più sanguigni, più affannosamente deformanti, più eversivi del naturalismo francese siano fedelmente accolti e sospinti a un'increscevole, squillante canorità.

C'è, però, da sottolineare che la critica ha ravvisato nel naturalismo delle due raccolte novellistiche dannunziane un indirizzo estraneo alle vere tendenze dell' autore. Il Battaglia ha giudicato fondamentalmente eluso il naturalismo del d'Annunzio. Egli si fonda sulle posteriori opere narrative, a partire da "Il piacere", per fissare che nel d'Annunzio la componente tipica è sempre quella del lirico:

4. vedi Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.XVI.

"Un estenuarsi delle cose, un disciogliersi nelle forme mutevoli della natura, un disfarsi dei sensi, sulla cadenza delle stagioni e delle ore, per sentirsi ancora e sempre insaziato nel fondo del proprio essere. In questa chiave vanno intesi gli ambienti e i paesaggi e i climi dannunziani, nei quali le immagini si dissolvono continuamente e di nuovo si ricompongono, con una vicenda che dal peso e ingombro fisico trascorre verso disegni indefiniti e contorni sfuggenti. Senza questa relazione, la tenacia e l'insistenza, con cui l'evocazione paesistica e ambientale ritorna nella pagina, non avrebbe senso."⁵

Il Battaglia riconosce, tuttavia, che il naturalismo continua ad esercitare su d'Annunzio la sua vecchia lusinga, che in lui, pur eluso, sussiste il dato naturalistico, cioè, che in sostanza, naturalismo e decadentismo sono le due essenziali componenti della formazione della sua personalità letteraria. Come sentenzia l'Alatri, nel caso di d'Annunzio, "naturalismo e decadentismo sono le due facce della stessa medaglia".⁶

Il Circeo, invece, sostiene che la poetica naturalista de "Le novelle di Pescara" è ben lontana dalla vera natura dello scrittore, che definisce come sensuale, egoarchico, sfrenato e libero da ogni sorta di remora; indica, inoltre, anche sovrapposte suggestioni ulteriori come quelle dei romanzieri russi; scorge nell'ispirazione lirica la matrice di tutte le creazioni dannunziane, additando di ogni opera narrativa dello scrittore lo stimolo, la sollecitazione in una coeva sua opera poetica.⁷

Scarano nega addirittura che ne "Il libro delle Vergini" ci sia un legame col verismo. Gli esempi, però, il Battaglia non li può trarre che dalle opere successive alle novelle, dai tre "Romanzi della rosa", cioè da "Il piacere", "L'innocente" e "Il trionfo della morte".

In realtà, a cominciare da "Il piacere" si profila quella maturazione della più profonda intimità lirica dello scrittore che in ambito poetico lo condurrà dai riecheggiamenti del Carducci in "Primo vere" e "Canto novo", potenziati nella seconda raccolta da un frenetico senso dell'io come espansione della propria prepotente esuberanza fisica esaltata dalla natura in un saldo vincolo, e dall'alessandrino tributo ai naturalisti e decadenti francesi pagato ne "L'intermezzo di rime" con raffinate stilizzazioni della lascivia e poi dalle sorvegliatissime esercitazioni letterarie de "L'Isotteo" e de "La chimera" alla languida modulazione in tono crepuscolare della sensualità che contraddistingue "Il poema paradisiaco" e ne fa una delle tappe più significative della lirica dannunziana.

Ma prima de "Il poema paradisiaco" o contemporaneamente ad esso, l'opera in prosa dannunziana, con "Il piacere", "Giovanni Episcopo" e "L'innocente", aveva dato e

5. Ibid., p.III.

6. Paolo Alatri, op. cit., p.40.

7. vedi Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.III.

stava dando esempi molto più eloquenti di vibrante trasfigurazione della realtà corporea nelle sue turgide apparenze materiali. Così che più che nella lirica di quel periodo, nella narrativa si può individuare la strada che condurrà il d'Annunzio alla conquista del primo e del terzo decennio del secolo attuale, mediante "Il notturno", pubblicato nel 1921, ma di cui la stesura è del 1916.

Proprio per quanto indicato sopra, si potrebbe osare individuare negli anni della novellistica una prima fase caratteristica della produzione dannunziana.

Si può insistere sul fatto che il crudo realismo delle due raccolte, e in particolare de "Le novelle della Pescara", era estraneo al vero temperamento e alle vere tendenze creative dello scrittore, ma è innegabile che esso costituisce nel suo sfrenato dilagare un'esperienza autonoma di notevole spicco di cui sopravviveranno tracce cospicue in molte opere successive. Già con queste raccolte novellistiche d'Annunzio inaugura il suo compito specifico di trasmettitore di atteggiamenti e mode della letteratura straniera in quella italiana.

I cardini su cui ruota la critica dannunziana sono due:

- Gabriele d'Annunzio si sarebbe potuto risparmiare la fatica di comporre molte delle sue opere, in cui il prestigioso virtuosismo non giunge quasi mai ai vertici della poesia (è riuscito ad ascendervi solo con "Alcyone" nel campo della poesia e con "Il notturno" in quello della prosa);

- Se non sul piano della critica estetica, almeno su quello della cultura storico-letteraria la grande importanza di d'Annunzio consiste nell'aver sprovvincializzato la letteratura italiana, ponendola a contatto con la letteratura straniera.

La prima opinione va riconsiderata, prendendo in considerazione altri punti di rilievo riguardanti l'opera dannunziana, mentre la seconda è ormai accettata da tutti.

Il decadentismo, il grande fenomeno letterario che contraddistingue gli ultimi decenni del secolo XIX. e gli inizi di questo secolo, ha avuto voce in Italia in maggior parte nel d'Annunzio. Perciò egli, con tutta la sua opera, documenta una vicenda che fa storia a sé nella letteratura italiana, che condiziona taluni aspetti del mondo letterario maturato in seguito e costituisce una clamorosa novità rispetto alla tradizione letteraria italiana.

Quando la narrativa dannunziana si svolgeva ancora nei modi del naturalismo, nella poesia lirica "Intermezzo di rime" già conteneva fermenti decadentisti. Perciò è importante notare bene la dominatrice componente naturalista delle due raccolte novellistiche. Ciò che le rende particolarmente interessanti è la veemenza con cui si

struttura il profilo veristico di persone e ambienti, al di fuori di qualsiasi sollecitudine morale e sociale, proprio col gusto di immergersi nella mostruosità della materialità umana, attentamente resa nel suo peso conturbante, come faceva lo Zola.

Secondo il Paratore, le due raccolte novellistiche, pur nell'originale scelta dei temi, costituiscono l'esempio più tipico della tendenza dannunziana ad appropriarsi i modi di un tipo di arte straniera allora affermatosi, che in questo caso è il naturalismo zoliano. Tutte le opere successive manifestano un'elaborazione molto più personale delle suggestioni provenienti dalle creazioni altrui; mostrano l'ingegnosità dei modi con cui l'autore rivive adeguandole alla sua personalità le prospettive artistiche tracciate dagli scrittori che lo hanno ispirato, mentre nelle due raccolte novellistiche egli riproduce fedelmente, quasi meccanicamente, l'empito della grossolanità materiale che si dispiega nel naturalismo francese.⁸

Mentre con "I violenti" il novelliere seguiva ad assecondare la brutale spinta del naturalismo, i tre "Romanzi della rosa" ("Il piacere" è del 1889 ed ha dietro le spalle un lungo periodo di gestazione) presentarono una svolta decisiva nel romanzo italiano, accanto a quella che con maggior carica di spiritualismo stava compiendo il Fogazzaro, cioè la concentrazione dello sviluppo narrativo nell'analisi della personalità del protagonista, del processo in cui è impegnata la sua psiche. Andrea Sperelli, Tullio Hermil e Giorgio Aurispa, rispettivamente i protagonisti di "Il piacere", "L'innocente" e "Il trionfo della morte", sono diligentemente posti a fuoco con l'approfondimento delle loro reazioni alla realtà circostante, specie nelle vicende della loro esperienza erotica. I tre personaggi sono descritti molto bene e sono facilmente riconoscibili, sembrano vivi.

Ne "L'innocente" Tullio Hermil è seguito con abile e vigile scrupolo nei torbidi e colpevoli ravvolgimenti della sua anormale mentalità. Anche se nella coppia costituita da lui e da Giuliana si è voluto vedere riflesso il senso e lo spirito del rapporto fra l'autore e sua moglie Maria Hardouin di Gallese, in realtà dei tre romanzi del ciclo, "L'innocente" è forse il meno autobiografico; è quello in cui l'autore ha meglio inscenato una specifica e ben individuata vicenda psicologica e drammatica.

Invece nel complesso e faticoso disegno de "Il trionfo della morte" (forse l'opera dannunziana più ricca di precisi e contrastanti riferimenti ad autori di diversa tradizione e carattere e che da ciò eredita la disorientante varietà dei suoi toni), ci si imbatte, specie nella seconda parte, in una situazione autobiografica, che trova poi nel personaggio del

8. Ibid., p.IV.

protagonista e nella sua tragica fine aspetti contraddittori e divergenti, aggravando gli scompensi e le disarmonie del macchinoso romanzo.⁹

Ne "Il piacere", anche se la figura di Andrea Sperelli giganteggia nel suo sottile ed esclusivo estetismo a sfondo erotico, determinando tutte le pieghe e gli sviluppi dell'azione, va pur rilevato che egli è tuttora impacciato da considerazioni morali, non sfoggia la sicurezza e orgogliosa convinzione superomistica di Claudio Cantelmo (l'eroe de "Le vergini delle rocce"), così che in fondo il compito di rappresentare le predilezioni dell'autore è affidato più che a lui, al magico sfondo artistico della Roma rinascimentale e barocca che il d'Annunzio, estraneo per il momento ai furori nazionalistici esaltanti la Roma antica, raffigura con tocco estremamente raffinato e penetrante, creando nel romanzo una visione eccezionalmente suggestiva della città eterna, una felicità di resa al cui confronto impallidiscono la Venezia de "Il fuoco" e la Volterra di "Forse che sì forse che no".

Il costante riecheggiamento dell'arte dal Quattrocento al Seicento, formulato nelle pagine de "Il piacere" fa meglio intendere quanto il romanzo debba all'arte preraffaellita. Si giunge così all'individuazione della nuova corrente artistica che, sostituendosi al naturalismo ispiratore della novellistica, sollecita la fantasia di d'Annunzio, a cui piace nutrire di esperienze innovatrici artistiche la sua virtuosistica capacità di rielaborazione. Questo appello alle suggestioni artistiche di secoli passati, dell'arte figurativa di cui "Il piacere" presenta un assiduo commento, potenza, con singolare intreccio di influssi e procedimenti diversi, la riforma tecnica impressa dall'autore alla sua narrativa, cioè il ricondurne tutta la trama alla personalità del protagonista. Arnaldo Bocelli, in una pagina riportata dall' Alatri, afferma che ne "Il piacere" erompe "un nuovo spirito irrazionale..., un nuovo senso della realtà della vita, fondato non sulla chiarezza della coscienza ma sull'inconscio, sull'indefinito, sull'ineffabile delle sensazioni; un nuovo sentimento della natura e del paesaggio", sì che il romanzo "non tanto mira a narrare...quanto a descrivere, a dipingere, a evocare, e che l'analisi psicologica ...trasferisce nelle zone segrete dell'essere interno, muta in introversione. Un romanzo non più accentrato sul personaggio...bensì nel paesaggio, nella natura".¹⁰

Anche il Battaglia afferma ugualmente che con "Il piacere" ha inizio il dissolversi nell'arte dannunziana delle forme dell'indefinito.

La vera e decisiva scoperta dell'arte narrativa principiante con "Il piacere" è quella del far dipendere tutta la vita del mondo vissuto e evocato dalle reazioni psicologiche del protagonista:

9. vedi Paolo Alatri, op. cit., pp.134 e 135.

10. Ibid., p.78.

"Il giovine, disteso all'ombra o addossato a un tronco o seduto su una pietra, credeva sentire in sé medesimo scorrere il fiume del tempo; con una specie di tranquillità catalettica, credeva sentir vivere nel suo petto l'intero mondo; con una specie di religiosa ebrietà, credeva posseder l'infinito. Quel ch'ei provava era ineffabile, non esprimibile neppur con le parole del mistico: 'Io sono ammesso dalla natura nel più secreto delle sue divine sedi, alla sorgente della vita universale. Quivi io sorprendo la causa del moto e odo il primo canto degli esseri in tutta la sua freschezza.' La vista a poco a poco mutavaglisi in visione profonda e continua; i rami degli alberi sul suo capo gli parevan sollevare il cielo, ampliare l'azzurro, risplendere come corone d'immortali poeti; ed egli contemplava ed ascoltava, respirando col mare e con la terra...

...

Essendo la Villa Borghese aperta, il Pincio riposava tranquillo sotto quel sorriso languido di febbraio. Rare carrozze e rari pedoni interrompevano la pace del monte. Gli alberi ancor nudi, biancastri, taluni un po' violetti, ergevano le braccia in un cielo delicato, sparso di ragnateli finissimi che il vento strappava e distruggeva col suo soffio. I pini, i cipressi, le altre piante sempre verdi assumevano un po' del comun pallore, sfumavano, si scolorivano, si fondevano nel comune accordo. La varietà de' tronchi, il frastaglio de' rami rendevano più solenne l'uniformità delle erme.

Non fluttuava forse ancora in quell'aria qualche cosa della tristezza di Donna Maria?

...

Roma, nella sera di Venerdì Santo umidiccia e nebbiosa, parve loro, quando si separarono, una città dove altro non si potesse che morire."¹¹

Secondo il Paratore, è esatta l'identificazione ne "Il piacere" della 'prima nascita del romanzo novecentesco', affermazione già fatta dal Bocelli.¹²

E' da notare che il dissolversi delle forme nel brivido dell'indefinito lo si coglie più ne "L'innocente" e soprattutto ne "Il trionfo della morte" che non ne "Il piacere", dove il respiro dell'aria di Roma scaturisce da una molto solida presenza del fascinoso quadro monumentale; né si deve trascurare il fatto che in una lettera a Emilio Treves, il d'Annunzio definisce Andrea Sperelli 'mostro' ("Voi avete capito che studiando quello Sperelli, io ho voluto studiare, nell'ordine morale, un *mostro*")¹³, allontanando da sé il

11. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp. 133, 298 e 703.

12. Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.V.

13. Annamaria Andreoli nelle "Note"; Gabriele d'Annunzio: "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.1129.

personaggio in cui aveva messo tanto di se stesso e rimanendo attaccato all'immagine di Roma che effettivamente costituisce la sostanza del romanzo.

Anche il Circeo identifica la sorprendente novità de "Il piacere" (significativo per lui anche il titolo in cui sarebbe riassunta emblematicamente la poetica dell'estetismo dannunziano) nel lirismo che caratterizza il tessuto espressivo e nell'oscillazione 'tra sensualità e bontà', che anche per lui avvicina questa prima manifestazione del romanzo dannunziano a quanto contemporaneamente presentava il Fogazzaro col suo 'mondo inquieto e dilemmatico'.¹⁴

Particolarmente rilevabile è il riconoscimento del valore che la sensibilità dell'autore riesce a comunicare all'imponente quadro della Roma rinascimentale e barocca. Queste stabili componenti del lirismo e dell'amorevole cura della monumentalità artistica formano il predominante tributo personale dell'autore rispetto alle suggestioni tratte da poetiche già altrove affermatesi come quella preraffaellita:

"La piazza del Quirinale appariva tutta candida, ampliata dal candore, solitaria, raggianti come un'acropoli olimpica su l'Urbe silenziosa. Gli edifici, intorno, grandeggiavano, nel cielo aperto: l'alta porta papale del Bernini, nel palazzo del Re, sormontata dalla loggia, illudeva la vista distaccandosi dalle mura, avanzandosi, isolandosi nella sua magnificenza difforme, dando immagine d'un mausoleo scolpito in una pietra siderea; i ricchi architravi del Fuga, nel palazzo della Consulta, sporgevano di su gli stipiti e di su le colonne trasfigurati dalle strane adunazioni della neve. Divini, a mezzo dell'egual campo bianco, i colossi parevano sovrastare a tutte le cose. Le attitudini dei Dioscuri e dei cavalli s'allargavano nella luce; le groppe ampie brillavano come ornate di gualdrappe gemmanti; brillavano gli omeri e l'un braccio levato di ciascun semidio. E, sopra, di tra i cavalli, slanciavasi l'obelisco; e, sotto, aprivasi la tazza della fontana; e lo zampillo e l'aguglia salivano alla luna come uno stelo di diamante e uno stelo di granito.

Una solennità augusta scendeva dal monumento. Roma, d'innanzi, si profondava in un silenzio quasi di morte, immobile, vacua, simile a una città addormentata da un potere fatale. Tutte le case, le chiese, le torri, tutte le selve confuse e miste dell'architettura pagana e cristiana biancheggiavano come una sola unica selva informe, tra i colli del Gianicolo e il Monte Mario perduti in un vapore argentino, lontanissimi, d'una immaterialità inesprimibile, simili forse ad orizzonti d'un paesaggio selenico, che suscitavano nello spirito la visione d'un qualche astro semispento abitato da Mani. La

14. vedi Paolo Alatri, op. cit., pp.33 - 39.

Cupola di S.Pietro, luminosa d'un singolare azzurro metallico nell'azzurro dell'aria, giganteggiava prossima alla vista così che quasi pareva tangibile."¹⁵

Non si è più allo studio di chi occhieggia e riproduce fedelmente una cifra stilistica già da altri profilata (come avviene nelle raccolte novellistiche), ma dinanzi alla prima opera impegnativa dannunziana in cui egli parte da suggerimenti altrui per operare una sua originale elaborazione.

Altrettanto avviene nei due romanzi successivi che continuano in questi anni a fare della narrativa il più incisivo aspetto della produzione artistica di d'Annunzio, quello grazie al quale egli introduce nella letteratura italiana un fermento di trascendente novità, che finisce per riflettersi anche nelle culture straniere, facendo sì che la letteratura italiana costituisca un autorevole punto di riferimento. Il mondo artistico al quale, mutando prospettiva, l'autore ora si richiama, è quello dei romanzi russi, di Tolstoj e Dostoevski; d'Annunzio farà i loro nomi in una lettera del 14 novembre 1892 a Georges Hérèlle, come ispiratori de "L'innocente", oltre a citare direttamente il Tolstoj nel medesimo romanzo:

"Lavorare, praticare il bene, vivere per gli altri..."¹⁶

Inoltre, Tullio Hermil, il protagonista de "L'innocente", raccontando suo fratello Federico, nomina Tolstoj:

"Uscivo spesso con mio fratello al mattino. In quell'ora tutto era fresco, facile, libero. La compagnia di Federico mi purificava e mi fortificava come la buona brezza selvaggia. Aveva allora ventisette anni Federico; aveva vissuto quasi sempre nella campagna, d'una vita sobria e laboriosa; pareva portare in sé raccolta la mite sincerità terrestre. Egli possedeva la Regola. Leone Tolstoj, baciandolo su la bella fronte serena, lo avrebbe chiamato suo figliolo."¹⁷

Il romanzo "Giovanni Episcopo, il cui stile "in frasi rotte e spezzate" si contrappone a quello florido e lussureggiante de "Il piacere", è un non lungo racconto fatto in prima persona dal protagonista. Vi è ripreso l'impianto della tolstoiana "Sonata a Kreutzer", come avverrà anche ne "L'innocente" e ne "Le vergini delle rocce". E da questa e dalle prospettive dei romanzi dostoevskiani, e soprattutto da "Krotkaja" discende la lugubre storia dell'assassinio che il protagonista compie della moglie Ginevra, divenuta amante di Wanzer, amico del marito. Lo stesso d'Annunzio non si mostrò contento della sua creazione e, pur avendola ripubblicata nel 1931 entro il decimo volume dell'Edizione nazionale, "Le primavere della mala pianta", l'aveva rilegata con

15. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., pp.306 e 307.

16. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.504.

17. Ibid., p. 413.

"Terra vergine" fra le prose ancora immature e l'aveva esclusa nel 1906 dal volume di "Prose scelte", riecheggiando il giudizio di "sì debole opera" dato da lui stesso nella lettera dedicatoria a Matilde Serao.¹⁸ Secondo il Paratore, d'Annunzio ha intrecciato, con un procedimento personale, diverse tradizioni narrative e mirato a una sintesi originale. L'effettiva mancanza di una sofferta pietà per le miserie umane svela il fondamento immutabilmente egotistico del temperamento dell'autore e obbliga il lettore ad ammettere che il rapporto così clamorosamente sfoggiato coi narratori russi non va al di là di episodiche corrispondenze contenutistiche.¹⁹

Altrettanto è da notare per "L'innocente", dove pure il nome di Tolstoj è fatto tendenziosamente. Se nel Dostoevskij c'è un protagonista spiritualmente vicino al suo autore, il Raskolnikov di "Delitto e castigo", che uccide, egli decide di farlo nell'illusione di compiere un gesto moralmente apprezzabile; invece Tullio Hermil, come Giovanni Episcopo compie un delitto sotto l'impulso di una dissennata passione:

"Io pensavo: 'Perché ella cantava, quella mattina? Perché udendola provai quel turbamento, quell'ansietà? Ella mi pareva *un'altra donna*. Amava ella dunque colui? A quale stato del suo animo rispondeva quell'effusione insolita? Ella cantava, per ché amava. Forse anche m'inganno. Ma non saprò mai il vero! ' Non era più la torbida gelosia dei sensi ma un rammarico più alto, che mi si partiva dal centro dell'anima. Pensavo: 'Quale ricordo ha ella di colui? Quante volte il ricordo l'ha punta? Il figlio è un legame vivente. Ella ritrova in Raimondo qualche cosa dell'uomo che l'ha posseduta: ella ritroverà somiglianze più certe. Non è possibile ch'ella dimentichi il padre di Raimondo. Forse ella lo ha sempre davanti agli occhi.' "²⁰

Ne "L'innocente", ogni legame col mondo artistico ed etico degli scrittori russi è brutalmente rinnegato, anche se il protagonista è intimamente scosso dall'enormità del suo contegno, così che, in un procedimento narrativo a fasi esattamente scandite e connesse fra loro, molto più severo e legato anche rispetto a quello de "Il piacere", si conciliano gli orientamenti e le tecniche narrative del naturalismo e del decadentismo, nell'esaltare da un lato il senso panico e nel rendere dall'altro 'più sanguigna la prosa' che scalpella le torbide vicende del torbido esteta assassino. Nel romanzo c'è la straordinaria capacità di flettere il monologo interiore (il romanzo ha la forma di una confessione diretta del protagonista), di approfondire le tormentate vicende della psiche di Tullio e

18. Gabriele d'Annunzio: "Giovanni Episcopo" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp.1025 - 1029.

19. vedi Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.VI.

20. Gabriele d'Annunzio, "L'innocente", op. cit., p.586.

Giuliana, di colorire dello stato d'animo del primo le mirifiche evocazioni del paesaggio, di affondare le movenze descrittive, il fasto delle immagini, la musicalità della temperie espressiva.

Se ne "L'innocente", che culmina e si conclude con l'assassinio da parte di Tullio Hermil del neonato ("innocente"), frutto di una relazione adulterina della moglie, l'allusione ai romanzi russi è sopraffatta dall'epilogo delittuoso della sconnessa condotta del protagonista, ne "Il trionfo della morte", in cui d'Annunzio ha intrecciato gli apporti di più di un autore, la coesistenza di brani risuonanti ora uno, ora un altro modello gonfia la struttura straripante e in fondo caotica del romanzo. "Il trionfo della morte" è l'opera dannunziana che ha subito più suggestioni provenienti dal di fuori. A prescindere dal richiamo al Nietzsche che finisce per costituire il terminale punto fermo della laboriosa progressione ideologica del protagonista, si avvicinano e si accavallano nell'opera il lungo passo, acremente e impietosamente veristico, nel raffigurare il pellegrinaggio a Casalbordino, di cui una sezione è stata riferita prima, e che denuncia apertamente i rapporti già coltivati nelle prose giovanili col naturalismo zoliano, l'esaltazione di Wagner, intonata canoramente nell'ultimo libro del romanzo col ricordo del primo pellegrinaggio religioso a Bayreuth da parte di Giorgio e voluttuosamente dispiegata nella fremebonda trasposizione letteraria del "Tristano e Isolda" in tutte le sue più fasciose componenti; e, finalmente, il collegamento a Dostoevskij nel raffigurare il padre di Giorgio secondo il modello di Fjodor Karamazov, ammettendo anche la presenza di uno spunto autobiografico, suggerito dalle prodezze in cui si svagò il padre dello stesso d'Annunzio.²¹

Ne "Il trionfo della morte", che costituì allora l'opera di maggior successo ed è una delle più impegnative, anche se, proprio per l'influsso di numerose e contrastanti suggestioni artistiche, non ha la quadratura compositiva de "Il piacere" e de "L'innocente", si compiva l'allacciamento del d'Annunzio a correnti artistiche ben lontane e divergenti dall'originario naturalismo, che pure con l'episodio di Casalbordino testimoniava ancora la sua presenza.

Proseguendo la sua attività di romanziere, il d'Annunzio manifestava, con "Le vergini delle rocce", opera composta nel 1895 ed edita con la data dell'anno successivo, l'abbandono completo del naturalismo, la piena conversione a correnti non solo letterarie, ma ideologiche orientate in un altro senso. La scena è ancora ambientata in Abruzzo, nella stessa zona in cui sarà poi collocata "La fioccola sotto il moggio", ma le connotazioni paesistiche, anche se affascinanti, non prevalgono sull'impostazione rigorosamente e astrattamente ideologica dell'opera. Il superomismo, che non era riuscito a guarire la crisi esistenziale di Giorgio Aurispa, si afferma ne "Le vergini delle rocce" trionfalmente, come unica garanzia della rigenerazione della razza. Questa

21. Paolo Alatri, op. cit., pp.123 - 134.

infatuazione ideologica viene accolta senza un'orma della vera sostanza del pensiero nietzschiano, ma è proclamata così clamorosamente da fare del romanzo un vero e proprio manifesto politico - letterario. Nei successivi romanzi "La grazia" e "L'annunciazione", che avrebbero dovuto completare la trilogia del "Giglio" e che l'autore non scrisse, Violante, la più bella delle tre sorelle, quella verso cui Claudio finisce per orientarsi al termine de "Le vergini delle rocce", guarisce dalla follia che nel secondo romanzo l'avrebbe sorpresa e si unisce a Claudio, generandogli l'atteso futuro Re di Roma. L'ideologia nietzschiana, ereditata da d'Annunzio solo nel senso superficiale del predominio di un essere superiore al di là del bene e del male, si afferma quindi positivamente, così che Claudio Cantelmo, a differenza di Giorgio Aurispa, di tanti uomini dannunziani falliti, condivide la sicurezza e il successo con Stelio Effrena de "Il fuoco" e con Paolo Tarsis di "Forse che sì forse che no". Ne "Il fuoco", la seduzione dell'estetismo finisce con il prevalere rispetto al superomismo, e Paolo Tarsis di "Forse che sì forse che no" finisce per essere sorpreso della buona riuscita del suo volo dopo le sciagure che lo hanno colpito,

E' da notare che, se l'adesione al male inteso verbo di Nietzsche condiziona "Le vergini delle rocce", la struttura del romanzo è tutta fondata sulla sua immaginazione, senza che vi ci siano inseriti brani di più evidente discendenza da precedenti opere altrui. Perciò il Roncoroni attribuisce al romanzo "un posto notevolissimo nell'evoluzione dell'arte dannunziana, e proprio in tanto in quanto mette a frutto la lezione superomistica ...in una direzione stilistica, espressiva e strutturale che culminerà ne 'Il fuoco' ". ²²

Già Hugo von Hofmannstahl aveva notato con meraviglia e soddisfazione l'ottimismo superomistico de "Le vergini delle rocce", dopo aver scritto saggi in cui criticava d'Annunzio per l'ossessivo senso della morte, della distruzione, della malattia, dominanti nei romanzi precedenti. Ma poi aveva compreso che lì l'apparente molto ascensionale era solo una maschera. ²³

La mancanza di contatti episodici con modelli seguiti da vicino caratterizza tutta la produzione dannunziana, dell'ultimo quinquennio del secolo scorso fino alla "Francesca da Rimini", che, oltre a ispirarsi al famoso episodio dantesco, rinnova una tradizione della letteratura italiana di opere drammatiche ad esso collegate. In questo periodo ha inizio l'attività drammaturgica di d'Annunzio, che nelle sue prime tre manifestazioni ("La città morta", "La Gioconda" e "La gloria") assume la forma del dramma borghese sceneggiato in età contemporanea. Mentre "La Gioconda" e "La gloria" ebbero accoglienze tutt'altro che favorevoli, il primo dramma, "La città morta", fu

22. Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.VII.

23. Ibid., p.VII.

accettato con maggiore benevolenza. Ciò mostra che d'Annunzio fu meno riuscito nel campo delle attività drammaturgiche.

"La città morta" si distingue dagli altri due drammi anche per il fatto che in realtà rinnova, in ambiente moderno, la saga degli Atridi, facendovi specifico riferimento, sceneggiando l'azione a Micene, impostando la cupa vicenda sopra una specie di sudditanza psicologica che i personaggi subiscono dall'influsso degli eroi del mito, che trascorre sempre in quel paesaggio deserto. In quest'opera si sentono le tracce del viaggio fatto allora da d'Annunzio in Grecia, delle sue visite a Micene e Tirinto, e, in essa, a differenza dai due drammi successivi, d'Annunzio si sforza di creare un nesso con il teatro greco antico. In tal modo, al contrario di quanto si è detto sulla mancanza di contatti con modelli altrui in questo periodo, "La città morta" ha l'ambizione di ricollegarsi all'eredità di Eschilo, Sofocle ed Euripide.

In effetti questo manifesto di una nuova drammaturgia italiana, che intendeva redimere il dramma borghese dall'asservimento alla tecnica dell'analogo dramma francese, svecchiare il modulo del teatro d'ambientazione *boulevardière* e veristica, volendo stabilire un legame con la prima e più insigne conquista della letteratura drammatica, rivelò invece l'incapacità di d'Annunzio di sciogliere abilmente un nodo scenico e avvenne peggio nelle due opere successive. Sono, in fondo, tragedie statiche, anche se vi matura, alla fine, un evento doloroso, nelle quali la psiche dei personaggi non si adegua mai a un profilo realmente dinamico, ma è sopraffatta da una verbosità ingombrante, dove la descrizione del paesaggio è ciò che si salva, del resto, come avviene nei romanzi. In realtà d'Annunzio proseguiva anche come drammaturgo il suo sforzo di innovare, di trasformare le mode letterarie, mirando a esperienze teatrali diverse da quelle il cui influsso si sentiva da tempo sulle scene italiane.

Il culto del superuomo, che si nota anche nei tre drammi composti in quegli anni, riferito intimamente a ciò che d'Annunzio stesso compiva e sognava, esaltandosi soprattutto nella celebrazione degli ideali artistici e della loro maturazione in opere letterarie o musicali, riesplse in pieno 1900 col romanzo che riprendeva e continuava il programma ideologico proclamato ne "Le vergini delle rocce": "Il fuoco".

"Il fuoco" è l'effettivo complemento de "Le vergini delle rocce", e ne rinnova anche lo stile, la disciplina e la struttura. Nel romanzo, l'ideale superomistico dell'autore è presentato come forza innovatrice che può rigenerare il torbido clima in cui soffoca la civiltà del tempo, così che una ventata di ottimismo investe la situazione e il protagonista, che è, di nuovo, portavoce dello scrittore.

Ne "Le vergini delle rocce" il disegno della famiglia Capece - Montaga è l'esile frangia narrativa che giustifica l'aspetto narrativo dell'opera; ne "Il fuoco" gli spunti

narrativi sono anche più copiosi, perché si affianca la profonda analisi della figura e del dramma di Foscarina all'esaltazione dell'ideale estetico di Stelio Effrena, nonché al suo dialettico e polemico riferimento all'opera di Wagner.

Sia ne "Le vergini delle rocce", sia ne "Il fuoco", gli episodi più strettamente narrativi figurano proprio l'aspetto decadente del mondo con cui entra in urto il trasfigurante impeto superomistico del protagonista.

Secondo il Salinari, "Il fuoco può considerarsi il manifesto letterario del superuomo; il periodo che va dalla pubblicazione de "Le odi navali" a "Il fuoco" e alle prime tragedie, ci appare come quello decisivo nello sviluppo dell'opera dannunziana, quello che segna il suo ingresso nella piena maturità e che determinerà tutte le fasi successive, compresa quella *notturna*. Il superuomo è il punto d'arrivo della personalità dannunziana."²⁴

Il Roncoroni, invece, nota che il protagonista de "Il fuoco", Stelio Effrena, sia, tra i personaggi della narrativa e della drammaturgia dannunziana, il più fedele ritratto, il più autentico portavoce dell'autore.

Sotto l'aspetto del rapporto fra la creazione originale e la sudditanza alle suggestioni di altri autori, "Il fuoco" è a metà strada fra la condotta tributaria delle raccolte novellistiche e de "Il trionfo della morte" e la maggiore indipendenza de "Le vergini delle rocce" e delle due tragedie del 1899: l'impianto strutturale dipende quasi integralmente dall'immaginazione dell'autore, ma l'influsso di Wagner è innegabile.

D'Annunzio continua ad esercitare la missione di introduttore di mode straniera nella letteratura italiana, per cui la sua figura è la più complessa e la più importante nella letteratura contemporanea, anche se, nel campo della poesia, non ci si può scordare del nome di Pascoli.

Ne "Il fuoco", il principio ideologico dominante è desunto da Nietzsche, ma si sente fortemente l'influsso wagneriano, non diversamente da quanto si potrebbe dire a proposito di "Il trionfo della morte", dove, anche se la conversione al superomismo è ugualmente desunta da Nietzsche, il collegamento al "Tristano" wagneriano, elaborato in un lungo brano evocativo, determina l'abbandono del protagonista al suicidio. Anche ne "Il fuoco" la persona di Wagner è sceneggiata mediante la scelta di Venezia a sede della trama narrativa, una Venezia rivissuta con sottile spirito decadente, proprio secondo la sensibilità di Wagner. La trama del romanzo è datata al 1883: vi si introduce un incontro col sommo musicista ormai sfinito e prossimo alla morte e la narrazione si conclude coi suoi funerali nei quali Stelio ottiene l'onore di trasportare a spalla fino alla

24. Paolo Alatri, op. cit., pp.212 e 213.

gondola la salma del grande Wagner. C'è quindi ne "Il fuoco" la ripresa e l'intensificazione di quel motivo decadentistico che ne "Il trionfo della morte" contrapponeva il passo sul "Tristano" wagneriano all'impostazione zoliana della scena di Casalbordino. Ai passi in cui è presentata la figura di Wagner vivo o morto si aggiunge il brano in cui Stelio rievoca il suo pellegrinaggio a Bayreuth e si attarda in una commossa trasposizione letteraria di un altro dramma musicale wagneriano ascoltato là, che è complementare a quella del "Tristano" nel romanzo del 1894, si attarda nel largamente elaborato ricordo del "Parsifal", l'opera che solo quattordici anni dopo la data di pubblicazione de "Il fuoco" avrebbe ricevuto il permesso di essere rappresentata altrove che a Bayreuth. E proprio all'intento di echeggiare la tecnica del leitmotiv wagneriano, di riprodurre in forme e ritrovati di una modulazione espressiva sapiente la fascinosa articolazione melodica e armonica del "Parsifal" dovrebbe essere ricondotta la maliosa e raffinata prosa del romanzo. Ne "Il fuoco" la cura di evocare l'ambiente, il paesaggio, la mirifica Venezia in cui è posta la scena, costituisce l'incanto più frequente dell'opera. La maturità dannunziana, che si afferma anche ne "Il fuoco", coincide in quel periodo con l'abbandono di ogni spunto di carattere naturalistico.

Con "Le laudi", specie col poderoso sforzo lirico - epico di "Laus vitae", col quale il poeta si illuse di aver composto una nuova "Divina Commedia" secondo lo spirito contemporaneo, e soprattutto con "Alcyone", d'Annunzio raggiunse finalmente il vertice della vera poesia. Ne "Le laudi" gli echi di opere precedenti sono infiniti e partono da un grande numero di autori che va da Ovidio a poeti di poco antecedenti a d'Annunzio.

Contemporaneamente a "Le laudi", la attività drammaturgica dannunziana, finora poco felice, si aderiva con la tragedia "Francesca da Rimini", al compito di riesprimere una vicenda profondata nella lontananza dei secoli e animata già dal calore e interesse di altri poeti, a partire da Dante. La tragedia, come molte opere dannunziane, ha suscitato impressioni critiche discordanti: il Borgese la giudicò la migliore delle opere drammatiche dannunziane, in quanto "un poema di sangue e di lussuria"; molti altri critici, invece, si manifestarono ostili; il De Michelis trova notevole soltanto gli abbandoni lirici e languidi della protagonista; il Paratore, invece, pensa che nell'opera ci sia una sostanza sanguigna molto più consistente che non nei tre drammi precedenti e che la figura di Malatestino ha una indubbia vitalità.²⁵

Accennando all'empito panico ne "Le laudi" che riprende quello di "Canto novo", il Paratore ammette che, dopo il trionfo della tendenza manifestata dalla produzione dannunziana tra gli anni 1895 - 1900, cioè l'abbandono del naturalismo, questo ricomincia

25. vedi Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.IX.

a far avvertire i suoi accenti. In realtà lo schianto così sonoramente raffigurato ne "La morte del cervo", le attente, plastiche pitture delineate ne "I camelli" e ne "Il Tritone", le vivide visioni di corpi emergenti e di fascinosi quadri che balenano così spesso ne "L'oleandro", fino alla straordinaria rievocazione del mito di Apollo e Dafne nei Ditirambi, e infine la meravigliosa successione di corporee epifanie e di altre figurazioni naturali, fin dal "becco ... petulco" che ha dato la pelle al recipiente, com'è scansita in uno dei più sbalorditivi miracoli espressivi di "Alcyone", "L'oltre", convogliano di contro alle evanescenti increspature sapientissime di "Undulna" e al magico snodarsi di aeree volute de "L'onda": si nota una ghiotta tensione verso il particolare concreto; il dato materiale è contemplato e sorbito con uno slancio di fremebonda immedesimazione che trascende di molto la pur calda vampa di "Canto novo". Contemporaneamente nel fortunato aggancio del talento drammatico alle suggestioni della terra natia, che fruttò al d'Annunzio i maggiori successi come autore di teatro e ne sollevò il livello molto al di sopra dei quattro drammi fin allora sceneggiati, la veemenza degli effetti teatrali, la veristica violenza delle scene madri che si scatenano ne "La figlia di Iorio" obbediscono alla componente naturalistica mai intermessa nello spirito dell'autore, anche se il raccolto e struggente lirismo che le vena e le potenzia vi aggiunge la nota essenziale della poesia. Dunque, decadentismo e naturalismo sono le componenti dell'arte dannunziana e ne "La figlia di Iorio", che segna il vertice di d'Annunzio come autore drammatico, mentre "Le laudi" lo stavano segnando come poeta lirico, l'esplosivo furore delle scene madri si intona al filone naturalista.

Si tratta forse del vertice assoluto dell'opera dannunziana, perché solo ne "La figlia di Iorio" il decadentismo rampollante dalla preziosistica temperie linguistica che si colora di toni aulici, di arcaismi, di ricercate rarità con chiave dialettale, nonché dall'impianto radicalmente fallimentare dell'azione, e il naturalismo esasperato dalla brutale aggressività di molte scene sono trascesi - caso unico nella poesia dannunziana - dal senso misterioso, arcano di una fatalità che infonde nei personaggi principali il significato di una missione interpretativa sovrumana, nel bene o nel male. Molti critici, però, preferiscono indicare "Alcyone" e "Il notturno" come i due capolavori dannunziani, accantonando "La figlia di Iorio" che è l'unica opera del poeta che, pur concedendo il debito posto al furore dei sensi, si solleva in un clima in cui la passionalità umana vibra di una risonanza universale. La tragedia ebbe un trionfale successo al Lirico di Milano ed è sempre stata l'unico dramma dannunziano accolto con favore dal pubblico. Si potrebbe supporre che sia stata proprio la veemenza delle scene principali, cioè il filone naturalistico a trascinare le folle, anche se la tragedia si distingue da tutto il resto dell'opera dannunziana nell'improntare la vicenda e il carattere stesso dei protagonisti a un senso di profondità umana che fa emergere i motivi dello spirito al di sopra dello sfogo

del materiale slancio di vita, nell'ispirarsi alla tradizione regionale più fonda, nell'affermare una legge di pietà di valore universale in modi che costituiscono veramente un *unicum* nel mondo poetico di d'Annunzio.

"La fiaccola sotto il moggio" è l'opera che segue "La figlia di Iorio": un'altra tragedia di argomento abruzzese. Il pubblico milanese, cui la tragedia fu presentata, aspettandosi un'opera simile alla precedente, rimase deluso dal suo tono nettamente diverso e l'accorse molto meno calorosamente. L'orientamento de "La fiaccola sotto il moggio" è ben diverso da quello de "La figlia di Iorio": anche se l'Abruzzo continua ad essere la terra in cui si svolge l'azione, l'ambiente raffigurato è decisamente storico, la decadenza di un'antica famiglia nobiliare proprietaria nella valle del Sagittario al tempo di Ferdinando I di Borbone. L'estraneità dei suoi temi al clima leggendariamente sacrale de "La figlia di Iorio" è tale che l'autore da principio aveva progettato di scrivere il dramma in prosa, tornando decisamente ai tre drammi iniziali del triennio 1897 - 1899 e ripetendo la genesi de "La città morta", cioè la derivazione dal teatro greco antico proprio di un dramma borghese. Ma l'elaborazione, rapida eppure accurata, del nodo drammatico fu tale che l'opera risultò di grande vitalità sul piano teatrale e non priva di risonanze poetiche. Secondo il Paratore, ne "La fiaccola sotto il moggio", si notano in primo luogo le suggestioni del decadentismo: i personaggi hanno i nomi, ormai scomparsi, di illustre famiglie feudali. Già ne "Le vergini delle rocce" al protagonista era stato dato il cognome dei Cantelmo, cui è intitolata la celebre loggia di Popoli; nella tragedia i due fratellastri nemici portano rispettivamente i nomi di De Sangro (i feudatari di Anversa e della valle del Sagittario) e di Acclozamora, (i feudatari e i primi possessori del castello di Celano). E' anche indicato il fatto che ne "La fiaccola sotto il moggio" sono trasportati in ambiente abruzzese contemporaneo il tema e la struttura de "L'Elettra" di Sofocle. L'introduzione del personaggio perverso e protervo della domestica assassina e la preservazione dei motivi ideali e dei sentimenti più umani nel personaggio di Gigliola mostrano come il fatto di non aver rivissuto lo spunto ispiratore esclusivamente in chiave decadentistica abbia determinato un equilibrio che ha impresso all'opera un rilievo e una validità sconosciuti alle opere composte sotto il solo influsso della poetica decadente. Secondo il Paratore, ciò che più importa è l'inquadratura acutamente veristica, grazie alla quale, nonostante la solita ingombrante aulicità del troppo ricercato e letterario eloquio, l'azione si configura come studio di un ambiente in dissoluzione, esasperatamente vincolato ai bisogni elementari. Questo carattere di dramma del tipo di quelli che avevano avuto fortuna nel teatro *boulevardier* degli anni 90 è ribadito anche dal colpo di scena conclusivo che imprime alla parte finale della tragedia un sussulto clamorosamente teatrale: l'inutilità del macchinoso sacrificio di Gigliola, perché Tibaldo,

in un inatteso guizzo di violento rancore, l'ha preceduta nel sopprimere l'odiosa assassina della prima moglie, è un caratteristico espediente da teatro, proprio di gusto veristico.²⁶

Anche se "La fiaccola sotto il moggio" non può essere considerato al livello universale di "La figlia di Iorio", la squadratura aspra ed energica delle scene, nonché una ineguale, intermittente ma pure massiccia aggressiva vitalità tengono desta l'attenzione del lettore e donano ai personaggi un rilievo che non è sempre illusorio.

Un altro punto da notare è che i critici attribuiscono alla tragedia un numero di morti veramente cospicuo: di tutta la nobile casata dei De Sangro l'unica superstite è la vecchia nonna, donna Aldegrina, che, del resto, scompare alla fine del secondo atto. Così la tragedia si concentra in un cupo e truce epicedio di tono drammatico agli antipodi di quello de "La figlia di Iorio", che, in fondo, offre un'interpretazione altamente confortevole dell'umano destino.

Dalla tragedia precedente "La fiaccola sotto il moggio" si diversifica anche perché quella prende le mosse da una quieta e lieta scena di festa per poi movimentarsi drammaticamente fino alle catastrofi del secondo e del terzo atto, mentre questa prende le mosse da un antefatto tragico, che rinnova lo schianto di una de "Le novelle della Pescara", "La madia", per poi indugiare con insistenza su contestazioni, accuse, litigi relativi a quel luttuoso evento che occupa interamente i primi due atti.

In conclusione, se il richiamo all'ambiente abruzzese ha evitato il fastidioso esibizionismo superomistico, la rievocazione della vita regionale si assomma in una prospettiva inconsueta a sfondo desolatamente pessimistico, in cui la coscienza dello sfascio fisico oltre che morale, del predominio della morte, della decadenza, della disperazione nella sorte dell'uomo si profila così precisamente come mai prima era avvenuto nell'opera dannunziana. Anche lo stile risente di questa impostazione: il poeta fa prevalentemente uso di un linguaggio colloquiale.

Bisogna sottolineare che, proprio nel primo quinquennio del secolo, con le due tragedie abruzzesi, accanto a "Le laudi", d'Annunzio afferma di aver raggiunto la maturità, a cui si è fatto accenno a proposito de "Le vergini delle rocce", della nuova edizione di "Canto novo", dei tre consecutivi drammi in prosa e de "Il fuoco".

A fatica le opere che seguono "La fiaccola sotto il moggio" si indirizzano verso traguardi di tono diverso, assecondano, cioè, il ritorno ad un più concreto contatto con l'umano già realizzato nelle due tragedie abruzzesi. La prima, "Più che l'amore", esaspera, anzi, la sterile infatuazione superomistica; ne "La nave", che non è facilmente rappresentabile per la macchinosità del complesso scenico e il gran numero dei personaggi, a parte gli accenti nazionalistici che assicurarono il successo della tragedia, si scatenano di nuovo l'estro di dar voce e figura ad un mondo remoto e di far

26. vedi Ettore Paratore: "Studi dannunziani", Casa editrice Morano, Napoli, 1966, pp. 302 - 305.

grandeggiare il tipo di donna lussuriosa e sadomasochista, caro alla letteratura decadente, Basiliola; in "Fedra", l'attrazione verso la tragedia greca, che ne "La città morta" e ne "La fiaccola sotto il moggio" si era affermata con uno sforzo di trasposizione in un dramma borghese di spunti e trame desunti dai drammaturchi attici del secolo V a. C. , si dispiega nella rielaborazione personale di un dramma euripideo, "L'Ippolito coronato",

L'ultimo grande componimento dannunziano è il romanzo intitolato "Forse che sì forse che no". Questo romanzo non è da essere considerato come soltanto le prose di diario intimo iniziate con "La contemplazione della morte"; è da tenere presente che "Forse che sì forse che no" occupò gli ultimi cinque quinquenni della vita del poeta ed è una delle sue opere più complesse, che riflette uno sforzo artistico plurivalente e d'ambiziosa molteplicità di toni e di accenti. La maggior parte dei critici pongono il romanzo in primo piano, ammirandolo anche come l'opera in cui inizia a diventare chiaro il secondo stile posastico di d'Annunzio, quello più incline alle effusioni liriche.

Nel romanzo si nota una sbalorditiva polivalenza, di angolazioni espressive che, oltre a dar corso ad un aperto lirismo e a collegarsi con l'organico e massiccio sviluppo della trama, va dall'incomparabile echeggiamento del linguaggio ufficiale poliziesco nel verbale sulla follia di Isabella, alle analisi del tormento psichico di Vana e dall'incesto tra i due fratelli Inghirami, alle descrizioni introspettive del paesaggio volterrano, alle travolgenti pagine, in cui, precorrendo le imminenti gesta di d'Annunzio eroe, erompe la passione per la corsa dell'automobile e il volo dell'aereo, che sono fra l'altro la sconvolgente introduzione di questi temi nella letteratura europea.

Trattando della vasta produzione dannunziana, ci si dovrebbe soffermare anche sui drammi intitolati "Le martyre de saint Sébastien" e "La Pisanelle", composti durante l'esilio di Parigi e di Arcachon e quindi, in francese antico. Contini giudica il francese di d'Annunzio maccheronico, mentre molti scrittori francesi lo lodano, come Leon Blum che sostiene che da quando "Le martyre de saint Sébastien" fu pubblicato "*les lettres françaises comptent un grand poète de plus*".²⁷ Secondo il Paratore, il primo dramma è molto slegato, mentre il secondo ha forse una struttura più solida; ne "La Pisanelle" l'elemento che prevale è il gusto decorativo, ravvisabile anche nel rivolgersi fin dalla prima concezione al sostegno di un musicista, Debussy. La struttura drammatica è ciò che meno interessa il poeta, tutto intento a valorizzare gli elementi che assicurano evasioni figurative e parentesi liriche.

Nella storia dell'opera dannunziana, ora si è dinanzi una lunga serie di prose che hanno il carattere di diario intimo. Esse cominciano con "La contemplazione della

27. vedi Solange de Bressieux: "D'Annunzio drammaturgo francese", in "Testimonianze sull'arte di Gabriele d'Annunzio", in "Gabriele d'Annunzio nel primo centenario della nascita", E.R.I., Roma, 1963, pp.113 - 141.

morte" e con "La Leda senza cigno", arricchita con "La licenza" e terminano con "Il libro segreto" e con "Solus ad solam". Il libro più significativo, più esemplare della serie è visto ne "Il notturno". Il Cecchi ha indicato nel fortunatissimo volume l'inizio dell' 'esplorazione d'ombra', cioè della sapiente discesa del poeta nei meandri della più sincera e più sofferta introspezione che crea in tal modo un tipo di prosa più fascinosa proprio per il suo sorvegliato raccoglimento. La seconda tappa, l'aspetto nuovo della prosa dannunziana, è segnata soprattutto dal fatto che gli scritti in questione presentano l'io del poeta che analizza e confessa se stesso. Secondo Alfredo Schiaffini, un critico che ha apprezzato molto la vera (o presunta) novità dell'ultimo d'Annunzio intimo: " a confronto dell'estetico e superumano, è più creativo e originale ... ha più operato e può agire più sotterraneo e profondo, inserendosi perciò con maggiori titoli nella storia della nostra tradizione di lingua e di civiltà, il linguaggio del cosiddetto secondo d'Annunzio: della prosa della memoria o notturna o segreta".²⁸

E' da porre in chiaro che "La licenza", anche se pubblicata prima, è stata stesa dopo il sostanziale ceppo de "Il notturno" (che risale al 1916) e dà corpo particolarmente ai ricordi del poeta riguardanti l'invasione tedesca nell'estate 1914 entro la Francia dove egli abitava e alla ricostruzione che egli ne fa.

Per "Il notturno", gode tuttora piena attendibilità l'asserzione del poeta che l'opera deriva dai diecimila artigli da lui faticosamente tracciati in condizione di cecità quando egli giaceva a letto in seguito all'incidente aereo del 16 gennaio 1916 che, facendogli battere il sopracciglio destro contro la mitragliatrice di prua, aveva provocato il distacco della retina e la perdita della vista nell'occhio destro, imponendo, quindi, il bendaggio permanente di entrambi gli occhi durante la degenza. La trascrizione delle righe scarabocchiate dallo scrittore sofferente, in condizioni così anormali, costò grande fatica alla figlia Renata. Naturalmente molti passi risultarono indecifrabili e per questo d'Annunzio sottopose il testo a una radicale revisione, che lo spinse anche a introdurre frasi e brani de "I taccuini" di anni prima, fin dal 1899; il che persuade che il secondo d'Annunzio, così distintamente favoleggiato, aveva già i suoi precedenti nel d'Annunzio della prima maniera. Il testo fu consegnato all'editore Treves nell'autunno, ma incompleto; quindi la stampa ritardò e l'opera subì altre revisioni dell'autore finché la pubblicazione avvenne nel 1921, accompagnata da un'eccezionale campagna di propaganda. Si potrebbe dire che con essa abbia avuto termine, dopo aver raggiunto la forma più vistosa, il chiasso sollevato dall'uscita delle opere dannunziane; dopo d'allora i sei o sette volumi che ancora uscirono sotto il nome del celebratissimo autore sono stati giudicati tutti inferiori a "Il notturno" e non hanno mai suscitato uno slancio pubblicitario.

28. Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.XIV.

La prosa de "Il notturno" cronologicamente, almeno nella sua genesi sostanziale, è posteriore solo a "La contemplazione della morte" e alle prime "Faville" fra le prose intime; perciò al modo con cui essa fu concepita e generata risale tutto il complesso delle impressioni suggerite dall'opera del cosiddetto secondo d'Annunzio. La disavventura che aveva costretto il poeta all'immobilità e alla fasciatura che l'accecava gli ha infuso, senza dubbio, quel senso di debolezza, di indifesa passività, di rassegnata accettazione e riconoscimento del male, del limite, dell'ostacolo insuperabile che fa avvertire sempre più la precarietà della vita e che il poeta, sopraffatto dalle dure circostanze in cui si sente imprigionato, fa circolare nella desolata, comunque instancabilmente sveglia e sensibile prosa del suo diario, cui i ricordi, l'intensità dei rapporti con quello che è stato e quello che attualmente lo condiziona conferiscono la capacità di profilare una rinnovatrice, sorprendente *Weltanschauung*. La coscienza del male, della distruzione, della morte aveva già costituito il fondo più marcato dei romanzi del biennio 1892 - 1894 e delle due tragedie abruzzesi; ora questa consapevolezza della problematica esposizione a un di più che ci sovrasta assume un tono, un colore di pacata e rasserenante medietà, di casto e rattenuto controllo. Di qui la persuasione che d'Annunzio abbia mutato natura, la lieta convinzione che il superuomo abbia ammainato le vele e si conceda per la prima volta alla riflessione sull'umano intravvisto nelle fenditure del suo stesso cuore. Di qui anche la solleticante curiosità per le divagazioni e soprattutto i ricordi di cui sono gremiti "Il venturiero senza ventura", "Il secondo amante di Lucrezia Buti" (composto però diciassette anni prima della data di pubblicazione), "Il compagno dagli occhi senza cigli", "Il libro segreto", nonché "Solus ad solam".

Secondo il Paratore²⁹, d'Annunzio, nel rinunciare al proposito di "celarsi dietro il protagonista di una complessa opera narrativa" e nel limitarsi "forse anche per stanchezza ... all'analisi della proprio personalità", si è avviato in fondo alla *recherche* del suo *temps perdu*, come faceva Marcel Proust in forma romanzesca, e alla letteratura diaristica de "I quaderni" di Rilke, seguendo gli orientamenti dell'ultima più autorevole fase della letteratura decadente europea. In questo porre per la prima volta in superficie la propria personalità c'è anche l'orgoglio del proprio eroismo, dell'ormai avvenuta affermazione delle proprie capacità di uomo d'azione; molti passi delle ultime opere fanno sospettare la solita "compiacenza d'immaginifico nello squadernare con irritante e provocante virtuosismo" le proprie visioni; i frequenti ritorni in queste prose a modi acutamente naturalisti, anche se nel sapiente impasto di timbri contrastanti, denunciano un ricollegamento agli stampi iniziali dell'opera dannunziana. Il poeta determina il miracolo di raggiungere le reali pieghe della propria psiche con un abbandono sincero, come mai successo fin allora nella sua arte. Sarebbe giusto indicare che questo sia la

29. vedi Ettore Paratore: "Studi dannunziani", op. cit., pp. 110 - 118 e 281 - 290.

radice, la vera ragione dell'armonia delle sue pagine autobiografiche, piene dell' umanità che finalmente riesce a sprigionarsene. Bisogna anche sottolineare che l'eroe, nell'introspezione cui d'Annunzio cominciò a sottoporre se stesso, cedette progressivamente il suo posto all'uomo carico di tutte le umane debolezze; proprio per questo l'artista arrivò a conquistare sui lettori quel potere di persuasione che la sua prosa precedente, anche se bellissima, non riuscì mai a conseguire.

Ne "Il notturno" gremiscono accenni culturali; si sente la tipica tradizione decadente che sminuzza le immagini, le sensazioni , i pensieri e i sentimenti in una lunga, lenta e torbida teoria di notazioni che si sovrappongono l'una all'altra in un flusso continuo e uniforme. Ci sono brani che nella compagine aulica dell'eloquio e delle sollecitazioni fantastiche colpiscono per il loro timbro naturalistico e si raccordano agli appunti fissati ne "I taccuini" del 1914 e del 1915. Questo approfondire il proprio 'io' nel contatto col palpito collettivo ha aperto il varco alla fraternità e al commosso ricordo delle sensazioni dell'adolescenza, che circola anche ne "Il secondo amante di Lucrezia Buti" e ne "Il libro segreto".

Secondo molti critici,³⁰ però, le ultime prose autobiografiche non propongono una nuova dimensione poetica e spirituale: prima di tutto, i ricordi dell'ambiente natio riacquistano, a poco a poco, (specie ne "Il secondo amante di Lucrezia Buti" e ne "Il libro segreto"), un insopportabile tono esibizionista (che ha nociuto tanto a d'Annunzio), inoltre bisogna tener conto del fatto che il primo nucleo delle prose autobiografiche era stato costituito prima del 1900, cioè nel periodo più ossessivamente frigido e sterile dell'estetismo esibizionistico dannunziano.

Il Pancrazi osserva che "tutti i modi della prosa dannunziana conobbero ... il rapido decadere e la corruzione. E la prosa *notturna*, per la sua natura un po' speciosa, anche più delle altre. Lo stesso "Notturmo", che ne è il frutto più bello, ha parti così mature da sembrare già mezze. E ne "Le cento e cento pagine" (che è poi zibaldone di vari stili) molto di quel che appartiene a quest'arte è già passato, stucca."³¹

In conclusione, si potrebbe sostenere che molti critici gli abbiano rinfacciato di non avere una poetica che ospiti attivi elementi spirituali e, per conseguenza, di aver compiuto un'opera che, non offre quasi mai passi in cui prorompono vibrazioni umane di portata e risonanza universale, passi in cui il lettore trovi proposto, agitato e raffigurato il dramma della personalità dell'uomo e del suo destino. In genere, gli si riconosce, invece, e non a torto, uno straordinario virtuosismo espressivo.

30. vedi Paolo Alatri, op. cit., pp. 378 - 379.

31. Ettore Paratore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", op. cit., p.XV.

E' importante e doveroso sottolineare alcuni motivi, per cui a d'Annunzio è necessario rendere giustizia, a parte la su riconosciuta perizia di immaginifico e di signore della parola. Prima di tutto, egli è l'autore moderno che ha maggiormente sprovincializzato la letteratura italiana, immettendovi tutti i fermenti della più avanzata arte europea e configurandosi come una delle massime voci del decadentismo, tanto che è stato l'unico autore italiano d'età moderna che sia stato riecheggiato in altri paesi europei. Anche nel periodo che la critica più severa giudica privo di opere poeticamente valide nella loro struttura complessiva, d'Annunzio ha creato forme espressive destinate a conquistare vasta risonanza: nel periodo che va dal 1889 al 1894 egli, con le sue opere narrative, ha dato i modelli principali di quello che in Francia, grazie a "Le crépuscule des dieux" di Elémir Bourges, era definito *roman wagnérien*; contribuendo a segnare l'affermazione in Europa; ha fatto prevalere, in questo modo, una tecnica narrativa opposta a quella che, secondo la formula naturalistica, prediligeva il nutrito svolgimento basato su una successione di fatti, una tecnica che a tale struttura sostituiva la preminente analisi della psiche del protagonista nel suo dibattersi, anche a costo di sacrificare la trama, di limitare a pochi gli eventi significativi, di ridurre al minimo la consueta struttura del romanzo (il che avviene soprattutto ne "Le vergini delle rocce" e ne "Il fuoco").

Inoltre Gabriele d'Annunzio, con la tragedia pastorale ha definitivamente circoscritto la fin allora assoluta preminenza del dramma borghese di tipo *boulevardier*.

Contrapponendo a tutto il ricco periodo delle opere liriche, narrative e drammatiche quello estremo delle prose intime, si è riconosciuto nell'artista uno sviluppo, un passaggio. Non sarebbe del tutto sbagliato, però, sostenere che indizi di evoluzione sono ravvisabili anche in molte fasi precedenti: la lirica dell'esplosione panica di "Canto novo", attraverso "L'intermezzo", "L'Isotteo" e "La chimera", giunge al tentativo d'introspezione de "Il poema paradisiaco"; dopo il travagliato periodo 1889 - 1894, in cui la narrativa tende a liberarsi dal modulo naturalista, esasperando, però, la tragica problematica in cui l'individuo si trova impegnato, si inaugura con "Le vergini delle rocce" l'esaltazione ottimistica del superomismo che culminerà ne "Il fuoco", spingendo in primo piano l'estetismo. Negli ultimi anni del secolo diciannovesimo, a questo filone di sicura confidenza nel superuomo si intreccia la sorprendente iniziazione all'arte drammatica, che nelle prime tre opere pone una successione di superuomini falliti. Alla fine, la rielaborazione di "Canto novo", gli spunti magicamente descrittivi de "Le vergini delle rocce" e la fede nell'arte conclamata ne "Il fuoco" fanno scaturire l'inattesa ma fecondissima ripresa lirica de "Le laudi". Se ne "Le laudi" l'ottimismo vitalistico sfoggiato nei due romanzi menzionati sopra trova voce spesso felice e trascinante, "La figlia di Iorio", "La fiaccola sotto il moggio" e "Forse che sì forse che no" riprendono a contrasto

e portano alla più esasperata tragicità il senso negativo del male, della distruzione e della morte che già tormentava la narrativa del ventennio precedente, dalle novelle abruzzesi a "Il trionfo della morte".

La contrapposizione di opposti atteggiamenti, l'interferire di contrastanti visioni della vita è una costante dell'arte dannunziana. Spesso si è voluto raffigurare il poeta come il dilettante di sensazioni (basta pensare al Croce), il virtuoso immaginifico che sa molto bene giocare con la parola, l'insensibile egotista volto sfrenatamente all'esaltazione del godimento totale e intenso dell vita. Ma il senso del male, della distruzione e della morte si accampa predominante in troppe fra le opere significative, costituendo il problema più tormentoso per l'intendimento della personalità letteraria di d'Annunzio.

B. D'Annunzio e l'Abruzzo:

Quando si accenna all'importanza dell'Abruzzo in d'Annunzio, si notano, in primo piano, i richiami paesaggistici presenti nei grandi romanzi, da "Il piacere" a "L'innocente", fino a "Il trionfo della morte"; quindi una ricognizione a volo d'uccello attraverso le sponde d'Ortona e San Vito e l'aspra descrizione verista del pellegrinaggio a Casalbordino. Poi la lirica soffusa di "Alcyone" con l'autunnale transumananza dei pastori, dai monti d'Abruzzo al piano della Puglia, seguendo le vestigia dei padri lungo il sentiero antico: le pecore dal manto lanoso, le loro impronte sulla sabbia, quel caracollare simile alle onde marine che diventa musicale e mitico. Non è ad esse che volge il pensiero l'ultimo d'Annunzio, avvertendo l'irrimediabile lontananza dai luoghi della giovinezza e il presagio di una morte che s'avvicina a grandi passi, sciogliendo fragilità e rimpianti?

Ettore Paratore accenna ad un'idea di vulnerabilità, che richiama l'immagine di Gabriele d'Annunzio giovane, undicenne, in partenza per il Cicognini evocata da Ivanos Ciani.³² D'Annunzio davanti ai professori e compagni di collegio, tenta di esorcizzare un'inflexione regionale troppo accentuata, come sostenuto da questi critici.

L'esilio pratese attenuò certamente in d'Annunzio, nel momento critico della formazione, i tratti di un'abruzzesità non ancora fissata, latente e inconsapevole. Testimoni di questo fatto sono i ritorni annuali a Pescara, punteggiati da sentimenti contrastanti: accanto al piacere di riabitare la casa paterna, si avverte, per esempio, un

32. Massimo Cutò: "D'Annunzio e l'Abruzzo", in "Rassegna dannunziana", A. VI, n.13, giugno 1988, suppl. a "Oggi e domani", A.XVI, n.5/6; maggio/giugno 1988, Ediares, Pescara, p. LII.

insopprimibile fastidio davanti alla festa di San Cetto (il santo patrono), orgia di musica e baldoria, frastuono e rumorosa confusione. Però è anche da notare che proprio in quegli anni (il 26 ottobre 1880) nasce il gruppo artistico e intellettuale del Cenacolo Francavillese; sarà attraverso la frequentazione di amici come Michetti, Barbella e De Nino che d'Annunzio partirà alla scoperta vera della propria regione. L'escursione gli rivelerà terre lussureggianti e insospettate bellezze, descritte dettagliatamente in una lettera all'amica Giselda Zucconi.

Si segnala al contrario la perdurante sordità del poeta verso gli usi ed i costumi locali, che solo in seguito diventeranno motivo d'ispirazione. Col tempo, infatti, crescerà dentro di lui l'urgenza di raccontare un ambiente che ormai gli è entrato nel cuore, spintovi dalla straordinaria esperienza del 1887 quando, in risposta all'invito degli amici De Nino e Michetti, d'Annunzio abbandona la vita mondana della capitale per un giro sulla Maiella. Scrivendo a Barbara Leoni menzionerà 'uno spettacolo terribile' che l'ha profondamente impressionato: la processione dei deformi e dei malati verso la Madonna dei Miracoli. Si tratta chiaramente di un momento di apprendimento, di recezione interiore, di nutrimento abruzzese che la visita all'abbazia di San Clemente a Casuarina, replica di quella compiuta dieci anni prima, chiude circolarmente nel 1891 assumendo, si può dire, una valenza simbolica.

L'Abruzzo, così come era nella realtà e fuori dal mito, è descritto dallo storico Raffaele Colapietra, tramite storie piccole e grandi che tutte insieme danno un quadro generale dell'epoca.³³ La catena di avvenimenti comprende i fermenti sociali degli anni '80: il privatismo affaristico che si afferma, la ferrovia, l'espansione urbanistica, lo spostamento di un asse culturale privilegiato, che da Napoli si indirizza a Roma. E' da lì che arriveranno, abruzzesi di ritorno, i giornalisti, i nuovi avvocati e gli altri rappresentanti di un'emergente classe dirigente, che subentrerà a quella dei notabili colti. La penetrazione industriale muta il profilo del vecchio Abruzzo, accentua la lotta di classe mentre appartiene a Giacomo Acerbo, in età giolittiana, l'invenzione della provincia di Pescara. Quanto alle accoglienze di d'Annunzio e della sua opera nella terra natale, col passare degli anni l'Abruzzo gli tributò onori e gloria, celebrando degnamente la sua fama e i suoi successi.

Secondo Ermanno Circeo, il verismo nella storia artistica di d'Annunzio rappresenta soltanto un momento di passaggio e non un'esigenza spirituale o una convinzione estetica.³⁴ Attratto dalle deformità fisiche e morali, compiaciuto dal morboso, dal degradato e dal repellente, il d'Annunzio degli scritti giovanili dipinge

33. Ibid., p. LIII.

34. Ibid., p. LIII.

ferinamente i caratteri della propria gente. Ma si tratta di elementi posticci: se la parabola del narratore approda ad esiti rilevanti, non è così per lo sviluppo tematico, che subisce un evidente rallentamento; ed anche l'uso del dialetto si rivela un limite, un restringimento della prospettiva artistica complessiva. Dunque il d'Annunzio più convincente rimane il grande poeta della fisicità, l'uomo nel quale si agitano il sentimento del tempo, la pienezza della vita, i momenti crepuscolari di abbandono. Si tratta, cioè, di uno scrittore intimo, notturno, affidato ad una vena segreta che scorre libera da qualsiasi barriera. Quanto agli aspetti memorialistici dell'opera dannunziana, rivolgendo l'attenzione su "Il notturno", su "Le faville", su "Il libro Segreto", se nell'artista pescarese il senso del passato non assume mai la dimensione del ricordo, l'Abruzzo costituisce una deviazione dalla tendenza. La presenza della terra natia suscita malinconie e rimpianti e delle volte si fonde all'immagine materna: il ritorno alla madre vera e a quella simbolica inevitabilmente è tinta di struggente commozione. In quei momenti i luoghi dell'infanzia, gli oggetti, le tracce, gli odori di un'età irrimediabilmente passata, l'immagine del mare, l'intensità dolorosa dei monti che assumono i contorni del sogno tornano alla mente di d'Annunzio. Il mito dell'Abruzzo prende il sopravvento sulla realtà, si trasforma in un'aspirazione quasi religiosa e fuori del tempo. I segni della razza, il profilo di un destino ancestrale aggrappato al rispetto della vita e la sua dignità suprema sono caratteri che si fanno fortemente notare in d'Annunzio. Si compone così il ritratto di un popolo: uomini e donne forti, civili, che non conoscono l'arroganza, pervasi d'istintiva diffidenza e antica saggezza.

C. Il tema della donna ne "I romanzi della rosa" di d'Annunzio:

1. D'Annunzio, anticipatore di costumi ?

I rapporti affettivi sono profondamente mutati negli ultimi decenni. Si è frantumato il concetto ottocentesco di sessualità come prodotto 'della società operante all'interno dei territori del potere'. La 'rivoluzione sessuale' ha rotto i rapporti che confinavano l'eros nel privato. E ciò ha provocato un nuovo modo di vivere i cui riflessi sociali sono già evidenti anche in Italia.

Anthony Giddens, docente di sociologia all'Università di Cambridge, nel suo libro intitolato "La trasformazione dell'intimità - Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne"³⁵ colloca l'inizio delle trasformazioni dell'intimità nella nascita dell'amore

35. Anthony Giddens: "La trasformazione dell'intimità - Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne", Il Mulino, Bologna, 1992.

romantico di fine Settecento, fondato sull'assimetria dei rapporti di coppia con la sottomissione domestica della donna, funzionale a un certo concetto sociale. La sessualità era così 'incanalata all'interno dei territori del potere e non un semplice insieme di impulsi biologici che possono o meno trovare uno sfogo diretto'. La rivoluzione sviluppata a partire dalla seconda metà del nostro secolo, ed accentuatasi negli ultimi decenni, delinea la possibilità di una 'relazione pura' tra uomo e donna, basata sulla totale parità sentimentale ed emozionale. Il Giddens definisce il nuovo rapporto 'sessualità duttile', cioè eccentrica, libera dai vincoli della riproduzione, fondata sull'anatomia della persona, non orientata alla monogamia, alla stabilità. Per lui, nelle odierne società occidentali le donne non tollerano più la distinzione secondo la quale gli uomini hanno bisogno di diverse esperienze e quindi sono naturalmente portati a stabilire relazioni extraconiugali. Rivendicano l'assoluta parità, prima e dopo il matrimonio. La vita di una persona è diventata un percorso aperto che genera nuove domande. La maggior parte delle donne e uomini, arrivano ormai al matrimonio con un corredo significativo di conoscenze e di esperienze. Lo stesso matrimonio, per un numero di coppie sempre maggiore, e non solo nelle metropoli, non è più considerato uno status definitivo.

L'esperienza intima di Gabriele d'Annunzio, non isolata in un certo ambiente internazionale a cavallo del secolo, ha molti punti di contatto con la 'rivoluzione sessuale', almeno nei tratti generali. Bisognerebbe tuttavia dire che se egli seppe liberarsi ancora in giovane età dalle convenzioni favorite dal potere, funzionali a un certo tipo di organizzazione sociale, considerò in genere la donna non paritariamente, ma soprattutto 'oggetto', anche se le 'donne - muse' ebbero un ruolo fondamentale nella sua opera creativa, alcune particolarmente stimate come la grande attrice Eleonora Duse dalle "belle mani".

La vita di d'Annunzio sembra quasi un condensato di comportamenti che si svilupparono dall'inizio secolo ai decenni nostri: dal matrimonio, inteso in senso tradizionale con il rifiuto della parità e la licenza di trasgredire, allo scioglimento del legame di coppia, alla ricerca di 'storie' sempre diverse, fino all'esplorazione nel mondo del 'diverso' e all'annullamento, nella terza età, di ogni vincolo affettivo. Ma ogni 'libertà', come accennato, venne intesa dal d'Annunzio a senso unico. La sostanziale differenza, infatti, tra la 'rivoluzione sessuale' dei giorni nostri e il comportamento del vate superuomo, come venne chiamato il Poeta, e quello delle sue donne, sta proprio nella negata parità dei diritti.

Gabriele d'Annunzio inseguì sempre spasmodicamente il 'piacere', giustificando la ricerca con la necessità di eccitare il suo "immaginario stellare" attraverso la 'bellezza femminile'. La congiunzione carnale fu per lui anche indagine del mistero, scandaglio di quello spazio in cui "la carne non è più carne ma l'orlo di un potere interiore".

Alcuni studiosi hanno acutamente osservato che se gli 'amori' di Casanova fruttarono testi letterariamente di valore solo documentale, quelli di d'Annunzio generarono la grande poesia di "Alcyone".

2. I personaggi femminili ne "I romanzi della rosa" di Gabriele d'Annunzio:

Una delle più comuni accuse che il pubblico rivolse a Gabriele d'Annunzio è che descrisse soltanto o soprattutto casi, ambienti, amori inverosimili, anormali e malsani. I suoi personaggi sono degli squilibrati e la sua opera è un museo di patologia : la sua arte è tutta impregnata di sensualità.

Bisogna fare uno studio accurato per vedere se tutti questi personaggi sono davvero immorali e patologici; se le passioni che li agitano sono tutte torbide e se l'amore che in essi palpita è sempre un sentimento impuro e un atto di ferocia oppure di sadismo.

Secondo il Sighele, "Se nella sua tavolozza abbondano le tinte oscure (e del resto forse che nella vita non è così), sarebbe falso affermare che manchin le tinte chiare. Vicino al vizio e al delitto, egli sa descrivere la bontà ed il sacrificio."³⁶

Dall'analisi delle figure femminili nei romanzi e drammi dannunziani appare chiaramente che Gabriele d'Annunzio non solo ha saputo intendere e rappresentare tutte le forme della passione amorosa, dalle più squisite delicatezze del sentimento alle più folli ebrezze della lussuria, ma anche il fatto che egli ha avuto un concetto dell'amore tutto suo; e la sua filosofia che sembra ai più una filosofia da epicureo dove l'uomo non è che uno schiavo dei sensi e un giocattolo nelle terribili mani femminili, viene riconosciuta invece come una dottrina austera che tende a sciogliere l'uomo da questo giogo e da questo incanto affinché possa, libero e solo, salire più in alto.

L'opera dannunziana deve essere divisa in due parti, se si vuole analizzarla dal punto di vista psicologico. Ci sono le tragedie dove egli ha descritto passioni e modellato figure già studiate da altri autori e ci sono romanzi e drammi dove tutta la trama psicologica è nuova; i personaggi non sono tolti dai libri ma creati dalla fantasia dell'autore stesso.

Le tragedie non originali di Gabriele d'Annunzio sono due: "Francesca da Rimini" e "Fedra". Il tipo di Francesca è stato immortalizzato tramite i versi di Dante e il tipo di Fedra rimarrà come lo delineò la poesia greca. Il d'Annunzio non ha creato, ma semplicemente rifatto queste due figure femminili. Secondo la critica psicologico -

36. Scipio Sighele: "Nell'arte e nella scienza", fratelli Treves editori, Milano, 1911, p.107.

letteraria, l'amore di Francesca è il simbolo del più normale e del più forte amore, mentre la passione di Fedra è il simbolo della passione più anormale, più violenta e più torbida.³⁷

Escluse queste due tragedie, il resto della opera dannunziana è tutto suo, non solo nella forma ma anche nell'idea.

Il romanzo dove l'autore ha espresso e ha messo in evidenza più sinceramente la sua psicologia è "Il piacere". Secondo molti critici Andrea Sperelli ha numerose affinità intellettuali e sentimentali con Gabriele d'Annunzio. Quasi in tutti i suoi romanzi il d'Annunzio ha messo un po' di se stesso per la fatalità insita nell'opera d'arte, la quale è sempre una confessione più o meno inconscia, anche quando non sia una confessione espressamente voluta come ne "Il fuoco".

Si potrebbe sostenere che ne "Il piacere" ci sia il riflesso più sincero dello stile di vita che l'autore, allora molto giovane, aveva. Ma oltre a riflessi biografici, nel romanzo si trovano l'accento e l'annuncio di tutte quelle teorie dell'amore che riappariranno ampliate in altri suoi lavori, e l'abbozzo di tutte le figure che si ripeteranno, trasformate o deformate, nei suoi romanzi e drammi. "Il piacere", perciò, raccoglie in sé tutti i motivi psicologici che il d'Annunzio svilupperà ampiamente nelle opere successive.

I due tipi femminili che dominano in questo romanzo, Elena Muti e Maria Ferres, la donna voluttuosa per temperamento e la donna onesta che si concede per passione sono creazioni che Gabriele d'Annunzio riprodurrà nella loro intima essenza psicologica, mutandone soltanto i particolari esteriori.

Così è facile ritrovare il tipo di Elena Muti nell'Ippolita Sanzio de "Il trionfo della morte" e nell'Isabella Inghirami del "Forse che sì forse che no".

Il tipo di Maria Ferres, invece, è riconoscibile nella Giuliana Hermil de "L'innocente". Come certi pittori o scultori ripetono il motivo di un quadro o l'espressione di una statua che ha avuto fortuna, e ogni volta sembra che la nuova opera sia un commento o un'evoluzione dell'opera precedente, così il d'Annunzio, in parte assecondando il suo istinto e in parte cedendo al favore del pubblico, volle ripetere le figure di quelle due peccatrici che nel loro temperamento così diverso uno dall'altro, chiudono tutta la gamma della psicologia dell'amore, costituendo due punti estremi.

Secondo Oreste Cimatori³⁸, i personaggi femminili delle opere dannunziane possono essere divisi in due gruppi generali, come sensuali e spirituali, che, tra di loro, possono essere categorizzati nel modo seguente:

37. Ibid., p. 109.

38. vedi Oreste Cimatori: "Donne dannunziane", cav. Vincenzo Giannotta editore, Catania, 1920.

I. Le sensuali

A. Le lussuose: Francesca da Rimini; Elena Muti ("Il Piacere"); Ippolita Sanzio ("Il trionfo della morte")

B. Le incestuose: Bianca Maria ("La città morta"); Isabella Inghirami ("Forse che sì forse che no"); Fedra; Parisina

C. Le gorgoni: Pantea ("Sogno d'un tramonto d'autunno"); La Comnena ("La gloria"); Basiliola ("La nave"); La Pisanella

d. La Maddalena: Mila di Codra ("La figlia di Iorio")

II. Le spirituali

A. Le vergini: Le vergini delle rocce nell'opera omonima; Vana Lunati ("Forse che sì forse che no"); Gigliola ("La fiaccola sotto il moggio"); Mortella ("Il ferro")

B. Le spirituali: Maria Ferres ("Il piacere"); Giuliana Hermil ("L'Innocente")

C. Le ispiratrici: La Gioconda; La Foscara ("Il fuoco")

D. Le martiri: Anna ("La città morta"); Silvia Settala ("La Gioconda"); Maria Vesta ("Più che l'amore")

a. Elena Muti ("Il piacere"):

De "Il piacere" si può dire che è un inno alla bellezza, alla ricchezza e alla felicità. E quindi non sarebbe sbagliato pensare alla protagonista, Elena Muti, come la dea della bellezza, della ricchezza e della felicità.

Spirito senza equilibrio in un corpo voluttuario, a similitudine di tutte le creature avidi di piacere, ella "portava nella commedia umana elementi pericolosissimi, ed era occasione di ruina e di disordine più che se ella facesse pubblica professione d'impudicizia"; "aveva la voce così insinuante che quasi dava la sensazione d'una carezza carnale"³⁹. "Da certi suoni della voce e del riso, da certi gesti, da certe attitudini, da certi sguardi ella esalava, forse involontariamente, un fascino troppo afrodisiaco. Ella dispensava con troppa facilità il godimento visuale delle sue grazie. Di tratto in tratto, alla vista di tutti, forse involontariamente, ella aveva una movenza o una posa o una espressione che nell'alcova avrebbe fatto fremere un amante. Ciascuno, guardandola, poteva rapirle una scintilla di piacere, poteva involgerla d'immaginazioni impure, poteva indovinarne le segrete carezze. Ella pareva creata, in verità, soltanto ad esercitare l'amore; - e l'aria ch'ella respirava era sempre accesa dai desiderii sollevati intorno."⁴⁰

Elena è, si vede, una creatura sensualissima, nata per amare, come il suo amante Andrea Sperelli: come risultato, diventano i protagonisti di un amore imbevuto di sensualismo, fin dal primo incontro, avvenuto in casa della marchesa d'Ateleta e

39. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere" op. cit., p.43.

40. Ibid., p.53.

raccontato da Andrea con le seguenti parole: "Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma dei cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali; e su dalla spalle svolgevasi agile e tondo il collo; e dalla nuca i capelli, come ravvolti in una spira, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate."⁴¹

E quando Andrea la conosce, il primo pensiero è del possesso: " 'Ecco la mia donna.' Tutto il suo essere ebbe una sollevazione di gioia, nel presentimento del possesso."⁴² Qui è interessante notare un punto comune in quasi tutti gli eroi dannunziani: la sensazione di 'prevedere' ciò che succederà, di sapere, in un certo strano modo, il rapporto che si avrà con una persona nell'imminente futuro: si direbbe che essa sia una comunicazione 'diretta' passata dall'autore al lettore.

E da quel momento non ha che immagini erotiche: "Immaginò di chinarsi e di posare la bocca su la spalla di lei....Ebbe un brivido sottile; e socchiuse le palpebre, come per prolungarlo. Gli giungeva il profumo di lei, una emanazione indefinibile, fresca ma pur vertiginosa come un vapore d'aromati. Tutto il suo essere insorgeva e tendeva con ismisurata veemenza verso la stupenda creatura. Egli avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sé, suggerla, beverla, possederla in un qualche modo sovrumano."⁴³

Perfino la musica patetica di Beethoven, uno dei compositori più nominati nell'opera⁴⁴, non fa che aumentare l'eccitamento: "Ella sarà mia...Ella mi terrà fra le sue braccia sul suo cuore."⁴⁵

E l'uomo è tutto preso dalla carne di questa donna; ma solamente dalla carne, poichè all'anima egli non pensa mai. Egli non ha pace fino al giorno in cui Elena, nell'ombra della sua rossa camera nel palazzo Barberini gli si dà sul caldo letto ove giaceva per una nevralgia.

Andrea a quell'amplesso ha un duplice eccitamento: l'aria assai calda, quasi soffocante, impregnata dell'odore singolare del cloroformio che quasi narcotizza e la zona di lana candida che fascia ad Elena la fronte e le gote: "Ella sorrideva, col capo affondato su i guanciali, supina, nella mezz'ombra. Una zona di lana bianca le fasciava la fronte e le gote, passando di sotto al mento, come un soggolo monacale..."⁴⁶

41. Ibid., p.42.

42. Ibid., p.41.

43. Ibid., p.60-61.

44. Ibid., pp.192 e 300.

45. Ibid., p.60.

46. Ibid., p.84.

Anche ne "L'innocente" la scena dei dottori che addormentano Giuliana è raccontata in modo impressionante: " ...i dottori l'addormentavano col cloroformio ed ella, sentendosi sprofondare nell'insensibilità della morte, due o tre volte tentò di alzare le braccia verso di me, tentò di chiamarmi."⁴⁷

Come il Baudelaire, anche il d'Annunzio ha questo strano pervertimento che consiste nel ravvivare la sensualità in un certo modo con la religiosità. Questo è un motivo che ricorre spesso nell'arte dannunziana. Ne "L'innocente" la fronte "pallida come il lenzuolo, tenue e pura come una particola" di Giuliana riaccende i sopiti sentimenti erotici di Tullio. Nel "Forse che sì forse che no" la vergine Vana Lunati ha lo stesso "viso olivigno fasciato dal velo come da una benda sacra". Ritornando a "Il piacere", ecco il passo dov'è descritto la casa di Sperelli, luogo d'incontri amorosi: " ...la sua casa era un perfettissimo teatro....Tutto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui si accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggi a una qualche ideale altezza. Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante. E a lui veniva da loro una incitazione tanto forte ch'egli n'era turbato talvolta come dalla presenza d'un potere soprannaturale.

Pareva, invero, ch'egli conoscesse direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti e la sentisse in certi momenti sprigionarsi e svolgersi e palpitare intorno a lui." ⁴⁸

Il passo è quasi interamente replicato nella lettera di d'Annunzio a Barbara Leoni, datata 31 luglio 1888: "Nella mia memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizza con una immagine di te, è una nota in un accordo di bellezza, è un elemento in una estasi di passione. Tutto, intorno, ha per me assunto quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui s'accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggi a una qualche ideale altezza. Come una fiala rende anche dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così gli oggetti conservano pur qualche vaga parte dell'amore onde noi li abbiamo illuminati e penetrati. Ed a me viene da loro una incitazione tanto forte ch'io ne son turbato talvolta come dalla presenza d'un potere soprannaturale./ Mi pare, in vero, di conoscere direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di questi oggetti e *la sento* in certi momenti sprigionarsi e svolgersi e palpitare intorno a me."

47. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., p.373.

48. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op.cit., pp.17 e 18.

L'immagine della fiala, ripetuta anche ne "Il poema paradisiaco" [si legge: "Oh profumi di tempi assai lontani,/ voi che nel fondo de le vuote fiale/ lasciaste la dolcezza essenziale/ così che par che un spirito n'emani (forse ne le segrete anime tale/ un sol ricordo non vanisce più): / e voi guidate i nostri sogni vani ,/ profumi, ai tempi che non sono più!" in "Hortus larvarum"⁴⁹] sembra che derivi da *le flacon* delle "Fleurs du mal" baudelairiane: "*Il est de forts parfums pour qui toute matière/ est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre/ ... /parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,/ d'où jaillit toute vive une âme qui revient*".⁵⁰

Dopo il primo godimento la passione avvolse i due amanti e li rese incuranti di tutti e di tutto. Non pensarono che a cercare di raggiungere uno stato perfetto di godimento: "Provarono una gioia indicibile a lacerare tutti i veli, a palesare tutti i segreti, a violare tutti i misteri, a possedersi sin nel profondo, a penetrarsi, a mescolarsi, a comporre un essere solo...Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all'esercizio di tutti i più alti e più rari dilette, ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, l'Invariabile; e giungevano così oltre che talvolta una oscura inquietitudine li prendeva pur nel colmo dell'oblio; quasi una voce d'ammonimento salisse dal fondo dell'essere loro ad avvertirli d'un ignoto castigo d'un termine prossimo. Dalla stanchezza medesima il desiderio risorgeva più sottile, più temerario, più imprudente; come più s'inebriavano, la chimera del loro cuore ingigantiva, s'agitava, generava nuovi sogni; parevano non trovare riposo che nello sforzo, come la fiamma non trova la vita che nella combustione".⁵¹

E' questa la lotta di Andrea Sperelli con la Chimera, lotta che è combattuta dalla personalità individuale del d'Annunzio e che si ritrova in tutta la lirica di quell'epoca: nell' "Intermezzo", nelle "Elegie romane" e nel "Poema paradisiaco". Si ritiene opportuno citare a tal proposito alcuni versi de la "Chimera":

" Vuoi tu pugnare?
Uccidere? Vedere fiumi di sangue?
gran mucchi d'oro? greggi di captive
femmine? schiavi? altre, altre prede? Vuoi
tu far rivivere un marmo? Ergere un tempio?
Comporre un immortale inno? Vuoi, (m'odi:
giovine: m'odi) vuoi divinamente
amare?"⁵²

49. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.631 - 632.

50. Charles Baudelaire: "Les fleurs du mal", a cura di Jean Delabroy, Magnard, Baume - les- Dames, 1989, p.192.

51. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.87 e 88.

52. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, op. cit., p.456.

Il poeta, però, non poteva tutto ciò, poichè la sua giovinezza, "barbara e forte", s'era uccisa "in braccio alle femmine".

"Sonvi - dicea la folle Chimera il cuor mio torcendo-

Sonvi più dolci frutti, altri ignorati beni"⁵³

D'Annunzio, in una lettera, scriveva a Edoardo Scarfoglio: "Non mi sento ora nel possesso di tutte le mie forze fisiche ed intellettuali. Sono indebolito dall'amore e dai piaceri dell'amore e dalle consuetudini della vita orizzontale. Non ho più quella bella sanità gioconda d'una volta."⁵⁴

Questa lotta è appunto il contrasto tra il desiderio e la realtà, tra la lussuria e lo *spleen* sopravveniente; poiché non essendo possibile godere come la immaginazione vorrebbe, ne consegue che, quando si è giunti al culmine del godimento, si precipita poi nel vortice della sazietà e della nausea, fino a tanto che il desiderio insoddisfatto ci attrae verso una lussuria sempre nuova, onde, come dice il Borgese, si hanno due motivi lirici concorrenti verso la medesima espressione: la nausea per l'ultima notte d'amore; la speranza di una frenesia ancor più febbrile.⁵⁵

Come si vede, in questo periodo dannunziano, il sensualismo predomina e ne "Il piacere", anche se qualche volta sembra che si elevi - poichè una specie di esaltazione sentimentale prende l'anima dei due - precipita subito, riprendendo il sopravvento la carne dei due lussuriosi. Si tratta di finezze e delicatezze del sentimento che di solito succedono agli accessi del senso e quindi durano quanto la nausea sopravveniente a questi. D'Annunzio usa i seguenti termini per descrivere lo stato d'animo di Elena dopo un incontro amoroso con Andrea Sperelli: "Dopo, una tremenda tristezza la invase; la occupò l'oscura tristezza che è in fondo a tutte le felicità umane, come alla foce di tutti i fiumi è l'acqua amara. Ella, giacendo, teneva le braccia fuori della coperta abbandonate lungo i fianchi, le mani supine, quasi morte, agitate di tratto in tratto da un lieve sussulto; e guardava Andrea, con gli occhi bene aperti, con uno sguardo continuo, immobile, intollerabile. A una a una, le lacrime incominciarono a sgorgare; e scendevano per le gote a una a una, silenziosamente."⁵⁶

Nei momenti di calma sensuale e, in conseguenza, di elevazione spirituale, i due amanti si sentono tanto puri da chiamarsi 'fratelli': "Qualche volta - gli diceva Elena - la mia tenerezza per te si fa più delicata di quella d'un'amante. Io non so...Diventa quasi materna"... "Qualche volta - egli dice - la comunione del mio spirito col tuo mi par così

53. Ibid., p.385.

54. Oreste Cimatori: "Donne dannunziane", op. cit., p.34.

55. vedi Giuseppe Antonio Borgese: "Gabriele d'Annunzio. La vita e il libro", terza serie, Fratelli Bocca editori, Torino, 1913.

56. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.86.

casta ch'io ti chiamerei sorella, baciandoti le mani".⁵⁷ In queste delicatezze sentimentali è facile vedere il germe dei futuri incesti de "L'innocente", de "La città morta", di "Fedra" e di "Forse che sì, forse che no".

Elena, in un rosso tramonto di marzo, sulla via Nomentana, improvvisamente prende commiato dall'amante. Questi, che è "tutto penetrato da quell'amore", che "ha tutto il sangue alterato come da un veleno", domanda a se stesso: "Perchè ella vuol partire? Perchè vuole spezzare l'incanto?"⁵⁸ Questa decisione fredda e tagliente della dipartita, che è stata trovata abbastanza oscura da parte dei critici, tra i quali il Gargiulo ⁵⁹, potrebbe essere spiegata in due modi:

I. Elena Muti è una sensuale e l'amore dei sensuali è un fuoco di paglia . I sensuali sanno che la legge del piacere è variare, quindi cambiano amante per godere di più, perché l'amore muore presto come presto nasce: essendo fondato sui sensi, dura quanto dura lo stimolo sensuale. Infatti Elena dice: "Mi sarei data a te la stessa sera ch'io ti vidi".⁶⁰

II. Elena è una *eletta* ⁶¹ ... Ella, essendo stata educata nel lusso d'una principesca casa romana, appartiene a quel mondo aristocratico in cui il lusso più raffinato, la ricchezza più minuziosa e il rumore che si eleva dai pettegoli mondani servono come afrodisiaco alla sensualità, e, nello stesso tempo, rendono la persona irresistibile; là, la commedia d'amore ha bisogno d'uno scenario rilucente di gemme di medaglie, di argento e di smalti. E' molto probabile, come lascia pensare l'autore, che Elena abbandoni l'amante e vada dal marchese Mount Edgcumbe per motivi finanziari: "Donna Elena Muti era partita per affari di finanza, per combinare 'un'operazione' che doveva trarla da gravissimi imbarazzi pecuniarii causati dalla sua eccessiva prodigalità. Il matrimonio con Lord Heathfield l'aveva salvata da una rovina. Questo Heathfield, marchese di Mount Edgcumbe e conte di Bradford, possedeva ricchezze considerevoli ed era alleato con la più alta nobiltà britanna. Donna Elena aveva saputo far le sue cose con molto accorgimento; aveva saputo escir dal pericolo con un'abilità straordinaria."⁶²

57. Ibid., p.93.

58. Ibid., p.12.

59. vedi Alfredo Gargiulo: "Studi e ritratti: Gabriele d'Annunzio", Francesco Perrella & C., Napoli, 1912, pp.83 - 109.

60. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.88.

61. Ibid., p.66.

62. Ibid., pp.255 e 256.

In breve, Elena Muti rappresenta il vizio aristocratico che ha tutti i capricci, tutte le curiosità, tutti gli egoismi e tutte le analgesie morali del mondo cosmopolita, il quale nasconde e confonde nel lusso e nell'eleganza di cui è circondato la propria intima miseria morale.

b. Ippolita Sanzio ("Il trionfo della morte"):

Come Elena Muti, anche Ippolita Sanzio è una sensuale. E' di una bellezza che " flagella gli uomini e li fa desiderosi ...ella ha però i tre divini elementi di bellezza: la fronte, gli occhi, la bocca: divini".⁶³

E' descritta come una donna pallida, "d'una pallidezza quasi mortale, profonda, cupa, che un poco pendeva nel livido quando s'empiva d'ombra"⁶⁴ ; dalle forme snelle, piene di serpentine eleganze; dal seno piccolo e rigido. D'Annunzio - Giorgio descrive Ippolita nei diversi tratti del libro: "Ella appariva la donna di delizia, il forte e delicato strumento di piacere, l'animale voluttuario e magnifico...Ella aveva l'eleganza felina della persona, il gusto raffinato del vestire...Ella aveva ora tutte le seduzioni e tutte le sapienze..."⁶⁵

Tutta la sensualità di questa donna, però, è allo stato latente. Per destarla occorre un uomo che da questo liuto meraviglioso sappia ritrarre tutte le sublimi armonie.

Ciò avviene quando Ippolita, conosciuto Giorgio in un Oratorio, mentre le note della musica di Bach si spandono nella penombra umidiccia, incomincia ad amarlo. Per dirlo con le parole dello stesso autore: "A tutte le carezze che può osare un uomo in cui il desiderio sia folle di esasperazione, a tutte le più temerarie carezze ella si era piegata con uno smarrimento profondo, inesperta, ignara, talvolta sbigottita, dando all'amante quell'acre e divino spettacolo che è l'agonia del pudore dilaniato dalla passione soverchiatrice."⁶⁶

Finchè si concede completamente. A principio fredda, inerte, quasi ripugnante; ma a poco a poco la sensibilità latente del suo organismo sensuale si risveglia, così che un giorno ella può avere la improvvisa rivelazione della suprema voluttà.

Da allora Ippolita, la quale ha un carattere che può essere facilmente plasmato, si trasforma ad imitazione dell'amante: prende da lui i pensieri, i gusti, i dispregi, le

63. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte", op. cit., pp.654 e 653.

64. Ibid., p.804.

65. Ibid., p.1003.

66. Ibid., pp.810 e 950.

predilezioni e persino le malinconie. Il loro amore è un'opera carnale non interrotta se non dalle nausee momentanee della stanchezza che segna sempre la grande pausa dello stimolo sensuale, come ne "Il piacere".

Ippolita è una sensuale come Elena Muti, ed è magari anche più lussuriosa di lei, ma c'è una grande differenza tra loro: Elena è una aristocratica che esercita l'amore come uno sport, varia gli amanti per aumentare le sensazioni voluttuose. Ippolita, invece, è una borghese che pur amando sensualmente, a questo amore accoppia una certa dose di sentimentalismo, anzi si serve del suo fascino sensuale per tenere avvinto il suo amante del quale teme la dipartita. Ella scrive a Giorgio: "Darei metà del mio sangue per giungere una volta a convincerti che sono tua, tua, tua, ovunque, fino alla morte. Penso a te, soltanto a te, di continuo, in ogni attimo della mia vita. Lontano da te non trovo un attimo di benessere e di calma".⁶⁷

Giorgio Aurispa, come Andrea Sperelli de "Il piacere", è un sensuale intellettuale ereditario. Ha nel suo organismo i germi di due eredità fatali: una, nella carne, dal padre, essere volgare che pareva emanare un perpetuo calore di vitalità carnale dalle membra; l'altra, nello spirito, dallo zio suicida, che pensava tanto acutamente che l'acutezza del pensiero gli dava uno spasimo sovrumano. Questa ipersensibilità causa un tormento senza fine in Giorgio. L'amore sensuale, invece di dargli piacere gli arreca dolore, perchè in lui, per eccesso di sensibilità, anche le sensazioni più comunemente piacevoli si trasformano in sensazioni dolorose. L'amore spirituale, anzichè sollievo, gli arreca un tormento imparagonabile: il dubbio.

Giorgio esprime questo tormento dell'anima in modo seguente: "C'è sulla terra una sola ebrezza durevole: la *sicurtà* nel possesso di un' altra creatura, la *sicurtà* assoluta, incrollabile. Io cerco questa ebrezza". E ancora: "Io non posseggo quel ch'io vorrei possedere. Tu mi sei ignota. Come qualunque altra creatura umana, tu chiudi entro di te un mondo per me impenetrabile; e la più ardente passione non mi aiuterà a penetrarlo. Delle tue sensazioni, dei tuoi sentimenti, dei tuoi pensieri io non conosco se non una minima parte. La parola è un sogno imperfetto. L'anima è intrasmissibile. Tu non puoi darmi l'anima. Anche nella più alta ebrezza, noi siamo due, sempre due, separati, estranei, interiormente solitari. Io bacio la tua fronte; e sotto la fronte si muove forse un pensiero che non è mio....."⁶⁸

Per Ippolita il bisogno di avere con l'uomo amato un continuo contatto, di dominarlo, di possederlo diventa molto forte; vedendo il pericolo di quest'ombra - l'ombra

67. Ibid., p.775.

68. Ibid., pp.776, 794 e 650.

del 'dubbio' - che si erge tra loro, cerca di avvincerlo con il suo fascino sensuale e dice ripetutamente: "Io sono sempre l'invitta...Sono più forte del tuo pensiero. L'odore della mia pelle può dissolvere in te un mondo."⁶⁹

Ma la nausea che sussegue al godimento è più forte di qualsiasi voluttà, per cui, anche se Giorgio si lascia prendere per un attimo dalla violenza dei sensi, subito dopo si ribella: "Un disgusto gagliardo come una nausea e un odio quasi selvaggio gli si levavano dalle radici dell'essere, s'egli pensava che anche per quella notte giacerebbe con la donna sul medesimo guanciaie e ascolterebbe nell'insonnia il respiro della dormiente e sentirebbe l'odore e il contatto della carne accaldata e soccomberebbe di nuovo al desiderio e rimarrebbe di nuovo sotto il peso della bestiale tristezza, e poi si affaccerebbe di nuovo al giorno, si estenuerebbe nel consueto ozio tra le torture delle perpetue alternative..."⁷⁰

Giorgio vede tre vie di salvezza e le sperimenta. La prima nelle parole di Nietzsche, nel verbo di Zarathustra.⁷¹

Ma Giorgio, il debole, l'oppresso, il titubante, l'infermiccio, anche se tende l'orecchio a quella voce nuova che schermiva "le debilità, l'irritabilità, la sensibilità morbosa, il culto della pietà, il vangelo della rinunzia, il bisogno di credere, il bisogno di umiliarsi, il bisogno di redimersi, tutti insomma i più ambigui bisogni spirituali dell'epoca, tutta la ridevole e miserevole effeminazione della vecchia anima europea, tutta la mostruosa rifioritura della luce cristiana nelle razze decrepite", tuttavia si avvede subito che l'aspirazione verso la vita 'ascendentale', verso l'ideale 'dionisiaco' per lui è una meta irraggiungibile.⁷²

Svanita la speranza nella prima via di salvezza, ne rimangono altre due: raggiungere l'ideale ascetico o morire (Qui si tratterebbe dell' influsso del "Fiori del male", essendo proprio questo, secondo Barbey d'Aurevilly, il dilemma che si presenta a chi ha letto questo libro 'velenoso').

Dunque verso l'ideale ascetico: invece di sforzarsi a riconquistare sé a sé medesimo, lui doveva rinunciare a se stesso.

Si può ben dire che questa tendenza alla via semplice, pura e religiosa è un altro motivo comune ai sensuali, specie dopo gli abbattimenti prodotti dagli eccessi del piacere.

69. Ibid., p.918.

70. Ibid., pp.1009 e 1010.

71. Ibid., pp.928 - 933.

72. vedi Oreste Cimatori: "Donne dannunziane", op. cit., pp.43 e 44.

Giorgio, però, aveva tutte le qualità dell'asceta come il più puro sangue cristiano nelle vene, lo spirito contemplativo, il gusto dei simboli e delle allegorie, l'estrema sensibilità alla suggestione visuale e verbale, la tendenza organica alle immagini dominanti o alle allucinazioni, tranne una, la più importante: la fede. Perciò si avvide che quel suo sogno ascetico altro non era se non un espediente per lottare contro la morte.

Quindi non rimaneva che la morte. Morire per non aver potuto rendere la sua vita conforme al suo sogno : "Ah, perché dunque non potremmo noi rendere la nostra esistenza conforme al nostro sogno e vivere per sempre in noi soli?"⁷³

Ma il tarlo terribile del dubbio anche a questo punto non lo lascia: dubita di dover lasciare Ippolita ad un successore. Poichè si era sempre compiaciuto di avvolgere il corpo lussurioso dell'amante in un sudario 'fantastico', pensa, come Tristano, di consacrarla sullo stesso altare alla morte. Così all'idea del suicidio subentra quella dell'omicidio - suicidio: Giorgio Aurispa precipita sé e l'amante dalla ripida scogliera nel verde Adriatico, dopo averla violentemente posseduta.

c. Maria Ferres (" Il piacere"):

Ci sono donne che non esercitano il loro potere per umiliare o corrompere l'uomo, ma solo per elevarlo. Una di queste donne è Maria Ferres, la rivale di Elena Muti. Maria è una spirituale pura, dolce e anche malinconica, "costretta dalle circostanze a ripiegarsi di continuo su sé medesima sempre chiusa nella sua purità come in una torre d'avorio incorruttibile e inaccessibile." ⁷⁴

Andrea Sperelli s'innamora di lei nella villa di Schifanoia, tra le rose e i cipressi, dopo una convalescenza: quando, dopo una grave ferita riportata in un duello, rinasce a poco a poco, 'quasi con un altro corpo e con altro spirito'.

Poichè l'anima, dopo le peggiori cadute, tende all'alto, Andrea purificato dalla convalescenza (che è una purificazione e un rinascimento, per cui 'il fango scende all'imo e l'anima si fa monda'), si sente degno di un essere tanto alto e puro come Maria Ferres; alla cognata, la Marchesa d'Ateleta che lo ammonisce, dicendo: "Maria è una *turris eburnea*", risponde: "io sono, ora, un *vas spirituale*."⁷⁵

E nella villa meravigliosa, aperta ai venti del mare, incomincia questo amore tutto spirituale, poichè Andrea Sperelli voleva solo "possedere non il corpo ma l'anima di quella donna." ⁷⁶

73. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte", op. cit., p.659.

74. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.188.

75. Ibid., pp. 132 e 157.

76. Ibid., p.176.

Sul principio, egli diventa timido davanti a lei e prova adorazione: " 'No, no, io non le dirò che l'amo. Ella è sopra tutte le altre'...Quella creatura così spirituale ed eletta gli ispirava un senso di devozione e di sommissione altissimo. Se gli avessero chiesto quale cosa sarebbe stata più dolce, avrebbe risposto con sincerità - Obedirla. - "77

Ma la donna, che ha fatto del sacrificio la legge della sua vita, non può accettare nemmeno questa adorazione. Così incomincia nella sua anima una lotta tremenda tra sentimenti opposti. Maria Ferres scrive nel suo diario: "Altra tortura. Qualcuno mi cantò, gran tempo indietro, e non terminò la sua canzone. Qualcuno ora mi canta, riprendendo la canzone dal punto ove fu interrotta; ma da gran tempo io ho dimenticato il principio. E l'anima inquieta, mentre cerca di ricordarne per collegarlo al proseguimento, si smarrisce; e non ritrova gli antichi accenti nè gode i nuovi."78

La povera Donna Ferres sembra trovare consolazione solamente nella presenza della figlia: "Sempre, mia figlia mi conforta; e mi guarisce da ogni febbre, come un balsamo sublime." 79

Ella ha paura di sentire la voce del suo cuore, l'immenso sentimento provato verso Andrea Sperelli la sconvolge: "Non so guardarmi dentro, nel segreto; amo meglio indugiare, ingannando me stessa, non penso che o prima o poi tutte le terre vaghe cadono in dominio del Nemico...." 80

Ed ogni volta che la pura donna si sente spingere da "un subitaneo fascino, da un'attrazione cieca, da una violenza imaginevole verso la perdizione"81, si tuffa nella fonte sempre pura dell'amore materno, un leitmotiv dannunziano spesso ripetuto nelle opere come oasi freschissima, accogliente e consolatrice. Così Maria si aggrappa disperatamente alla sua piccola Delfina, come lei pallida, con tanti capelli neri, con due occhioni smisurati, il che provoca la gelosia dello Sperelli: "Egli non era geloso del marito ed era geloso della figlia. Egli voleva possedere non il corpo ma l'anima, di quella donna; e possedere l'anima intera, con tutte le gioie, con tutti i timori.....La figlia, invece, aveva quel possesso, incontrastato, assoluto, continuo." 82

La povera donna si illude, per un po' di tempo, che non rivelerà mai il suo amore ad Andrea, che le loro bocche non si confideranno mai le loro anime; che dopo avere un po' ascaso assieme verso l'ideale, ognuno riprenderà la sua via. Ma l'illusione dura breve.

77. Ibid., pp.168 e 169.

78. Ibid., p.195.

79. Ibid., p.201.

80. Ibid., p.198.

81. Ibid., p.199.

82. Ibid., p.176.

In un momento di debolezza, allo Sperelli che le ripete ostinatamente: "Ditemi che mi amate", ella grida: "Vi amo! Vi amo! Vi amo! " ⁸³

La elevazione spirituale di Andrea Sperelli - purtroppo - non rappresenta lo stato normale della sua anima, ma uno stato patologico, perchè egli è un sensuale. Le prime manifestazioni romantiche finiscono presto, l'istinto prende il sopravvento ed anche la sentimentalità finisce... La calma dei sensi è nient'altro che una parentesi che dura quanto la sua convalescenza. Tornato a Roma, alla sola vista degli oggetti testimoni e complici delle antiche ebbrezze, gli si ridestano immagini di voluttà; l'impurità torna ad infettarlo come un tossico e si rituffa nel piacere.

Incontrandosi con Elena Muti, egli prova una commozione inesprimibile: "la passione lo riavvolse con mille fuochi, suscitandogli un inestinguibile ardore carnale per quella donna non più sua, risvegliandogli nella memoria tutte le più minute particolarità dei godimenti lontani, le immagini di tutte le carezze, di tutte le attitudini di lei nel piacere, di tutte le folli mescolanze che non saziavano nè appagavano mai la loro brama di continuo rinascente." ⁸⁴

Contemporaneamente non gli basta più il possesso dell'anima di Maria, ormai gli occorre il corpo, gli è di eccitamento la purezza del corpo di lei: "il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere." ⁸⁵

Al sensuale Sperelli, abituato alle carezze lascive delle femmine esperte e depravate, è di grande afrodisiaco la verginità e la purezza. Il personaggio d'Annunzio - Sperelli, per attrarre la donna alle sue voglie impure, le dice: "La comunione dei corpi vi sembrerà pura come la comunione delle anime, poichè sono ugualmente pure tutte le fiamme." ⁸⁶

Naturalmente si tratta di uno dei suoi metodi di persuasione: la persona in questione è, questa volta, una spirituale e ci occorrono mezzi adeguati. Anche ne "La città morta" un poeta, per persuadere una intellettuale, le dice 'di aver approfondato la sua anima nel mondo del Mistero e della Bellezza'.

Maria Ferres accondiscende di fronte alle insistenze dello Sperelli illudendosi nella sua bontà, perchè il suo sacrificio possa servire alla rinnovazione dell'amante e pensa : "L'impuro l'ha macchiato; s'io bastassi a purificarlo!"⁸⁷

83. Ibid., p.216.

84. Ibid., p.254.

85. Ibid., p.232.

86. Ibid., p.314.

87. Ibid., p.277.

Ma quando Andrea ha profanato il puro corpo di Maria, "il singolare sapore di profanazione e di sacrilegio" è svanito, per cui ella ai suoi occhi non ha più attrattiva. A un sensuale perverso e corrotto come lui occorre una donna ugualmente perversa e corrotta: Elena Muti.

In Andrea Sperelli ritorna con insistenza e con possente forza allucinatoria il pensiero, il bisogno dell'altra, della voluttuosa. Al deciso rifiuto della amante precedente, ricorre ad una finzione, come Maddalena Ferat di Zola. Per una alquanto strana assomiglianza nella voce delle due donne, egli sovrappone i due amori per godere l'una nelle braccia dell'altra: "Era una voce ambigua, direi quasi bisessuale, duplice, androgènica; di due timbri. Il timbro maschile, basso e un poco velato, s'ammorbidiva, si chiariva, s'infemminiva talvolta con passaggi così armoniosi che l'orecchio dell'uditore n'aveva sorpresa e diletto a un tempo e perplessità. Come quando una musica passa dal tono minore al tono maggiore o come quando una musica trascorrendo in dissonanze dolorose torna dopo molte battute al tono fondamentale, così quella voce ad intervalli faceva il cangiamento. Il timbro femminile appunto ricordava l' *altra*." ⁸⁸

Questa assomiglianza viene sottolineata nei vari passi del libro: "Andrea non s'era ingannato; nella voce di lei sonavano alcuni accenti della voce di Elena Muti, perfetti." ⁸⁹

"Egli faceva cullare dalla voce di lei l'angoscia che gli veniva dall' *altra* ; faceva animare dalla voce di lei la figura dell' *altra* ." ⁹⁰

Il d'Annunzio insiste su questa caratteristica comune delle due donne per effettuare la "trasposizione tragica" che accade, secondo il Tosi, come nel "Fort comme la mort" di Maupassant⁹¹: "Quella voce poteva esser per lui l'elemento d'un'opera d'immaginazione: in virtù d'una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più *vera* perché ideale..." ⁹²

Così lo Sperelli confonde in un solo amore le due donne; anzi, ama con la fantasia l'una mentre in realtà gode l'altra.

Quella incarnazione di una donna in un'altra, il binomio Elena Muti - Maria Ferres, prima rimane nei limiti di un atto di passione esasperata, però dopo diventa una abitudine di vizio: "Il suo spirito erasi così stranamente adattato alla mostruosa comedia, che quasi non concepiva più altro modo di piacere, altro modo di dolore. Quella incarnazione di una

88. Ibid., p.165.

89. Ibid., p.159.

90. Ibid., p.334.

91. Ibid., p.334.

92. Ibid., p.286.

donna in un'altra non era più un atto di passione esasperata ma era un'abitudine di vizio e quindi un bisogno imperioso, una necessità."⁹³

Maria è lo strumento inconsapevole di quel vizio, fino al giorno in cui Andrea, tra le sue braccia, si lascia sfuggire il nome dell' *altra*. Per Maria Ferres, il cui amore era nato nel cuore ed era sceso a poco a poco nel senso, fu la punizione più atroce del suo peccato e "più bianca dei guanciali, sfigurata più che s'ella fosse allora balzata di tra le braccia della Morte"⁹⁴ se ne andò per sempre, piena di orrore. Secondo Oreste Cimatori, questo atto di Sperelli - d'Annunzio fa pensare alla Parisina di Byron che, inconsapevole dei propri atti, agitata dalla interna passione, si lascia sfuggire tra le braccia del marito, Nicolò III d'Este, il nome del figliastro Ugo, l'uomo del suo cuore.⁹⁵

Questo bisogno di raddoppiare nel numero, forse per raddoppiare d'intensità, il godimento voluttuoso, questo sovrapporre al corpo d'una donna l'immagine di un'altra e mescolare e deformare in una *trinità* quel sentimento che per gli uomini normali non può esistere se non nella coppia, è una delle forme patologiche dell'amore che Gabriele d'Annunzio non si limita ad accennare ne " Il piacere ". L'autore vi torna ne "Il fuoco", dove l'immagine di Donatella Arvale sorge sempre nel pensiero di Stelio Effrena, ogni volta che lui ama o crede di amare la Foscarina; vi ritorna nel "Forse che sì forse che no", dove questa perfida forma della trinità amorosa acquista, per opera di Isabella, il valore di una teoria.

Maria Ferres, quando s'accorge di questo strano e duplice amore di Andrea Sperelli, sente che tutto in lei è stato violato brutalmente: non solo il suo orgoglio di amante, ma anche la sua dignità di donna.

Anche Maria Ferres è una colpevole, se si può dire così di chi cede trascinata dalla passione. Ma è colpevole in ben altro modo di Elena Muti, di Ippolita Sanzio e di Isabella Inghirami. L'atmosfera in cui ella respira è limpida, e non la oscura nessuno di quei torbidi istinti che davano all'amore delle altre un che di violento e di selvaggio. Il suo sentimento amoroso si svolge semplice e puro sino alla fatalità quasi inconscia della dedizione: lei è una vittima che troppo tardi s'accorge d'essere stata presa per gioco e per vizio da chi aveva simulato verso di lei emozioni che non provava.

d. Giuliana Hermil (" L' innocente") :

Giuliana Hermil è psicologicamente la sorella di Maria Ferres. Anche lei sconta un

93. Ibid., p.342.

94. Ibid., p.354.

95. vedi Oreste Cimatori, op. cit., p.177.

momento di debolezza con un lungo martirio. D'Annunzio dà a tutte due lo stesso appellativo : *turris eburnea*.⁹⁶

Il suo viso pallido "come la sua camicia"⁹⁷, dagli occhi soffusi di malinconia, è estremamente fine, quasi immateriale, illuminato da intense espressioni spirituali. La sua fronte è pallida come un lenzuolo, tenue e pura come una particola.

Il problema psicologico che l'autore pone e risolve ne "L'innocente" è ben diverso da quello che si incontra nelle pagine de "Il piacere". Non è il problema dell'amore, e non è nemmeno lo studio di un cuore femminile: è il problema della strana gelosia di un marito infedele, il quale apprendendo l'insospettato tradimento della moglie, non prova rancore contro di lei, ma contro il figlio della colpa, contro il bambino innocente che con la sua nascita gli renderà impossibile la rinnovata felicità che egli sentiva di poter godere con Giuliana. Tullio Hermil, per un ritorno unicamente sensuale, ama ancora dopo le sue numerose infedeltà la docile moglie e la sua erotomania lo rende indulgente per egoismo verso Giuliana, che gli è ormai necessaria per godere, rendendolo implacabile verso il bambino, l'intruso che sarebbe un ostacolo a quel godimento e che egli quindi vuole sopprimere.

Giuliana è la donna, più bella, più dolce, più nobile e soprattutto più buona ; assomiglia alle eroine dei romanzieri russi, particolarmente a quelle di Tolstoj e di Dostojewski. E' d'Annunzio stesso a guidare il lettore a pensare in tal modo; a proposito si cita un passo dell'opera: "La dolce e terribile domanda che Andrea Bolkonsky aveva letto sul viso estinto della principessa Lisa, io la leggevo di continuo sul viso ancor vivente di Giuliana: ' Che avete fatto di me? ' "⁹⁸

Giuliana è tanto buona da sopportare in silenzio, come l'eroina di Krotkaia, tutta la incuranza del marito, Tullio Hermil, che, essendo fratello spirituale di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa, è un egoista odioso privo di qualsiasi senso morale, che, ritenendosi un superuomo, crede di farsi perdonare le sue ingiustizie e le sue crudeltà : " Io ero convinto di essere non pure uno spirito eletto ma uno spirito *raro* ; e credevo che la *rarietà* delle mie sensazioni e dei miei sentimenti nobilitasse, *distinguesse* qualunque mio atto.... Anche sapevo che ella riconosceva la superiorità della mia intelligenza e che scusava in parte i disordini della mia vita... La certezza di non essere giudicato da lei come un uomo comune alleggeriva nella mia coscienza il peso dei miei errori."⁹⁹

96. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.157 e "L'innocente", op. cit., p.403.

97. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., p.474.

98. Ibid., p.529.

99. Ibid., p.362.

Dopo tre mesi di amore tra Tullio e Giuliana Hermil era avvenuto un distacco irreparabile. Tullio aveva offeso la moglie nel modo più crudele senza riguardo, senza ritegno, trascinato dalla sua avidità di piacere, dalla rapidità delle sue passioni, dal suo spirito corrotto, divenendo perfino amante di due amiche intime della moglie e vivendo queste relazioni pubblicamente. Tullio giustifica questo stile di vita con le seguenti frasi che riassumono la grande illusione che risponde a un suo sogno estetico di grandezza morale: "La grandezza morale risultando dalla violenza dei dolori superati, perché ella avesse occasione d'esser eroica era necessario ch'ella soffrisse quel ch'io le ho fatto soffrire... Essere costantemente infedele ad una donna costantemente fedele. 'Che cerchi? Tutte le ebrezze della vita? Esci, va, inebriati. Nella tua casa, come un'immagine velata in un santuario, la creatura taciturna e memore aspetta. La lampada, dove tu non versi mai una stilla d'olio rimane sempre accesa.' "¹⁰⁰

Ma anche Giuliana, sebbene spirituale, come tutte le creature dannunziane, ha un fondo sensuale: è un' 'amante deliziosa per la carne e per lo spirito'. Perciò avviene che il romanziere Filippo Arborio, incontrando la donna cosiddetta 'spirituale' che, per aver sofferto una lunga astinenza, era commossa da desideri indefiniti, da languori vaghi, "i quali non sono se non le larve di cui si mascherano i bassi stimoli dell'appetito sessuale", cercò di impossessarsi del suo corpo, parlando "di idealità, di zone superiori, di alleanze mistiche."¹⁰¹

Così come si comporta d'Annunzio - Sperelli con Maria Ferres. E come Maria Ferres, anche questa pura, casta 'torre d'avorio' cade e si macchia per "un minuto di debolezza."¹⁰² Il "duetto sentimentale" finisce con una copula "disgraziatamente feconda."¹⁰³

Quanto a Tullio, lui dopo un lungo periodo di abbandono ritorna da lei. Secondo l'autore, il ritorno sarebbe dovuto alla guarigione della malattia dell'anima di Tullio, operata dalla bontà della letteratura russa, perché "le grandi malattie dell'anima come quelle del corpo rinnovellano l'uomo."¹⁰⁴

Infatti in tutto il romanzo è fortissimo l'impulso della letteratura russa, come si è già detto, e specialmente di Tolstoj di "Guerra e pace" e di Dostojewski di "Delitto e castigo". D'Annunzio usa la seguente espressione per descrivere suo fratello Federico: "Aveva allora ventisette anni Federico; aveva vissuto quasi sempre nella campagna, d'una vita sobria e laboriosa; pareva portare in sé raccolta la mite sincerità terrestre. Egli

100. Ibid., p.402.

101. Ibid., p.499.

102. Ibid., p.526.

103. Ibid., p.499.

104. Ibid., p.413.

105. Ibid., p.413.

106. vedi Oreste Cimatori, op. cit., p. 182.

possedeva la Regola. Leone Tolstoj, baciandolo su la bella fronte serena, lo avrebbe chiamato suo figliuolo." ¹⁰⁵

Secondo Oreste Cimoroni, questo influsso si deve piuttosto a ragioni sensuali che a quelle spirituali. Tullio che è un sensibile e un pervertito ha bisogno di Giuliana per soddisfare il suo desiderio, acuito non solo dall'astinenza, ma anche da un "acre sapore d'incesto" e da un perverso sadismo, perché sapendo che lei è malata, gode nel vederla ardere e struggere sotto le sue carezze. ¹⁰⁶

Giuliana, da lungo tempo soffre per via di "malattie complicate della matrice e dell'ovaia, quelle terribili malattie nascoste che turbano in una donna tutte le funzioni della vita." ¹⁰⁷

Dopo il ritorno alla moglie, Tullio, proprio quando pensa che tutto il male è passato, che anche lui, nonostante i grossi errori commessi da parte sua e la sua infedeltà coniugale, può sperare in un futuro felice accanto alla donna più buona, più pura, più nobile che era nella sua casa mentre lui la cercava lontano, viene a sapere dalla madre che essa avrà un bambino. Solo lei, Giuliana, e lui, Tullio sanno che è impossibile che il figlio sia di loro due. Al principio lei si offre all'amplesso del marito con trasporto, sperando che lo spasimo voluttuoso possa uccidere il suo malato organismo assieme con la creatura che porta in grembo.

Giuliana, accorgendosi che Tullio sa tutto, non fa grandi sforzi a dare delle spiegazioni, per poter difendersi; dice soltanto: "Credi tu che la colpa sia grave quando l'anima non consente?" ¹⁰⁸

E allora che vede la immensità dell'abisso in cui si trova, anche se la sua colpa ha tutte le attenuanti possibili (considerata la negligenza del marito) e cerca l'unica salvezza nella morte: "Un solo mezzo c'è per salvare te, me, le nostre anime, il nostro amore; sì, lasciami dire *il nostro amore*. Lasciami ancora credere alle tue parole di ieri e lasciami ripetere che io ti amo ora come non t'ho amato mai. Appunto per questo, appunto perché noi ci amiamo, bisogna che io sparisca dal mondo, bisogna che tu non mi veda più." ¹⁰⁹

Ma Tullio, il sensuale, ormai è ripreso dal desiderio di Giuliana e ha bisogno di questa donna per godere. Perciò, con la sua sorveglianza egoistica non le permette di attuare i propositi suicidi e si mostra immorale anche nella vendetta perché, anziché scacciare la moglie ed uccidere Filippo Arborio, l'amante, pensa all'infanticidio come fa

107. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., p.368.

108. Ibid., pp.515 e 523.

109. Ibid., 519.

Nikita nel libro intitolato "Potenza delle tenebre" di Tolstoj. Tullio uccide il bambino - l'innocente - esponendolo in una notte di dicembre alla gelida aria invernale, perché per lui è un intruso che mettendosi tra i due ostacola il loro godimento.

Il tipo della peccatrice che ardeva di sensualità in Elena, Ippolita e Isabella, si è semplificato e purificato in Maria e Giuliana che sono peccatrici non per vizio ma per disgrazia e per fatalità.

Buone o perfide, prosaiche o sentimentali, caste o cariche di sapere voluttuoso, le eroine dannunziane non oltrepassavano, finora, la linea che divide nettamente la psicologia dalla psichiatria. Se si dovessero analizzare le figure femminili che sono al di là di quella linea, che rappresentano veramente uno stato morboso e patologico, bisognerebbe cominciare con "Il sogno d'un mattino di primavera", dove c'è la diagnosi di una vera pazzia. Gabriele d'Annunzio, con questa opera, ha voluto portare sulla scena un caso clinico: Isabella, la protagonista, è impazzita perché avevano ucciso il suo amante quando era tra le sue braccia e lei era rimasta a lungo nel letto, con quel cadavere e con il sangue attorno. E' scientificamente corretto e giusto far dipendere la malattia mentale dalla causa atroce e triste che aveva gettato una donna dall'estasi della felicità nell'abisso del dolore e del terrore. Isabella vive sulla scena il suo delirio con frasi che sono una meravigliosa resurrezione artistica, come se fosse la fotografia di quanto accade certe volte nei manicomi.

In secondo luogo c'è il romanzo "Le vergini delle rocce", dove il lettore si trova davanti a non solo un unico personaggio in preda alla follia, ma dove domina l'incubo di una demenza ereditaria collettiva. Infatti tutte e otto le figure di questo libro si rivelano pazze o persone che pendono sull'orlo della follia. Le tre sorelle vergini e i loro fratelli sembrano subire la fatalità che grava sulla loro famiglia, il fascino patologico che s'effonde dalla loro madre; nel romanzo questo fato che incombe su tutte le creature dello stesso sangue è la sensazione artistica più viva che l'autore riesce a comunicare al lettore. Claudio Cantelmo, l'uomo posseduto dal sogno ambizioso di perpetuare la sua razza aristocratica, dando vita a un figlio perfetto, brancola nell'incertezza, non sa chi scegliere tra le tre vergini, che sono tre tipi angelici di purità, ma di una purità malata: sono fatte "per l'amore sterile, per la voluttà che non crea": secondo il Sighele, si può dire che "Le vergini delle rocce" sia il romanzo della 'sterilità'.¹¹⁰

Alla fine di questa serie c'è, in assoluto contrasto con "Le vergini delle rocce", il dramma della lussuria ne "Il sogno d'un tramonto d'autunno". La passione sensuale, in quest'opera, può essere definita un'anormalità, una mania. La protagonista de "Il sogno d'un tramonto d'autunno" è Pantea, una meretrice, l'incarnazione della lussuria. Lei è

110. vedi Scipio Sighele: "Nell'arte e nella scienza", op. cit., p.144.

temuta e invidiata dalla dogaresa, in compenso è amata e desiderata dal popolo che affascina con la sua bellezza e con i suoi gesti impudichi.

La figura di Pantea può essere considerata l'embrione della figura di Basiliola, ne "La nave". Ma mentre Pantea è una meretrice e nient'altro, Basiliola ha qualcosa in più. D'Annunzio ha rifatto lo stesso tipo, ma completandolo, così l'ha reso idealmente perfetto. Pantea è solo una donna perduta e la sua efficacia rappresentativa non va più in alto del potere sensuale che lei esercita. E' il vizio elevato alla ennesima potenza. Basiliola, invece, ha uno scopo nell'esercitare il fascino della sua sensualità: lei è l'incarnazione di un rancore e di una vendetta e vuole perdere con la promessa del suo amore i nemici della sua famiglia, della sua fazione politica. Quindi lei ha un valore simbolico: Basiliola non rappresenta soltanto la lussuria, ma anche tutta la psicologia della donna, che si serve del suo corpo, non solo per il piacere, ma come un mezzo per trascinare gli uomini al suo scopo. Si potrebbe dire che Basiliola fosse la patologica personificazione del suo sesso; lei ne esplica morbosamente la funzione eterna e fatale nel mondo, la quale consiste nel convertire l'uomo, che s'illude di essere il padrone, ad ogni sua volontà, mediante il fascino della sua arte sensuale e maliarda.

E' da collocare all'ultima posizione, fra le manifestazioni patologiche dell'amore, quell'idea della passione colpevole tra fratello e sorella, sulla quale Gabriele d'Annunzio insiste in quasi tutti i suoi libri, e che è come il leitmotiv morboso della sua sinfonia erotica.

L'idea dell'amore sororale sorge, come un'apparenza sentimentale e pura, ne "Il piacere", dove Andrea Sperelli dice ad Elena Muti: "Qualche volta la comunione del mio spirito col tuo mi par così casta ch'io ti chiamerei sorella, baciandoti le mani" ¹¹¹, e ne "Il trionfo della morte", dove Giorgio Aurispa scrive all'amante lontana: "La mia sorella maggiore, Cristina, mi stava accanto quand'ero ammalato e mi asciugava la fronte con una infinita dolcezza. Io chiudevo gli occhi e mi immaginavo che quella mano fosse la tua; e provavo un sollievo ineffabile; e mormoravo in cuor mio il tuo nome. Poi guardavo mia sorella con un sorriso di riconoscenza. E quel momentaneo scambio della sua e della tua carezza mi pareva assai puro e casto e spirituale. Non so esprimerti con le parole la delicatezza, la squisitezza, la estrema idealità di quel sentimento..."¹¹²

A poco a poco, però, questa idealità del sentimento si fa prosaica, la purezza si fa torbida e la castità comincia a cadere nel peccato. L'immaginata sorella diventa la "sorella amante", così che il d'Annunzio fa dire a Tullio Hermil ne "L'innocente": "Fra tutti gli affetti umani, fra tutti gli amori della terra, quello sororale m'era sempre parso il più alto e il più consolante... Spontaneamente questa aspirazione sentimentale si volse

111. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.93.

112. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte", op. cit., pp.696 e 697.

verso Giuliana....io pensai che la voluttà avrebbe avuto quasi un sapore d'incesto...Ella doveva essere la mia sorella, la mia migliore amica."¹¹³

E ne " Il trionfo della morte ", Ippolita, che aveva meritato dall'amante il motto *gravis dum soavis* ¹¹⁴, scrive in una lettera all'amante Giorgio le seguenti frasi: "Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella; e, se mi crederai degna, anche la tua consigliera."¹¹⁵

Con le soprammenzionate parole la nebbia sentimentale si dirada e la morbosità dell'idea si precisa e si afferma nella luce di un desiderio impuro. Tullio Hermil continua così: "Allo scopo di rendere più acre quel 'sapore d'incesto' che m'attraeva eccitando la mia fantasia scellerata, io cercai di rappresentarmi i momenti in cui più profondo era stato in me il 'sentimento fraterno' e più schietta mi era parsa l'attitudine di sorella in Giuliana."¹¹⁶

Questo leitmotiv patologico che si incontra qua e là nelle opere dannunziane diventa il motivo dominante ne "La città morta", dove è espresso con aperta sincerità e si acquieta, spegnendosi in un fratricidio.

Un altro romanzo dannunziano intinto di incesto è "Forse che sì forse che no". Mentre ne "La città morta" l'incesto è rappresentato con un sentimento d'orrore e tutta l'azione si svolge nell'angoscia di sfuggire alla colpa, in questo romanzo l'incesto non solo appare a chi lo commette una cosa semplice e naturale che non deve turbare la serenità della coscienza, ma assurge al valore d'una teoria. Volendo dipingere una figura femminile in cui la febbre dei sensi ardesse più alta, il d'Annunzio è dovuto arrivare all'estremo di far giustificare ad Isabella Inghirami, la protagonista del romanzo, il suo incesto, di farle glorificare la trinità in amore, di farle coprire con un velo di idealismo incomprensibile tutte le piaghe della sua dissolutissima vita.

e. Il concetto dell'amore in Gabriele d'Annunzio:

Gabriele d'Annunzio ha studiato molti tipi di amore e di psicologia amorosa. La sua produzione è varia di ambienti, multipla di passioni. In essa c'è tutto il riflesso della vita moderna, agile, complicata, nervosa e ammalata; c'è anche il ricordo della vita antica, che è più semplice e più severa di linee ma più profonda e più tragica. Il d'Annunzio non si è limitato a guardare solo un lato della vita, perciò i suoi tipi femminili

113. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., pp.363 e 383.

114. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte", op. cit., pp. 666 e 811.

115. Ibid., p.775.

116. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., p.384.

ed i modi e le forme d'amore creati da lui non s'irrigidiscono in un'uniformità, ma sono diversi, si variano come il cielo e il mare.

Considerando non le singole teorie dei suoi personaggi, ma lo spirito che anima tutta l'opera di Gabriele d'Annunzio, si può arrivare a questo pensiero: l'amore degrada l'uomo perché lui non è veramente forte se non quando se ne è liberato. L'amore lo degrada perché quando non lo conduce al delitto, lo intorpidisce in un ozio voluttuoso. L'uomo ritrova la migliore parte di sé stesso, la sua libertà, la sua energia ed i suoi ideali solo quando tace la voluttà presente in lui. Questa morale e questo giudizio appaiono limpidissimi nel suo romanzo "Forse che sì forse che no", dove il protagonista, Paolo Tarsis, ritorna ad essere l'uomo di attività e di audacia che egli era, appena abbandona la sua amante pervertitrice, e ne "La nave", dove il popolo ritrova la via della gloria appena si libera dalla corruzione di Basiliola. Il primo è l'esempio singolo, il secondo è l'esempio collettivo del potere della sovrana lussuria sugli individui e sulla folla, e quindi della necessità di sciogliersi quanto prima dai suoi lacci.

Curiosamente nel "Forse che sì forse che no" non è la volontà di Paolo Tarsis ma la fatalità a condurre l'uomo alla liberazione dall'occulto potere femminile. Gabriele d'Annunzio avrebbe potuto gloriarsi di celebrare la vittoria dell'uomo se Paolo Tarsis, invece di attendere dal caso che la pazzia di Isabella Inghirami lo rendesse indipendente, avesse saputo abbandonare la perversa donna con la propria volontà, da solo e usando la sua intelligenza.¹¹⁷

Si può ben dire che Gabriele d'Annunzio abbia una visione pessimista dell'amore. Secondo le sue opere sembra impossibile che ci sia un amore che, invece di bruciare e annientare l'uomo, possa scaldarlo ed illuminarlo, una passione che non sia solo sensuale ma che sia in grado di elevarlo e lo nobiliti. L'uomo, se vuole creare delle cose grandi, deve essere senza grandi passioni amorose. L'indipendenza del cuore, come il dominio dei sensi, costituisce la più importante condizione della sua superiorità intellettuale.

Il d'Annunzio avverte: 'L'amore è un pericolo ed un veleno': bisogna dunque starne lontani il più possibile. Secondo il Sighele, in questa constatazione e in questa raccomandazione di igiene morale c'è molto egoismo, anche se ce n'è di vero.¹¹⁸

3. Gli abiti femminili ne "I romanzi della rosa":

Gabriele d'Annunzio si sofferma spesso sull'abbigliamento femminile e descrive con una precisione che si potrebbe chiamare 'tecnica' le pelli ed i tessuti adoperati negli abiti femminili di una certa classe sociale: l'aristocrazia di quell'epoca. In particolare ne

117. vedi Scipio Sighele, op. cit., p.160.

118. Ibid., p.161.

"Il piacere" è molto dettagliata la descrizione dei vestiti di Elena Muti e di Maria Ferres, nonché di quelli delle signore che fanno parte del mondo aristocratico romano del tempo.

Si ritiene opportuno citare alcuni tratti del libro inerenti le descrizioni degli abiti femminili:

"Elena taceva, avvolta nell'ampio mantello di lontra, con un velo su la faccia, con le mani chiuse nel camoscio...Vestiva una specie di lunga tunica di lontra e portava sul capo una specie di tòcco, anche di lontra...Portava una giacca di panno azzurro cupo, guarnita d' *astrakan* nero su gli orli, sul collo diritto e su le maniche; e un cordoncino di lana faceva nell' *astrakan* un ricamo elegante, passandovi sopra intrecciato."¹¹⁹

Maria Ferres "portava un abito d'uno strano color di ruggine, d'un color di croco, disfatto, indefinibile; d'uno di que' colori cosiddetti estetici che si trovano ne' quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti.

La gonna componevasi di molte pieghe, diritte e regolari, che si partivano di sotto al braccio. Un largo nastro verdemare, del pallore d'una turchese malata, formava la cintura e cadeva con un solo grande cappio giù pel fianco. Le maniche ampie, molli, in fittissime pieghe all'appiccatura, si restringevano intorno i polsi. Un altro nastro verdemare, ma sottile, cingeva il collo, annodato a sinistra con un piccolo cappio. Un nastro anche uguale legava l'estremità della prodigiosa treccia cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d'una corona di giacinti simile a quella della Pandora d'Alma Tadema. Una grossa turchese della Persia, unico gioiello, in forma d'uno scarabeo, incisa di caratteri come un talismano, fermava il collare sotto il mento...Un mantello di velluto, d'un color cupo di piombo, orlato d'una larga zona di *chinchilla*, le copriva tutta la persona... La sua giacca incrociata in forma di scialle, era d'un panno grigio pendente un poco nel verde; e una striscia di lontra ne ornava gli orli e su la lontra correva un ricamo fatto d'un cordoncino di seta. E la giacca si apriva su una sottoveste anche di lontra. E come il taglio era d'eletto stile così l'accordo de' due toni, di quell'indescrivibile grigio e di quel fulvo opulento, era una delizia degli occhi...Era ella vestita d'un broccato color d'avorio, misto di zibellino. Una sottile striscia di zibellino correva intorno la scollatura, dando alla carne una indescrivibile finezza."¹²⁰

Non c'è da meravigliarsi che d'Annunzio, il quale prende vivamente parte nel mondo aristocratico romano, conosce bene la moda del suo tempo, ma le particolarità minuziose con cui riferisce la moda femminile testimoniano l'interesse provato dall'autore non solo nei confronti dell'anima femminile, ma anche per quanto riguarda l'estetica, l'apparenza esteriore della donna.

119. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., pp.8, 65 e 266.

120. Ibid, pp.171, 172, 285, 292 e 299.

Ne "L'innocente" i riferimenti ai vestiti di Giuliana sono assai rari; l'autore volendo sottolineare i pensieri, i sentimenti e lo stato d'animo della sua protagonista, si sofferma ben poco sull'apparenza esteriore della *turris eburnea* Giuliana.

In occasione della gita a Villalilla di Tullio e Giuliana Hermil, l'abbigliamento e l'eleganza di lei sono descritte dettagliatamente, anche perché si riferisce a un momento importante: Tullio Hermil ha in mente di riconquistare la moglie Giuliana:

"Portava un abito di panno grigio chiaro ornato di trine più oscure, un cappello di feltro grigio, un ombrellino di seta grigia a piccoli trifogli bianchi. Vedo ancora la sua persona elegante in quel colore fine e sobrio avanzarsi tra le folte masse degli alberi di lilla che s'inclinavano verso di lei carichi dei loro innumerevoli grappoli fra turchinicci e violetti."¹²¹

Come si nota, c'è una grande armonia tra l'abito della donna ed il mondo esterno.

E' di particolar rilievo la descrizione seguente che si riferisce alla eleganza della donna che fa nascere il primo dubbio su un suo possibile atto di infedeltà:

"Portava un abito di vigogna oscuro; e teneva ancora in mano un pettine di tartaruga bionda con la costola d'argento. L'abito, di foggia semplicissima, secondava la svelta eleganza della persona."¹²²

Si potrebbe concludere che il grande interesse di d'Annunzio per quanto riguarda gli abiti dei suoi personaggi femminili riveli il suo lato femminile, che si esprime anche attraverso le reazioni dei suoi protagonisti maschili, in particolare ne "I romanzi della rosa", dove Andrea Sperelli ("Il piacere"), Tullio Hermil ("L'innocente") e Giorgio Aurispa ("Il trionfo della morte") si dimostrano piuttosto deboli, incapaci di risolvere i problemi quotidiani della vita, sempre bisognosi di cura, amore, affetto e 'consolazione', sempre pronti a fuggire, ad andare via, se e quando la situazione si complica. Si citano, a proposito, alcuni passi de "Il piacere", de "L'innocente" e de "Il trionfo della morte":

Andrea Sperelli si guarda nello specchio e pensa:

"Aprì le labbra per mirare la perfetta lucentezza dei denti e la freschezza delle gengive, ricordando che un tempo ad Elena piaceva in lui sopra tutto la bocca. La sua vanità di giovine viziato ed effeminato non trascurava mai nell'amore alcun effetto di grazia o di forma. Egli sapeva, nell'esercizio dell'amore, trarre dalla sua bellezza il maggior possibile godimento."¹²³

Si è ormai alla fine del libro. C'è la pubblica vendita delle tappezzerie e dei mobili appartenuti al ministro plenipotenziario del Guatemala, il marito di Maria Ferres:

121. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., p.438.

122. Ibid, p.397.

123. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.14.

"La vendita procedeva rapidamente. Egli guardava intorno a sé le facce dei rigattieri, si sentiva toccare da quei gomiti, da quei piedi; si sentiva sfiorare da quegli aliti. La nausea gli chiuse la gola ... Egli cercò di nascondersi, di rimpicciolirsi, tra la folla che assediava il banco. Tremava, al pensiero d'essere scoperto... ebbe un po' di vertigine... Andrea fuggì."¹²⁴

Tullio Hermil ha scoperto la infedeltà della moglie; in più lei è incinta:

"...uscii senza indugio; senza volgere uno sguardo a Giuliana; raccolsi le poche forze che mi restavano e, appena fuori della soglia, mi misi a correre verso le mie stanze, per tema di cadere prima di aver raggiunta la mia porta.

Mi gettai bocconi sul letto.

...

Come giunsi alla mia stanza, di nuovo mi gittai bocconi sul letto. E ruppi infine in singhiozzi, perdutoamente."¹²⁵

Giorgio Aurispa è molto infelice: deve affrontare 'il brutto', cioè, suo padre che odia; la madre glielo chiede disperatamente, perché lei non riesce a impedire al marito di portare via gli oggetti di casa, con lo scopo di venderli o di adoperarli nella sua 'seconda casa' che condivide con l'amante:

"Egli avrebbe potuto, in estremo, partire senza prender commiato, fuggirsene, poi scrivere una lettera giustificando la sua condotta con un qualche pretesto plausibile...Nel più forte dello sgomento egli pensò anche a questo scampo ignominioso...Questi tumulti fittizii non duravano, né giovavano a spingerlo verso la risoluzione virile.

...

Quella curiosità per le manifestazioni anche più tenui che il suo essere aveva disperse nel tempo e quella simpatia commossa per le cose con cui egli aveva anteriormente comunicato tendevano a mutarsi in una tenerezza molle e lacrimosa, quasi femminile."¹²⁶

D. Il superuomo e la superdonna nell'opera di d'Annunzio:

La figura del superuomo, nell'opera di d'Annunzio, ha attratto e continua ad attrarre molto l'attenzione della critica, sia per i risultati discutibili conseguiti poeticamente con essa, sia per la questione dei rapporti con il pensiero di Nietzsche. Per riuscire a definirne la genesi, lo sviluppo, la natura ed i caratteri, occorre vincere il senso di esaltazione o di repulsione che deriva dalla ideologia che ne alimenta il mito.

124. Ibid., pp.356 e 357.

125. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., pp. 488 e 490.

126. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte", op. cit., pp.728 e 745.

E' bene ricordare che d'Annunzio credette di poter rivendicare egli stesso, ad un certo punto, la sua indipendenza da Nietzsche, attribuendosi il merito di aver nutrito dentro di sé fin dall'adolescenza l'ideale della forza e della grandezza. Mentre lavorava a "Le vergini delle rocce", nell'ottobre del 1895, il d'Annunzio parlò così all'amico Morello: "Cantelmo non deve nulla a F. Nietzsche, la cui dottrina, del resto, non vale affatto per la novità, ma soltanto per le forme liriche ond'è vestita dal poeta frenetico. Se tu ti ricordi di certe odi de "Il canto novo", convieni con me che là sono i germi dell'idea di potenza e di predominio, i quali si svilupperanno in Cantelmo con un risultato di pura poesia e in Stelio Effrena ["Il fuoco"] con un risultato di azione e di elevazione."¹²⁷

Il superuomo nietzschiano aveva effettivamente una carica di interiore 'religiosità', che quello dannunziano ha sempre ignorato. Ma c'è un altro particolare molto importante, che rende originale e autonoma l'operazione che d'Annunzio compie sui testi di Nietzsche: l'idea di potenza e di predominio trasferita in personaggi femminili.

Per compiere un'analisi completa, bisognerebbe tener d'occhio tutta la produzione (di narrativa e di teatro) dannunziana.

Un esempio emblematico offre Elena Muti, ne "Il piacere", la vedova del duca di Scerni, sensuale e affascinante pur nella sua aridità di cuore, causa della perdizione di Andrea Sperelli. E' interessante anche Ippolita Sanzio, ne "Il trionfo della morte", la quale non si lascia dominare da Giorgio Aurispa, anche se è costretta a finire con lui nelle acque del mare. Ma è con Anna Comnena, ne "La gloria", che si delinea meglio l'istinto della forza di volontà, istinto che, accompagnato con quello della perfidia, la induce poi ad uccidere Ruggero Flamma, il sognatore di una nuova grande Roma.

Bisognerebbe ricordare anche Mila, la figlia di Iorio, capace di bruciare sul rogo il suo passato e il suo futuro, per salvare Aligi. E, ne "La fiaccola sotto il moggio", Gigliola, ostinata a vendicare la morte della madre, uccide alla fine anche se stessa. Mila e Gigliola sono due creature che, pur nella loro apparente sconfitta, denunciano il possesso di una dimensione tutta "virile" nell'affrontare il destino avverso.

Ne "La nave", Basiliola, spinta da propositi di vendetta per via del contrasto con Marco Gratico, suggerisce utilissime riflessioni; Fedra, nella tragedia omonima, giganteggia nella sua assurda infatuazione per Ippolito, lacerandosi tra orgoglio e istinto; Isabella, in "Forse che sì forse che no" fronteggia e riesce a dominare il protagonista, Paolo Tarsis, con la sua forza di seduzione; in "Parisina", Parisina Malatesta non teme di affogare nel sangue la sua passione per Ugo d'Este.

127. Vittoriano Esposito: "Questioni dannunziane" in "Rassegna dannunziana", A.VI., n. 13, giugno 1988, supplemento a "Oggi e domani", A. XVI., n.5/6, maggio/ giugno 1988, Ediz. Pescara, p.XXXVI.

Sarebbe possibile indugiare a lungo su queste figure, non solo perché esse reggono degnamente il confronto con il superuomo e talvolta addirittura lo vincono, ma anche perché costituiscono una serie di ritratti variamente rappresentativi di una tipologia femminile che presenta degli aspetti originali nella tradizione letteraria italiana ed europea.

Naturalmente, senza pretendere di trovare una "Madame Bovary" o una "Anna Karenina" nelle sue opere, bisognerebbe accettare il fatto che d'Annunzio fu un profondo conoscitore - anche per le sue avventure e disavventure personali - della psicologia della donna presa nel groviglio dei sensi e non nei misteri dell'anima.

Per svelare un d'Annunzio più intimo, con un suo mondo interiore, è opportuno soffermarsi sulle figure minori dell'opera dannunziana. Queste creature autenticamente umane, sono da contrapporre al superuomo, in quanto sono veri e propri 'vinti', cioè soccombenti per fatalità o circostanze; essi ricordano, in qualche modo, certi personaggi di Verga, di Flaubert, di Maupassant, in quanto si muovono in un clima essenzialmente veristico, sia pure su uno sfondo chiaramente decadente.

Si potrebbe delineare una ricerca in tale direzione con "Il piacere" e "L'innocente": nel primo romanzo, la dolce Maria Ferres è destinata a distruggersi tra amore e pentimento, per colpa dell'invincibile passione di Andrea Sperelli per la bella Elena Muti; nel secondo romanzo, Giuliana è costretta dal marito Tullio Hermil a pagare duramente una colpa non del tutto sua, e Federico, fratello di Tullio, è mosso da un sincero interesse per la povera gente, tanto da meritarsi l'appellativo di "Gesù della gleba":

" - Gesù della Gleba, osanna!

Egli aveva per tutti gli esseri vegetali una diligenza infinita. Nulla sfuggiva alle sue pupille acute, quasi onniveggenti. Nelle nostre corse mattutine, si soffermava ad ogni tratto per liberare da una chiocciola, da un bruco, da una formica una piccola foglia. Un giorno, senza badarci, camminando, battevo le erbe con la punta del bastone; e le tenere cime verdi recise ad ogni colpo s'involavano. Egli ne soffriva perché mi tolse di mano il bastone ma con un gentile atto; ed arrossì, pensando forse che quella sua misericordia mi sarebbe parsa una esagerata morbidezza sentimentale."¹²⁸

Può essere significativo anche l'esempio di Massimilla, la quale, ne "Le vergini delle rocce", con la sua fragile femminilità fa contrasto alla forza e all'alterigia delle sorelle; come pure l'esempio di Bianca, ne "La città morta", insidiata ed uccisa dal fratello Leonardo, sospinto dal folle proposito di compiere un atto di liberazione, che possa segnare "la sconfitta dell'antico Destino".

128. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., pp. 415 e 416.

Anche la Foscarina de "Il fuoco", che impersona Eleonora Duse, si carica dell'umana tristezza tipica di ogni tramonto nel momento di cedere il passo a Donatella, "la giovane dalla voce d'oro".

In questo modo, nell'opera dannunziana si istituisce un rapporto dialettico, di tesi ed antitesi. Accade spesso che, nella coscienza del lettore, la voce dei 'vinti', dei più deboli trovi ascolto e adesione, mentre la voce dei prepotenti trovi dissenso e ripugnanza.

La critica distingue, nella produzione letteraria dannunziana, una fase 'solare', coincidente con l'esaltazione del mito superomistico, e una fase 'notturna', di ripiegamento interiore, identificabile con le malinconie del crepuscolo e le ombre della notte, sdoppiando nettamente la personalità del Poeta e contrapponendo, sul piano cronologico, un primo ed un secondo d'Annunzio, sconosciuto l'uno all'altro.

Il problema dovrebbe essere posto, invece, in termini di antinomia e opposizione all'interno dell'anima dannunziana, lungo tutto l'arco della sua esperienza, umana e letteraria. Il poeta, deve aver avuto sempre due intime disposizioni: una rivolta alla gioia di vivere e alla volontà di predominio, l'altra rivolta ai mali dell'esistere e alla fatalità della sconfitta. Le vittime del superuomo, anche quando sono proprio dei 'vinti', non costituiscono affatto il 'negativo' e possono benissimo essere considerate delle presenze necessarie: infatti tramite loro si viene a conoscere l'altro d'Annunzio e il suo lato più segreto e trascurato.

Il 'solare' e il 'notturno', quindi, coesistono come due dimensioni dello stesso mondo, sia pure in eterno conflitto tra sé, come traspare in tutta la produzione dannunziana, da "Primo vere" (1879) a "Il libro segreto"(1935). Si può dire lo stesso per il 'superuomo' e il 'vinto', il debole: senza l'uno, non si può nemmeno pensare all'altro: si completano e coesistono. Certe volte è il superuomo ad avere tratti deboli nel suo carattere, come Giorgio Aurispa ne "Il trionfo della morte", in particolare quando deve affrontare il padre e il fratello Diego:

" ... sentì che la sua volontà era di nuovo abolita totalmente e ch'egli non sarebbe stato capace di esporre con schiettezza il vero motivo di quella visita inattesa ... Ed egli aspettò che la scena si svolgesse per piegarsi a qualunque vicenda, triste e rassegnato."¹²⁹

"La voce gli mancava, nella soffocazione; un velo gli copriva gli occhi; e le ginocchia gli si piegavano come se le forze stessero per abbandonarlo."¹³⁰

I due lati del carattere di Giorgio sono messi in evidenza nei seguenti passi, dove è rievocato Nietzsche:

129. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte", op. cit., pp.746 e 748.

130. Ibid., p.754.

"Il verbo di Zarathustra, del Maestro che insegnava il *Superuomo* goethiano, gli pareva il più virile e il più nobile che fosse mai stato proferito da un poeta e da un filosofo nell'età moderna. Egli, il fiacco, l'oppresso, il titubante, l'infermiccio, aveva teso l'orecchio con un profondo turbamento a quella voce nuova che schermiva con sì aspri sarcasmi la debilità, l'irritabilità, la sensibilità morbosa, il culto della pietà, il vangelo della rinunzia, il bisogno di credere, il bisogno di umiliarsi, il bisogno di redimere e di redimersi, tutti insomma i più ambigui bisogni spirituali dell'epoca, tutta la ridevole e miserevole effeminazione della vecchia anima europea, tutte le mostruose rifioriture della lue cristiana nelle razze decrepite.

...

'Oh, come otterrò io la fede in me medesimo? Il dubbio mi divora, il dubbio corrode la mia volontà e lacera il mio sogno...' "131

Come si vede, il superuomo non è il punto d'arrivo di Giorgio Aurispa, rimane soltanto quello che lui vorrebbe diventare, mancandogli le forze interiori necessarie a raggiungere lo stato, tanto desiderato, di *Übermensch*.

131. Ibid., pp.930 e 931.

II. PARTE.

D'ANNUNZIO NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

A.1. D'Annunzio e l'accoglienza dei suoi contemporanei:

Se si cerca di capire quale posto occupa realmente d'Annunzio nello sviluppo dei temi essenziali della letteratura del Novecento, si ha da fare con equivocità, criticismi e, delle volte, un distacco dal grande poeta e romanziere che può persino andare al rifiuto.

Con "La Voce" si riesce a cogliere meglio l'inevitabile trasformazione della letteratura italiana intorno al 1910: una trasformazione che non era legata esclusivamente a una vocazione letteraria, ma che riportava la letteratura in un quadro più vasto e la poneva sullo stesso piano delle altre attività intellettuali. Anzi, se si dovesse parlare di differenze, erano differenze che tentavano di mettere in difficoltà il primato della letteratura e rispondevano apertamente al desiderio di porre lo spirito nuovo sotto il giogo di discipline più alte, morali e spirituali. "La Voce", da questo punto di vista, metteva in evidenza uno stato d'animo che era dei giovani migliori del tempo, anche se questi giovani per forza di cose si erano nutriti dei colori e dei suoni dannunziani.

Generalmente l'osservatore è portato a spiegare l'evoluzione della letteratura italiana fra il dieci e il venti come legata, se non proprio dettata da una reazione e da un grosso tentativo di sottrazione al dominio dannunziano. Tutto ciò che suonava antiretorico e appariva contenuto, contratto, a volte perfino sacrificato era, quindi, nato in funzione antidannunziana. Gli scrittori che intorno al 1910 toccavano la sponda dei trent'anni hanno preferito dimenticare d'Annunzio e fare coincidere l'esilio del poeta con un periodo di silenzio.

I comportamenti di questi giovani si distinsero in due tipi di reazioni: Una, che era poi la più chiassosa, si adattava alla legge del momento; legge alle regole del futurismo, che proprio nel 1909 aveva consacrato le sue obiezioni nel famoso manifesto pubblicato sul "Figaro". Si potrebbe dire che la parte più utile della reazione a d'Annunzio è stata quella degli accenti ridotti, delle suggestioni ironiche, delle risate, come nei primi

esperimenti del Palazzeschi, un poeta che allora ha avuto una grossa funzione di demistificazione.

Oltre alla rottura clamorosa del fronte dei poeti, sono da tener conto le vicende d'ordine critico. Il Cecchi, se gli si pensa come scrittore e non solo come critico, ebbe echi della lezione dannunziana per quanto riguarda gli elementi costitutivi della sua figura come scrittore. Molti anni dopo, ma sempre nello stesso clima di antidannunzianesimo (o di vigilanza antidannunziana), Papini mise l'accento sull'uomo Carducci. Nella sua equazione si ritrovano le prime preoccupazioni vociane e la tendenza a separare la poesia, che di lì a poco sarebbe chiamata anche in Italia "pura", non già dalla figura centrale dell'uomo ma da tutto quello che al contrario sollecitava e autorizzava il decadimento e la corruzione dell'uomo. In seguito, nel generale risalire alle fonti (e in d'Annunzio si poteva trovare di tutto ma in modo particolare la grande lezione del simbolismo mutuata dal libro di Huysmans), la giovane letteratura cercò di separare la figura esteriore dell'uomo dal lavoro profondo ed essenziale del poeta. Ed è a questo punto che gli storici si trovano a dover registrare uno stato di cose paradossale: il Serra con poche righe aveva contribuito a riportare in luce o meglio in una luce più giusta il d'Annunzio buono, il d'Annunzio che i giovani erano disposti a salvare.

La guerra consentì una doppia soluzione a d'Annunzio; vale a dire una soluzione di contrasto fra lo scrittore che preannuncia o ripete accortamente il lavoro dei giovani 'nuovi' e lo scrittore ufficiale che nel confronto della vita reale, della guerra, ritrova il modo di sfogare tutta la parte esteriore della sua natura e di mettere al servizio di una causa politica la sua parola. Da quel momento, o, meglio dire, dal suo ritorno in patria, si stabilisce una nuova norma dei rapporti fra d'Annunzio e la letteratura; il d'Annunzio pubblico, l'eroe, il politico farà tutta la sua strada e diventerà un capitolo prepotente. Come scrittore, preferì andare fino in fondo, bevendo tutto il calice della realtà. Ma su questo punto gli scrittori nuovi hanno opposto un nuovo rifiuto di principio: riconoscevano il valore, il coraggio nelle imprese, ma a nessun patto avrebbero potuto contribuire per la loro stessa natura, per le loro origini culturali più rigorose e severe, all'affermazione di uno stato di confusione, allargando con la loro partecipazione il dominio degli equivoci oratori. Proprio "Il notturno" segnava il distacco definitivo. Dopo la guerra, dopo Fiume, il d'Annunzio sarebbe entrato nel secondo tempo dell'esilio e in breve sarebbe diventato un nume lontano, un nome che non si evocava più, di cui era difficile persino parlare nel nuovo clima.

Il Gargiulo a questo proposito si è espresso nel modo seguente: "...E c'era infine il d'Annunzio. Di fronte al quale è chiaro, la nuova generazione meno poteva restare indifferente: da un lato, troppo la offendeva nell'intimo tutto ciò che nell'artista era magnificamente falso: dall'altro, a dir poco, stava ancora lì, recente, "Alcyone", mentre

gli scritti che il poeta mandava dall'esilio lo mostravano rinnovato in un senso del quale appunto i giovani dovevano essere colpiti. Questo sentimento misto è documentato da alcune pagine del Serra ("Le lettere") ; lo si riscontri, espresso direttamente e in forma calorosa, nel Tozzi ("Giovanni Verga e noi"). Comunque, anche tale incertezza fu una manifestazione sincera e libera della cosiddetta 'generazione della cultura '." ¹

"La Ronda" riscatta l'eredità della prima "Voce" e pur essendo e volendo apertamente essere soltanto letteraria, indicava in Leopardi il maestro da contrapporre al d'Annunzio. Ne "La Ronda" si ritrovano nomi noti come il Cecchi, il Baldini, il Bacchelli e il Cardarelli: se si confrontassero le loro pagine - che sono poi le pagine centrali della letteratura del Novecento - con l'opera dannunziana, i momenti di coincidenza sarebbero rarissimi. E' opportuno nominare uno scrittore 'nuovo', Giovanni Comisso, che non perde mai l'occasione di citare d'Annunzio come un maestro e di professarsi dannunziano; ebbene anche tra questi due scrittori le divergenze non mancano e non sono da trascurare. Ciò significa che un innesto diventava col tempo sempre più difficile e d'Annunzio entrava sempre più in un mondo di miti e di leggende, a tal punto che i giovani degli anni trenta si permisero addirittura di non leggerlo più. Secondo Carlo Bo, della generazione che scelse nuovamente Firenze come capitale ideale d'incontri, dei giovani intellettuali, furono intorno a trenta a riconoscersi debitori di d'Annunzio. A proposito bisognerebbe nominare Landolfi che volle persino instaurare una controeazione se si pensa al primo Landolfi pieno di echi e sollecitazioni dannunziane, come più tardi succede con le opere del Luzi; il grande Montale ha sempre riconosciuto l'importanza che ha avuto su di lui la poesia di d'Annunzio, ma anche nel suo caso il discorso non può essere portato oltre l'ambito della formazione.²

Per dare un quadro generale dell'atteggiamento delle ultime generazioni, chi entrava in letteratura, negli anni trenta, coincideva per una specie di naturale spinta con la poesia dell' Ungaretti e del Montale e trovava in quegli schemi tutti gli elementi sufficienti al suo appagamento. Per correggere questo atteggiamento parziale, partigiano e ingiusto nei confronti di d'Annunzio, fu necessario aspettare il momento della morte del poeta, avvenuta nel 1938, che è stata la prima occasione per tutti di fare un primo esame di coscienza sul tema d'Annunzio. Le testimonianze sono state consegnate in un numero speciale della rivista fiorentina "Letteratura", la lettura della quale permetteva di fare una prima osservazione di carattere storico: il mondo letterario del Novecento dimostrava di poter tornare a d'Annunzio, senza essere vittima di polemiche, senza vizi

1. vedi Carlo Bo: "D'Annunzio e la letteratura del novecento", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", Atti del convegno internazionale di studi, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7 - 13 ottobre 1963, A.Mondadori ed., Milano, 1968, pp.73 e 74.

2. Ibid., p.75.

d'impostazione. Naturalmente il ritorno era legato a una scelta e questa scelta metteva contro la parte che allora si riteneva più fragile del romanziere, quella del lirico puro, del grande poeta di "Alcyone" e del grande prosatore libero: si credette allora che sarebbe stato possibile di lì a poco un recupero - se non totale, almeno autentico - del d'Annunzio. Ma si trattò ancora una volta di un'illusione critica. La letteratura ermetica rese un omaggio assai timido, da lontano, al d'Annunzio scrittore, senza, però, poter dimenticare il lungo arbitrio e la lunghissima stagione di confusioni, di equivoci, di riduzioni politiche di cui il grande d'Annunzio era stato protagonista e vittima. Ma a rendere impossibile la pacificazione era l'idea stessa di letteratura che i giovani perseguivano e che in nessun modo era suscettibile di riprese e di ripetizioni in quel senso. Non si trattava soltanto di differenza d'ordine morale come successe nei tempi de "La Voce"; era in questione la funzione dello scrittore e si mossero accuse di paura, di non aver osato ciò che sarebbe stato più utile ai fini della vocazione poetica totale.

Si riconferma la difficoltà del recupero dall'angolo della poesia e si sottolinea la 'impensabilità' di un tentativo di allacciamento sul terreno del romanzo. Il romanzo, però, subiva, a sua volta, una robusta contrazione intorno agli anni trenta, per opera del Moravia, il Moravia degli "Indifferenti": il suo successo era dovuto proprio al fatto di essersi presentato in uno stato di 'nudità'. Il Tozzi fece il nome del Verga, dello scrittore dei "Malavoglia", da contrapporre al nome pericoloso del d'Annunzio; infine lo Svevo, scoperto e indicato dal Montale e dagli altri amici di "Solaria", ebbe la funzione di allargare e di rinnovare l'orizzonte letterario del suo tempo. A d'Annunzio non mancavano allusioni e riferimenti a scrittori stranieri, come il Dostojewski, il Tolstoj, lo Zola, il Flaubert e il Maupassant, ma questi scrittori erano stati fagocitati e travestiti dallo stesso d'Annunzio, secondo Carlo Bo.³ Nello Svevo la possibilità di innesti era più autentica e più ricca. Il Moravia, invece, ha senza dubbio tenuto presente anche il d'Annunzio dei romanzi, ma il suo grosso merito è stato quello di ridurre, di sfrondare, di insegnare in che modo andava colta la realtà. Il punto della vera e continua contesa della letteratura del Novecento con d'Annunzio sta qui e per quanto riguarda la ragione, essa sta nella natura dell'opera di d'Annunzio. Tutti gli scrittori che sono venuti dopo d'Annunzio per prima cosa si sono dovuti preoccupare di essere più semplici, più autentici, forse anche più liberi. Questo spiega, secondo il Bo, come certi giovani lo abbandonassero per scrittori di minor conto, ma più utili e più raggiungibili.⁴

La generazione dei narratori tra il trenta e il quaranta, come il Piovene, l'Emanuelli e il Soldati, ha avvertito il pericolo a cui si accenna sopra e ha preferito

3. Ibid., p.77.

4. Ibid., p.78.

correre il rischio di apparire o provinciale o legata a lezioni di altre letterature; così il Piovene poteva giocare fra il Fogazzaro e i francesi del Settecento; l' Emanuelli fra questi e certi trattatisti morali del nostro tempo, tutto fatto secondo le esigenze dell'epoca.

A volte si ha l'impressione di aver sacrificato d'Annunzio a stranieri, leggendo Gide (anche se il primo Gide aveva sofferto di qualche influsso dannunziano), Proust o Barrès (l'ultimo può sembrare, delle volte, la controfigura di d'Annunzio) che ha una funzione 'disintossicante', come ben lo definisce Carlo Bo.

Purtroppo a distanza di tanti anni dalla sua morte, i rapporti fra d'Annunzio e la letteratura del Novecento, che sono stati prima spostati sul terreno del confronto critico, non sono riusciti a raggiungere il livello del confronto leale, che potrebbe essere il modo migliore per avvicinarsi ad una valutazione imparziale, senza tener conto del suo atteggiamento politico e della possibile diversità di gusti tra noi e questo grande artista.

2. La triade "Carducci-Pascoli-d'Annunzio":

Carducci - Pascoli - d'Annunzio per molto tempo hanno rappresentato una triade indissolubile. La poesia del Pascoli cominciò a essere conosciuta quando la società italiana sentiva l'autorità del gusto carducciano. L'ultimo poeta del Risorgimento, il Carducci, è anche l'ultimo poeta in cui arte e morale di vita sono ancorate in una realtà salda, dove il dubbio ha ben poco spazio. Il Carducci è nella scia del Foscolo, del Leopardi, del Manzoni, che sono molto diversi tra loro nella concezione e nel sentimento del reale, ma che sono, tutti e tre, fedeli ad una certezza: quella della classicità. Il Carducci si ricongiunge a loro per la ferma concezione del vivere, anche se capisce con malinconia che si sta andando verso un'epoca nuova che vede la compresenza dello spazio nella radio e nella televisione, l'uso dell'energia atomica, e che porterà nel campo delle scienze quel concetto della relatività peraltro sempre ovvia in filosofia. La classicità che fu per il Carducci una scelta cosciente, divenne per d'Annunzio un vero mito; per il Pascoli, invece, fu un paradiso perduto alla cui riconquista aspirò più per sentimento che per scelta consapevole della mente e della volontà.

Il mondo in cui vivono il d'Annunzio e il Pascoli mette in discussione delle certezze scientifiche, morali, religiose della tradizione ed è aperto sia a nuovi dubbi che a nuove esperienze.

Il d'Annunzio opera nella dimensione del senso dove lui trova una chiarezza che gli sembra più evidente d'ogni ragione, tranne la ragione poetica; e nella certezza dei sensi lui opera la sua scelta e vince oppure pensa di vincere i dubbi. Questa sarebbe la

sua idea di classicità, anche se essa talvolta sfocia nell'estetismo del superuomo che disprezza ogni *pietas* sociale. L'arte dannunziana può essere accolta, anche se ridotta al sensualismo pagano, nell'età letteraria dominata dal gusto carducciano.

Per il Pascoli, invece, che pure conosce i richiami dei mondi greco e latino, forse ancora più del Carducci e del d'Annunzio, la classicità è proprio quel paradiso perduto al quale egli aspira anche se senza speranza. Il Pascoli avverte le ansie della società in cui vive e le riflette appieno nelle sue opere. Il suo accento turba la tradizione; è vero che il Pascoli è stato accolto più per le qualità minori del suo discorso che per la novità del suo canto e per la sua originalità europea.

Secondo Francesco Flora⁵, in un'Italia dominata dal gusto per la poesia del Carducci, era molto più facile comprendere il d'Annunzio che il Pascoli.

Quella del Pascoli infatti è la Musa della perplessità e dell'ansia in cui idee e immagini palpitano. Egli fu uno di quegli uomini che vogliono ridurre tutta la vita a poesia in cui si pongono quasi interamente, in modo che alla fine ben poco rimane a loro per altri affetti e passioni del vivere, anche se li avvertono intensamente.

Il Pascoli può benissimo essere definito come 'il poeta della perplessità', trattandosi di perplessità tra la scienza che pare gli neghi l'immortalità dell'anima e la fede che è ricordo dell'infanzia e formazione delle cose nella parola; tra il bene della natura e il male che è più grande di Dio e che fu portato sulla terra da parte degli uomini; tra la giustizia e la pietà. Questa perplessità si esprime nel 'tremolo' del suono e del verbo e nella parola che continua a fermentare. L'amore che Pascoli ebbe per le situazioni contrastanti o, nel vero senso della parola, tragiche, si spiega per questa perplessità, alla quale si addice quell'acuirsi pascoliano delle immagini, sentite ed espresse nel loro moto, nella loro vibrazione e non in una letteraria classificazione.

In poche parole, c'è una essenziale differenza tra l'età che si può chiamare carducciana e quella che, pur nutrita da tanti paradigmi carducciani, seguì con il d'Annunzio e con il Pascoli, nei quali si rispecchia, da una parte il senso delle cose con l'avvento del superuomo, dall'altra la perplessità di fronte all'universo e alla vita sociale.

B. La cultura europea all'epoca dannunziana:

Giorgio Pasquali, ne "Il classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio", del 1939 afferma:

5. Francesco Flora: " Dissociazione della triade "Carducci-Pascoli-d'Annunzio" in "La critica italiana moderna e contemporanea", vol.IV, Pagine s.r.l., Roma, 1994, p.216.

"Il d'Annunzio ebbe memoria prodigiosa e, a differenza del Carducci, orecchio naturalmente ottimo e educato raffinemente, cosicché non è maraviglia se gli riuscì d'orientarsi presto nel greco, come gli riuscì di sapere il francese moderno come la propria lingua, di scrivere il francese antico con errori, ma con errori di cui si accorge il filologo, non il francese di media cultura, di leggere correntemente l'inglese, anche quello volutamente sassone e artificiato di poeti moderni, di sentire, nonché il Tennyson, già letto a Prato, nonché lo Shelley, presente al tempo dei primi romanzi e temperamento poetico affine al d'Annunzio, anche lo Swinburne, direttamente." ⁶

Secondo Mario Praz, la abilità di d'Annunzio per quanto riguarda il francese e l'inglese è discutibile. Il francese, pur conoscendolo bene, non lo parlava in modo sciolto, almeno prima del suo soggiorno in Francia. L'inglese, addirittura non solo non lo parlò mai correntemente, ma lo scriveva anche con degli errori: Ne "Il piacere" la cortigiana sentimentale Clara Green dice a Andrea Sperelli : "*Who would have thought we should stand again together, Andrew !*"⁷

D'Annunzio non si rende conto che in inglese '*to stand together*' non vuol dire 'stare insieme', come in italiano, ma 'stare in piedi insieme'; e quanto allo Swinburne, è noto che il d'Annunzio si servì della versione di Gabriel Mourey, seguendola anche negli errori : In "Laus vitae", che fa parte di "Maia", nei versi 6732 - 6734 si legge : "...perché maculato io era / più profondamente che il nato / della pantera". Il poeta segue il Mourey nella interpretazione sbagliata del passo swinburniano di "Phaedra" : "*than a panther's grain*". dove "*grain*", come 'grana' in italiano, significa la costituzione della superficie d'un corpo come pelle, legno, ecc., mentre Mourey e d'Annunzio hanno inteso '*grain*' come 'seme' e hanno arbitrariamente esteso al senso di 'rampollo, nato' ("*ce corps, le mien...est tacheté plus profondément qu'un rejeton de panthère*"). ⁸

D'Annunzio, come il Chaucer, appartenendo alla stessa tradizione umanistica che dava grande importanza alla citazione e all'allusione dotta, tradizione che si veniva spegnendo proprio ai suoi tempi, si servì delle versioni non solo per intendere il testo originale, ma anche per attingervi varietà di espressioni.

C'è una differenza sostanziale tra le difficoltà presentate da un testo dannunziano, come la maggior parte dei poeti anteriori al ventesimo secolo, e le difficoltà presentate

6. Mario Praz : "D'Annunzio nella cultura europea", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", Atti del convegno internazionale di studi; Venezia - Gardone Riviera - Pescara; 7 - 13 ottobre 1963, A.Mondadori ed., Milano, 1968, p.403.

7. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.243 e Annamaria Andreoli nelle "Note" in Gabriele d'Annunzio: "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p. 1222.

8. Gabriele d'Annunzio: "Poesie teatro prose", a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Riccardo Ricciardi editore, Verona, MCMLXVI, pp. 117 e 118.

dal testo di uno scrittore di oggi. Essendo la sua idea dell'eleganza poetica dominante, d'Annunzio è vicino ai latini e anche ai settecenteschi; la sua poesia consiste nella proposta e nella soluzione di enigmi; ne "Il compagno dagli occhi senza cigli" si esprime nel modo seguente: "Figure ed eventi in apparenza poco notabili rimangono impressi indelebilmente, quasi nacondano un enigma dello spirito o un emblema del destino" .⁹

Un Giambattista Marino avrebbe apprezzato la magniloquenza di d'Annunzio, più di quanto non riescano ad apprezzarlo i moderni, avvezzi a una nudità di linguaggio che certe volte va fino alla volgare piattezza. E per quanto riguarda le forme d'ironia e di umorismo dannunziani, un contemporaneo del Marino o forse anche del Boccaccio avrebbe avuto meno difficoltà a capirle.

In un periodo rivoluzionario come il ventesimo secolo, un poeta è costretto a ricadere sulla propria inventiva per abbellire il suo tema e per creare addirittura un qualsiasi tema originale e valido. Bisogna notare, perciò, che c'è poca affinità tra i grandi poeti ormai 'antichi' come il Carducci, il d'Annunzio, il Pascoli e quelli moderni. D'Annunzio ebbe un grande amore, si è detto, per i latini e per la letteratura francese del suo tempo. Ai raffinamenti più carichi di sviluppi del decadentismo straniero, e, in particolare quello francese, d'Annunzio rimase quasi cieco e sordo, press'a poco come gli 'scapigliati' milanesi. Il grande poeta fu sensibile alla facile musicalità di H. de Régnier e di Swinburne; non cercò di quintessenziare e dissolvere la materia verbale, anzi ne accentuò la carnalità, sicché la tematica sensuale invece di alleggerirsi in lui, troppo spesso stagnò in un mosaico abbagliante. Soltanto nelle opere più tarde poté avvenire in lui un processo di alleggerimento e di attenuazione della materia sensuale, che si fa sempre più aerea e musicale. E qui sarebbe opportuno citare il commento interessante di Emilio Mariano:

"Da 'Le laudi' fino alla morte il d'Annunzio rischia di rimanere, a ogni pagina, uno stilista mirabile. I suoi scritti di carattere autobiografico ('Faville', 'Il libro segreto') che corrispondono a quella che la critica definì 'prosa notturna', sono esemplari e si inseriscono nella letteratura italiana del Novecento; ma non corrispondono ad altrettanti atti creativi. La critica vi si è fermata con interesse, perché vi ha trovato un d'Annunzio ridotto che contraddice a se stesso, sensibile ai problemi esistenziali, umanamente ridimensionato sul denominatore della malinconia, dell'angoscia, dell'impotenza. Vengono fuori pagine ora descrittive, ora intime, piene di folgorazioni, di intelligenza, in una compagine di prosa armonizzata con sapienza e con gusto, ma non è qui il poeta".¹⁰

9. Ibid, p. 1151.

10. Mario Praz: "D'Annunzio nella cultura europea" in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", op. cit., p.410.

Se si guardasse la produzione più tipica e creativa del d'Annunzio, si dovrebbe osservare che più che del decadentismo in senso lato (che comprende una preferenza per un approfondimento del mondo e dell' 'io' fino alla scoperta di un regno metempirico e metaspirituale, culminante nella ricerca della musica come mezzo di conoscenza sopralogica, mistica), sarebbe giusto parlare di tematica del decadentismo. Walter Binni osserva che occorre distinguere tra 'decadenza del romanticismo' e 'decadentismo', ma il peso morto del decadentismo fu appunto quello sviluppo estremo di motivi già propri del romanticismo e la decantazione di quel peso morto che caratterizza il 'decadentismo più sottile' potrebbe essere chiamata 'simbolismo'.¹¹

Quanto alla tematica, fu d'Annunzio a presentare ai lettori italiani ne "Il poema paradisiaco" (a cui il Binni assegna un posto importantissimo nello svolgimento del decadentismo italiano, sia per le dirette derivazioni dal decadentismo straniero che per l'avvio al crepuscolarismo italiano con la raffinatezza del suo languore) la donna fatale che ha in sé tutta l'esperienza sensuale del mondo, reincarnazione di Elena e Saffo: Pamphila. A dare a questa figura un colorito decisamente sadico fu determinante l'influsso dei "Poems and Ballads" dello Swinburne, ma il sadismo dannunziano non ha né la certezza né la capacità di autoironia che possiede lo Swinburne.

Un'altra figura decadente nella tematica dannunziana è quella del 'Superuomo' di marca nietzschiana. D'Annunzio s'appropriò della cultura europea tutto ciò che pareva l'ultima parola: le mode letterarie arrivavano in Italia alla fine del secolo scorso tramite la Francia: ci sarebbero alcune date da ricordare: 1880, apoteosi dello Schopenhauer; 1886, epifania del romanzo russo; 1885, fondazione della "Revue Wagnérienne" che consacra l'ultima infatuazione musicale; si pensi che proprio in quell'epoca il preraffaellismo inglese e il verbo del Ruskin erano favorevolmente accolti in Francia; si riscontrino le date de "L'invincibile" (1890), di "Giovanni Episcopo", e de "L'innocente" (1892), nonché de "Il fuoco" (1900). Non si dovrebbe dimenticare la voga di Walt Whitman e del verso libero. Alla poesia intitolata "In memoriam" nelle "Odi navali" (1898) si trovano in epigrafe versi del Whitman e la poesia è scritta in verso libero.¹²

Non fa meraviglia che d'Annunzio, tutto teso verso esterno, si fissasse sugli artisti più vistosi. Un Lorrain, un Péladan saranno tra i suoi primi modelli; di uno Swinburne, di un Nietzsche, invece, rileverà certe caratteristiche molto evidenti, senza penetrarne le sottigliezze e le sfumature. Ma se d'Annunzio si appropriò le più disparate fonti riducendole a un comune denominatore, non fece altro che seguire, a modo suo, quella che era stata la pratica di tutti gli artisti della 'antica legge', quando l'allusione dotta e la

11. Ibid., pp.410 - 411.

12. Gabriele d'Annunzio: "Versi di Amore e di Gloria", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp.758, 759 e 760.

citazione erano gli elementi fondamentali dell'arte letteraria. A questo modo, l'opera complessiva dannunziana ha finito per presentare l'aspetto di una monumentale enciclopedia del decadentismo europeo. Tra tanti altri nomi, il Nietzsche e lo Swinburne gli offrirono calchi pronti in cui riversare la sua nativa ispirazione sensuale, onde derivano quei superuomini e quelle donne fatali su cui bisogna passare per poter arrivare all'anima del Poeta.

La vera creazione di d'Annunzio, come sostengono molti critici tra cui anche il De Robertis, nasce quando egli si sciolse dal pregiudizio e dall'obbligo del soggetto. Secondo il Cecchi, per ritrovarlo nella sua vera novità, occorrerebbe cercarlo nella sua maggiore povertà e leggerezza. Per quanto riguarda il Praz, l'espressione più alta della sua arte va ricercata in una sensualità rapita fuor dei sensi, in una sensualità non più calata e appesantita in immagini stereotipe, ma divenuta ritmo e musica stessa del pensiero; il mal del secolo di quella generazione in preda allo spirito positivo e satura di realismo si presentò sotto la forma psicologica d'una paura: si rimpiangono i tempi passati, la fede perduta, si fugge verso il sogno. L'atemporalità semi - favolosa, semi - onirica, i soggetti situati in sfondi immaginari che hanno servito di rifugio a quelli che non accettavano la loro epoca sono elementi comuni a d'Annunzio e al famoso pittore decadente Gustave Moreau.¹³

Catalizzatore della tematica del decadentismo europeo, d'Annunzio è piuttosto come un punto d'arrivo nella letteratura contemporanea. Oggi della sua opera sopravvive anche la musica di Claude Debussy. In Germania Hugo von Hofmannsthal tradusse d'Annunzio e ne subì qualche influsso; subirono il fascino del suo stile Heinrich Mann e Hermann Hesse. In Inghilterra la "Francesca da Rimini" fu tradotta da Arthur Symonds e Joyce risentì della lettura de "Le vergini delle rocce", nonché di quella de "Il fuoco". In Spagna Felipe Trigo e Ramon del Valle Inclàn rimasero sotto l'influenza del grande d'Annunzio. In Russia fu tradotto da Jurgis Kazimirovic Baltrusiatas.

C. D'Annunzio e la critica letteraria del suo tempo:

La critica ha trovato problematico, negli anni, dare definizioni conclusive per quanto riguarda determinati autori (il Pascoli, per esempio), mentre per altri ha rapidamente e decisamente esaurito il proprio compito, senza ripensamento alcuno, almeno nella sostanza. E' il caso di Gabriele d'Annunzio, per il quale la critica ha

13. vedi Mario Praz: "D'Annunzio nella cultura europea", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", op. cit., p.415.

approfondito o corretto certe affermazioni, espresse inizialmente, ma di fatto non ha mai cambiato opinione sul Poeta.

D'Annunzio stesso, per quanto riguarda la sua attività, ha dato un aiuto notevole alla critica: non è stato difficile cogliere i caratteri più vistosi della sua opera e della sua personalità. I critici più 'critici' di certi atteggiamenti di d'Annunzio sono stati il Palmieri, il Pasini e il Bruers. Quelli che hanno fornito maggiori informazioni sul suo personaggio sono: il Morello, il Donati, Antonia Traversi, il Meozzi e il Risina. Sulla sua arte si esprime già nel 1880 Giuseppe Chiarini evidenziando con chiarezza un certo diletterismo, peraltro ribadito da Vittorio Betteloni, Enrico Thovez (con la questione dei 'plagi' dannunziani) e Gianpietro Lucini, che li raccoglie nella sua "Antidannunziana" del 1914.¹⁴

Il Croce si era formato un giudizio ben severo su d'Annunzio e sui suoi 'plagi'; anche il Praz tratta lo stesso problema, ma si esprime con giudizi meno feroci e massimalistici. Equilibrato è il Borgese che nel suo saggio del 1909 afferma: "Questo metodo ... non toglie pregio all'opera ... ma spoglia di serietà la cultura del d'Annunzio."¹⁵

Insomma, a detta di critici, d'Annunzio ha erudizione, ma non cultura. E' vero che il Poeta confuse arte e vita, corrompe l'arte con la sua vita a dir poco curiosa e 'diversa'. Il Borgese insiste sulla "Laus vitae" del Poeta che definisce 'una Divina Commedia capovolta', affermazione questa di cui la critica posteriore non potrà non tener conto. Egli insiste sul fatto che l'unico vero romanzo di d'Annunzio è "L'innocente", fatto anche questo che sarà ampiamente sconfessato più tardi. Tuttavia, il suo discorso stilistico ("L'arte di d'Annunzio è un'avventura del nostro spirito"¹⁶) fornisce spunti di riflessione notevoli e assai moderni.

Il Croce, nonostante la sua manifesta avversione per d'Annunzio, lo esamina con grande precisione e crea una formula: 'dilettante di sensazioni'¹⁷, su cui costruisce un quadro della personalità dannunziana esemplare. Per questo critico, d'Annunzio è se stesso fin dalle prime opere, non ha mai progredito, ma è solo cambiato. Il poeta sciocca, per non dire turba, chi gli si avvicina: da un lato egli è degno di rispetto per la mole di lavoro che macina (tra questa, la poesia), dall'altro la sua sovrastruttura retorica (che va dalle parole fino alla guerra) è pericolosa e perniciosa. Il Croce distingue nel Poeta 'il dilettantismo estetico' da quello 'psichico': dilettante, dunque, ma artista ed un artista del dilettantismo può essere anche un grande artista. Successivamente il Croce distingue due periodi nella letteratura italiana, uno dal 1865 al 1890 circa, che ha per punto di riferimento il Carducci; un secondo, dal 1890 al 1907, incentrato sul d'Annunzio, sul

14. Gianpietro Lucini: "Antidannunziana", Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1914.

15. Giuseppe Antonio Borgese: "Gabriele d'Annunzio", Riccardo Ricciardi ed., Napoli, 1909.

16. Ibid.

17. Benedetto Croce: "La letteratura della nuova Italia", vol.IV, Laterza, Bari, 1915.

Fogazzaro e sul Pascoli: il d'Annunzio è colui che ha il temperamento più efficace dei tre. Tuttavia, alla fine della sua carriera, il Croce esprime un giudizio severo su d'Annunzio accusandolo di superficialità e mancanza di umanità.¹⁸

Il Gargiulo esamina, con grande precisione, tutta la produzione dannunziana.¹⁹ Per lui, il poeta d'Annunzio è, fin dall'inizio, 'grandissimo', soprattutto in "Alcyone", senza il quale non potrebbero esistere le opere più mature. Egli trova che, nel d'Annunzio maturo, il culto del superuomo è falso e specioso, mentre il suo romanzo migliore è "Il piacere".

Del teatro dannunziano il Gargiulo salva solo e in parte "La figlia di Iorio" che aveva ottenuto grandi consensi quando è stata presentata. Sempre secondo lui, il problema di fondo è che i personaggi di d'Annunzio non vivono, ma descrivono come si vive, il che è una mancanza di spessore. La stessa "Francesca da Rimini", molto apprezzata dai critici dell'epoca, manca di equilibrio interno ed è frammentaria.

Francesco Flora²⁰ si pone il problema di come dare un significato alla sensualità di d'Annunzio. A suo parere, due sono i momenti della lussuria: uno negativo, quando d'Annunzio ne diventa schiavo, e uno positivo, quando riscattatosi dal senso, fa emergere il vero poeta che è in lui. Il Flora apprezza d'Annunzio, evidenziandone soprattutto la sensibile musicalità, fortemente e chiaramente presente in "Francesca da Rimini", "La figlia di Iorio" e "L'oleandro".

Il Flora rimane sempre fondamentalmente fedele al binomio 'naturalità - lussuria' anche nel suo ultimo saggio sul Poeta, intitolato "Nuova lettura di Gabriele d'Annunzio", dove attribuisce al Poeta la grande capacità di trasformare in pura forma tutto ciò che in noi vi è di bestiale.

Luigi Ambrosini afferma che i vizi di d'Annunzio sono tutti spirituali, intellettuali e di stile, più che reali e questo fatto è quanto mai grave, perché si tratta di un atteggiamento intellettuale pericoloso.²¹

Fra i tanti critici di d'Annunzio, Mario Praz è il solo che ne analizza la lingua con grande attenzione e competenza. Egli ambienta il Poeta in un quadro romantico e ottocentesco, legato ad una tematica assai caratteristica del romanticismo europeo. Il Praz definisce d'Annunzio "il Victor Hugo del decadentismo" che mostra un amore quasi sensuale per la parola, per il preziosismo: d'Annunzio abusa, con l'uso di aggettivi esagerati e iperbolici, con immagini etimologiche, con l'utilizzazione dell'accezione etimologica di una determinata parola.

Anche il Contini si interessa allo stile, più che ai contenuti, di d'Annunzio. Contrariamente a quanto pensa Bruers, secondo cui il d'Annunzio avrebbe avuto una

18. Benedetto Croce: "L'ultimo d'Annunzio" in "La letteratura della nuova Italia", vol.VI, Laterza, Bari, 1950.

19. Alfredo Gargiulo: "Studi e ritratti: Gabriele d'Annunzio", Francesco Perrella & C., Napoli, 1912.

20. Francesco Flora: "D'Annunzio", Riccardo Ricciardi ed., Napoli, 1926.

21. "I classici italiani nella storia della critica", a cura di Walter Binni, vol.II, La Nuova Italia, Firenze, 1955.

conoscenza eccellente del francese, il Contini ne denuncia gli errori e la non competenza linguistica.²²

Il Devoto²³ si occupa con grande passione dello stile del Poeta; analizza il concetto di 'estasi' attraverso la quale si spiegherebbe la musicalità dannunziana. Ogni immagine è accompagnata dalle risonanze delle parole precedenti: ciò raggiungerebbe il suo vertice ne "Il trionfo della morte", opera criticamente considerata di poco conto, ma linguisticamente addirittura un capolavoro. E' curioso dunque come critica letteraria e storia della lingua, applicate alla stessa materia, possano non solo non coincidere, ma addirittura condurre a risultati opposti.

Walter Binni²⁴ ha il merito di aver visto l'opera di d'Annunzio da un punto di vista più generale. Egli definisce il concetto di 'decadentismo' e colloca il Poeta al centro di tale movimento. In particolare "Alcyone" è il suo libro meno decadente se, per decadentismo, si intendono malattia e perversione. Interessante è anche la valutazione, sempre del Binni, che distingue il d'Annunzio 'notturno' da quello 'diurno'.

Questo è un aspetto che aveva già valutato il Russo²⁵, il quale, nel suo giudizio, non separa l'uomo dal drammaturgo. Anzi, la sua analisi etica coincide, nei risultati, con quella estetica e la condanna morale è altrettanto severa quanto quella che smonta il fasto verbale delle opere più clamorose di d'Annunzio.

Il Sapegno²⁶, nel suo "Compendio" si esprime con forti riserve su d'Annunzio, soprattutto sull'ultimo d'Annunzio che, a suo dire, non avrebbe fatto altro che affinare il suo atteggiamento tipico, il suo gusto per la musica verbale.

Il De Robertis²⁷ sostiene che l'ultimo d'Annunzio è invece un nuovo d'Annunzio, soprattutto quello del "Forse che sì forse che no", in cui si realizza al massimo grado il suo 'stil novo' che, a poco a poco, si trasformerà in 'dolce stil novo'. La prosa dannunziana diventa così più leggera, magica ed aerea. Questo è il miracolo di d'Annunzio, in cui si sfuma e si sublima la sua sensualità. Il d'Annunzio più nuovo e la sua prosa più significativa gli derivano da "Alcyone".

Grazie al De Robertis e anche alla Noferi²⁸, la critica dannunziana, rivedendo certi atteggiamenti talvolta preconcepi, assume una posizione nuova, quella di riesaminare, con un nuovo spirito, l'intera opera dannunziana. Il Cecchi, nei suoi "Studi critici"²⁹, si preoccupa di esaminare l'ultima prosa dannunziana ("Il notturno", "Per

22. Gianfranco Contini: "Vita macaronica del francese dannunziano" in "Esercizi di letteratura", Le Monnier, Firenze, 1947.

23. Giacomo Devoto: "La musicalità dannunziana" in "Studi di stilistica", Le Monnier, Firenze, 1950.

24. Walter Binni: "La poetica del decadentismo italiano", Sansoni, Firenze, 1936; seconda edizione 1949.

25. Luigi Russo: "Gabriele d'Annunzio", Sansoni, Firenze, 1938.

26. Natalino Sapegno: "Compendio di storia della letteratura italiana", vol.III, La Nuova Italia, Firenze, 1947.

27. Giuseppe De Robertis: "Scrittori del novecento", La Nuova Italia, Firenze, 1940.

28. Adelia Noferi: "L'Alcyone" nella storia della poesia dannunziana", Vallecchi, Firenze, 1946.

29. Emilio Cecchi: "Studi critici", Puccini, Ancona, 1912.

l'Italia degli Italiani", "Il venturiero senza ventura"), che apprezza proprio per il suo uso - da altri peraltro tanto criticato in precedenza - del frammento.

La critica, a partire dagli anni cinquanta, tende sempre più a rileggere d'Annunzio senza preclusioni morali; piace soprattutto la 'prosa notturna' del Poeta. Il tanto criticato e disprezzato "Alcyone", finisce con essere considerato un vero capolavoro.

Il testo critico di Renata Mertens³⁰ su d'Annunzio, invece, che analizza soprattutto "Il notturno", mette in rilievo le debolezze stilistiche del Poeta e critica il fatto che la sua arte (e non solo la sua) conduce il lettore in un mondo aleatorio ed irreale, agendo su di lui negativamente, come una droga. Secondo la Mertens, l'arte di d'Annunzio è priva di qualunque messaggio nuovo.

Marziano Guglielminetti asserisce che la parola aulica, preziosa, scelta consente a d'Annunzio di porre se stesso e il lettore al di fuori della realtà meschina e bieca del quotidiano, una specie di catarsi attraverso la parola.³¹

Interessante, anche se non nuovissimo, il punto di vista del Pancrazi, che distingue in d'Annunzio due momenti: la prosa diurna, che ha la sua massima espressione ne "Il fuoco", e quella esoterica, notturna, culminante ne "La Leda senza cigno" e nei susseguenti libri di memoria.³²

Non tutti i critici sono d'accordo con questa distinzione. Il Momigliano, fedele all'impostazione crociana, sostiene la presenza di una unicità nella lirica dannunziana e difende la bellezza di diverse pagine di prosa, regolate da un ritmo armonioso e magico.³³

Mentre il Sapegno³⁴ vede nell'ultimo d'Annunzio solo un poeta più nuovo e maturo, che ha saputo affinarsi e che lascia affiorare tutto il gusto di una straordinaria musica verbale, assai più interessante è il saggio del Salinari, che ha il pregio di considerare l'uomo d'Annunzio inserito nel suo tempo, in un quadro storico e politico ben preciso. L'ambiente incide sicuramente sulle persone e nemmeno d'Annunzio è estraneo a ciò. Il Salinari esamina dunque il d'Annunzio come un problema letterario in una cornice storico - politico - sociale e tale tipo di analisi consente di capire motivazioni e significati dell'uomo d'Annunzio.³⁵

Tale impostazione critica ha però tutta una serie di limiti: le componenti storiche ed economico - sociali possono prevalere su quelle artistiche e letterarie. Metodologia crociana e storicistica non debbono rappresentare due posizioni opposte, ma contribuire ad eliminare ogni ostacolo e fraintendimento. Il Salinari riduce l'arte del Poeta al mito del

30. Renata Mertens Bertozzi: "L'antirealismo di Gabriele d'Annunzio", La Nuova Italia, Firenze, 1945.

31. Marziano Guglielminetti: "Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento", Silva, Milano, 1964

32. Pietro Pancrazi: " Scrittori d'oggi", Laterza, Bari, 1953.

33. Attilio Momigliano: "Ultimi studi", La Nuova Italia, Firenze, 1954.

34. Natalino Sapegno: "Compendio di storia della letteratura italiana", vol.III, op. cit.

35. Carlo Salinari: "Miti e coscienza del decadentismo italiano", Feltrinelli, Milano, 1960.

Superuomo, giudicando positivi e plausibili solo i momenti dannunziani della sconfitta e della tregua. Quindi la critica del Salinari è un'analisi difettiva che non tiene conto della crisi dell'uomo moderno, il quale può produrre poesia.

Lavori sul d'Annunzio, svolti sul piano biografico - psicologico, sono quelli del Cimino, del De Michelis e del Mariano. Molto interessante e chiarificante, relativamente alla posizione del d'Annunzio nei riguardi della situazione politica della sua epoca, è il saggio del Valeri, corredato da una serie di documenti inediti.³⁶

Il Valeri sostiene che tra il d'Annunzio e il Duce non vi fosse affatto un'intesa armonica, anzi, che il d'Annunzio gli rinfacciasse tutta una serie di errori e di superficialità.

Di fronte a una critica dannunziana concordemente negativa, o solo parzialmente positiva, che ha i suoi punti di forza nel Croce, nel Borgese, nel Gargiulo e nel Flora, si erge la figura critica del Petronio, che ripropone in termini diversi il problema crociano, secondo il quale nell'arte del d'Annunzio non vi è cambiamento alcuno, ma un mutare solo apparente. Anche per il Petronio, d'Annunzio, a differenza di molti altri scrittori, pare non avere una storia; secondo lui, nelle sue opere vi è una sorta di musicalità catartica che riscatta il Poeta dalla lussuria.³⁷

Secondo Scipio Sighele, rendere Gabriele d'Annunzio responsabile di alcune teorie dei suoi personaggi, escludendo le teorie, le idee e i pensieri degli altri personaggi presenti nelle sue opere è un grave errore. Per esempio, l'amore, per Gabriele d'Annunzio, non è soltanto la lascivia aristocratica descritta ne "Il piacere", o la passione patologica drammatizzata ne "La città morta", né l'isterismo sadico da cui è pervaso il "Forse che sì forse che no". Ma non può essere nemmeno identificato solo con la casta devozione muliebre descritta ne "La gioconda", o l'intellettuale legame di due anime come ne "Il fuoco", per non parlare della purezza mistica che arde ne "La figlia di Iorio". Il d'Annunzio ha studiato più di un tipo di amore, di donna e di ambiente, perciò le sue opere sono ben lontane da essere monotone.³⁸

La donna non è sempre stata pensata da Gabriele d'Annunzio nello stesso modo. "La diversità di pensiero potrebbe essere, se prospettata, la storia della donna secondo d'Annunzio, e anche secondo gli altri" dice Mario Vecchioni.³⁹

Sempre secondo il Vecchioni, la donna riflette l'età dell'uomo che la pensa oppure che si rapporta ad essa. L'uomo, da venti a trenta anni, pensa la donna in un modo, da trenta a quaranta anni in un altro e dopo i quaranta in maniera ancora diversa. Questi tre modi di concepire lo stesso argomento costituiscono la storia della donna riflessa

36. Diego Valeri: "D'Annunzio davanti al fascismo", Le Monnier, Firenze, 1963.

37. Giuseppe Petronio: "D'Annunzio" in "Letteratura italiana, I Maggiori", Marzorati, Milano, 1956.

38. vedi Scipio Sighele: "Nell'arte e nella scienza", fratelli Treves editori, Milano, 1911, pp. 157 e 158.

39. Mario Vecchioni: "La Leda senza cigno ovvero la donna secondo d'Annunzio" in "Testimonianze sull'arte di Gabriele d'Annunzio", a cura di Aldo Capasso, Sabatelli editori, Savona, 1963, p.173.

nell'uomo e nei suoi bisogni, di corpo e di anima. Dapprima l'attenzione dell'uomo è presa dal corpo della donna: un esempio è quello di Elena Muti e di Andrea Sperelli ne "Il piacere", dove la donna vale per quella che è, e Andrea Sperelli, l'amante, per esaltare lei e per il proprio piacere, va in cerca di elementi peculiari che trova nell'arte, soprattutto pittorica:

"Andrea praticava la maniera rembrandtesca *a tratti liberi* e la *maniera nera* prediletta dagli acquafortisti inglesi della scuola del Green, del Dixon, dell'Earlom. Egli aveva formata la sua educazione su tutti gli esemplari, aveva studiata partitamente la ricerca di ciascuno intagliatore, aveva imparato da Alberto Durerò e dal Parmigianino, da Marc'Antonio e dall'Holbein, da Annibale Caracci e dal Mac - Ardell, da Guido e dal Callotta, dal Toschi e da Gerardo Audran; ma l'intendimento suo, d'innanzi al rame, era questo: rischiare con gli effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno de' Quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi.

I due rami recenti rappresentavano, in due episodii d'amore, due attitudini della bellezza d'Elena Muti; e prendevano il titolo dagli accessori.⁴⁰

Con Giuliana Hermil ne "L'innocente" la situazione resta immutata ed i numerosi atti di infedeltà di Tullio provano che l'uomo, tra i venti e i trenta anni, non cerca nella donna nient'altro che la donna. La situazione cambia col cambiare dell'uomo avviato verso gli anni quaranta. La conformità sensuale continua, ma dietro alla compiacenza femminile si trova una natura occulta di cui prima non si è avuto il minimo sospetto. Dunque, sempre secondo il Vecchioni, bisognerebbe considerare l'Ippolita Sanzio de "Il trionfo della morte" sotto questo aspetto: l'amica de "Il piacere" diventa "la nemica":

"Io potrei farla morire.....Io potrei facilmente soffocarla nell'acqua, perderla....Allora soltanto, d'innanzi al cadavere della Nemica, io potrei risolvere il mio problema Io potrei forse salvarmi, riconquistare la vita, facendo perire la Nemica, abbattendo l'Ostacolo."⁴¹

Ciò spiega come l'amante, benché tale, si converte, a poco a poco, alla misoginia: ama la donna servendosene, e, nello stesso tempo la giudica, perché non la trova sempre come gli piacerebbe che fosse.

D'Annunzio a cinquant'anni scrive "La Leda senza cigno": la donna ridiventa forma e sostanza integrate l'una nell'altra. L'autore, trovandosi di fronte ad una donna simile a una Leda, misura la densità della sua vita, la coesione della sua sostanza e sembra che ritorni alla prima donna, al suo amore della gioventù, Elena Muti,

40. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp.94 e 95.

41. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.952.

aggiungendo, però, alla sua nozione di oggi della donna una sorta di piena animalità dissimulata.

Delle due creature umane, la più naturale è la donna, che resta sempre vicina alla terra, come si osserva pure nell'amore, quando si pone tra la terra e l'uomo; essendo compagna dell'uomo e fatta per lui, riesce a dissimularsi, ma d'Annunzio, insospettito, domanda: "Chi sei, chi sei, tu che certo ospiti dietro la tua fronte bassa un serpe scaltro...?"⁴²

Queste parole fanno venire in mente al lettore il protagonista de "Il trionfo della morte". D'Annunzio, col tono di chi non spera più di cambiare opinione, afferma decisamente:

"Sentii che le arti del mio spirito non potevano prevalere contro quella creatura a cui, come nel mito, il divino doveva appressarsi sotto la specie animale."⁴³

Quindi è da tenere presente l'esempio mitologico di Zeus che, per amore di Leda, dovette cambiare forma e diventare cigno: la natura della donna non si muta. Lei esige che l'uomo, che per via di se stessa è stato separato dalla terra, imiti Zeus. Tutto ciò dimostra che l'amore è una vera *mischia ignuda*, come lo stesso d'Annunzio ha espresso con chiarezza per quanto riguarda gli individui del suo medesimo sesso.

Secondo il Gargiulo⁴⁴, ne "Il piacere" (1889) il d'Annunzio volle rappresentare la vita mondana romana che ben conosceva, avendovi preso parte. Il romanzo sarebbe potuto essere di tipo descrittivo, con molti personaggi visti dal esterno, inseriti nell'ambiente. Il d'Annunzio, invece, esprime nel romanzo la propria vita interna, il dramma della propria sensualità, sia perché sentiva il bisogno di confessarsi e di analizzarsi, sia perché aveva davanti a sé il modello del romanzo psicologico. Considerato il temperamento erotico dell'autore, sembrerebbe facile per lui la rappresentazione di un amore profondamente e quasi esclusivamente sensuale. Invece, secondo il Gargiulo, a d'Annunzio sfugge la 'linea' dell'amore che rappresenta, nel tratto che è l'appagamento completo della passione sensuale, l'abbandono assoluto dei due amanti alla passione stessa. I moti di desiderio che conducono il protagonista, Andrea Sperelli, all'innamoramento per Elena, sono resi bene, però, non si sa più nulla di preciso, in seguito, quando l'unione dei corpi è successa. Non vi è tratto concreto, dal quale risulti la ricerca del Sommo nei due amanti, o la loro inquietudine, o il fiorire sempre nuovo dei loro sogni voluttuosi: nulla, tranne le parole con cui queste cose vengono semplicemente enunciate. La concretezza sparisce e l'arte, quindi, viene meno. Sempre secondo il

42. Mario Vecchioni, "La leda senza cigno ovvero la donna secondo d'Annunzio" in "Testimonianze sull'arte di Gabriele d'Annunzio", op. cit., p.176.

43. Ibid., p.176.

44. Alfredo Gargiulo: "Studi e ritratti: Gabriele d'Annunzio", op. cit.

Gargiulo, non è verosimile che una passione, cominciata con tutte le necessarie vicende della passione, con l'alto e il basso, i contrasti e le pacificazioni, diventi, ad un tratto, omogenea e rettilinea, in modo che di essa non resti più niente da dire. Il d'Annunzio non ha saputo dare pieno sviluppo a due personalità, neppure nell'assorbimento di esse in una passione sensuale, cioè nello stato psicologico, che sembra il più intimo alla sua natura di poeta; invece è riuscito efficace solo nella rappresentazione degli impulsi di desiderio o nelle angosce della prostrazione, in quegli estremi, sempre isolati, della sensualità. Un altro fatto importante, secondo il critico, che si incontra per la prima volta ne "Il piacere", è che d'Annunzio elude la rappresentazione 'umana' nei momenti in cui non vede chiaro, ricorrendo alla descrizione, agli oggetti, alla natura, al paesaggio. Questa fuga dello scrittore dall'umanità, cioè dalla psicologia delle persone, alla descrizione delle cose interiori, incalzato dalla necessità di riempire i vuoti e di dare l'apparenza della continuità a ciò che è intimamente discontinuo, si ritrova in quasi tutta la produzione dannunziana posteriore. Se l'amante sensuale, Elena Muti, non è chiara, addirittura falsa, la totalità della persona dell'amante buona e santa, Donna Maria Ferres resta nascosta: non ha alcuna rappresentazione concreta ed è solamente enunciata coi più alti e nobili aggettivi. Il d'Annunzio, non vedendo in alcun modo la donna per se stessa, la presenta come la vede Andrea, vale a dire come un angelo. Ma la bontà di Donna Maria è tutta falsa: basta leggere il suo diario, il cui inserimento nel romanzo, secondo il Gargiulo, fu un grave ed enorme errore, in quanto esso sembra scritto da Andrea Sperelli e non da Maria Ferres.

La parte migliore del romanzo è la fine, in cui i due amori si intrecciano. In generale, la degradazione progressiva di Andrea Sperelli nell'esasperata bramosia dell'antica amante e nella menzogna con la nuova è rappresentata molto bene, ha vivacità e calore. Il lato artistico della personalità di Andrea, come la rappresentazione di oggetti, cose materiali in generale, è reso in troppe pagine con particolari troppo minuti. Il d'Annunzio non è stato tanto assorbito dal dramma interno delle persone, da veder svanire i contorni precisi delle cose esteriori. Il Gargiulo sottolinea la tendenza dannunziana al riversare nell'esteriorità con l'esempio del brano assai lungo in cui si parla degli amori effimeri di Andrea Sperelli:

"E Donna Bianca si dileguò. E vennero altre, talvolta in coppia: Barbarella Viti, la mascula, che aveva una superba testa di giovinetto, tutta quanta dorata e fulgente come certe teste giudee del Rembrandt; la contessa di Lucoli, la dama delle turchesi, una Circe di Dosso Dossi, con due bellissimi occhi pieni di perfidia, varianti come i mari d'autunno, grigi, azzurri, verdi, indefinibili; Liliana Theed, una *lady* di ventidue anni, risplendente di quella prodigiosa carnagione, composta di luce, di rose e di latte che han

soltanto i *babies* delle grandi famiglie inglesi nelle tele di Reynolds, del Gainsborough e del Lawrence; la marchesa Du Deffand, una bellezza del Direttorio, una Récamier, dal lungo e puro ovale, dal collo di cigno, dalle mammelle saglienti, dalle braccia bacchiche; Donna Isotta Cellesi, la donna delli smeraldi, che volgeva con una lenta maestà bovina la sua testa d'imperatrice tra lo scintillio delle enormi gemme ereditarie; la principessa Kalliwoda, la dama senza gioielli, che nella fragilità delle sue forme chiudeva nervi d'acciajo per il piacere e su la cerea delicatezza de' suoi lineamenti apriva due voraci occhi leonini, li occhi di uno Scita.⁴⁵

Tutte queste donne sono rappresentate in tanti precisi ritratti, col gusto di chi conosce bene le arti figurative. Secondo il critico, se Andrea Sperelli fosse stato presentato, in questi amori molteplici e insieme in quelli di Elena e di Donna Maria, quale un instancabile incostante, un fantastico di fondo sensuale, passante d'illusione erotica in illusione erotica, il romanzo avrebbe assai meglio meritato il titolo che ha.

Il d'Annunzio ne "Il piacere", non riesce a tratteggiare completamente Elena ed Andrea, neanche nell'assorbimento della passione sensuale. L'artista, definito come un visivo ed un sensuale, in questo romanzo è più un visivo che un sensuale. Dalla sua visività deriva quel continuo rifugiarsi nell'esterno, nel mondo esteriore. La sensualità dannunziana, secondo il Gargiulo, potrebbe essere definita come un fatto più esterno che interno; egli non solo non possiede la capacità psicologica necessaria per dare vita a molti e vari personaggi, ma non ha neanche quel tanto di patrimonio sensuale che gli sarebbe bastato per creare anime che puntano prevalentemente sulla sensualità. L'impressione che ha il lettore de "Il piacere" è quella di una ampia e continua descrizione di cose e di paesaggi: egli ricorda di *aver visto* molto. Le descrizioni sono molto belle ed i paesaggi che più abbondano, impregnati di un senso particolare, insistente, suggestivo, sono quelli di Roma. Il grande amore di Sperelli per questa città è accentuato tramite varie descrizioni di essa. La descrizione paesistica è sempre ampia, anche se non è adeguata al momento dell'azione. Nonostante tutta una serie di lati negativi, "Il piacere" è il romanzo più riuscito di d'Annunzio, opinione condivisa dal Verga, dal Capuana e dal De Roberto, essendo, prima di tutto, un romanzo 'ingenuo': l'autore ritrasse in esso un mondo psicologico da lui in gran parte realmente vissuto nella fantasia; non volle 'costruire' sopra un astratto piano, un edificio di cui egli possedesse soltanto piccoli frammenti, come fece ne "L'innocente" e "Il trionfo della morte".

45. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op.cit., pp.106 - 107.

In occasione del primo Centenario della nascita di d'Annunzio, si è tenuto un Convegno di Studi sull'Arte Dannunziana, che avrebbe potuto dare aspetti nuovi ed illuminanti circa la personalità del Poeta e del Poeta nell'ambito del decadentismo. Ciò non è avvenuto, ma si è ribadita la necessità di evitare ogni scissione tra uomo e artista che si integrano e risolvono l'opera d'arte e il fatto che il giudizio sull'uomo d'Annunzio ha rappresentato spesso una preclusione alla sua comprensione.

Un punto di convergenza è stato tuttavia raggiunto dagli studiosi: il Poeta ha sicuramente inciso, spesso in modo determinante, sulle vicende storico - letterario - politiche dei primi decenni del secolo. Ignorare ciò è commettere un falso storico. Ovviamente ci si collocherebbe in una prospettiva metastorica e metaletteraria se si sopravvalutasse l'influenza esercitata dal d'Annunzio sulle generazioni di poeti e narratori che gli sono succedute. Chi ha esordito, subendo il suo fascino ed essendo di valore, si è poi allontanato da lui per seguire la propria strada (come, per esempio, il Gozzano, il Campana ed il Montale).

Gli sforzi della critica più avveduta debbono liberare l'opera dannunziana da molte sovrastrutture al fine di operare ulteriori approfondimenti. Ed in futuro non mancheranno certo le sorprese.

III. PARTE

ASPETTI DELL'ARTE DANNUNZIANA

A. Musica: D'Annunzio e Wagner:

Il Croce quando definì il d'Annunzio 'dilettante di sensazioni', nel suo saggio del 1903, ebbe cura di precisare che intendeva dilettantismo psichico e non estetico: "nessuno, per questo rispetto, è meno dilettante del d'Annunzio, il quale è artista assai studioso ed esperto nei segreti dell'arte" e concluse affermando: "dilettante ma artista...che può essere artista grande, perché niente di umano dev'essere alieno dall'uomo".¹

Si vuol far notare piuttosto il passaggio da quella primitiva e contenutistica definizione crociana di "dilettante di sensazioni" (a cui si è accennato nella parte critica) alla nuova forma che essa ha preso recentemente presso critici, come il Sapegno², di dilettantismo non più o non soltanto psichico ma addirittura espressivo. Secondo il Croce, l'apparente contrasto tra il paganesimo, per esempio, di "Maia" (la vergine madre destinata a dissolversi "dinanzi alla dea ritornante/dal florido mare onde nacque") e il cristianesimo estetistico e misticizzante del "Martyre de Saint Sébastien" è da spiegarsi con un edonistico dilettantismo.

Dilettantismo che si vuol individuare non solo nella teoria dell' 'arte totale' di cui a buon conto la critica ha dimostrato la falsità, non solo nell'eterogeneo complesso di dottrine filosofiche, mistiche, socialeggianti di cui l'opera wagneriana si nutre, ma nel carattere stesso di quella musica, di quella cultura e dell'artista medesimo, e anche il Nietzsche notò nella sua quarta "considerazione inattuale" quando fa la seguente osservazione sul Wagner: "Non lo limitava alcuna disciplina...La pittura, la poesia, l'arte drammatica, la musica lo interessavano quanto la preparazione ad una carriera erudita".

1. vedi Lanfranco Orsini: "D'Annunzio e Wagner: per un riesame del cosiddetto dilettantismo dannunziano", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio" a cura di Emilio Mariano, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera - Pescara, 7 - 13 ottobre 1963, A. Mondadori ed., verona, 1968, p. 133.

2. vedi "La Stampa" del 17 aprile 1963.

E' una disponibilità psicologica e culturale che si ritrova in d'Annunzio, il quale si esprime nel modo seguente in "Laus Vitae":`

" Ogni arte mi piacque,
mi sedusse ogni dottrina,
m'attrasse ogni lavoro.
Invidiai l'uomo
che erige un tempio
e l'uomo che aggioga un toro,
e colui che trae dall'antica
forza dell'acque
le forze novelle,
e colui che distingue
i corsi delle stelle,
e colui che nei muti
segna ode sonar le lingue
dei regni perduti.

Tutto fu ambito
e tutto fu tentato." ³

Dunque c'è un'affinità culturale, di clima, tra la letteratura di d'Annunzio, in cui confluiscano e si contaminano disparati elementi musicali, pittorici, filologici, e la musica del Riccardo Wagner, che amatissima da lui, è frequentemente esaltata e analizzata nelle sue opere. Ci sono correlazioni profonde tra i due linguaggi, entrambi tesi a sfiorare i limiti della parola o del suono per un'espressione totale che è propria del decadentismo e che solo in tal senso può dirsi diletteristica, ma di un diletterismo funzionale. Lo stesso d'Annunzio fu consapevole che il suo interesse per il Wagner nasceva dalla comune esigenza decadentistica di un'arte più ricca e capace di esprimere "le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno". ⁴

Ciò poteva avvenire per d'Annunzio, tutto immagini e sottilissimo senso, unicamente attraverso la musica, che tra tutte le arti è per eccellenza "sensualità fuor dei sensi"; e siccome lui sapeva che "le sillabe, oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e commotiva ne' loro suoni composti", ambiva a gareggiare, nella sua prosa,

3. Gabriele d'Annunzio: "Maia" in "Laus Vitae" in "Versi di amore e di gloria", vol.II., Mondadori, Milano, 1984, pp.15 e 16; versi 92 - 107.

4. vedi Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.641.

"con la grande orchestra wagneriana, nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna". ⁵

D'Annunzio stesso mise in evidenza il senso in cui andava letta tutta la sua narrativa, scrivendo a Hérèlle, che traduceva "Le vergini delle rocce": "Voi dimenticate che ho voluto scrivere un poema e non un romanzo; o, più precisamente, un romanzo nel significato poetico originario della parola". ⁶

E proprio in questo senso, soprattutto nelle opere successive a "Il trionfo della morte", la sua narrativa sarà addirittura anticipatrice della dissoluzione dell'intreccio tradizionale, verso una dimensione lirica, musicale. Ma ancora prima del 1894, anno in cui apparve "Il trionfo della morte", d'Annunzio aveva dedicato al Wagner uno scritto sulla "Tribuna". E se ne "Il fuoco" l'entusiasmo wagneriano è temperato dalla esaltazione del Monteverdi (forse per motivi di rivendicazione latina), è significativo che Stelio Effrena corrisponda appunto all'idea wagneriana del poeta che è musicista, e che solo nelle due arti congiunte può esprimersi interamente. Il Wagner dava la preminenza alla musica, Stelio - d'Annunzio la dà alla parola: "Tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione."⁷

E' certo che per intendere d'Annunzio è necessario ridimensionare e accettare positivamente quel che in lui può parere dilettantesco e fu invece, forse, il segreto del fascino della sua arte.

E' particolarmente importante la lettera scritta da d'Annunzio all'editore Treves che giudica "L'innocente" improponibile ai lettori e non lo vuole pubblicare, poiché riguarda quella tecnica del leitmotiv su cui l'autore fonderà la sua prosa futura. Le fitte 'ripreses' che sono già state sperimentate ne "Il piacere" strutturano ritmicamente "L'innocente", indicando che il wagnerismo letterario è attivo anche nel tipo di romanzo 'alla slava'. In questa lettera, datata 20 Agosto 1892, d'Annunzio si difende nel modo seguente:

"Voi chiamate 'una posizione sempre uguale' ciò che forma la grande unità dell'opera. Io ho studiato minutamente ed esattamente un caso di coscienza unico; e ho dato un saggio di quel che a me pare debba essere il romanzo nuovo. Nessuna inverosimiglianza, nel senso che Voi date a questa parola. Nulla di più inverosimile che il vero. Io mi vanto d'aver compiuta un'opera conscienziosa e severissima. Le ripetizioni sono volute, ed hanno una profonda ragione d'arte."

In altre due lettere scritte, rispettivamente, il 23 Marzo e il 14 Novembre 1892 da d'Annunzio a Georges Hérèlle, il quale propone all'autore la traduzione in francese del

5. Ibid., pp.641 e 642.

6. vedi Lanfranco Orsini: "D'Annunzio e Wagner: per un esame del cosiddetto dilettantismo dannunziano" in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", op.cit., p.137.

7. Ibid., p.138.

romanzo "L'innocente", è messa, ancora una volta, in evidenza l'influsso e l'importanza del wagnerismo nell'arte dannunziana:

"Vi sarete accorto che nel mio romanzo tornano spesso, come temi dominanti, certi gruppi di parole. E' qualcosa di paragonabile al leitmotiv wagneriano. Bisogna che questi motivi siano *perfetti*, come ritmo e come efficacia di espressione... La musicalità è stata la mia principale ricerca d'arte, e la più attenta." ⁸

Si citano, a proposito, due motivi importanti della produzione dannunziana: le rose e gli uccelli, ripetuti spesso ne "I romanzi della rosa":

"...da una delle coppe cadevano le foglie d'una grande rosa bianca che si disfaceva a poco a poco, languida, molle, con qualche cosa di femminile, direi quasi di carnale. Le foglie, concave, si posavano delicatamente sul marmo, simili a falde di neve nella caduta.

" 'Quanto, allora, pareva soave alle dita quella neve odorante! ' ella pensò."

"Ella entrò portando nella sopravveste e tra le braccia un gran fascio di rose rosee, bianche, gialle, vermiglie, brune. Alcune, larghe e chiare, come quelle della Villa Pamphily, freschissime e tutte imperlate...altre parevano pezzi di neve odorante..."

"Rose rose rose piovevano da per tutto, lente, spesse, molli, a simiglianza d'una nevicata in un'aurora."

"I rosai si sfogliavano ad ogni fiato di vento, spargendo su l'erba la loro neve odorante."⁹

Come si nota, la similitudine tra i fiori, in particolare le rose e la neve compare spesso come vero e proprio leitmotiv dannunziano. I fiori sfatti costituiscono un motivo caro ai decadenti, ma in d'Annunzio è particolarmente importante sottolineare la similitudine rose - neve che accompagna immancabilmente il motivo già presente nelle novelle e nelle prose giornalistiche.

A proposito si citano alcuni versi de "La chimera":

"Cade, su l'acqua accolta/ ne la carcere breve,/ mite come la neve/ qualche foglia disciolta " (Romanza); e ancora:

"...una gloria/ come di bianche rose/ versava il ciel su 'l colle/ e coprìa de la molle/ neve tutte le cose" (Romanza)¹⁰

8. Annamaria Andreoli nelle "Note" in Gabriele d'Annunzio: "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.1250.

9. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp. 32, 153, 214, 316 e 348.

10. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp.514 e 528.

E' una persistenza puntuale perfino nell'inversione dell'immagine, quando ne "Il piacere" Roma apparirà 'attonita' sotto una nevicata:

"Gli indugiavan nell'orecchio le vaghe e gentili parole che la senese aveva dette guardando insieme con lui a traverso i vetri cader la neve mite come il fior del pesco o il fior del melo in su gli alberi della Villa Aldobrandini."¹¹

Anche gli uccelli costituiscono un leitmotiv ripetuto spesso. E' curioso come vengano descritti in corrispondenza con lo stato d'animo dei protagonisti, o, meglio dire, con la situazione in cui si trovano i protagonisti. A proposito si citano alcuni tratti de "L'innocente":

Quando il guardiano di Villalilla, il vecchio Calisto, viene a far visita alla famiglia Hermil e parla a loro delle condizioni accoglienti della villa, persino gli uccelli sembrano avere un'aria invitante:

"La casa, il giardino, proprio, aspettavano la visita. Tutti i vecchi nidi sotto le gronde erano pieni di rondinelle. Secondo il desiderio della signora, quei nidi erano stati rispettati sempre come cose sante. Ma, proprio, erano omai troppi. Bisognava ogni settimana adoperare la pala su i balconi, su i davanzali delle finestre. E che stridio dall'alba al tramonto!"¹²

Il protagonista, Tullio, è pieno di speranze, pensa che potrà recuperare la felicità coniugale persa a Villalilla, con l'effetto benigno dei ricordi e della bellezza naturale si possa ritentare e sogna:

"Il pomeriggio si fa sempre più caldo; l'odore delle rose, dei giaggioli, dei fiori di lilla si fa violento; le rondini passano e ripassano con un gran garrire assordante...Tutto il resto è silenzio: pare che le rondini non garriscano più. Io voglio parlare; e, alla prima parola rauca ella mi cade fra le braccia..."¹³

La felicità di Tullio è al culmine quando giungono a Villalilla con la moglie Giuliana e tutta la natura intorno a lui sembra partecipe a questo stato d'animo del protagonista:

"I frutici deliziosi, che davano il nome alla villa, fiorivano per ogni dove, signoreggiavano tutto il giardino...qua e là le rose si arrampicavano su per i fusti, s'insinuavano tra i rami, ricadevano miste in catene...Nel silenzio, non si udiva se non il garrire delle rondini. La casa appena s'intravedeva tra i conici dei cipressi, e le rondini vi accorrevano innumerevoli come le api all'alveare...Le rondini talvolta quasi ci rasentavano, con un grido, rapide e rilucenti come strali pennuti."¹⁴

Lo stato di felicità dura, Tullio e Giuliana sono nel giardino della villa e Tullio assapora nei minimi particolari tutta la bellezza naturale circostante:

11. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., pp.301 e 302.

12. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.432.

13. Ibid., p.435.

14. Ibid., pp.438 e 439.

"Intorno a noi fioriva un giardino solitario, memore, pieno di segreti; una segreta casa ci aspettava, di là dagli alberi floridi, custodita dalle rondini familiari."¹⁵

Un altro passo molto bello dove sono menzionate le rondini insieme alla casa:

"Come un sogno stava d'innanzi a noi la casa. Su la facciata rustica, per tutte le cornici, per tutte le sporgenze, lungo il gocciolatoio, sopra gli architravi, sotto i davanzali delle finestre, sotto le lastre dei balconi, tra le mensole, tra le bugne, dovunque le rondini avevano nidificato. I nidi di creta innumerevoli, vecchi e nuovi, agglomerati come le cellette di un alveare, lasciavano pochi intervalli liberi. Su quegli intervalli e su le stecche delle persiane e su i ferri delle ringhiere gli escrementi biancheggiavano come spruzzi di calcina. Benché chiusa e disabitata, la casa viveva. Viveva d'una vita irrequieta, allegra e tenera. Le rondini fedeli l'avvolgevano dei loro voli, dei loro gridi, dei loro luccichii, di tutte le loro grazie e di tutte le loro tenerezze, senza posa. Mentre gli stormi s'inseguivano per l'aria in caccia con la velocità delle saette, alternando i clamori, allontanandosi e riavvicinandosi in un attimo, radendo gli alberi, levandosi nel sole, gittando a tratti dalle macchie bianche un baleno, instancabili, ferveva dentro ai nidi e intorno ai nidi un'altra opera. Delle rondini covaticce alcune rimanevano per qualche istante sospese agli orifizi; altre si reggevano su le ali brillando; altre s'introducevano a mezzo, lasciando di fuori la piccola coda forcuta che tremolava vivamente, nera e bianca su la mota giallastra; altre di dentro escivano a mezzo, mostrando un po' del petto lustro, la gola fulva; altre, fino allora invisibili, si spiccavano a volo con un grido acutissimo, scoccavano. E tutta quella mobilità alacre ed ilare intorno alla casa chiusa, tutta quella vivacità di nidi intorno al nostro antico nido erano uno spettacolo così dolce, un così fino miracolo di gentilezza che noi per qualche minuto, come in una pausa della nostra febbre, ci obliammo a contemplarlo."¹⁶

Le rondini continuano ad essere nominate anche nelle pagine seguenti, e succede che vengano descritte più di una volta in una pagina:

"Le rondini garrivano sul nostro capo...Una rondine ci svolazzò sul capo garrendo. Levammo gli occhi, sorpresi. Un nido pendeva fra le grottesche della volta. Alla finestra, mancava un vetro. La rondine fuggì via pel varco, garrendo."¹⁷

E' impressionante la descrizione delle rondini dopo che Tullio viene a sapere della infedeltà della moglie e del fatto che lei aspetta un bambino. Lui, insieme alle figlie Maria e Natalia fa una gita alla stessa villa:

"Molte rondini erano partite; altre partivano. Eravamo giunti in tempo per salutare l'ultimo stormo.

15. Ibid., p.447.

16. Ibid., pp.450 e 451.

17. Ibid., p.452.

Tutti i nidi erano abbandonati, vacui, esanimi. Qualcuno era infranto, e su gli avanzi della creta tremolava qualche piuma esile...Un'occhiata di sole languida scendeva su la casa chiusa, su i nidi deserti. Nulla era più triste di quelle esili piume morte che qua e là, trattenute dalla creta, tremolavano."

La tristezza della scena è accentuata perché è ripetuta, quasi con le stesse parole, nella pagina seguente:

"Tutti i nidi erano abbandonati, vacui, esanimi. Le ultime ospiti erano partite. Un'occhiata di sole languida scendeva su la casa chiusa, su i nidi deserti. Nulla era più triste di quelle esili piume morte che qua e là, trattenute dalla creta, tremolavano."¹⁸

B. Le arti figurative

D'Annunzio fu insaziabile nell'accostarsi a tutto ciò che poteva suscitare in lui una ragione di godimento, non limitato all'intelletto, ma esteso a tutti i sensi: il risultato fu che si disse che egli godesse sensualmente anche della parola.

Il Poeta, scrivendo di sé nei ricordi francavillesi (1883) "prodigavo colori e odori e fulgori con una pazza ingenuità di fanciullo"¹⁹, confessava di essere spinto, da giovanissimo, a scrivere come se dipingesse ed è significativo il suo riconoscimento di quel periodo, che, del resto, sarà riecheggiato anche nell'arte matura dannunziana. E con il gusto del colore c'è, contemporaneamente, il piacere e la sottile esperienza del tatto che presuppone amore alla scultura. Il d'Annunzio risulta meno sensibile all'architettura, però si rivela altrettanto appassionato degli edifici e delle città, considerate nel loro insieme, sotto l'aspetto di testimonianze dell'arte di secoli gloriosi o di suggestive compagini capaci di emanare il fascino d'un ambiente carico di stimoli per l'immaginazione.

Il suo particolare interesse nel campo delle arti figurative è messo in evidenza anche dalla sua attività teatrale in cui era esigentissimo nella ricerca delle fonti più diverse e lontane per la messinscena, i costumi ed i minimi oggetti di arredamento. La maggiore originalità di giudizio e la più efficace impronta della singolare sensibilità artistica di d'Annunzio è, però, da cogliere nelle sue opere di poesia e di prosa. D'Annunzio trae il materiale per la sua creazione dall'immenso bagaglio di letture e di esperienze diverse; i richiami letterari, le trasposizioni da antichi testi talvolta conservano la loro riconoscibile natura, così anche i riflessi e le citazioni delle opere figurative si dispongono in una sorta di antologia mentale. Altre volte esse appaiono

18. Ibid., pp.557 e 558

19. Bianca Tamassia Mazzarotto: "Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio", Fratelli Bocca editori, Milano, 1949, p.2.

rifuse e palpitanti di nuova vita, richiamate alla memoria perché necessarie a caratterizzare la stessa creazione artistica del Poeta.

Di fronte all'arte classica, sembrerebbe che la sensibilità critica di d'Annunzio rifluisse nell'insieme della sua opera e che questa sommergesse la possibilità di rivivere, particolarmente, il capolavoro del passato: invece, in lui, è sempre presente e vigile l'analisi del piacere che gli dà la visione dell'opera antica: e nel piacere si annida una pronta, spesso felicissima qualificazione critica.

Quando si consulta l'antologia raccolta sotto il titolo di "Arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio", scritta da parte di Bianca Tamassia Mazzarotto, si legge, per quanto riguarda l'immagine dell'Ermes di Prassitele:

"dai ginocchi agli omeri in ritmi
leggeri saliva la forza."²⁰

Come si può notare bene, la raffinata sensibilità di d'Annunzio si fa critico d'arte, indicando nei "ritmi leggeri" proprio quella grazia che sembra già essere cosa nuova e diversa dagli ideali piuttosto classici della scultura greca.

E' da tener presente che di fronte alle opere d'arte la libertà del Poeta è tale che egli non si preoccupa se l'attribuzione di un'opera sia giusta, se le guide o gli artisti siano bene informati, se il soggetto di un quadro sia quello tradizionale: è tutto rapito in una sua contemplazione 'attiva' che è tipica dell'artista in fase della creazione.

Una testa marmorea femminile, al Museo delle Terme a Roma, indicata come "Saffo", subito lo esalta e il Poeta annota così:

"Saffo ha chiusa la perfetta bocca nutrita di siccità e di canto."²¹

Il tempio malatestiano (ricco di suggestioni umanistiche riflesse nell' "Isotteo") detta al Poeta semplici e monumentali versi nei quali sembra delineata la calma solennità del monumento, capolavoro 'non finito' di Leon Battista Alberti:

"Dormon gli Itali e i Greci lungo il grande
fianco del Tempio..."²²

20. vedi Valerio Mariani: "D'Annunzio e le arti figurative", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio" a cura di Emilio Mariano, "Atti del convegno internazionale di studio, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7 - 13 ottobre 1963", A.Mondadori ed., Verona, 1968, p.327.

21. Ibid., p.328.

22. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.II, op. cit., p.370.

Talvolta si potrebbe dire che la tendenza a 'trasferirsi' nelle cose che vede, in d'Annunzio, quella tendenza che gli fece definire il poeta (incluso se stesso, evidentemente) quasi un Proteo che si trasforma nei vari aspetti della realtà per conquistarla, infonde all'immobilità degli edifici una vita misteriosa, animale o vegetale. Sembra nata da una simile esigenza la felice immagine che definisce bene l'architettura della basilica di San Marco:

"...larga, come se avesse scorciato la sua altezza e prolungato il suo fondamento per meglio radicarsi nella città sua."²³

Si sa bene quanta parte abbia Venezia nell'arte dannunziana, per i suoi aspetti ambientali e le singole opere: essa, per il suo straordinario carattere di città - sogno, città - favola, città - fantasia, ha attratto e nutrito di sottili filtri il Poeta.

D'Annunzio seppe anche cogliere i moti della fantasia narrativa e il gusto per la favola del Carpaccio, portati al più alto equilibrio tra realtà e invenzione. Il suo nome viene menzionato al catalogo della mostra del pittore quattrocentesco tra quelli che più acutamente penetrarono, con linguaggio poetico, il segreto della pittura veneziana, che è il 'tono'. Ne "Il fuoco", ancora nel 1900, d'Annunzio scriveva: "Il colore è lo sforzo della materia per divenire luce." E a proposito di Tiziano si esprime con le seguenti parole: "Sembra aver ricevuto da Giorgione il segreto d'infondere nelle vene delle sue creature un sangue luminoso."²⁴

Una delle facoltà di maggiore risalto nell'arte dannunziana è quella di sapersi controllare; egli poteva cogliere davanti all'opera figurativa certe sfumature che gli richiamavano sempre l'interiore fermento creativo. Così per l'arte gotica, verso la quale andava la sua simpatia di elegante e raffinato esteta, tanto più in quanto si trovava a suo agio (al tempo del sorgere dello stile chiamato 'liberty') nel gusto dei primitivi.

Michelangelo e il suo 'titanismo' visti anche attraverso la concezione del Superuomo e dell'artista come eroe incompreso dal volgo, fino ai tardi anni fu nel cuore di Gabriele d'Annunzio. In realtà, in d'Annunzio il nudo michelangiolesco è riportato dal suo valore espressivo delle passioni, del sentimento e delle idee, alla carnale pesantezza realistica; egli nelle sue immagini non vede che "una mole di sensualità tragica e insaziabile". D'Annunzio intende il Michelangelo come celebratore della nudità e, anche se ne esalta lo spirito eroico, è piuttosto disposto a trasferirne le tempestose fantasie nel campo dell'opprimente ossessione sensualistica.²⁵

23. Valerio Mariani: "D'Annunzio e le arti figurative" in "L'arte di Gabriele d'Annunzio", op. cit., p.330.

24. Ibid., pp.331.

25. Ibid., p.333.

Questa interpretazione del Buonarroti era un'eredità romantica, accentuata dal decadentismo che la complicò di simboli e di allusioni cerebrali. A giustificare il pansensualismo dannunziano, bisognerebbe riandare alle tradizioni libere di composizioni michelangiolesche, nei disegni del Géricault e del Delacroix, al gusto 'crudele' di questi artisti, riflesso in Baudelaire ed in altri artisti di rilievo.

Da una consuetudine intensa e frequente - talvolta quasi febbrile - con l'arte figurativa, d'Annunzio arricchiva il suo potere di creazione assetato di immagini. Il Poeta, come tende a vedere la vita in una realtà palpabile da assaporare attraverso un linguaggio lussureggiante, così è spinto verso l'arte che gli fornisce l'esaltazione di questa corposità e lo stimola a gareggiare con la pittura e la scultura. La posizione di d'Annunzio, di fronte alle arti figurative è quella di assoluta indipendenza del poeta che trasforma tutto quello che tocca, ma è anche quella d'un perspicace e sensibilissimo spirito che, nel riflettere l'idea di Bellezza incorporata nell'arte altrui, ne sapeva scorgere i valori con sorprendente lucidità. Quasi tutti gli artisti che ebbero modo di frequentare il Poeta furono più o meno soggiogati da questa facoltà del gusto tipicamente dannunziano.

Una grande parte di tali artisti fu accanto a lui nell'entusiasmo per il movimento dei "preraffaeliti" e nell'ammirazione per Dante Gabriele Rossetti: il gruppo si concentrava sulla rivalutazione dei 'primitivi' e si riallacciava alla critica del Ruskin, di Walter Pater e del Fromentin, ma era stato preceduto dal 'purismo', reazione romantica all'Accademia neoclassica.

Anche se è ben noto quanto poco continuo per d'Annunzio le teorie (egli era, infatti, profondamente convinto dell'autonomia dell'artista), è da ricordare l'incontro con pittori e illustratori tra il 1880 e 1890 sotto la costellazione preraffaellita e, in particolare, l'avvenimento editoriale più clamoroso: l'edizione della "Isotta Guttadauro" del 1886 della quale d'Annunzio fu 'regista' e che vide all'opera, per illustrarla, il Cellini, il De Maria, il Sartorio, il Cabianca, il Carlandi, il Coleman, il Morani e Alfredo Ricci.

Un gruppo di pittori, fra loro assai disparati come valore e come tendenza; alcuni piuttosto uniti, in quello che fu poi il lato più positivo della loro arte: la pittura di paesaggio della campagna romana, all'aria aperta. Da costoro sorse il gruppo detto de "I venticinque della campagna romana" che arrivò quasi ai nostri giorni e con principi sempre più lontani dalle idee preraffaellite. Essendo il movimento preraffaellita impregnato di letteratura e di decadentismo, esso conteneva già in sé il germe della facile soluzione. Il suo maggiore esponente fu Dante Gabriele Rossetti; l'efficacia del movimento, pur così complesso e denso di equivoci, si produsse, nei migliori, in una maggiore semplicità e nella rinuncia al virtuosismo accademico: il male fu che questa semplicità, questa purezza furono viste troppo spesso attraverso i veli dell'intellettualismo letterario e si creò una grande confusione tra 'purezza' e 'purismo',

'schiettezza' e 'primitivismo', inserendo persino le figure contemporanee nella stilizzazione botticelliana, data la spinta energica del realismo, vera conquista del secolo. Così si videro dame dell'aristocrazia raffigurate in vesti di Flore, Primavera o Grazie, languide fanciulle già prese nelle spire dello stile 'liberty'.

Tutto questo si rifletteva contemporaneamente nell'opera degli artisti e in quella di d'Annunzio: ma il Poeta, anche se suggestionato dal 'clima' preraffaellita, riusciva a trarne un affinamento di immagini e una delicatezza di tocco (che gli altri artisti non furono mai in grado di raggiungere).

Nella mostra del pittore Giulio Aristide Sartorio si riconoscevano, nel suo stile preraffaellita, le dame dell'aristocrazia romana, le stesse celebrate da d'Annunzio nei versi, negli articoli mondani e, in primo piano, donna Maria d'Annunzio di Gallese.

Uno degli artisti che fu più vicino a d'Annunzio, Giuseppe Cellini, ha avuto un grande ruolo nello scambio di gusti figurativi e poetici che avvenivano nell'ambiente romano di allora. Oltre alla collaborazione del periodo del 'Convito' e di 'In arte libertas', la comune ammirazione per Nino Costa, pittore e combattente del Risorgimento costituì una ragione profonda a legarlo al d'Annunzio il quale gli dedicò due poesie.²⁶

Nino Costa è indicato da d'Annunzio in un articolo del 1885 come maestro della tendenza preraffaellita di cui Giuseppe Cellini, secondo d'Annunzio, fu addirittura il 'profeta'. Però, secondo la critica, la vera originalità di Nino Costa come pittore e, di conseguenza, il più profondo valore dell'arte di Giuseppe Cellini non vanno rintracciati in quelli che si possono chiamare 'i trascorsi' del periodo preraffaellita, ma nella nuova purezza ricercata nella pittura di paesaggio, quando il pittore si lasciava andare di fronte al vero, alla libera, ma sensibile trasfigurazione d'un semplice brano di paese all'aria aperta. Del resto, anche in d'Annunzio certe aperture d'orizzonte, certe campagne brumose e tramonti sulle cupole di Roma restano, ancora oggi, tra le gemme della poesia italiana. Si cita, a proposito, un passo de "Il piacere":

"Roma appariva d'un color d'ardesia molto chiaro, con linee un po' indecise, come in una pittura dilavata, sotto un cielo di Claudio Lorenese, umido e fresco, sparso di nuvole diafane in gruppi nobilissimi, che davano ai liberi intervalli una finezza indescrivibile, come i fiori danno al verde una grazia nuova. Nelle lontananze, nelle alture estreme l'ardesia andavasi cangiando in ametista. Lunghe e sottili zone di vapori attraversavano i cipressi del Monte Mario, come capigliature fluenti in un pettine di bronzo. Prossimi, i pini del Monte Pincio alzavano gli ombrelli dorati. Su la piazza l'obelisco di Pio VI pareva uno stelo d'agata. Tutte le cose prendevano un'apparenza più ricca, a quella ricca luce autunnale."²⁷

26. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, op. cit., pp.535 e 584.

27. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.235.

Per quanto riguarda l'arte, va ricordata la amicizia profonda di d'Annunzio con Francesco Paolo Michetti, che fruttò nell'uno e nell'altro "La figlia di Iorio" e che dette nutrimento ad alcune delle più belle liriche 'agresti' dannunziane, paragonabili agli 'idilli campestri', tra le cose migliori dipinte dal Michetti nel suo 'convento'. Il Michetti entra nella vita di d'Annunzio anche attraverso il teatro, nel fervore dell'allestimento de "La figlia di Iorio", così come, più tardi, il teatro sarà tramite di rapporti con nuovi artisti, per d'Annunzio: Duilio Cambellotti per "La nave" e Leon Bakst per "Le martyre de Saint Sébastien".

La diuturna, appassionata frequentazione di d'Annunzio con le opere d'arte e con gli artisti d'ogni tempo talvolta sovrabbonda e sfocia oltre i limiti della parola, ma pur sempre forma uno dei motivi dominanti del suo gusto, si direbbe quasi il timbro e il colore della sua poesia.

Per concludere, si ritiene opportuno citare i seguenti versi dannunziani, con lo scopo di comprendere meglio i pensieri del Poeta per quanto riguarda le relazioni tra il vero e l'arte:

"Natura ed arte sono un dio bifronte
che conduce il tuo passo armonioso
per tutti i campi della terra pura.
Tu non distingui l'un dall'altro volto."²⁸

C. Simbolismo in d'Annunzio:

I simboli e le allegorie hanno un'importanza singolare nell'arte dannunziana, come si può constatare dalla lettura de "I romanzi della rosa". Ecco un esempio tratto da "Il piacere":

Andrea, aspettando Elena alla porta dei Barberini, compone una strana fantasia sulla venuta di Maria Ferres: "Pensò la figura di Elena tra il gran candore. Quella della senese risorse spontanea, oscurò l'altra, vinse il candore, *candida super nivem*. La notte di luna e di neve era dunque sotto il dominio di Maria Ferres, come sotto una invincibile influenza astrale. Dalla sovrana purità delle cose nasceva l'immagine dell'amante pura, simbolicamente. La forza del Simbolo soggiogava lo spirito del poeta.

Allora, sempre guardando se l'altra venisse, egli si abbandonò al sogno che gli suggerivano le apparenze delle cose.

28. Bianca Tamassia Mazzarotto: "Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio", op. cit., p.18.

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."²⁹

Come Andrea Sperelli, anche Tullio Hermil de " L'Innocente " ha una visione simbolica delle cose. Tullio Hermil sta cavalcando nella foresta con il fratello Federico; si sente molto triste perché ha appreso dalla madre che Giuliana, la moglie, è incinta e sa con certezza che non può essere lui il padre:

"La vita m'apparve in quell'ora come una visione lontana, confusa e vagamente mostruosa. La demenza, l'imbecillità, la povertà, la cecità, tutti i morbi, tutte le disgrazie; l'agitazione oscura continua di forze inconscienti, ataviche e bestiali nell'intimo della nostra sostanza; le più alte manifestazioni dello spirito instabili, fugaci, sempre subordinate a uno stato fisico, legate alla funzione d'un organo; le transfigurazioni istantanee prodotte da una causa impercettibile, da un nulla; la parte immancabile di egoismo nei più nobili atti; la inutilità di tante energie morali dirette verso uno scopo incerto, la futilità degli amori creduti eterni, la fragilità delle virtù credute incrollabili, la debolezza delle più sane volontà, tutte le vergogne, tutte le miserie m'apparvero in quell'ora. 'Come si può vivere? Come si può amare? '

Risonavano le scuri nella foresta: un grido breve e selvaggio accompagnava ogni colpo. Qua e là negli spiazzi i grandi mucchi, in forma di coni tronchi o di piramidi quadrangolari, fumigavano. Le colonne del fumo si levavano dense e diritte come i fusti arborei, nell'aria senza vento. Per me tutto era simbolo, in quell'ora."³⁰

E' particolarmente interessante la descrizione che d'Annunzio fa del paesaggio crepuscolare davanti ai suoi occhi, prima di commettere il suo delitto, cioè, prima di esporre l'Innocente all'aria gelida, causando la sua morte:

"Era un crepuscolo glaciale, polito, quasi direi tagliente. Un lividore verdastro si dilatava su l'orizzonte lontano, in fondo alla valle plumbea ove s'internava l'Assoro tortuoso. Il fiume luccicava, solo."³¹

Ne "L'innocente" si può anche constatare il valore simbolico che hanno i crisantemi, i fiori che si immedesimano con l'adulterio di Giuliana, essendo, per la prima volta, nominati da d'Annunzio nella descrizione della stanza di Giuliana il giorno in cui Tullio comincia a sospettare di sua moglie:

29. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.303.

30. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., p.507.

31. Ibid., pp.608 e 609.

"Un gran mazzo di crisantemi bianchi le saliva di sul tavolo all'altezza della spalla."³²

I crisantemi sono menzionati per la seconda volta quando il dottor Jemma, cavaliere del Sacro Sepolcro di Gerusalemme, porta a Giuliana un mazzo di crisantemi bianchi e Tullio si ricorda del passato:

"Prese il mazzo, lo guardò a lungo insinuandovi le dita affilate: e una triste rispondenza correva tra il suo pallore e il pallore dei fiori autunnali. Erano crisantemi ampi come rose aperte, folti, grevi; avevano il colore delle carni malaticce, esangui, quasi disfatte, la bianchezza livida che copre le guance delle piccole mendicanti intirizzate dal gelo. Alcuni portavano lievissime venature violacee, altri pendevano un poco nel giallo, delicatamente.

- Tieni - ella mi disse. - Mettili nell'acqua.

Era di mattina; era di novembre; era di poco trascorso l'anniversario d'un giorno nefasto che quei fiori rammemoravano."³³

Quel mazzo di fiori sembra già suggerire un triste evento; un evento che si concretizza alla fine del libro: la morte dell' 'innocente' bambino. I crisantemi vengono nominati per la terza, nonché la quarta ed ultima volta nella descrizione del piccolo cadavere:

"Vedevo il morticino in fasce disteso su la bara tra corone di crisantemi bianchi..."

"Il cadaverino era già chiuso in una cassetta bianca, ricoperta da un cristallo. Aveva su la fronte una corona di crisantemi bianchi, aveva un crisantemo bianco tra le mani congiunte, ma nulla eguagliava la bianchezza cerea di quelle mani esigue ove soltanto le unghie erano rimaste violette...quei crisantemi e tutte quelle cose bianche parevano indefinitamente lontani..."³⁴

Trattandosi di simboli, è innegabile il valore dei colori nel mondo dannunziano, e in particolare del bianco, in segno di purezza, castità, innocenza, bontà e chiarezza, come nella descrizione del piccolo cadavere nel paragrafo sopraccitato.

Ecco alcuni esempi dove il bianco è utilizzato per indicare il colore dei capelli, tramite l'aggettivo 'canuto' (dal latino 'canutus') o il sostantivo 'canizie' (dal latino 'canities', da 'canus', bianco), nonché la saggezza del personaggio menzionato:

"La cara testa grigia, che s'era già reclinata col medesimo atto su due culle benedette, ora un poco più canuta si reclinava inconsapevole sul figliuolo d'un altro, su un intruso." La persona in questione è la madre di Tullio Hermil.³⁵

32. Ibid., p.397.

33. Ibid., p.585.

34. Ibid., pp.621, 634 e 635.

35. Ibid., p.584.

" - Mi pare che ci sia un po' di sosta nel miglioramento - rispose (il dottor Jemma), scotendo la bella testa canuta."³⁶

E' da notare che i capelli di Giovanni di Scordio, il padrino di Raimondo, in altre parole dell' 'innocente' sono ben accentuati nei vari passi del libro:

"Il vecchio stava tutto chino. E nessuna cosa d'intorno era candida come la sua canizie...quel grosso capo si piegò su la culla piano piano, piano piano."³⁷

"Sotto le lampade la canizie del vecchio era luminosa, così china sul limitare dell'Ombra." ³⁸

Un altro personaggio de "L'innocente" il cui colore di capelli e barba è bianco, è il vecchio Calisto, il guardiano di Villalilla:

"Avrei voluto abbracciare Calisto, accarezzargli la bella barba bianca..."³⁹

"...Calisto chiuse la casa.

- E questi benedetti nidi ? - egli disse scotendo la bella testa canuta."⁴⁰

La bianchezza degli oggetti e delle cose assume il valore simbolico della purezza , specialmente quando si tratta della terra:

" Dalla glebe saliva un fiato visibile, simile a quello spirante dalle narici dei buoi. Le cose bianche in quella luce mite assumevano una straordinaria bianchezza, una candidezza di neve. "⁴¹

Il d'Annunzio, che adopera tanto spesso il bianco nelle sue descrizioni, non può non soffermarsi sul bianco della neve:

" Era una giornata bianca, con un presentimento di neve. "

" Tornavo sempre alla finestra per guardare la neve, la campagna imbiancata su cui continuavano a cadere fiocchi lenti."⁴²

Anche la luce può essere bianca, candida, con un valore positivo o negativo, secondo la situazione:

" La diffusa bianchezza della luce mi rammentava quel pomeriggio lento che io e Giuliana avevamo passato leggendo un libro di poesia, chinandoci insieme su la stessa pagina, seguendo con gli occhi la stessa riga."

" ... alla luce lo spettacolo era più atroce: a quella fredda luce candida della neve diffusa. "⁴³

36. Ibid., p.587.

37. Ibid., pp.600 e 601.

38. Ibid., p.635.

39. Ibid., p.433.

40. Ibid., p.558.

41. Ibid., p.588.

42. Ibid., pp.618 e 622.

43. Ibid., pp.619 e 631.

Il d'Annunzio, trattando del piccolo intruso, Raimondo, usa spesso la forma peggiorativa dell'aggettivo 'bianco', 'biancastro', o 'bianchiccio', come se il bambino non fosse degno di essere descritto con il bianco puro, candido:

"E usciva dalla boccuccia paonazza un po' di liquido biancastro."

"Ma ancora un suono indescrivibile, che non era un vagito né un grido né un rantolo, esciva dalla boccuccia quasi cerulea, insieme con un po' di bava bianchiccia."

"La piccola faccia era livida, quasi plumbea; il naso era affilato; le labbra avevano una cupa tinta cerulea; un po' di bianco opaco s'intravedeva di sotto alle palpebre ancora semichiuse..."

"I suoi occhi grigi erano senza vivezza, sotto la fronte sparsa di leggere croste biancastre."⁴⁴

Giuliana Hermil, spesso malata e sofferente di anemia, ha il viso bianco, e persino gli occhi bianchi:

"Ella si mostrò. Ho ancora avanti gli occhi dell'anima, evidentissima, la muta apparizione crepuscolare: quella figura alta, resa più alta dalla lunghezza del mantello amaranto, e sul cupo colore quella bianca bianca faccia."

" - Aiutami, Tullio! Aiutami! - ella gridò, fuori di sé per lo spasimo, tendendo le braccia verso di me, guardandomi con gli occhi dilatati ove il bianco era straordinariamente bianco in quella penombra che rendeva livido il viso."⁴⁵

Come si nota, d'Annunzio sa usare molto bene i colori nella sua opera, dando ad essi valori simbolici.

D. Decadentismo ne "I romanzi della rosa" di d'Annunzio:

Decadenza e decadentismo. "La decadenza letteraria è data spesso dal fatto che la vita non risiede più nell'insieme. La parola diventa sovrana ed esce dalla frase, la frase ingrossa e oscura il senso della pagina, la pagina acquista vita a spese dell'insieme".⁴⁶ Così parla Nietzsche della decadenza nel suo sfogo personale contro l'arte e la persona di Richard Wagner.

Ma decadenza e decadentismo non sono la stessa cosa. Vi è solo un etimo comune. La decadenza fu in principio soprattutto un giudizio di valore morale; di essa si parlò in Inghilterra a proposito dei preraffaelliti, in Germania per i postromantici. Si tratta dunque di un fenomeno storico e di una denominazione storica, formatasi sulla base di una condanna moralistica e sviluppatasi con un significato deteriore.

44. Ibid., pp.632, 633, 627 e 620.

45. Ibid., pp.463 e 560.

46. Walter Binni: "Il decadentismo" in "La critica italiana moderna e contemporanea", vol.IV., Pagine s.r.l., Roma, 1994, p.260.

Il decadentismo ha invece in sé tutta una serie di valori positivi. E' pertanto importante vedere il decadentismo da un punto di vista storico, separarlo dal concetto di decadenza e dargli invece lo stesso valore storico che si dà, per esempio, al romanticismo. Quando si definisce un carattere come 'romantico', si indica genericamente una patologia; bisogna invece eseguire l'esame di un concreto momento storico e di concrete personalità. Decadentismo è, in primo luogo, un modo di intendere la poesia diverso da quello romantico, storicamente ben determinabile.

Il decadentismo è dunque un fenomeno storico concentrato su una serie di personalità poetiche, per le quali non si può affatto considerare una *deminutio* il fatto che esse appartengono a tale corrente.

Tre le personalità più rappresentative dell'estremo romanticismo e, nello stesso tempo, padri legittimi del decadentismo: lo Schopenhauer, il Nietzsche e il Wagner. In essi già i confini fra le due posizioni sono sfumati: non sono né pura filosofia né pura arte, e i motivi pratici, i presentimenti delle oscure radici dell'essere che uniscono in profondità *Wort-Ton-Drama*, volontà e rappresentazione, superuomo e superbia, si fanno frequenti. L'arte è intesa come liberazione (come soluzione estrema, in Schopenhauer) e la violenza nietzschiana (la commistione di arte e vita), insieme con il nuovo concetto dell'arte, caratterizzano la nuova epoca artistica, in cui questo filone si libera e diventa autonomo, mediante la scoperta del subcosciente. Freud e il movimento psicanalitico, su cui si è fondata tanta letteratura moderna, assumono nei singoli autori aspetti diversi, ma sono comunque spesso presenti.

La musica interiore come metodo di conoscenza: ciò conduce, per i decadenti, allo Schopenhauer, al Nietzsche, al Wagner, al Poe e al Baudelaire, dietro i quali si profila il romanticismo nel suo aspetto più mistico e tormentato. Se si guarda il concetto della 'poesia pura', si trovano ancora il Poe e il Baudelaire, nonché i poeti inglesi del preromanticismo, lo Shelley e soprattutto il Keats. Se si vuole definire il decadentismo, è necessario considerare l'insieme della poesia-musica come metodo di conoscenza dell'inconoscibile.

Degli autori che si possono considerare 'padri del decadentismo', il Baudelaire e il Poe sono decisamente artisti, mentre lo Schopenhauer e il Nietzsche rappresentano lo sforzo supremo del romanticismo di rinnovarsi e fondare una nuova civiltà. Interessantissimo per il superamento dello spirito romantico e quello decadente è senza dubbio Richard Wagner, in cui confluiscono idee schopenhaueriane e baudelaيرية.

Dopo il Baudelaire il carattere dell'unità e dello scambio fra arte e vita si accentua sempre di più. Sulla scia del Baudelaire si possono ricordare, oltre al Mallarmé, i due poeti più importanti per la formazione di una diffusa civiltà letteraria decadente nell'ambito dell'europismo francese: il Verlaine e il Rimbaud, nonché il Lautréamont,

che, nella sua enfasi ancora romantica, aveva compreso i fondamenti del nuovo mondo poetico. Il Verlaine ha enfatizzato una musica leggera, un senso del canto che pochi francesi hanno avuto, mentre il Rimbaud ha preferito una poetica convertita in pratica. Impeto e novità ("*il faut absolument être moderne*") sono il motto della sua espressione allucinata.

La scuola decadentistica fu sentita profondamente in tutta Europa. Si ricordi il poeta tedesco Rainer Maria Rilke, che ben aveva capito il Mallarmé e l'importanza delle sue scoperte:

" Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.

Eine Weile bist du's, dann wieder ist es das Rauschen.

Oder es ist ein Duft ohne Rest." ⁴⁷

E' l'intima forza della parola, la grande intuizione del Mallarmé. Dopo di lui diventa superflua la distinzione tra decadenti e simbolisti: non sono più due scuole diverse, ma correnti molto simili.

Infatti dall'école romane al dada e al surrealismo tutto avviene nell'ambito del decadentismo: simbolisti, neosimbolisti e tutte le scuole di quel periodo si ricollegano tanto o poco alla tradizione della triade Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé.

In tutti i poeti che seguono ai primi grandi decadenti, c'è lo stesso senso della profondità della vita, una intuizione del mistero e dell'aldilà delle cose, una volontà di cogliere la poesia nella sua essenza e di liberarla dal didascalismo e dal sentimentalismo, presenti specialmente in Francia.

Il decadentismo, nato da un bisogno europeo dapprima in ambito francese, si è andato allargando a macchia d'olio, come una poetica koinè, verso la fine del secolo, in tutta l'Europa.

Si è formata così una poetica che si distacca potentemente, con una forza di novità sovvertitrice, dalle precedenti, cioè da quella classica e quella romantica.

Volendo inserire il d'Annunzio de "I romanzi della rosa" in una corrente letteraria, non si può fare a meno di definirlo 'decadente'.

Andrea Sperelli, il protagonista de "Il piacere" è l'incarnazione dell'eroe decadente. Vittorio Pica pubblicò nel 1885 sulla rivista torinese "Gazzetta letteraria" una serie di articoli ("I moderni bizantini") che definiscono i decadenti francesi e che d'Annunzio ha sicuramente conosciuto. 'Decadenza' è per Pica reazione contro il movimento progressivo dell'epoca, contro la crescente democratizzazione, contro le gioie banali e basse della maggioranza dei mortali: una reazione che si esprime nella creazione di piaceri nuovi, speciali, artefatti in raffinatezze e sottigliezze, nell'estetismo - insomma, in una concezione dell'arte eccessivamente aristocratica.

47. Ibid., p.267.

Quanto sopra coincide perfettamente con "Il piacere" che ha tratti veramente decadenti: anti - democraticismo, concezione dell'arte ultraelitaria, anti - utilitarismo e ampio aristocraticismo. Si cita a proposito un passo de "Il piacere":

"Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparando quella special classe di antica nobiltà italica, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte."⁴⁸

Il concetto 'decadenza / decadente' è riconducibile all'edonismo estetico di marca inglese. Per d'Annunzio è fondamentale la visione artistica di Oscar Wilde e di Wainwright che gli suggerì l'idea della fusione di arte e vita. Così la sua propria vita diventa arte: ne "Il piacere" Sperelli si circonda di oggetti preziosi, antichità, tessuti che diventano funzionali al suo essere 'dandy':

"Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi. Nella sua memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizzava con una immagine muliebre, era una nota in un accordo di bellezza, era un elemento in una estasi di passione."⁴⁹

Tuttavia Sperelli non riesce a trasformare la sua vita nell'idea del bello assoluto, come dimostra il suo rapporto con Maria Ferres, in quanto non ce la fa a superare la materialità:

"Ma questo periodo di visioni, di astrazioni, di intuizioni, di contemplazioni pure, questa specie di misticismo buddhistico e quasi direi cosmogonico, fu brevissimo. Le cause del raro fenomeno, oltre che nella natura plastica del giovine e nella sua attitudine alla oggettività, eran forse da ricercarsi nella singolar tensione e nella estrema impressionabilità del suo sistema nervoso cerebrale. A poco a poco, egli incominciò a riprender coscienza di sé stesso, a ritrovare il sentimento della sua persona, e rientrare nella sua corporeità primitiva."⁵⁰

Così Sperelli, dopo un breve tentativo di rigenerazione, ricadrà nella biechezza del materiale, un Ercole incapace di agire, un re Mida delle idee che trasforma tutto in inutile oro.⁵¹

48. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.34.

49. Ibid., p.17.

50. Ibid., p.134.

51. vedi Frank - Rutger Hausmann: "Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman "Il piacere" in "Reitgraf zur romanischen Philologie", vol.27, parte I, 198, p.86.

Sperelli non è un Superuomo, ma una persona senza ideali, destinato o al suicidio o alla pazzia. Di qui, il motivo della morte (che diventerà il leitmotiv ne "Il trionfo della morte"), dopo la notte d'amore con Maria, che viene sintetizzata nell'affermazione :

"La morte è qui, e la Morte è là; da per tutto la Morte è all'opera: intorno a noi, in noi, sopra di noi, sotto di noi è la Morte; e noi non siamo che Morte."⁵²

Ne "L'innocente", pure, il protagonista Tullio Hermil è un uomo debole, decadente, rivela caratteristiche quasi femminili. Si cita a proposito il passo in cui esprime i propri pensieri sul fratello Federico, molto diverso da lui, amante della Terra, uomo tolstoiano:

"Io confidavo in Federico, ciecamente. Avrei voluto essere da lui non soltanto amato ma dominato; avrei voluto cedere la primogenitura a lui più degno e star sommerso al suo consiglio, riguardarlo come la mia guida, obbedirgli. Al suo fianco non avrei più corso il pericolo di smarrirmi, poiché egli conosceva la via diritta e camminava per quella con un passo infallibile; ed egli anche aveva il braccio possente e mi avrebbe difeso."⁵³

La morte, ne "I romanzi della rosa" spesso è considerata come l'unica via di salvezza, l'unica liberatrice di fronte ai problemi gravi della vita; così anche Tullio pensa che deve assolutamente uccidere il bambino nato dalla unione extra - coniugale di sua moglie con il suo amante, Filippo Arborio: solo in questo modo potranno essere felici, ancora una volta, i coniugi Hermil:

" ' ... bisogna che io lo tolga di mezzo, ad ogni costo.' E la visione del delitto già consumato mi balenò dentro: la visione del morticino in fasce, del piccolo cadavere innocuo su la bara."⁵⁴

Ne "Il trionfo della morte" la morte è, senza dubbio, il tema dominante. Già il libro si apre con la scena di un suicidio:

"Ippolita, quando vide contro il parapetto un gruppo di uomini chini a guardare nella strada sottoposta, esclamò soffermandosi:

- Che sarà accaduto?

Ella ebbe un piccolo moto di timore; e appoggiò involontariamente la mano sul braccio di Giorgio come per trattenerlo.

Giorgio disse, osservando i gesti di quegli uomini:

- Si sarà gettato giù qualcuno."⁵⁵

Il presentimento della morte di Giorgio, altro personaggio decadente, con o senza Ippolita, segue il lettore dalla prima all'ultima pagina:

52. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.347.

53. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., p.415.

54. Ibid., p.592.

55. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte", op. cit., p.645.

"Egli disse:

- Beati i morti perché non dubitano più."⁵⁶

La morte dello zio Demetrio affligge molto Giorgio Aurispa che medita spesso sulla morte:

"Poche volte ho desiderata una fine, come ora la desidero e l'invoco. Ecco, sta per tramontare il sole; e la notte scende nel mio spirito con mille orrori. L'ombra viene dagli angoli della stanza verso di me, quasi con un passo e con un fiato di persona viva, e quasi con un'attitudine ostile ... Ho sul tavolino molte rose. Le ho colte su gli ultimi rosai. Hanno un colore un poco smorto; ma le amo così. Mi sembrano nate in un cimitero dove sieno sepolti a coppie gli amanti d'un tempo assai remoto ... Ieri mattina, tra le undici e il tocco, meditai gravemente su la mia fine. Lo spirito familiare del mio povero zio Demetrio da qualche giorno m'inquieta. Ieri il mio stato era così inumano che spontaneamente s'offerse al mio spirito l'immagine della liberazione. Poi la crisi passò. Ora ne sorrido, un poco; ma ebbi un colloquio con la Morte assai fiero..."⁵⁷

Giorgio Aurispa è un vero 'decadente':

"Di nuovo l'invase la nostalgia languida dell'ombra, del silenzio, del rifugio recinto e isolato, dove potevano schiudersi i più gracili fiori e i pensieri più tenui e le sensualità più vaghe. Tutto quel barbaglio di sole su quelle linee troppo nette e forti gli parve quasi impudente. E, come l'immagine della fonte mormorante domina il cervello di chi ha sete, così l'occupava l'immagine dell'ombra fresca e raccolta d'una navata latina."⁵⁸

Prima di andare a parlare "da uomo a uomo" con il padre, Giorgio parla con se stesso; il suo ragionamento sembra evasivo; si capisce che non si sente all'altezza della situazione:

"Pensava: "In che potrò io essere utile? A quali mali potrà porre rimedio l'opera mia? Questo sforzo penoso, che mia madre e gli altri esigono da me, porterà veramente qualche vantaggio? E quale? ... Dopo quanto è accaduto, insomma, mia madre e mio padre potrebbero riconciliarsi? Mai. Ogni mio tentativo sarebbe dunque inutile. E allora? Rimane la questione del danno materiale, dello sperpero, del dissesto. Come posso provvedere io che vivo lontano?"⁵⁹

Sono di grande rilievo le parole dette "interiormente" da Giorgio alla madre a proposito:

" 'Oh, mamma, chiedimi tutto, chiedimi qualunque sacrificio più atroce; ma risparmiami questo passo, non mi spingere a questo coraggio! Io son vile.' Una

56. Ibid., p.647.

57. Ibid., p.698.

58. Ibid., p.858.

59. Ibid., p.729.

ripugnanza invincibile gli si levava dalle radici dell'essere, al pensiero di dover affrontare il padre..."⁶⁰

Nel passo del libro dove Giorgio e il fratello Diego litigano, si sente di nuovo la incapacità di Giorgio di prendere in mano la situazione:

"Allora una esasperazione subitanea prese Giorgio: una di quelle esasperazioni estreme che, negli uomini deboli e obliqui, per l'eccesso della veemenza non si traducono in nessun atto esteriore ma fanno balenare d'innanzi alla volontà oppressa immagini criminose."⁶¹

Come si vede, i tre protagonisti de "I romanzi della rosa" sono uomini deboli, mancano di intraprendenza e di risolutezza di fronte ai problemi della loro vita quotidiana; invece di affrontare situazioni complicate, preferiscono fuggire, o, addirittura, morire.

E. Il verismo in d'Annunzio:

Il verismo del Verga, che potrebbe definirsi 'istintivo', fu uno dei caratteri evidenti della sua sensibilità di scrittore moderno e rivoluzionario. Il Verga fu scrittore verista, perché era profondamente consapevole dei problemi che si respiravano nell'atmosfera della vita contemporanea. La genesi veristica dell'arte del Verga è il segno più evidente della sua modernità e novità, e, contrariamente a quello che sostenevano i suoi detrattori, non già segno della povertà della sua origine, come esprime Luigi Russo.⁶²

Il realismo voleva essere una rivolta contro i miti del romanticismo, ma finì con il renderlo ancora più forte: era un romanticismo che non si nutriva più di sé medesimo e delle sue fantasticherie, ma che aveva come riferimento le cose, traeva ispirazione dall'osservazione, utilizzava documenti umani. Il mito del popolo che aveva dominato i romantici non solo nel campo dell'arte, ma anche della politica e della vita sociale, acquistò una sua consistenza proprio nell'arte naturalistica; la folla dei personaggi nel mondo della novella e del romanzo era il popolo; creata sulla lingua del popolo era il linguaggio dei narratori naturalisti; un'etica del popolo, pessimistica, egoistica e talvolta brutale, insofferente del moralismo convenzionale, reso rigido dalle religioni confessionali, ispirava gli artisti e li indirizzava verso una concezione sempre più spregiudicata e autonoma della vita.

Il naturalismo continua la rivoluzione romantica, la quale, prima, fu semplicemente un tentativo teorico creato da pochi, un tentativo che per il popolo intellettuale si era

60. Ibid., p.711.

61. Ibid., p.732.

62. vedi Luigi Russo: "Verga e il verismo", in "La critica italiana moderna e contemporanea", Pagine s.r.l., Roma, 1994, p. 76.

risolto in una forma di impotenza, in un'aspirazione verso gli ideali, in un dissidio continuo senza possibilità di catastrofe e di armonia. Il naturalismo, accettando e riconoscendo la malattia, e, cioè, tutto quello che era misero, stupido, egoistico, meccanico, fangoso nell'uomo, si preparava a risolvere quel contrasto, e rappresentava una forma di coraggiosa convalescenza, in cui l'ammalato diventava chirurgo di sé stesso, senza falsi pudori, segnando, in questo modo, la via per la più piena guarigione. Questo naturalismo prese il nome di 'democrazia' in politica, 'socialismo' nei rapporti economici e 'verismo' in letteratura. Sembrò essere un involgarirsi dello spirito umano, ma, in verità, si trovava una più rigorosa unità e una più piena umanità in quell'unirsi di forze diverse.

L'illusione, tipica dei veristi, era una caratteristica dei romantici: il popolo era considerato come fonte di poesia e serbatoio di energie morali; bisognava far capo al popolo, se si voleva la salute. Il fatto è che la poesia nasceva dal popolo, solo perché gli artisti la ispiravano adesso, e la vita delle passioni era più dura e profonda nei primitivi solo perché gli interpreti di quel mondo barbarico ne sapevano isolare la logica originaria, al di fuori dei pregiudizi sociali.

Uno dei massimi rappresentanti del verismo italiano fu Giovanni Verga, che per l'orientamento veristico della sua arte, riuscì a raggiungere i livelli di un'arte europea. I critici hanno insistito sulla genesi extra - nazionale del verismo italiano e hanno visto nello Zola il precursore del verismo e nel Verga un seguace dello Zola. Il Verga potrebbe essere considerato allievo del Flaubert, ma non seguace dello Zola, il cui temperamento strettamente intellettuale è in contrasto con quello lirico del Verga.

Lo Zola usa la prosa, il Verga la prosa melodica; lo Zola, che è medico, è uno spirito scientifico, il Verga, invece, è un uomo che soffre. Lo Zola si compiace della lucidità delle sue diagnosi, il Verga sfugge all'angoscia delle sue analisi e delle sue rappresentazioni, abbrevia e semplifica la sintassi dei suoi periodi in modo voluto e cosciente. Lo Zola pubblica i suoi due romanzi di maniera naturalista, "Thérèse Raquin" e "Madeleine Féral" tra il 1866 e il 1868, quando "Madame Bovary" è già pubblicata da oltre dieci anni. Bisognerebbe soffermarsi anche sulle affinità tra il Flaubert e il Verga, entrambi temperamenti romantici, in cerca di trasformare in satira il loro romanticismo: il Flaubert analizza spietatamente la propria malattia romantica e racconta le avventure di una donna di provincia; il Verga, invece, contrappone volutamente gli amori, le gelosie e le passioni economiche degli umili alle artificiose passioni dei ricchi, degli sfaccendati e dei sognatori.

I veristi italiani dimenticarono subito le posizioni scientifiche dello Zola; essi preferirono descrivere, nelle loro opere, il mondo della provincia a cui erano attaccati. Così, dal Verga al Di Giacomo, dal Serao al Fucini, dal Capuana al d'Annunzio e al Pascarella, i veristi italiani scrissero, nei loro racconti, i ricordi poetici della loro adolescenza paesana, trasfigurati nella lontananza dei luoghi e delle stagioni. Questo atteggiamento fu il carattere distintivo del realismo italiano. L'interesse dello Zola e dei

suoi seguaci francesi , invece, si concentrò sul mondo patologico della metropoli parigina: scelsero Parigi come campo di osservazione, perché secondo un pregiudizio romantico abbastanza diffuso, la malattia, il vizio, il deforme si ritrovano meglio nella vita delle grandi città, piuttosto che non nella innocente vita dei campi e della provincia. La nuova poetica sperimentale sembrava conoscere meglio, come argomento di esperienza, la malattia ed il vizio; di qui deriva l'uniformità delle loro rappresentazioni e il tono medico delle loro diagnosi. Il Flaubert, che fu precursore della scuola naturalista, e il Maupassant, che ne fu successore, anche se inconsapevole, non obbedirono ad un certo tipo di programma e cantarono poeticamente costumi e storie della Normandia. Tranne questi due grandi nomi, tutti gli altri autori vissero e si nutirono delle loro esperienze metropolitane.

In Italia la situazione appare assai diversa: la Sicilia del Verga, del Capuana, del De Roberto, del Pirandello; la Calabria del Misasi; la Sardegna della Deledda; la Napoli del Di Giacomo, della Serao, di Ferdinando Russo; la Roma del Pascarella; l'Abruzzo del d'Annunzio e di Giuseppe Mezzanotte; la Toscana del Fucini e di Mario Pratesi; il Veneto di Luisa Codemo, di Caterina Percoto e del Fogazzaro sono le diverse facce di un mondo molto versatile. Questi scrittori, secondo Luigi Russo, scoprivano la loro più vera patria nella provincia, non per reazione a chi decantava l'unitarismo politico trionfante, ma per la collaborazione a quel movimento unitario, che non si accontentava del solo livellamento sociale.⁶³ Ecco spiegato il carattere politico del verismo italiano, che per questo fatto lo differenziò dal naturalismo sia francese che inglese.

Il Verga, per il suo pessimismo, seppe trovare nel fondo primitivo dell'umanità un elemento sano e profondo di sentire, che non c'era più nelle società aristocratiche e complicate. Egli volle essere lo scopritore dell'umanità dei derelitti e dei poveri; non si limitò a descrivere il turpe, il basso, l'animalesco e il deforme. Per questo motivo, le sue pagine hanno il pathos religioso di un romantico, che crede alle virtù del popolo, mai la superiorità arida e presuntuosa del positivista, che è felice solo quando scopre e cataloga tipi inferiori di umanità. A causa di questa sua illusione romantica, il Verga riuscì ad essere uno scrittore morale, in un senso lato, in quanto umanizzò la vita dei derelitti, degli sconfitti e dei bruti, creando una tragedia del sentimento, là dove altri vedevano soltanto un contrasto e un urto. Il positivismo portava a vedere nella vita umana un meccanismo che si muoveva sulla base di istinti, malattie ereditarie, idiosincrasie fisiologiche; il Verga dimenticò i brutali e grossolani aspetti patologici dell'uomo, egli vide dappertutto la vita, non la malattia della vita.

Così il Verga rivalutò il regno dell'anima. Lui idealizzava là dove i suoi contemporanei soffocavano la poesia; riscattava affetti, passioni, tragedie di sangue e di gelosia, là dove altri enfatizzavano gli aspetti primitivi e brutali.

63. Ibid., p. 78.

PARTE IV.

LINGUA E STILE

Théodore de Banville, in un testo teorico intitolato "Petit traité de poésie française", prende le mosse da un'analisi etimologica del termine 'poesia' per definire la sua scuola: "*Le mot Poésie, en grec action de faire, fabrication, vient du verbe faire, fabriquer, façonner.*" E' infatti propria della poetica parnassiana una concezione 'fabbrile' dell'arte, che recupera ad una funzione attiva e prioritaria tutta una serie di azioni che possono essere definite di 'alto artigianato'.

La natura fabbrile dell'atto poetico e il compito dell'arte inteso come artigianato plastico sono due costanti della poetica più volte espresse da Gabriele d'Annunzio nel periodo romano, quando si confronta con il decadentismo che ha tanti limiti, ma che è anche la via attraverso la quale il suo linguaggio si allarga e si rifà 'tutta quanta la tradizione italiana (ma specialmente quella dal Due al Quattrocento) e quella francese dell'ambiente parnassiano - decadente ' .¹

Molte pagine de " Il piacere " mostrano, ad esempio, la funzione che può essere assolta da preziosi cataloghi di libri e da elenchi di oggetti d'antiquariato sapientemente introdotti nel romanzo.

Anche la nota questione dei ' plagi ', che è stata legittimamente riconsiderata in tempi più recenti come aggiornamento culturale e rapporto con le fonti europee, può essere vista, in questa prospettiva, derivatagli appunto da Théodore de Banville. Infatti, scoppiata la polemica dei plagi, d'Annunzio si difende citando una delle "Lettres chimériques", quella intitolata "Du plagiat" dello stesso Banville: "*L'originalité véritable d'un écrivain réside en cette vertu du verbe par laquelle tout ce qu'il touche semble lui appartenir pour toujours.*" Autodifesa pubblicata sul "Figaro" del 1° Febbraio 1896, e nello stesso mese riportata dall' "Illustrazione Italiana".²

Una poetica di questo genere affronta nei termini propri alla cultura del tempo problemi che oggi verrebbero definiti di 'intertestualità esterna' e prestabilisce un repertorio da cui si può attingere, nonché una gamma di oggetti che possono essere

1. vedi Claudio Marazzini: "La 'vertu du verbe' ed il comportamento linguistico di d'Annunzio" in "Quaderni del Vittoriale", anno III, n.14, marzo - aprile 1979, Fondazione del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, 1979, pp.37 e 38.

2. Ibid, p.40.

attinti. Proprio attingendo al patrimonio comune, un testo poetico diventa sottoinsieme di un insieme più grande e così si raggiunge il dialogo con la tradizione da cui il d'Annunzio trae le sue energie vitali.

Gabriele d'Annunzio si rende conto che il testo poetico è appunto prodotto dal movimento di una affermazione e di una negazione simultanea di un altro testo. Per esempio, gli piace il *décor* con cui il Flaubert presenta la regina di Saba nella "Tentation de Saint Antoine":

*"Sa robe en brocart d'or...lui serre la taille dans un corsage...rehaussé d'applications de couleur, qui représentent les douze signes du Zodiaque...Ses larges manches, garnies d'émeraudes et de plumes d'oiseau, laissent voir à nu son petit bras rond, orné au poignet d'un bracelet d'ébène, et ses mains chargées de bagues se terminent par des ongles si pointus que le bout de ses doigts ressemble presque à des aiguilles."*³

Questi ornamenti vengono trasferiti alla suonatrice d'arpa di Vas Spirituale ne "La chimera"⁴:

"Chiari i segni de 'l ciel zodiacale
a lei giran la chioma di viola.
Li smeraldi e le piume de li uccelli
brillano su 'l suo largo vestimento
onde le mani cariche di anelli
si riposano lungo l'istrumento."

I dodici segni dello Zodiaco sono nominati anche ne "Il piacere":

"Tra le cose più preziose possedute da Andrea Sperelli era una coperta di seta fina, d'un colore azzurro disfatto, intorno a cui giravano i dodici segni dello Zodiaco in ricamo, con le denominazioni Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpius, Arcitenens, Capre, Amphora, Pisces a caratteri gotici."⁵

Il d'Annunzio non si limita a seguire una moda, né soltanto collabora a costruire un *topos* esotico. Per lui è importante l'uso di oggetti preformati sentiti come garanzia di letterarietà, in quanto raggiunti attraverso le mani di grandi maestri. Il contesto dannunziano, però, è completamente diverso da quello del testo - fonte: la Regina di Saba è l'incarnazione di una tentazione che si oppone alla santità di Antonio, e che ne è sconfitta; "Vas Spirituale", invece, è una contaminazione tra sacro e profano in un gusto figurativo fastoso che accomuna interni rinascimentali a sfondi esotici. Il Flaubert celebra la sconfitta della lussuria, d'Annunzio la trasforma in simbolo religioso e ne

3. Gustave Flaubert: "La tentation de Saint Antoine", éditions Garnier, Paris, 1954, pp. 41-42.

4. Gabriele d'Annunzio: "Versi d'amore e di gloria", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.500.

5. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.95.

sancisce il trionfo. I casi che sono veramente coerenti con la concezione suggerita dal Banville sono quelli in cui il testo - fonte viene utilizzato come repertorio o catalogo lessicale. L'opera viene letta ed usata come se fosse un dizionario od un catalogo tecnico di oggetti omogenei : il rapporto di intertestualità viene declassato a livello di dizionario. Certe volte il dizionario stesso è protagonista o mediatore del rapporto, in particolare il vocabolario storico, che costituisce per lo scrittore non solo un ricco archivio ma anche la via più breve per incontrare gli 'autori'. Il Vocabolario è per Gabriele d'Annunzio una vera fonte di ispirazione e forma lo spunto e lo stimolo allo scrivere, secondo la poetica del Banville.

Nel discorso anteposto alla tragedia "Più che l'amore", scritto nel 1906, d'Annunzio paragona i propri avversari ad un animale immondo, il catoblepa:

" Nessuno, certo, sa ridere più tranquillamente di me. Però v'è una specie avversa che riesce a privare della consueta sobrietà le mie allegrezze. Non rado avviene che io trasmodi, e mi perdonino le Grazie decenti, quando il Catoblepa - la bestia plantigrada nominata nel "Morgante" del Pulci, " che va col capo in terra e colla bocca " - fa una buca nel mollicchio grufolando e m'insegna che quella è la divina profondità a me preclusa; poi s'adira, digrigna, ringhia, crede di stritolarmi vivo e non s'accorge d'avere addentato una delle sue quattro zampe insensibili, gravi di grasso, di stupore e di mota."

La fonte del passo è nella " Tentation de Saint Antoine " del Flaubert:

*LE CATOBLEPAS...: - Gras, mélancolique, farouche, je reste continuellement à sentir sous mon ventre la chaleur de la boue. Mon crâne est tellement lourd qu'il m'est impossible de le porter. Je le roule autour de moi, lentement; - et la mâchoire entr'ouverte, j'arrache avec ma langue les herbes vénéneuses arrosées de mon haleine. Une fois, je me suis dévoré les pattes sans m'en apercevoir...*⁶

Si vede bene che "La tentation de Saint Antoine" funzionò sempre per il d'Annunzio come un meraviglioso catalogo di rarità, di immagini esotiche, di preziosità lessicali da utilizzare in vari contesti. Il mitico animale, il catoblepa, passa così con la stessa fisionomia al d'Annunzio. Ma nella trasposizione c'è un elemento nuovo: si tratta della citazione di un verso del "Morgante" del Pulci, inserita in quella del Flaubert. Quindi la fonte francese non viene denunciata, mentre quella italiana, e la tradizione che essa rappresenta, vengono messe in evidenza: è svolta un'operazione di mediazione culturale, calcolata per il gusto del pubblico italiano, a cui si rivolge il recupero della citazione del Pulci. Questo recupero non è avvenuto direttamente, ma attraverso il Vocabolario del Tommaseo, che, sotto la voce "catoblepa" menziona l'esempio ripreso dal d'Annunzio:

6. Gustave Flaubert: "La tentation de Saint Antoine", op. cit., pp. 268-269.

CATOBLEPA s.m. (zool.) Specie di serpente non conosciuto, nominato nel Morgante del Pulci, 25.305. (c) E' un serpente detto catoblepa, che va col capo in terra e colla bocca, per sua pigrizia.

Anche nel vigore di una pagina polemica, come la prefazione a "Più che l'amore", la tecnica artistica è concepita come una operazione dotta, come un gioco di incastro e montaggio; è chiaro che la raccolta di rarità verbali sia reputata di per sé come la garanzia di riuscita letteraria. Secondo Claudio Marazzini, il segreto di d'Annunzio sta nella lettura degli autori, vocabolario in mano.⁷

I meccanismi di citazione indiretta o mediata sono attestati non di rado in Gabriele d'Annunzio. Ne "Il piacere" si legge come segue:

"Donna Maria Ferres pareva essere, per un uomo d'intelletto, l'Amante Ideale, l'*Amie avec des hanches*, secondo l'espressione di Carlo Baudelaire, la *Consolatrix* unica, quella che conforta e perdona sapendo perdonare." ⁸

Il passo deriva dall' "Initiation sentimentale" di Péladan, dov'è riferito all'ideale Androgino. Chavanay dichiara di preferire " *l'amie avec des hanches, selon le mot de Baudelaire*". La Farlède gli risponde: "*Tu m'a volé mon programme, celui de tous le intellectuels. L'idéal, c'est la sécurité et l'indulgence dans l'amour; non pas l'âme soeur, mais l'esprit frère; le compagnon qui ne retrouve un sexe que vers minuit; l'ami qui a la main loyale autant que douce, et qui soutient et qui reconforte et qui pardonne surtout. Pardonner, en amour, pardonner les gaucheries, pardonner les indifférences, pardonner même l'infidélité, voilà ce qui nous fixerait en nous prosternant. Mais ça, compagnons, c'est le rêve de l'Androgine.*"⁹

E si cita un altro passo de "Il piacere":

"... Liliana Theed, una *lady* di ventidue anni, risplendente di quella prodigiosa carnagione, composta di luce, di rose e di latte, che han soltanto i *babies* delle grandi famiglie inglesi nelle tele del Reynolds, del Gainsborough e del Lawrence."¹⁰

La citazione dei pittori invece di essere diretto ricordo dei quadri, è la ripresa di una fonte letteraria, sempre dello stesso Péladan:

"*Cette carnation irréaliste des grandes familles anglaises peinte par Reynolds et Lawrence...de la lumière à travers du lait.*"¹¹

7. Claudio Marazzini: "La 'vertu du verbe' ed il comportamento linguistico di d'Annunzio" in "Quaderni del Vittoriale", op. cit., p.47.

8. Gabriele d'Annunzio, "Il piacere", op. cit., pp.231 e 232.

9. Annamaria Andreoli nelle "Note" in Gabriele d'Annunzio: "Prose di romanzi", vol.I., Mondadori, Milano, 1988, pp.1218 e 1219.

10. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.107.

11. Claudio Marazzini: "La 'vertu du verbe' ed il comportamento linguistico di d'Annunzio" in "Quaderni del Vittoriale", op. cit., p.47

Si tratta, allora, di citazioni inserite 'a cannocchiale' in altre citazioni, occultando queste ultime. Secondo l'opinione del Maynal, "*la singulière destinée* (di d'Annunzio) *semble avoir été précisément d'italianiser,...*" cioè, di adattare al contesto culturale proprio a sé ed al suo pubblico, di ricodificare nella lingua letteraria a lui familiare le novità attinte lontano. Un fenomeno simile, visibile specialmente nel caso di 'plagi' di una certa dimensione, è l'adeguamento al linguaggio aulico, letterario e umanistico. L'esperimento consiste nel *façonner* i materiali preesistenti, avvalendosi del rigido stampo costituito dalla forma metrica più compatta che la tradizione offre, il sonetto. Forma metrica e codificazione linguistica sono la garanzia di una legittima 'traduzione'. Trasporre da fonti francesi significa per il d'Annunzio adattare ad un codice aulico inserendo cultismi, sintagmi e forme sperimentate dalla tradizione letteraria italiana o latinismi. Per prima cosa la 'traduzione' viene fatta sostituendo un termine più nobile all'equivalente francese. Si tratta di una tecnica che costituisce la costante attraverso la quale il poeta si impadronisce dei materiali traditi, che diventano tanto più suoi quanto più si caricano verbalmente salendo al di sopra della dimensione comune verso la sfera dell'eccezionale e del meraviglioso. Il Migliorini, descrivendo le caratteristiche del linguaggio dannunziano, sottolineava la presenza di superlativi forniti di più esponenti e raccoglieva una serie di aggettivi tipo 'oltrepossente'; 'oltrepiacente'; 'stralucante'.¹²

I neologismi dannunziani sono pochissimi, mentre sono innumerevoli i prestiti dal latino e dal greco. Anche quei termini che sembrano essere stati tratti dai neologismi dei simbolisti francesi lasciano spesso dubitare se si tratti di veri calchi sul francese o piuttosto se siano accettati come ricuperi di parole arcaiche e classiche. Così termini tipici come 'flavescente'; 'iemale' e 'ialino'.¹³ 'Flavescente' si diffonde in area decadente ed è termine scientifico ricalcato sul latino *flavescens*. 'Il flavescente culmo' viene menzionato ne "L'aedo senza lira":¹⁴

"Ei ragiona e travaglia;
e il flavescente culmo non si spezza."

Quanto a 'iemale', si diffonde in ambiente simbolista grazie al suffisso in '-ale' (come l 'aromale'; 'deliziale'; 'mattinale'), parallelamente al francese *hiémal* ; in ogni modo il termine si incontra nella letteratura italiana a partire dal Boccaccio. Si legge ne "Il piacere"¹⁵:

12. Ibid., p.50.

13. flavescente: biondeggiante; iemale: invernale; ialino: che ha l'aspetto e la trasparenza del vetro.

14. Gabriele d'Annunzio: "Versi d'amore e di gloria", vol.II, op. cit., p.439.

15. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.256.

"Era una notte di gennaio fredda e serena, una di quelle prodigiose notti iemali che fanno di Roma una città d'argento chiusa in una sfera di diamante."

Il termine 'ialino', invece, sembra la traduzione del francese *hyalin*, però è da notare che aveva corso in Italia come antico termine tecnico. Si legge ne "Il piacere"¹⁶:

"Il viale delle Cento Fontane apparve in una prospettiva fuggente, ove gli spilli e gli specchi dell'acqua mettevano un fino luccichio vitreo, una mobile trasparenza ialina."

Analogamente al caso del 'catoblepa', l'eventuale fonte straniera è accettata solo se è possibile mediarla attraverso qualche cosa che ne attenui l'estraneità alla cultura italiana. A tal proposito si ricordino due versi di "Vas Spirituale"¹⁷:

"Chiari i segni del ciel zodiacale
a lei giran la chioma di viola."

I capelli violacei dell' enigmatica suonatrice d'arpa di "Vas Spirituale" hanno origine, secondo il Marazzini, dall'esempio di due capostipiti della femmina cara all'iconografia decadente, cioè la Regina di Saba della "Tentation de Saint Antoine", che ha la chioma *poudrée de viole*, e Salammô, dalla *chevelure poudrée d'une sable violet*... Ma, ancora una volta, l'origine è classica, perché si tratta di un recupero dell'appellativo di Saffo, chiamata appunto 'chioma di viola'. Si legge ne "Il piacere"¹⁸:

"Certo, Alma Tadema avrebbe ivi immaginata una Saffo dal crin di viola, seduta sotto l'Erma di marmo, poetante su la lira di sette corde, in mezzo a un coro di fanciulle dal crin di fiamma pallide e intente a bere dall'adonio la compiuta armonia di ciascuna strofe."

Violacei sono i capelli della donna fatale, ed è violacea la veste con cui il Flaubert distingue alcuni personaggi privilegiati per la loro sacralità; il 'giacinto', che è contemporaneamente colore e stoffa particolare, è di origine biblica. Ne "Il piacere"¹⁹ si legge:

" Or nel gran cerchio de' dolori umani / entra, novizia in veste jacinto"

La frase che è riferita ad una amante rovescia il significato religioso all'iniziazione erotica e si allinea a fianco di quelle metafore liturgiche, di quelle contaminazioni tra sacro e profano, che spiritualizzano la carnalità dei decadenti.

16. Ibid., p.187.

17. Gabriele d'Annunzio: "Versi d'amore e di gloria", vol.I, op. cit., p.500.

18. Gabriele d'Annunzio: "Il piacere", op. cit., p.148.

19. Ibid, p.149.

Temi, scene, parole, epiteti, aggettivi, immagini sono, secondo la suggestione di Banville, in ugual misura partecipi di una lingua letteraria a cui si può, si deve ricorrere con la sola cautela di una 'buona' fonte (una *auctoritas*) e di una raccolta qualitativamente selezionata (le 'gemme'). Quindi la *vertu du verbe* accennata da d'Annunzio nella sua autodifesa è interpretabile in due sensi : da una parte è il *façonner* dello scrittore; dall'altra è la *virtus* intrinseca alla parola; l'amor sensuale della parola si esercita proprio su questa *virtus*, la quale innesca un procedimento meccanico di appropriazione.²⁰

A. L'uso del dialetto in d'Annunzio:

Le fonti dialettali delle opere dannunziane riferite alla cultura abruzzese e i molti e sparsi frammenti e versi, scritti in dialetto, hanno posto il problema del rapporto di d'Annunzio con il folklore regionale e con le sue formule espressive, ritradotte dal poeta nei modi peculiari conosciuti e sulla linea di una 'abruzzesità' di carattere pastorale e astorico, consegnata tutta alla mitizzazione suggestiva e concupiscente dell'ancestralità tribale e alla risemantizzazione trasognata e superomistica del dato popolare.

D'Annunzio, di fronte al materiale folkloristico sente "salire la poesia dalle radici profonde" con "accenti e modi" assai vicini alle "narrazioni popolari", come dichiara nella sua lettera del 3 settembre 1903 scritta a Giovanni Pascoli. All'amico Francesco Paolo Michetti aveva spiegato nel agosto del 1903 nel modo seguente: "Perché qui tutto è canto e mimica e tutto vuole riporsi con un velo di sogno antico."²¹

D'Annunzio ricorderà in moltissimi luoghi la terra d'Abruzzo; comunque a tutt'oggi manca un approfondimento delle relazioni fra la ricca fantasia linguistica del poeta e la 'parlatura' dell'area aternina, presente sia sotto forma di locuzioni, di proverbi, di vocaboli e di modi di dire, sia sotto forma di veri e propri componimenti, con struttura metrica anche rigida come il sonetto.

D'Annunzio non si sottrasse alle suggestioni del dialetto, coniato, sotto l'influenza del dialetto pescarese, una sorta di koinè aperta a soluzioni talvolta personali e ad innesti verosimilmente suggeriti dalla lettura di poeti dialettali abruzzesi, come Cesare De Titta, che riceverà l'invito a tradurre in dialetto "La figlia di Iorio".²²

La formazione di questo suo linguaggio, tuttavia, dopo la partenza da Castellamare Adriatico per il Collegio di Prato, dove rimarrà fino al 1881, per trasferirsi a Roma fino al 1891 e a Napoli fino al 1893, accompagna per molti versi la formazione

20. vedi Claudio Marazzini: "La 'vertu du verbe' ed il comportamento linguistico di d'Annunzio" in "Quaderni del Vittoriale", op. cit., pp.52 e 53.

21. Tito Rosina: "Mezzo secolo de 'La figlia di Iorio' ", Principato ed., Milano, 1955, p.67.

22. Ibid, p.172.

anche della sua scrittura narrativa e lirica, e concorre parallelamente a mantenere vivo il ricordo dell'Abruzzo e a ritesserne gli aspetti di cultura e di paesaggio, mediati prima dalle molte fonti letterarie, dai modelli di scuola verista e dai libri letti nelle biblioteche di Prato, Roma e Napoli, poi risarciti da lunghi soggiorni in regione, in particolare a Francavilla, dove comporrà nel 1888 "Il piacere", nell'estate del 1892 "L'innocente" e, l'anno successivo "Il trionfo della morte" (a S.Vito Chietino, però), seguito nel 1896 da "Le vergini delle Rocce", scritto di nuovo a Francavilla.

Il rapporto col dialetto si svincola così, progressivamente, dalla originaria matrice libresca e dalle dotte operazioni intellettuali, e si restituisce, almeno dopo queste 'reimmersioni' abruzzesi, alla fenomenologia del popolare, consentendo una più stretta adeguazione delle strutture, delle cadenze, dei ritmi e dei moduli della *koinè* agli intenti espressivi e a certi filtri che più tardi d'Annunzio sperimenterà proprio nella "Figlia di Iorio" (1904) e nella "Fiaccola sotto il moggio" (1905).

D'Annunzio con i suoi ritorni in Abruzzo si riabruzzesizza e proprio in coincidenza dei rientri in "terra d'Abruzzi", come scrive con analoga grafia nella lirica alcyonia de "I pastori", egli matura l'idea di comporre la sua tragedia pastorale. Nella sua lettera del 31 agosto 1903 scrive a Francesco Paolo Michetti, suo amico pittore, in modo seguente: "Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura...ha qualche analogia con la cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne..." E aggiunge: "Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale e ne ho avuto una felicità indicibile."²³ In questa sua tragedia si nota l'accoglimento d'una vasta materia dialettale, che egli dirozza e reimpiega con i segni inequivocabili del proprio stile.

Da "Terra vergine", del 1883, a "La figlia di Iorio", del 1904, a "La fiaccola sotto il moggio", del 1905, d'Annunzio si presta ad un progressivo recupero del dialetto e dei suoi moduli, sul piano non soltanto del lessico, bensì di molte strutture formali, sintattiche, stilistiche ed espressive, con un gusto più realistico e di densa sedimentazione psicologica che di leziosità espressiva o di mero preziosismo filologico, i cui molti richiami sono presenti ne "Il notturno" (espressioni alterne di una confortante nostalgia e di un'eco crepuscolare e sommessamente malinconica) e nelle altre opere anche postreme (caratterizzate da reminiscenze, da memoria di luoghi per sempre perduti e di contrade rivisitate con gli occhi dell'anima, talvolta con malinconia, talvolta con un senso profondo di solitudine o di fatale e irreversibile disfacimento).

Ne "Le novelle della Pescara", dove il dialetto è adoperato per caratterizzare alcune atmosfere e per dare un tono alla psicologia popolare dei protagonisti, il dialogo è spesso vernacolare e le battute sono sostenute frequentemente da modelli del parlato. Vi

23. Tito Rosina, op. cit., p.67.

prevalgono, però, l'aneddoto veristico, come sottolinea Gianfranco Contini²⁴, le mediazioni libresche e di letteratura e l'assimilazione riduttiva e primitivistica del folklore, sostenuta dal gran numero delle similitudini e, soprattutto, dall'uso ricorrente degli imperfetti, che sopprime il riferimento a realtà temporali precise, immergendo la narrazione in una indistinta e remota fissità. L'esplorazione dei rapporti tra 'moralità' e 'natura' e il confronto della naturalità del sangue con le vicende quotidiane del destino e delle passioni, impiegano qui un amalgama dialettale per nulla disgiunto dalla materia narrativa.

Si pensi, per esempio, a "La contessa d'Amalfi", dove Rosa Catana, Don Domenico Oliva, Don Antonio Brattella spesso ricorrono a costrutti dialettali e a proverbi, pur essi dialettali:

"Don Antonio: - Eh guardate! Ho perfino un *impegno* rotto,- egli rispose, indicando il tomaio che nel dialetto nativo si chiama *'mbìgna* , come nel proverbio *'senza 'mbìgna nen ze mandé la scarpe* '." ²⁵

Pure ne "La morte del duca d'Ofena" improvvisati poeti popolari beffeggiano il fiduciario del duca, Giovanni Mazzagrogna, con distici dialettali di buona fattura:

*"Affàcet'a 'ssa fenestre, uòcchie fritte, / Ca t'è mmenut'a ccandà 'lu scacazzàte",
"Vide che ssòrt'ha da 'vé 'ssu cecàte! / S'affranghe de chiude' l'uòcchie quande se mòre"* ,

"O faccia de cecòria mmàle còtte! / Tenète lu chelòre de la morte!" ²⁶

Questo primo impiego del dialetto rivela, in talune sue contratture e mediazioni, come l'uso dell'ausiliare 'essere' al posto del più corretto ausiliare 'avere' e di alcune parole che sono più napoletane che pescaresi, elementi rimodulati da fonti non abruzzesi e giustificabili soltanto alla luce di una lontananza del d'Annunzio dai territori della regione.

Ben diverso è, sul finire degli anni Ottanta e nei primissimi del decennio successivo, con il riapproprio della 'parlatura', l'uso che egli fa del dialetto sia in opere di analogia ispirazione abruzzese sia in componimenti dialettali autonomi, nei quali ritesse senza più artificio le fila lontane del proprio vernacolo.

Dalle cinque tragedie che intese comporre, d'Annunzio riuscì solo a scriverne due, "La figlia di Iorio" e "La fiaccola sotto il moggio".

24. vedi Gianfranco Contini: "La letteratura dell'Italia unita. 1861-1968", Sansoni, Firenze, 1968; il capitolo riguardante D'Annunzio.

25. Gabriele d'Annunzio: "La contessa di Amalfi" da "Le novelle della Pescara" in "Prose di romanzi", vol.II, Mondadori, Verona, 1964, p.205.

26. Gabriele d'Annunzio: "La morte del duca d'Ofena" da "Le novelle della Pescara" in "Prose di romanzi", vol.II, Mondadori, Verona, 1964, pp.217-218.

C'è una sorta di evoluzione nei rapporti del poeta con l'Abruzzo, o, meglio dire, un progressivo ripensamento della materia abruzzese, che si coglie non solo sui piani tematici e su quelli del lessico, della sintassi e dei costrutti dialettali, sempre più aderenti (ad esempio: la prolessi del possessivo, in 'fijieme', 'fijiete', 'mòjiete' ecc.; l'afèresi, in 'vèrne', in 'briache'; l'anadiplosi, nei raddoppi del tono parlato; la paroimìa, nel proverbiale 'a calate de sole', o nelle molte trascrizioni popolaristiche), ma anche nella più attenta ambientazione dei fatti che lo induce tra l'altro ad ampliare ne "La fiaccola sotto il moggio" la scarna didascalia de "La figlia di Iorio":

"Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni"²⁷diviene:

"Nel paese peligno, dentro dal tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I".²⁸

Secondo Tomaso Monicelli, che propose anche una lettura socio-politica, ne "La figlia di Iorio", la tragedia è nella folla, nei suoi miti, nelle sue cerimonie rituali, tra la festosità delle nozze vestite d'oro e di canti e il lamento delle prèfiche nella celebrazione funeraria; c'è l'innesto del cristianesimo sul vecchio tronco pagano. Ne "La fiaccola sotto il moggio", però, la tragedia è negli uomini: non più un grande movimento religioso in cui c'è la folla come elemento necessario e costitutivo, ma un grande movimento sociale, dove ogni casa, per vie diverse, sotto forme opposte, compie la trasformazione collettiva. Così chiarisce il Monicelli, avviandosi alle conclusioni, "la tragedia è tragedia di stirpe, anche se accade nel cerchio angusto d'una casa...ed è tragedia del popolo d'Abruzzi in un certo grado del suo sviluppo psicologico e sociale, nel momento in cui la raffica della rivoluzione francese, per fenomeno di riflesso, travolge in sua ruina le antiche forme aristocratiche della società, che fu l'impero legittimo del primo Francesco di Borbone".²⁹

L'uso del dialetto è frequente anche ne "Il trionfo della morte", dove sono date anche le traduzioni in italiano:

"- *Quelle po',* - disse il vecchio - *è 'na bardàsce che se pò vev' a nu bbecchjère d'acque* : quella poi è una bambina che si può bere in un bicchier d'acqua.

...

- *...Pùozza cambà' quande dure lu pán' e lu vine* : possa tu vivere quanto dura il pane e il vino! *Pùozz' èsse aute quand'é lu sole* : possa tu essere alto quanto il sole!

...

27. Gabriele d'Annunzio: "La figlia di Iorio" in "Tutto il teatro", a cura di Giovanni Antonucci, Newton Compton editore, Roma, 1995, p.415.

28. Gabriele d'Annunzio: "La fiaccola sotto il moggio" in "Tutto il teatro", a cura di Giovanni Antonucci, Newton Compton editore, Roma, 1995, p.7.

29. Vito Moretti: "Il dialetto in d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", A.VI, n.13, giugno 1988, supplemento a "Oggi e domani", A.XVI, n.5/6, maggio:giugno 1988, Ediers, Pescara, pp.XLVIII - XLIX.

- *Fa cchiù mmeràcule 'na stàlle de letáme, che 'na cchjese de sánde* : fa più miracoli una stalla di letame che una chiesa di santi.

...

Favetta diceva: "Tutte le fontane sono secche. Povero Amor mio! Muore di sete. - O Amore, ho sete, ho sete. Dov'è l'acqua che m'hai portata? - Ti ho portata una giara di creta, incatenata con una catena d'oro." Le compagne dicevano: ' Viva l'amore!'

Tutte le funtanelle se sò sseccate.

Pover' Amore mi'! More de séte.

Tromma larì lirà llarì llalléra

Tromma larì, lirà, vvivà ll'amóre!

Amóre mi té' sét' e mmi tè' sète.

Dovèlle l'acque chemme sî purtate?

Tromma larì lirà...

T'ajje purtâte 'na ggiàrrre de créte,

Nghe ddu' catène d'óre 'ngatenate.

Tromma larì lirà..."³⁰

Tuttavia l'ipotesi a cui si è fatta accenno poc'anzi, di una evoluzione dei rapporti di d'Annunzio con la cultura storica e linguistica dell'Abruzzo, è suffragata anche dall'impiego del dialetto in componimenti di autonoma scrittura, che diventano sempre più numerosi. A questo punto si ritiene opportuno citare alcuni sonetti dannunziani:

Il sonetto intitolato "Alla sorella Anna", è stato composto per la prima delle tredici gravidanze della sorella Anna e si chiude augurando la nascita di un bel maschietto:

"Quant'è belle lu jiuorne de Sant'Anne,

la sante che prutegge la panzette!

E già ma l'ome ditte, e nen m'inganne,

ca lu bustine già t'arrevà strette!

Arcújete su cunte, prime d'anne

cacche quadrare belle le prumette

su matrimonie vostre senz'affanne.

30. Gabriele d'Annunzio: " Il trionfo della morte" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, pp.779, 780, 781 e 798.

Che Di' le benediche, sa caprette!

*Sant'Anne mè, tu a sta sposa belle
fàjjele scì senza che se n'addone,
falla fetà sotta 'na bona stelle,*

*e che facce nu belle cucciulone
c'à da tené na belle piccarelle
sopra nu belle pare de fasciulone.*

ottobre 1885" ³¹

Per Anna, la più grande delle sue tre sorelle, il poeta ebbe un tenerissimo affetto; le inviò il "Buon messaggio" e il "Nuovo messaggio" de "Il poema paradisiaco"; la ricordò in "In memoriam", in "Contemplazione della morte" e ne "Le faville del maglio", oltre che nelle "Tre sorelle" di "Laus Vitae". In una lettera dell'ottobre 1928 indirizzata a Corinna Ancillotto, d'Annunzio scrisse: "Ebbi già una sorella di nome Anna, a me dilette, creatura d'amore e di sacrificio...Il suo sguardo è come un chiarore fuggevole dell'aria, senza alcun peso di palpebre; si fissa in me quando son triste; m'incoraggia quando il mio lavoro è difficile; mi compatisce quando mi lascio traviare. Anna, la mia Anna, oggi dispone il mio cuore a scrivervi...Anna, in me dice che tutto è fatto presente dalla forza dell'amore!"³²

D'Annunzio scrisse in dialetto il sonetto "*A l'abruzzise de Melane*" in un momento di avvertita solitudine mentre componeva le "Canzoni delle gesta d'oltremare", alluse nel componimento con i versi: "*Cante e ccante, mannaggia la Majelle, / i' nen ne pozze cchiù n'ghi sti canzune. / Le sacce ca lu laure è bbone e belle. / Ma n'nganne e 'n core tenghe na vulie...*"³³ Dedicò il sonetto a Ettote Janni, il suo amico e conterraneo, che volse in prosa italiana "Il martirio di San Sebastiano" e in versi anch'essi italiani "La pisanella", scritti originariamente in francese.

Va anche ricordata "*A che la sbruvignate de Mariette*"³⁴, la breve lettera dannunziana, scritta in dialetto e indirizzata a Maria Camerlengo, la soccorevole amministratrice di casa d'Annunzio dal fascio di chiavi tinnule alla cinghia (la "serva

31. Gabriele d'Annunzio: "Poesie in dialetto, per canzoni e disperse" in "Tutte le poesie", a cura di Gianni Oliva, Newton Compton editori, Roma, 1995, p.9.

32. Mario Vecchioni: "L'Abruzzo di Gabriele d'Annunzio", editrice Pescara, Pescara, 1983, pp.24 e 25.

33. Gabriele d'Annunzio: "Poesie in dialetto, per canzoni e disperse" in "Tutte le poesie", op. cit., p.9.

34. Ibid., p.10.

ammirabile", la "creatura fedele, nata dalle nostre glebe, allevata nella nostra casa", scrive ne "Il notturno".³⁵)

Nel sonetto "A *Giacumine Acerbe*"³⁶, d'Annunzio si rivolge all'artefice dell'elevazione di Pescara a capoluogo di provincia, ma non per alludere a tali fatti, adempiuti nello stesso anno del componimento (1927), bensì per sottolineare l'antica amicizia e per ricordare, insieme a Giacomo Acerbo, la giovinezza trascorsa; dunque ricorrono ricordi di infanzia: ("*jéve a ffà a pretate e a ffà l'amore*"), il "*sapore de Corse Gabriele Manthoné* ", dove "*sunéve, la duméneche, la bbande*", e "*nu bbene che lucéve da lundane*", cioè "*Donna Luisette*", la madre, Luisa De Benedictis, che si affacciava dalla "casa dal tetto arguto di nidi" guardando verso il mare.³⁷

Queste poesie dialettali sanno attingere anche a sentimenti profondi, dettati dalla memoria, dalla solitudine, dal pensiero dell'infanzia e degli amici lontani. Inclmano alla musicalità, al gioco confidenziale dei sottintesi, allineando immagini familiari o argute testimonianze di un non estenuato realismo. Hanno un carattere biografico, nonché nostalgico e ricreano le atmosfere di una realtà certamente personale e non libresca, che forse d'Annunzio avrebbe dovuto impiegare in un numero maggiore dei casi.

B. Parallelismi tra la prosa e la poesia dannunziana :

" Voglio scrivere un libro ove tutte le parole sieno vive e musicali come le foglie che fremono variamente a ogni mutazione di soffio in una giornata varia del mio marzo. Voglio dare al mio libro il fremito delle foglie al soffio del mattino, al soffio di mezzodì, al soffio della sera, al soffio della notte.

Ma chi scriverà un libro che somigli a un giorno e a una notte del solstizio? Chi scriverà un libro che somigli all'equinozio di settembre?

Bisogna che io li scriva. Ci sono ancora molti altri modi d'adoperare la lingua di Dante, moltissimi altri modi che Dante non conobbe e non conobbero gli ottimi scrittori di secolo in secolo. C'è nell'arte di collocare le parole una novità perpetua che mi rinnova la vita universale e mi collega alla vita universale, a tutte le forme della vita innumerevole, anche a quelle in punto d'apparire.

Sono un artista duplice: ho un'arte exoterica, quella di ieri; e un'arte esoterica, quella di oggi, quella di domani."³⁸

35. Gabriele d'Annunzio: "Il notturno", Mondadori, Milano, 1975, p.123.

36. Gabriele d'Annunzio: "Poesie in dialetto, per canzoni e disperse" in "Tutte le poesie", op. cit., p.11.

37. Mario Vecchioni: "L'Abruzzo di Gabriele d'Annunzio", op. cit., p.121.

38. Gabriele d'Annunzio: "Le faville del maglio", vol.I, edizione Il Vittoriale degli Italiani, Roma, 1939, pp.631 e 632.

Secondo Maria Giulia Balducci ³⁹, Gabriele d'Annunzio ebbe la volontà di procedere dalle singole opere all' 'Opera', che raduni tutte sotto un unico senso superiore emblematico e simbolico; intese costituire, coi singoli romanzi, cicli che siano a loro volta in se stessi evocativi e 'narrativi'. Quindi più che un'ubbidienza ad un costume letterario, è il segno di un'idea portante della poetica dannunziana, che le opere siano l' 'Opera', espressione nel senso più pieno di una visione del mondo evocata in ogni singola produzione e approfondita dall'interconnessione dell'una con le altre.

Questa sua volontà di costituire un'unica grande opera si manifesta in d'Annunzio precocemente, a testimoniare la sua assoluta fiducia nella propria grandezza. La interconnessione tra le opere ha quindi per d'Annunzio una valenza ideale in senso forte: la visione del mondo si struttura e si sviluppa al di là della singola opera, in una trama unitaria che, attraversando tutte le prose artistiche, si approfondisce e si modifica, in parallelo o in contraddizione, ma sempre attraverso un confronto. La interconnessione gli è naturale anche per il metodo di scrittura da lui adottato, una lettura sinottica delle opere rivela la ripresa di nuclei lessicali e sintagmatici anche a distanza di tempo, come se d'Annunzio disponesse di una sorta di schedatura di immagini e temi.

Le immagini de "Il poema paradisiaco" richiamano maggiormente altre opere, e, in particolare, le opere narrative. Il senso panico della natura e della musicalità iniziano a farsi presente ne "Il poema paradisiaco" e trovano il loro apice in "Alcyone".

Ci sono forti legami e nessi anche tra "Il poema paradisiaco" e "L'innocente". "L'innocente", essendo contemporaneo a "Il poema paradisiaco", è ricco di immagini che rivelano una valenza ossessiva e simbolica, mentre anche tra "Il poema paradisiaco" e "Le vergini delle rocce", nonché "Il fuoco" ci sono molti punti in comune, particolarmente riguardanti alcuni temi e leitmotives.

Ne "Il poema paradisiaco" sono rintracciabili non pochi degli elementi che rendono grandi "Le laudi", opera con la quale la fama di d'Annunzio poeta si è consolidata senza ombra di dubbio. Si usa il termine 'dubbio', perché le opere poetiche dannunziane, pur accolte nel complesso positivamente, sono state viste con maggior sospetto, troppo legate a canoni tradizionali o a manierismi poetici. D'Annunzio riparte dal materiale sperimentato ne "Il poema paradisiaco" e prosegue in una direzione di ricerca - quella della musicalità e del senso panico della natura - che pare particolarmente aderente alla sua visione del mondo, solo apparentemente superomistica.

"L'innocente" è l'opera più vicina a "Il poema paradisiaco" cronologicamente, e ne è il controcanto negativo. Ne "Il poema paradisiaco", il richiamo alla naturalità, alla

39. Maria Giulia Balducci: " 'Il poema paradisiaco' nel rapporto con le altre opere" in "Il poema paradisiaco", XVI. Convegno Nazionale, Edgars, Pescara, 1993, p.91.

semplicità della terra madre è analogo a quello che ricorre costante ne "L'innocente", laddove è venato, però, da una sofferenza ostentata e da una coscienza del 'dolor laborioso' che rende impossibile il ritorno al mondo semplice.

Si citano alcuni versi di "O Rus!"⁴⁰:

"Non cerca oggi il mio spirito l'occulto
simbolo al mio dolor laborioso,
ma attonito si placa in un riposo
profondo, quasi in un divino indulto.
Datemi i frutti succulenti, i buoni
frutti de la mia terra, ch'io li morda.
Ah, forsennato chi non si ricorda
di te, Madre, e de' tuoi semplici doni."

Anche ne "L'innocente" la naturalità è costantemente richiamata ed evocata. Tullio Hermil racconta:

"Uscivo spesso con mio fratello al mattino. In quell'ora tutto era fresco, facile, libero. La compagnia di Federico mi purificava e mi fortificava come la buona brezza selvaggia. Aveva allora ventisette anni Federico; aveva vissuto quasi sempre nella campagna, d'una vita sobria e laboriosa; pareva portare in sé raccolta la mite sincerità terrestre ... Talvolta passavamo attraverso un frutteto. I peschi, i peri, i meli, i ciliegi, i prugni, gli albicocchi portavano su le loro braccia milioni di fiori; giù per la trasparenza dei petali rosei ed argentei, la luce si cangiava quasi direi in una umidità divina ..."⁴¹

E' da notare, però, che, mentre ne "L'innocente" ci sia un costante richiamo alla naturalità, essa non è mai condivisa totalmente: Tullio torna alla città e non rinuncia mai alla propria vita intellettuale.

Per quanto riguarda il tema femminile, a collegare il tema de "Le vergini delle rocce", della donna eletta ed eleggibile, a quello de "Il fuoco", della donna attraverso la quale cogliere 'tutto il desio terreno', interviene anticipatamente "Pamphila", nella quale, dopo il breve accenno alla donna ideale, ma introvabile, il Poeta si sofferma sulla donna "da tutti posseduta"⁴²:

40. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, op. cit., p.682.

41. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.413.

42. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, op. cit., p.663.

"Quella amerò. Ne le sue membra impure
io coglierò tutto il desio terreno,
conoscerò tutto l'amor del mondo;
negli occhi suoi nemi di cose oscure
inseguirò; udrò sotto il suo seno
arido battere il suo cor profondo..."

Ne "Il fuoco" la protagonista, Foscarina, è attrice e dunque "posseduta" dalla folla; Stelio, il protagonista, attraverso lei cerca di conoscere e soggiogare il mondo intero. "La valenza anticipatoria di "Pamphila" svela come l'idea della donna-tramite per la conoscenza e il possesso del mondo abbia in d'Annunzio una lunga gestazione, fino a fondersi ne "Il fuoco" con l'idea di fascinazione della massa anche sulla scorta degli studi psicologici e politici coevi."⁴³

La ricerca del 'nido', della pace propria della natura originaria, è uno dei temi fondamentali sia ne "Il poema paradisiaco" sia ne "L'innocente", dove, però, la ricerca si conclude tragicamente, nell'impossibilità di aderire ad una pace ormai estranea a Tullio.

Il testo della poesia "La consolazione" è molto significativo; a parte un breve accenno alla musicalità e al panismo di "Alcyone", la matrice ideale è molto simile a quella de "L'innocente": "il diletto figlio", "stanco di mentire" - plausibile controfigura per gli atteggiamenti mentali e i comportamenti tipici di Tullio, torna alla donna, il cui "volto è quasi un giglio", tanto è bianco; alla casa che è "un caro luogo" in cui "il giardino abbandonato serba ancora ... qualche sentiero."⁴⁴

La donna pallida e piangente rivela caratteri propri di Giuliana e insieme della madre di Tullio. Nella lirica, la donna è 'madre', ma i tratti descrittivi iniziali rimandano, con una precisione impressionante, direttamente alla figura e alla vicenda di Giuliana. Il rapporto sororale che si era stabilito tra Tullio e Giuliana, ne "La consolazione" (ne "Il poema paradisiaco") diventa rapporto filiale:

"Bisogna che tu sia forte; bisogna
che tu non pensi alle cattive cose...
Se noi andiamo verso quelle rose,
io parlo piano, l'anima tua sogna.

Sogna, sogna, mia cara anima! Tutto,
tutto sarà come al tempo lontano.

43. Maria Giulia Balducci: " 'Il poema paradisiaco' nel rapporto con le altre opere" in "Il poema paradisiaco", op. cit., p.98.

44. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, op. cit., p.668.

Io metterò ne la tua pura mano
tutto il mio cuore. Nulla è ancor distrutto."⁴⁵

Ne "L'innocente" Tullio Hermil chiede perdono alla moglie Giuliana, dopo una lunga serie di inganni:

"Perdonami, perdonami. Dimmi quello che io debbo fare perché tu mi perdoni, perché tu dimentichi tutte le cattive cose... Io tornerò a te, non sarò d'altri che di te, per sempre... Riconquisteremo la felicità, se tu vorrai."⁴⁶

Il rapporto sororale tra Tullio e Giuliana Hermil, nonché la debolezza malata e triste della donna si ritrovano ne "La passeggiata" (ne "Il poema paradisiaco"):

"Voi non mi amate ed io non vi amo. Pure
qualche dolcezza è ne la nostra vita
da ieri: una dolcezza indefinita
che vela un poco, sembra, le sventure
nostre e le fa, sembra, quasi lontane."⁴⁷

Mentre ne "Il poema paradisiaco" prevale "qualche dolcezza mite" e "una tristezza riposata ed uguale", "L'innocente" è segnato da un senso di tragedia: l'unica presenza consapevole, e dunque salvifica, è quella di Giovanni di Scordio, ritratto figurativamente e idealmente nel veglio de "L'esempio" (ne "Il poema paradisiaco"):

"Il veglio mi guardò, tra gli arboscelli
che di gemme copria la primavera.
La barba su quel petto placido era
dolce come la lana degli agnelli.

Mi guardò, mi sorrise. E i suoi capelli
erano così candidi che vera -
mente nulla più candido in torno era.

...

Seguitò per i campi. Erano vasti
i campi. A quando a quando, di lontano
io lo vedea chinarsi, rilevarsi."⁴⁸

45. Ibid., p.669.

46. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., pp.370 e 371.

47. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, op. cit., p.613.

48. Ibid., p.699.

Ne "L'innocente" si legge come segue per quanto riguarda Giovanni di Scordio, un signore che aiuta Federico Hermil, fratello di Tullio, a lavorare la terra nella loro tenuta:

"Egli avanzava pel campo dirittamente, con una lentezza misurata... Un sàccolo bianco gli pendeva dal collo per una striscia di cuoio, scendendogli davanti alla cintura pieno di grano. Con la manca egli teneva aperto il sàccolo, con la destra prendeva la semenza e la spargeva. Il suo gesto era largo, gagliardo e sapiente... Nessuna cosa d'intorno era candida come la sua canizie, neppure la veste dell'Innocente."⁴⁹

I medesimi materiali figurativi e lessicali, nonché il medesimo ambito concettuale sono reimpiegati sia nell'opera in prosa che nell'opera poetica. D'Annunzio utilizza sistematicamente questo procedimento per tutto il corso della sua opera.

L'indagine sulle interconnessioni tra le singole opere e sul ritorno di alcuni elementi, rivela la importanza ossessiva, e dunque simbolica di temi ed immagini.

Ne "Il poema paradisiaco", la radice prima sta nel duplice tema del ritorno alla pace, contrapposta alla malattia e al disfacimento e dell'esplorazione della zona d'ombra tra sogno e realtà. Questa radice si concretizza in immagini e parole indagate e approfondite parallelamente e mostra così una trama unitaria, un discorso continuativo e non casuale nella produzione di d'Annunzio.

L'importanza della parola nell'arte dannunziana è innegabile. Non è per caso che "Il poema paradisiaco" si chiude con due poesie intitolate "La parola" e "I poeti". Ne "La parola" c'è una finale e significativa dichiarazione di poetica:

"Parola, o cosa mistica e profonda;

ben io so la tua specie e il tuo mistero
e la forza terribile che dentro
porti e la pia soavità che spandi;

ma fossi tu per me fiume tra i grandi
fiumi più grande, e limpido nel centro
de la Vita recassi il mio pensiero!"⁵⁰

49. Gabriele d'Annunzio: "L'innocente", op. cit., pp.589, 590 e 594.

50. Gabriele d'Annunzio: "Versi di amore e di gloria", vol.I, op. cit., p.700.

CONCLUSIONE

Gabriele d'Annunzio vissuto tra gli anni 1863 - 1938 in Italia, cominciò a comporre opere a sedici anni e ci lasciò una vasta produzione letteraria che si dirama in poesie, novelle, romanzi, tragedie e diari. Anche se il parallelismo tra i temi svolti favorisce una ricerca sulle sue opere, la quantità del materiale è da prendere seriamente in considerazione. Tuttavia, la bellezza dello stile e soprattutto della parola scelta dal Poeta rende questo materiale facilmente leggibile.

Avendo avuto una personalità originale e multilaterale, d'Annunzio è stato uno degli artisti più criticati del nostro secolo. Quindi che cosa si può dire su di lui che sia del tutto nuovo? Molto. In primo luogo, il Poeta ha avuto un lato umano che si esprime non soltanto nelle opere dell'ultimo periodo, quello chiamato 'notturno' dai critici, ma anche nelle opere giovanili, attraverso le figure femminili, molte delle volte, ma anche attraverso quelle maschili. In secondo luogo, ha saputo stabilire un contatto, direi 'diretto', con il lettore, oltrepassando la critica negativa nei suoi riguardi, che si è fatta sentire vivamente circa fino agli anni cinquanta. Ritengo che quest'ultimo punto su cui mi sono soffermata sia di una grande importanza, visto che il Poeta adopera una lingua elaborata e per niente quotidiana e colloquiale.

In conclusione, vorrei che questa mia ricerca fosse utile a chi studierà Gabriele d'Annunzio e le sue opere in futuro, facendogli vedere in modo più accentuato i lati positivi del grande Poeta.

BIBLIOGRAFIA

Le opere di Gabriele d'Annunzio:

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Il fuoco", Il Vittoriale degli Italiani, Roma, 1939.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Il notturno", Mondadori, Milano, 1975.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Il piacere", Il Vittoriale degli Italiani, Roma, 1939.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Le faville del maglio", vol.I. e II. , edizione Il Vittoriale degli Italiani, Roma, 1939.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Le pagine disperse", a cura di Alighiero Castelli, Bernardo Lux editore, Roma, 1913.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Le vergini delle rocce", Il Vittoriale degli Italiani, Roma, 1939.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Lettere a Georges Hérèlle 1891 - 1913", Palomar, Bari, 1993.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Poesie in dialetto, per canzoni e disperse" in "Tutte le poesie", a cura di Gianni Oliva, Newton Compton editori, Roma, 1995.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Poesie teatro prose", a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Riccardo Ricciardi editore, Verona, 1966.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Poesie", Garzanti, Milano, 1978.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Prose di ricerca", vol.I, Mondadori, Verona, 1966.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Prose di ricerca", vol.II, Mondadori, Verona, 1950 e 1962.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Prose di ricerca", vol.III, Mondadori, Verona, 1962.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Prose di romanzi", vol.I. e vol.II. , Mondadori, Milano, 1988.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Taccuini", a cura di Egidio Bianchetti, Mondadori, Verona, 1965.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Trionfo della morte", Fratelli Treves editori, Milano, 1894.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Tutto il teatro", a cura di Giovanni Antonucci, Newton Compton editore, Roma, 1995.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Versi di amore e di gloria", vol.I. e vol.II. , Mondadori, Verona, 1964.

D'ANNUNZIO, Gabriele : "Versi di amore e di gloria", vol.I. e vol.II. , Mondadori, Milano, 1988.

Opere scritte su Gabriele d'Annunzio:

ALATRI, Paolo : "Gabriele d'Annunzio", UTET, Torino, 1983.

ALONGE, Roberto : "Madri, puttane, schiave e uomini soli nel teatro di Pirandello" in "D'Annunzio - Pirandello", "Quaderni del Vittoriale", anno VI., n.36, la Fondazione del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, novembre - dicembre 1982.

ANCESCHI, Luciano : "D'Annunzio e il sistema dell'analogia", Atti di convegno su "D'Annunzio e il simbolismo europeo", Il Saggiatore, Milano, 1976.

ANDREOLI, Annamaria : " Note" in Gabriele d'Annunzio: "Prose di romanzi", vol.I., Mondadori, Milano, 1988.

ANDREOLI, Annamaria : "Struttura narrativa e personaggi femminili nel 'Piacere' " in "Il piacere" Atti del XII. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, Pescara - Francavilla al mare, 4 - 5 maggio 1989, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1989.

BACHTIN, Michail : "Dostoevskij", traduzione di G. Garritano, Einaudi, Torino, 1968.

BALDUCCI, Maria Giulia : "Per un'interpretazione dell' 'Innocente' di Gabriele d'Annunzio", "Dal 'Piacere' all' 'Innocente' ", XV. Convegno Nazionale, Chieti - Penne, 15 - 16 maggio 1992, Ediards, Pescara, 1992.

BALDUCCI, Maria Giulia: " 'Il poema paradisiaco' nel rapporto con le altre opere", "Il poema paradisiaco", XVI. Convegno Nazionale, Chieti - Pescara, 7 - 8 maggio 1993, Ediards, Chieti, 1993.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio : "Il riuso dei materiali letterari : forme dell'avanguardia dannunziana" in "D'Annunzio e le avanguardie", XVII. Convegno Internazionale, Francavilla al mare, 6 - 7 maggio 1994, Ediards, Chieti, 1994.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio : "Lettura de L'Innocente" in " Dal 'Piacere' all' 'Innocente' ", XV. Convegno Nazionale, Chieti - Penne, 15 - 16 maggio 1992, Ediards, Pescara, 1992.

BARILLI, Renato : "D'Annunzio in prosa", Mursia, Varese, 1993.

BAUDELAIRE, Charles : "Les fleurs du mal", a cura di Jean Delabroy, Magnard, Baume - les- Dames, 1989.

BINNI, Walter : "Il decadentismo" in "La critica italiana moderna e contemporanea", vol.IV., Pagine s.r.l., Roma, 1994.

BO, Carlo : "D'Annunzio e la letteratura del novecento", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7 - 13 ottobre 1963, A.Mondadori ed., Milano, 1968.

BO, Carlo: "D'Annunzio e la letteratura del novecento", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7 - 13 ottobre 1963, A.Mondadori ed., Milano, 1968.

BORGESSE, Giuseppe Antonio : "Gabriele d'Annunzio. La vita e il libro", terza serie, Fratelli Bocca editori, Torino, 1913.

CAPUANA, Luigi : "Gli ismi contemporanei", Cav. Niccolò Giannotta editore, Catania, 1898.

CAPUANA, Luigi : "Scritti critici", a cura di E. Scuderi, Cav. Niccolò Giannotta ed., Catania, 1973.

CASTELLI, Alighiero: "Le pagine disperse di Gabriele d'Annunzio", Bernardo Lux editore, Roma, 1913.

CECCHI, Emilio : "Studi critici", Puccini, Ancona, 1912.

CIANI, Ivanos : " 'Il piacere', romanzo d'una vita", nel "Piacere", Atti del XII. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, Pescara - Francavilla al mare, 4 - 5 maggio 1989, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1989.

CIARLETTA, Nicola : "Un ascetico senza Dio" in "Trionfo della morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22 - 24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

CIMMINO, Nicola Francesco : "Poesia e poetica in Gabriele d'Annunzio", edizione del Centro Internazionale del Libro, Firenze, 1959.

CIMORONI, Oreste: "Donne dannunziane", cav. Vincenzo Giannotta editore, Catania, 1920.

CIRCEO, Ermanno : "La critica e il 'Trionfo della morte' in "Trionfo della morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22 - 24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

CIRCEO, Ermanno : "Saggio sul d'Annunzio narratore", Angelo Signorelli ed., Roma, 1966.

CONTINI, Gianfranco : "La letteratura dell'Italia unita. 1861-1968", Sansoni, Firenze, 1968.

CROCE, Benedetto : "Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo XIX" in "La critica", anno VII, fascicolo 3, Giuseppe Laterza & Figli editori, Bari, 1909.

CROCE, Benedetto: "L'ultimo d'Annunzio" in "La letteratura della nuova Italia", vol. VI, Laterza, Bari, 1950.

CROCE, Benedetto: "La letteratura della nuova Italia", vol. IV, Laterza, Bari, 1915.

CUTÒ, Massimo: "D'Annunzio e l'Abruzzo", in "Rassegna dannunziana", A. VI, n.13, giugno 1988, suppl. a "Oggi e domani", A.XVI, n.5/6; maggio/giugno 1988, Edians, Pescara.

"D'annunzio europeo", a cura di Pietro Gibellini, Atti del Convegno Internazionale, Gardone Riviera - Perugia, 8 - 13 maggio 1989, Lucarini editore, Roma, 1991.

D'ORAZIO, Donatello : "L'amore e gli amori di Gabriele d'Annunzio", Marino Solfanelli editore, Chieti, 1963.

DE BRESSIEUX, Solange : "D'Annunzio drammaturgo francese", in "Testimonianze sull'arte di Gabriele d'Annunzio", in "Gabriele d'Annunzio nel primo centenario della nascita", E.R.I., Roma, 1963.

DE MICHELIS, Eurialo : "Ancora d'Annunzio", Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Edians, Pescara, 1987.

DE MICHELIS, Eurialo : "Tutto d'Annunzio", Feltrinelli editore, Novara, 1960.

DE ROBERTIS, Giuseppe: "Scrittori del novecento", La Nuova Italia, Firenze, 1940.

DESIDERI, Giovanella : "Al di qua del superuomo. Note sul 'Piacere' e il 'Trionfo della morte' " in "ES; Materiale per il '900: Gabriele d'Annunzio, la scrittura e l'immagine", anno II, gennaio - agosto 1980, n.12/ 13, Guida editori, Napoli.

DESIDERIO, Francesco : "Tullio Hermil: velleità ed immaginazione", in " Dal 'Piacere' all' 'Innocente' ", XV. Convegno Nazionale, Chieti - Penne, 15 - 16 maggio 1992, Edians, Pescara, 1992.

DI FAZIO ALBERTI, Margherita: "Sinonimie e antinomie nel 'Piacere' " in "ES; Materiale per il '900: Gabriele d'Annunzio, la scrittura e l'immagine", anno II, gennaio - agosto 1980, n.12/ 13, Guida editori, Napoli.

DI POPPA VOLTURE, Enzo : "Nietzsche e non Nietzsche" in "Trionfo della morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22 - 24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

ESPOSITO, Vittoriano: "Questioni dannunziane" in "Rassegna dannunziana", A.VI., n. 13, giugno 1988, supplemento a "Oggi e domani", A. XVI., n.5/6, maggio/ giugno 1988, Edians, Pescara.

FELICE, Angela : "Introduzione a d'Annunzio", Laterza, Bari, 1991.

"Femmine e muse dannunziane", a cura dell'associazione l'Oleandro, Augusto Ferrara ed., Teramo, 1992.

FERRARA, Mario N. : "D'Annunzio e Jung: accordo di contrari e religiosità" in "Incontri di d'Annunzio con la cultura francese" in "Quaderni del Vittoriale", anno V, marzo - aprile 1981, n.26, la Fondazione del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera.

FLORA, Francesco : "D'Annunzio", Ricciardo Ricciardi editore, Napoli, 1926.

FLORA, Francesco: " Dissociazione della triade 'Carducci-Pascoli-d'Annunzio' " in "La critica italiana moderna e contemporanea", vol.IV, Pagine s.r.l., Roma, 1994.

"Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana", a cura di Patrizia Nerozzi Bellman, Atti del convegno - Pescara 12 - 13 dicembre 1988, Marino Solfanelli editore, Chieti, 1990.

"Gabriele d'Annunzio: breviario mondano", a cura di Paola Sorge, Arnoldo Mondadori , Milano, 1994.

GARGIULO, Alfredo : "Studi e ritratti : Gabriele d'Annunzio", Francesco Perrella & C., Napoli, 1912.

GATTI, Guglielmo : "Le abitazioni romane di Gabriele d'Annunzio e la 'selleria' borghese", Urbe, n.1, Fratelli Palombi editori, Roma, 1941.

GATTI, Guglielmo : "Le donne nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio", casa editrice Guanda, Modena, 1951.

GIACON, Maria Rosa : "Al fondo della perduta 'innocenza' : le 'invenzioni' di Tullio Hermil", in " Dal 'Piacere' all' 'Innocente' ", XV. Convegno Nazionale, Chieti - Penne, 15 - 16 maggio 1992, Edgars, Pescara, 1992.

GIACON, Maria Rosa : "Metafore dannunziane. Per una rilettura dei 'fondi segreti del Signor d'Annunzio", in "D'Annunzio e la giovane critica", XIV. Convegno Internazionale, Francavilla al mare - Penne, 10 / 11 maggio 1991, Edgars, Pescara, 1992.

GIANNANGELI, Ottaviano : " 'Il trionfo della morte' e l'Abruzzo" in "Trionfo della Morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22-24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

GIANNANTONIO, Valeria : "La memoria ne 'Il piacere' " nel "Piacere", Atti del XII. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, Pescara - Francavilla al mare, 4 - 5 maggio 1989, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1989.

GIBELLINI, Pietro : "Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio", Leo S.Olschki editore, Firenze, 1985.

GIDDENS, Anthony : "La trasformazione dell'intimità - Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne", Il Mulino, Bologna, 1992.

GRANATELLA, Laura : "D'Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro", Bulzoni editore, Roma, 1989.

GUGLIELMINETTI, Marziano: "Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento", Silva, Milano, 1964.

HAUSMANN, Frank - Rutger : "Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman 'Il piacere' " in "Reitgraf zur romanischen Philologie", vol.27, parte I, 198.

"I classici italiani nella storia della critica", diretta da Walter Binni, vol.II.; La nuova Italia, Firenze, 1955.

"Il punto su d'Annunzio", a cura di Fulvio Senardi, Laterza, Bari, 1989.

"Il Veltro", anno XXXII, n. 5 - 6, settembre - dicembre 1988, Il Veltro editrice, Roma, 1989.

IVANOS, Ciani : "Da giornalista a superuomo", "Quaderni del Vittoriale", anno III, n.14, marzo - aprile 1979, La fondazione del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, 1979.

" La Stampa " del 17 aprile 1963.

LUCINI, Gianpietro: "Antidannunziana", Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1914.

LUTI, Giorgio : "Il viaggio della chimera", Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta - Roma, 1992.

MACRÌ, Oreste : "L'infinito dannunziano confrontato con il leopardiano" in "Trionfo della morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22 - 24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

MARABINI MOEVS, Maria Teresa : "Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo", L.U.Japadre editore, l'Aquila, 1976.

MARAZZINI, Claudio: "La 'vertu du verbe' ed il comportamento linguistico di d'Annunzio" in "Quaderni del Vittoriale", anno III, n.14, marzo - aprile 1979, La Fondazione del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, 1979.

MARIANI, Valerio : "D'Annunzio e le arti figurative", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio" a cura di Emilio Mariano, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7 - 13 ottobre 1963, A.Mondadori ed., Verona, 1968.

MARIANO, Emilio : "D'Annunzio e il volo di Icaro (Il quarto Ditirambo di Alcyone), "Nuova Antologia", anno 127°, vol. 567°, fasc. 2182, aprile - giugno 1992, Felice Le Monnier, Firenze, 1992.

MARIANO, Emilio : "La genesi del 'Trionfo della morte' e Friedrich Nietzsche" in "Trionfo della morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22 - 24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

MARIANO, Emilio : "Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio", A.Mondadori editore, Verona, 1962.

MASINI, Ferruccio : "Lo sguardo della medusa", Cappelli editore, Bologna, 1977.

MATTIONI, Guido : "Il leone su Vienna", Edizioni dell'Istituto, Udine, 1981.

MAZZA, Attilio : "L'harem di d'Annunzio", Arnoldo Mondadori, Milano, 1995.

MAZZAROTTO, Bianca Tamassia : "Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio", Fratelli Bocca editori, Milano, 1949.

MERTENS BERTOZZI, Renata: "L'antirealismo di Gabriele d'Annunzio", La Nuova Italia, Firenze, 1945.

MEYNAL, Edouard : "Guy de Maupassant et Gabriel d'Annunzio. De la Normandie aux Abruzzes", "Mercure de France", n.179, t. LII, Parigi, novembre 1904.

MOMIGLIANO, Attilio: "Ultimi studi", La Nuova Italia, Firenze, 1954.

MORETTI, Vito : "Il dialetto in d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", A.VI, n.13, giugno1988, supplemento a "Oggi e domani", A.XVI, n.5/6, maggio:giugno 1988, Edians, Pescara, 1988.

MORETTI, Vito: "Il dialetto in d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", A.VI, n.13, giugno1988, supplemento a "Oggi e domani", A.XVI, n.5/6, maggio:giugno 1988, Edians, Pescara, 1988.

NOFERI, Adelia: "L'Alcyone' nella storia della poesia dannunziana", Vallecchi, Firenze, 1946.

NOZZOLI, Anna : "Il libro di versi di Andrea Sperelli" nel "Piacere", Atti del XII. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, Pescara - Francavilla al mare, 4 - 5 maggio 1989, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1989.

Oliva Gianni - De Matteis Carlo : "Abruzzo", edizione la Scuola, Brescia, 1986.

ORSINI, Lanfranco : "D'Annunzio e Wagner: per un riesame del cosiddetto dilettantismo dannunziano", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio" a cura di Emilio Mariano, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7 - 13 ottobre 1963, A.Mondadori ed., Verona, 1968.

PANCRAZI, Pietro: "Scrittori d'oggi", Laterza, Bari, 1953.

PARATORE, Ettore : "D'Annunzio e il romanzo russo", in "Lettere italiane", anno XXVIII, n.3, luglio - settembre 1976, Leo S. Olschki ed., Firenze.

PARATORE, Ettore : "Il trionfo della morte" in "Lettere Italiane", anno XXXIII, n.4, ottobre - dicembre 1981, Leo S. Olschki editore, Firenze.

PARATORE, Ettore : "Introduzione a Natura e Arte nel paesaggio dannunziano", Atti del II. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 29 - 30 novembre 1980, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1982.

PARATORE, Ettore : "Studi dannunziani", Casa editrice Morano, Napoli, 1966.

PARATORE, Ettore: "Molteplici aspetti della personalità letteraria di d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", anno VI, n.13, giugno 1988, supplemento a "Oggi e domani", A.XVI, n.5/6, maggio/giugno 1988, Ediz. Pescara, 1988.

PETRONIO, Giuseppe : "D'Annunzio", Palumbo editore, Palermo, 1977.

PETRONIO, Giuseppe: "D'Annunzio" in "Letteratura italiana, I Maggiori", Marzorati, Milano, 1956.

PIRANDELLO, Luigi : "Verga e d'Annunzio", a cura di Massimo Onofri, Salerno editrice, Roma, 1993.

PRAZ, Mario : "D'Annunzio nella cultura europea", in "L'Arte di Gabriele d'Annunzio", Atti del Convegno Internazionale di Studi; Venezia - Gardone Riviera - Pescara; 7 - 13 ottobre 1963, A.Mondadori ed., Milano, 1968.

RAIMONDI, Ezio : "Il d'Annunzio e il simbolismo", Atti del convegno su "D'Annunzio e il simbolismo europeo", Il Saggiatore, Milano, 1976.

RODA, Vittorio : "La strategia della totalità. Saggio su Gabriele d'Annunzio", Boni, Bologna, 1978.

ROSINA, Tito : "Mezzo secolo de 'La figlia di Iorio' ", Principato ed., Milano, 1955.

RUSSO, Luigi : "Gabriele d'Annunzio", Sansoni, Firenze, 1938.

RUSSO, Luigi: "Verga e il verismo", in "La critica italiana moderna e contemporanea", Pagine s.r.l., Roma, 1994.

SALINARI, Carlo: "Miti e coscienze del decadentismo italiano", Feltrinelli, Milano, 1960.

SAPEGNO, Natalino: "Compendio di storia della letteratura italiana", vol. III, La Nuova Italia, Firenze, 1947.

SERBO, Ubaldo : " 'Il trionfo della morte' : autobiografia ossessiva di Gabriele d'Annunzio" in "Trionfo della morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22 - 24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

SIGHELE, Scipio: "Nell'arte e nella scienza", fratelli Treves editori, Milano, 1911.

SORGE, Paola : "La corrispondenza amorosa di Giorgio e Ippolita ne 'Il trionfo della morte' e le lettere a Barbara Leoni" in "Trionfo della morte", Atti del III. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 22 - 24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1983.

SPINOSA, Antonio : "D'Annunzio il poeta armato", Arnoldo Mondadori, Milano, 1991

THOVEZ, Enrico : "Gazzetta letteraria", anno XX, n.3, Milano - Torino, 18 gennaio 1896.

TORDI, Rosita : " 'L'Innocente ' dannunziano e la 'duplicazione' dei ruoli" in "Critica letteraria", anno VI, fascicolo III, luglio - settembre 1978, Loffredo editore, Napoli, 1978.

TOSI, Guy : "D'Annunzio à Georges Hérelle", editions Denoël, Paris, 1946.

TOSI, Guy : "D'Annunzio e il 'Romanzo futuro' " in "Quaderni del Vittoriale", anno V., n.29, la Fondazione del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, settembre - ottobre 1981.

TOSI, Guy : "D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français" in "D'Annunzio giovane e il verismo", Atti del I. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 21- 23 settembre 1979, a cura del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1981.

TOSI, Guy : "Debussy et d'Annunzio", editions Denoël, Paris, 1948.

TRAINA, Giuseppe : " 'Giovanni Episcopo', 'L'innocente' e Dostoevskij" in " Dal 'Piacere' all' 'Innocente' ", XV. Convegno Nazionale, Chieti - Penne, 15 - 16 maggio 1992, Edgars, Pescara, 1992.

TRAINA, Giuseppe : "D'Annunzio narratore" in "D'Annunzio e la giovane critica", XIV. Convegno Internazionale, Francavilla al mare - Penne, 10 / 11 maggio 1991, Edgars, Pescara, 1992.

VALERI, Diego: "D'Annunzio davanti al fascismo", Le Monnier, Firenze, 1963.

VECCHIONI, Mario : "Gli amori di Gabriele d'Annunzio e altri saggi", Vincenzo de Benedetto editore, Pescara, 1988.

VECCHIONI, Mario: "L'Abruzzo di Gabriele d'Annunzio", editrice Pescara, Pescara, 1983.

VECCHIONI, Mario: "La Leda senza cigno ovvero la donna secondo d'Annunzio" in "Testimonianze sull'arte di Gabriele d'Annunzio", a cura di Aldo Capasso, Sabatelli editori, Savona, 1963.

"Vita e Pensiero", anno LXX - n.1, Monza, gennaio 1987.

VON HOFMANSTAHL, Hugo : "Gabriele d'Annunzio e Eleonora Duse", a cura di A. Mazzarella, Shakespeare & company, Brescia, 1983.

WOODHOUSE, John : "Impronte shelleyane sul paesaggio dannunziano" in "Natura e Arte nel paesaggio dannunziano", Atti del II. Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, 29 - 30 novembre 1980, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1982.

WOODHOUSE, John : "Preraffaellite truccate : le donne dipinte dal d'Annunzio" in "Rassegna dannunziana", anno VII, n.15, maggio 1989, Centro Nazionale di Studi Dannunziani , supplemento al n.5 - anno XVII., maggio 1989 di "Oggi e domani", 1989.

ZOLLINO, Antonio : "D'Annunzio e gli orecchini di Montale" in "D'Annunzio e la giovane critica", XIV. Convegno Internazionale, Francavilla al mare - Penne, 10-11 maggio 1991, Edians, Pescara, 1992.

ZOLLINO, Antonio, "Presenze del 'Paradisiaco' nel novecento : Gadda e Montale" in "Poema paradisiaco", XVI. Convegno Nazionale, Chieti - Pescara, 7 - 8 maggio 1993, Edians, Chieti, 1993.

RIASSUNTO

Lo studio su Gabriele d'Annunzio da me condotto a termine è stato una grande esperienza: anche perché ho avuto l'opportunità di condurlo non attraverso un lavoro di archeologia bibliotecaria, ma direttamente alle fonti 'uniche' e indiscusse dell'archivio del Vittoriale degli Italiani: archivio al quale ho avuto accesso (non è concesso a tutti) grazie ad una borsa di studio ad hoc.

L'analisi parziale (la documentazione dannunziana mai completamente esaminata per la sua mole, in attesa di volonterosi studiosi) mi ha convinto del fatto che d'Annunzio, analogamente ad altri straordinari intellettuali della sua epoca - si pensi ai soli Carrà e Sironi - è stato penalizzato per il fatto di essere vissuto in quegli anni.

Pertanto, nel mio studio, seppure epidermico e non conclusivo, perché sarebbe banale pensare che una sola persona possa esaurire un tema che richiede anni di studi, ho tenuto conto di alcuni imprescindibili principi:

- Non ho mai considerato d'Annunzio avulso dal suo contesto storico e sociale.
- Ho esaminato il Poeta in relazione a tutti i movimenti culturali della sua epoca.
- Sono stata, nei miei giudizi, assolutamente scevra di pregiudizi.
- All'analisi squisitamente estetica ho preferito e privilegiato quella storico - linguistica, in particolare quella mediata dallo studio di De Saussure.
- Dal punto di vista metodologico ho valutato contestualmente l'importanza contenutistica e quella linguistica di d'Annunzio, giungendo alla conclusione che per assistere ad una seconda rivoluzione linguistica nel novecento nella letteratura italiana, è necessario, dopo d'Annunzio, attendere Pasolini, di cui si è celebrato nel 1995 il ventesimo anniversario della morte e al quale ho dato un modesto contributo.¹

1. vedi Pier Paolo Pasolini : "Poesie dalla Cappadocia", Istituto Italiano di Cultura, Ankara, 1994.

Il lavoro da me effettuato non ha la pretesa di esaurire l'argomento, ch , in considerazione di tutto il materiale ancora inanalizzato, presupporrebbe *equipes* di studiosi. Esso, per , vuole dare alcune indicazioni metodologiche, a mio parere fino a questo momento un po' trascurate ed indicate pi  sopra. Sicuro   il fatto che la complessa e variegata figura dannunziana, alla luce di quanto modestamente ho cercato di dimostrare, non   presupponente, superficiale n  scontata, ma, di genialit  si tratta: genio della parola, genio di certi contenuti, genio della musica, genio come capacit  critica di assumere la realt .

Grosso torto ha avuto d'Annunzio : quello di vivere in un'epoca che lo ha fagocitato, suo malgrado, cos  come aveva fagocitato un genio quale Ottorino Respighi, una mente quale quella di Marinetti.

Ho suddiviso il mio lavoro secondo alcune precise e volute categorie : dopo informazioni generali e particolari sulla vita del Poeta, sono passata alla analisi delle opere, fatta in ordine cronologico. Come si   accennato sopra, d'Annunzio   vissuto in un' epoca che   caratterizzata da un movimento politico, il fascismo, e da pi  di un movimento letterario, come il decadentismo, il naturalismo, il verismo e il simbolismo. Naturalmente un artista sensibile come d'Annunzio non poteva non rimanere sotto l'influenza di tali movimenti. Infatti le opere iniziali di d'Annunzio hanno risentito molto del naturalismo, le cui tracce non sono del tutto scomparse nelle opere degli anni di maturit , come il simbolismo che   presente in quasi tutta la vasta produzione letteraria dannunziana. Ho cercato di studiare, con i suoi particolari, il tema della donna, essendo un argomento su cui si   soffermato molto e dettagliatamente il Poeta: a questo punto ho esaminato le protagoniste del ciclo di romanzi "I romanzi della rosa". Un altro argomento in relazione al tema della donna e onnipresente nelle opere in prosa   l'Amore. Il concetto dell'amore di d'Annunzio comprende degli approcci mentali incestuali, come l'amore sororale e qui ho ritenuto opportuno dare esempi tratti da "I romanzi della rosa", essendo un ciclo basato sull'Amore e sul rapporto dell'Amore con la Morte. Sempre nella prima parte della mia tesi di ricerca ho cercato di mettere in evidenza il fatto che il tema molto discusso del 'superuomo', di timbro nietzschiano, acquista in d'Annunzio un'altra dimensione : la 'superdonna', protagonista femminile delle opere in prosa. La critica ha sottolineato - e non ingiustamente - che il 'superuomo' dannunziano, in quanto superficiale,   ben diverso da quello nietzschiano. Per l'esistenza degli 'superuomini'   indispensabile l'esistenza dei 'vinti', un altro argomento su cui ho dato degli esempi, cercando di porre la questione come una di 'tesi - antitesi'.

Nella seconda parte della mia ricerca ho esaminato l'accoglienza dei contemporanei di d'Annunzio per quanto riguarda la sua personalit  e la sua arte. In Italia la presenza di Pascoli e di Carducci nella stessa epoca forse ha contribuito ad

offuscare - anche se temporaneamente - l'arte dannunziana, essendo più facile da comprendere l'arte, soprattutto, di Pascoli, in confronto a quella dannunziana. Il fatto che il vero valore letterario di d'Annunzio comincia ad essere compreso solo negli ultimi tempi è dovuto alla sua identificazione erroneamente con l'epoca fascista, come viene dimostrato a questo punto della ricerca.

I vari aspetti della arte dannunziana, come la musica, le arti figurative, il decadentismo, il simbolismo sono esaminati ad uno ad uno nella terza parte della ricerca. Ho voluto mettere in evidenza il rapporto dell'arte dannunziana con quella wagneriana: D'Annunzio ha preso come modello il 'romanzo wagneriano', soprattutto mentre scriveva "Il trionfo della morte", inserendo una certa musicalità basata sullo studio del ritmo e delle ripetizioni, con lo scopo di comporre una prosa nuova e moderna; per dirlo con le parole dello stesso Autore (che fanno parte della lettera dedicatoria all'amico Francesco Paolo Michetti), le quali si trovano alla prefazione de "Il trionfo della morte": "Non v'è qui, insomma, la continuità di una favola bene composta ... v'è, sopra tutto, il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche. Concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna: ecco la mia ambizione più tenace."² Atteggiamento per cui il grande Poeta riceve, come tutti gli avanguardisti, tanta critica negativa, in un primo momento.

"Mai l'anima umana ha avuto con l'anima delle cose comunioni più profonde. Le cose non sono se non i simboli dei nostri sentimenti, e ci aiutano a scoprire il mistero che ciascuno di noi in sé chiude."³ Così si esprime d'Annunzio di fronte al simbolismo, l'influsso del quale si fa risentire nelle sue opere e che io ho cercato di esaminare soprattutto in rapporto al tema della donna.

Quando si parla di d'Annunzio, si parla anche del decadentismo e del verismo; del primo ho cercato di mettere in evidenza le impronte nei personaggi maschili nelle opere in prosa e del secondo ho parlato in rapporto con il grande Verga.

La quarta e ultima parte della tesi comprende un'analisi linguistica dell'atteggiamento di d'Annunzio: il linguaggio che ha adoperato, le varie fonti di questo linguaggio e l'uso del dialetto. Infine ho fatto un breve studio dei temi ricorrenti nella prosa e nella poesia dannunziana, citando alcuni esempi da "Il poema paradisiaco" e "I romanzi della rosa".

Spero che questo studio costituisca il punto iniziale nelle ricerche che nel futuro saranno fatte su Gabriele d'Annunzio che, senza dubbio, è uno dei nomi più importanti nella letteratura italiana contemporanea, e non solo in quella italiana.

2. Gabriele d'Annunzio : "Il trionfo della morte" in "Prose di romanzi", vol.I, Mondadori, Milano, 1988, p.640.

3. Annamaria Andreoli nelle "Note" in Gabriele d'Annunzio: "Prose di romanzi", vol. I., op. cit., p.1276.

ÖZET

Gabriele d'Annunzio üzerine yapmış olduğum bu çalışma bana çok büyük deneyim kazandırdı. Çünkü olağan bir kütüphane araştırması yapmak yerine, yazarın yapıtlarının ve onun hakkında yazılmış olan yapıtların ana kaynağı kabul edilen, yazarın son dönemini geçirmiş olduğu ve bugün müze olan "Il Vittoriale degli Italiani"de, doğrudan doğruya arşiv araştırması yapma imkanı bulabildim. Bu tez, böyle bir çalışma için aldığım burs ve arşivlere girmek için özel izin sayesinde gerçekleşti.

D'Annunzio ile ilgili çalışmalar, yazarın yapıtlarının çokluğu nedeniyle, bugün bile tamamlanabilmiş değil. Yaptığım araştırmada yazarın, dönemin diğer kıymetli aydınları gibi (bu konuda Carra ve Simoni'yi anımsamak yeterli olacaktır) yaşadığı yüzyıla damgasını vurmuş olaylardan ötürü haksız yere cezalandırılmış olduğu sonucuna vardım.

Çalışmamda aşağıda belirtilen noktalara özellikle dikkat ettim:

- Gabriele d'Annunzio'yu asla tarihi ve toplumsal kapsamın dışında değerlendirmedim.
- Yazarı döneminin tüm kültür hareketleri ile ilişkili olarak inceledim.
- Değerlendirmelerimde kesinlikle önyargılı davranmadım.
- Estetik bir analiz yapmak yerine, yazarı, De Saussure'un öğretisi doğrultusunda, tarih ve dilbilim açısından ele almayı yeğledim.
- Metodoloji olarak, d'Annunzio'nun yapıtlarını kapsam, aynı zamanda da dilbilim açısından değerlendiren bir çalışma yaptım ve İtalyan edebiyatında dilbilim açısından ikinci bir yenilik dönemi yaşayabilmek için d'Annunzio'dan sonra Pasolini'yi beklemek gerektiği izlenimini edindim. Adı geçen yazarın ölümünün yirmibeşinci yıldönümü münasebetiyle yapılan çalışmaların birinde benim de nacişane bir katkımın bulunduğuna kanısındayım.¹

Yaptığım bu tez çalışması, yazarı ve yapıtlarını tümüyle ele almış olma iddiasında değil, zira böylesi bir çalışma için birden fazla kişinin işbirliği, bir ekip çalışması gerekebilir. Tezin amacı daha ziyade bugüne dek ihmal edilmiş olan ve yukarıda belirtilen birkaç noktaya ışık tutmak; bazı metodolojik bilgiler vermek. Açık olan birşey varsa o da şu: Gabriele d'Annunzio her ne kadar karmaşık ve renkli bir kişilik görünümüne sahipse de ne yüzeysel, ne de sıradan, alışlagelinmiş bir kimlik taşıyor; yaratıcı, sanatçı bir kişi; söz ustası, müzik ustası, gerçeği algılamadaki eleştirel kapasitesi ve konularının içeriği ile, tek sözcükle ifade etmek gerekirse, bir dahi.

D'Annunzio'nun suçu, bir yerde, şu: Ottorino Respighi gibi bir dahinin, Marinetti gibi bir zekanın da başına gelmiş olduğu üzere, onu adeta yutarcasına, içine alan ve olumsuz yönde etkileyen bir çağda yaşamış olmak.

Bu tez çalışması, özel olarak saptanan, belirli bazı kategorilere ayrıldı: yazar hak-

1. Pier Paolo Pasolini: "Kapadokya'dan şiirler", İtalyan Kültür Heyeti, Ankara, 1994. ..

kında genel ve özel bilgiler verildikten sonra, kronolojik bir sıra izlenerek yapıtları incelenmeye başlandı. Yukarıda değindiğim gibi, d'Annunzio'nun yaşadığı dönemde çağa damgasını vurmuş olan bir politik hareket ve dekadentizm, naturalizm, sembolizm, gerçekçilik gibi birden fazla edebi akım adından sık sık söz ettiriyordu. Doğal olarak d'Annunzio gibi duyarlı bir kişi bu hareketlerin etkisi altında kalmaktan kurtulamazdı. Gerçekten de yazarın ilk dönem yapıtları oldukça fazla naturalizmin etkisinde kaldı; bu akımın izleri olgunluk dönemi yapıtlarında da tamamen ortadan kaybolmuş değildir, tıpkı nerdeyse tüm yapıtlarda etkisini gösteren sembolizm gibi.

Yazar kadın teması üzerinde ilgisini yoğunlaştırmış olduğu için bu konu "I romanzi della rosa" roman serisindeki kadın tipleri incelenmek suretiyle ayrıntılı biçimde ele alındı. Nesir türü yapıtlarda, kadın teması ile doğrudan doğruya bağlantılı olarak çok sık varlık gösteren bir başka tema da aşk. D'Annunzio'nun aşk kavramı zihinsel boyutta değişik yaklaşımlar da içerdiği için, aşk ve aşk ile ölüm temalarının işlendiği "I romanzi della rosa" roman serisinden kızkardeşe duyulan aşk örneği gibi, çeşitli örnekler verilerek konu incelendi. Yine birinci bölümde, yazarın ünlü düşünür Nietzsche'den etkilenecek benimsenmiş olduğu ve birçok tartışmalara yol açan "üstün insan" kavramı, bu kavramın d'Annunzio'da nasıl daha yüzeysel başka bir boyut, "üstün kadın" boyutu kazandığı, "üstün insanlar"ın varlık gösterebilmesi için zayıflara, yaşama yenik düşmüşlere gereksinim olduğu, tez - antitez ilişkisi içinde örneklerle ortaya konuldu

Tez çalışmasının ikinci bölümünde d'Annunzio'nun çağdaşlarının onun kişiliği ve sanatı karşısındaki tutumu üzerinde duruldu. Yazarın çağdaşlarının Pascoli ve Carducci gibi İtalyan edebiyat dünyasının büyük adları olması - geçici bir süre için bile olsa - d'Annunzio'nun gölgede kalmasına yol açtı; zira, özellikle Pascoli'nin sanatı d'Annunzio'nun sanatından çok daha kolay anlaşılır olma niteliği taşımaktadır.

Gabriele d'Annunzio'nun sanatının çok yakın geçmişte anlaşılmaya başlanmış olması, araştırmanın ikinci bölümünde de belirtildiği gibi, yazarın içinde yaşamış olduğu politik dönemle özdeşleştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Müzik, figüratif sanatlar, dekadentizm, sembolizm gibi yazarın sanatının ilginç öğeleri araştırmanın üçüncü bölümünde birer birer ele alınmaktadır. D'Annunzio'nun sanatının Wagner'in sanatı ile bağlantısı; yazarın, özellikle "Il trionfo della morte" adlı yapıtını yazarken ""Wagner modeli roman" türünü benimseyerek yapıtta ritm ve yinelemelere dayalı bir ahenk yarattığı, böylece yeni ve modern nesrin öncülerinden olmak istediği örneklerle ortaya konuldu.

"Il trionfo della morte" adlı romanın önsözünde yer alan ve arkadaşı Francesco Paolo Michetti'ye ithafen yazdığı mektupta yazar şöyle der: "Kısacası burada iyi yazılmış bir masalın devamı yok... burada, görüntü ve müzik öğeleriyle zenginleştirilmiş plastik ve senfonik bir nesir, güzellik ve şiir dolu bir yapıt yaratma düşüncesi var. İtalya'da mo-

sanatçılar gibi, önceleri birçok olumsuz tepki almıştır.²

"İnsan ruhu nesnelerin ruhu ile hiç böylesine derin bir etkileşim içinde olmadı. Nesneler duygularımızın sembolünden başka birşey değil; bize içimizde sakladığımız gizemi ortaya çıkartmamız konusunda yardımcı oluyorlar."³ İşte d'Annunzio sembolizm karşısında bu sözlerle kendisini ifade eder. Bu akımın yazarın yapıtları üzerindeki derin ve önemli etkisi, özellikle kadın teması ile bağlantılı olarak, üçüncü bölümde incelendi.

Gabriele d'Annunzio'dan söz edilirken dekadentizm ve gerçekçilik akımlarından da, doğal olarak, söz edilir. Dekadentizmin yazarın nesir türü yapıtlarında erkek kahramanlar üzerinde bıraktığı etkiler ile yazarın gerçekçiliğinin ünlü İtalyan yazar Verga ile bağlantısı göz önüne alınarak incelendiği bölüm, yine üçüncü bölümdür.

Dördüncü ve son bölüm ise d'Annunzio'nun yapıtlarının dilbilim açısından incelenmesini kapsar; yazarın kullandığı dil, bu dilin çeşitli kaynakları ve bölgesel farklılıkların etkisinde kalınarak yazılmış yapıtlar incelenir. Ayrıca bu bölümde yazarın nesir ve şiir türündeki yapıtlarının konularındaki paralellik ele alınır, çeşitli örnekler verilir.

Bu araştırmanın, yalnızca İtalyan değil, tüm çağdaş dünya edebiyat dünyasında kuşkusuz en önemli adlardan biri olan Gabriele d'Annunzio üzerinde ileride yapılacak çalışmalara yardımcı olmasını umarım.



2. Gabriele d'Annunzio: "Il trionfo della morte," "Prose di romanzi", cilt I, Mondadori, Milano, 1988, s.640.

3. Annamaria Andreoli : "Note"; Gabriele d'Annunzio: "Prose di romanzi", cilt I., a.g.e., s. 1276.