

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

LA SABBIA DEL TEMPO

ANCORA D'ANNUNZIO

Introduzione e cura
MORENO SAVORETTI



Biblioteca di Sinestesie
26

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

26

Si ringraziano per la cortese disponibilità il Prof. Giordano Bruno Guerri (Presidente della Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani”) e il dott. Alessandro Tonacci (Archivi e Biblioteca del Vittoriale)

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2014 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-74-0 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-75-7 *ebook*

Finito di stampare nel mese di febbraio 2015

a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

LA SABBIA DEL TEMPO
ANCORA D'ANNUNZIO

Introduzione e cura
MORENO SAVORETTI

EDIZIONI SINESTESIE

INDICE

<i>Introduzione</i> di M. Savoretti	9
I. IL POEMA MODERNO: LA <i>LAUS VITAE</i>	17
II. VITA E DOLORE	51
III. LE <i>ELEGIE ROMANE</i>	57
IV. IL 'FANCIULLO' DANNUNZIANO OVVERO IL MITO DELLA POESIA	65
V. INTERPRETAZIONE DI <i>ELETTRA</i>	81
VI. <i>ALCYONE</i> DA <i>BOCCA D'ARNO</i> AL <i>GOMBO</i>	101
VII. L'AUTUNNO DI <i>ALCYONE</i>	117
VIII. LE STATUE E LA VITA	139
IX. <i>IL TRITONE</i> : D'ANNUNZIO E MONTALE	153
X. ISAIA E IL "GRAN DEMAGOGO"	159
XI. IL MIGLIOR INTERPRETE: D'ANNUNZIO, DEL PASCOLI	167
XII. FORME DELL'AVANGUARDIA DANNUNZIANA	175

XIII.	LE BIOGRAFIE COME GENERE LETTERARIO E IL CASO D'ANNUNZIO	199
XIV.	LA ROMA DI CLAUDIO CANTELMO	205
XV.	IL COMPAGNO FALSARIO: D'ANNUNZIO E IL ROMANZO DELLA MEMORIA	223
XVI.	IL LIBRO DEI LIBRI: LA RISCrittURA DELLA <i>VITA DI COLA DI RIENZO</i>	247
XVII.	<i>PIÙ CHE L'AMORE</i> (E LA MORTE)	277
XVIII.	DA BANDELLO A D'ANNUNZIO	289
	<i>Indice dei nomi</i>	303

INTRODUZIONE

Se fosse possibile individuare all'interno della pluriennale attività critica di Giorgio Bárberi Squarotti un autore o un argomento privilegiati, indubbiamente d'Annunzio godrebbe di una posizione di riguardo, non solo per l'importanza e la qualità degli interventi, ma anche per più semplici ragioni quantitative e cronologiche, come dimostra questo volume che raccoglie, accanto ai numerosi saggi già apparsi nel corso degli anni su rivista o in volumi miscelanei, anche cinque studi di recente composizione e quindi inediti.

Bárberi, come sempre, privilegia i testi, li fa parlare, li interroga, secondo una prospettiva che nulla concede all'aneddotica biografica – che tanto spesso ha sviato l'indagine critica sul d'Annunzio autore – e tanto meno a un approccio settoriale che si concentri solo su determinati ambiti, come hanno dimostrato, in passato, la preferenza di certa critica per il versante sensualistico a scapito della produzione eroica o, peggio, naturalistica, oppure l'opposizione tra il lato “notturno” e quello “solare”. Alla lettura antologica che di volta in volta, e a seconda dei momenti storici, ha indagato singoli aspetti o filoni della produzione dannunziana, Bárberi oppone da sempre – e questi saggi sono qui a dimostrarlo – un'interpretazione unitaria e organica, che considera l'opera di d'Annunzio nella sua totalità, in particolare nella sua volontà di sperimentazione e di esaurimento di tutto quanto è dicibile e poetabile in tutte le forme possibili, e da cui emerge la centralità della scrittura, e quindi della poesia, come ultimo e invalicabile baluardo da opporre alla mediocrità della società di massa e dei suoi valori economici, come momento supremo di difesa dell'arte, della bellezza, e della natura stessa in opposizione alla decadenza borghese.

Esemplari da questo punto di vista, al di là dell'ideologia politica che le sottende, sono le parole che Claudio Cantelmo rivolge ai poeti ne *Le*

vergini delle rocce affinché resistano ai tentativi di distruzione dell'arte e della bellezza da parte dell'«immonda bestia» della democrazia: «Difendete la Bellezza [...] Difendete il Pensiero ch'essi minacciano, la Bellezza ch'essi oltraggiano! Verrà un giorno in cui essi tenderanno di ardere i libri, di spezzare le statue, di lacerare le tele». Naturalmente si tratta di un discorso destinato a rimanere inascoltato, così come fallimentare è il suo progetto di «trovare la donna degna con la quale generare il nuovo Re di Roma, capace di annientare la democrazia e istituire un potere sicuro di bellezza, di forza, di ordine garantito dagli ottimati». Claudio Cantelmo è un personaggio destinato alla sconfitta per l'impossibilità della bellezza e dell'eroismo nel mondo borghese, che tutto svisisce e degrada in nome del profitto e della produttività («Sembrava che soffiassero su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggiunta corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia. Perfino su i bussi della Villa Albani, che eran parsi immortali come le cariatidi e le erme, pendeva la minaccia dei barbari. [...] Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili, ogni senso di decoro era smarrito, ogni rispetto del Passato era deposto. La lotta per il guadagno era combattuta con un accanimento implacabile, senza alcun freno»). Al medesimo destino di scacco e di sconfitta è destinato, e per gli stessi motivi, Corrado Brando, protagonista della tragedia *Più che l'amore*, che deve rinunciare a una gloriosa spedizione in Africa (dove in passato si è già distinto per il suo coraggio) per mancanza di denaro, ormai unico valore riconosciuto dall'ideologia borghese, e finisce per degradarsi fino al delitto, sancendo la definitiva impossibilità per l'eroe di sopravvivere e resistere in una società dove ormai tutto è subordinato a pure esigenze economiche.

A questi personaggi in qualche modo eroici, seppure sconfitti e perdenti, si contrappone la figura che incarna la volgarità e il degrado del tempo moderno, vale a dire il “gran demagogo” – presente in tante opere dannunziane e significativamente evocato da Bárberi in molti degli studi qui raccolti –, rappresentazione potente e fortemente icastica dell'oratore vacuo e retorico che incita il popolo alla rivolta al solo scopo di distruggere ogni bellezza e ogni valore. Egli è l'«antieroe moderno» che trascina le folle in virtù della sua capacità oratoria e della sua vacua eloquenza, ma anche della stupidità delle stesse, che se ne lasciano

incantare e affascinare in una sorta di seduzione erotica: «le vociatrici boccute / l'adoravano. Dal capo / alle piante con gli avidi occhi / elle parean tutto succiarlo / quasi ei fosse tutto priàpo»; e tuttavia la sua eloquenza è falsa e menzognera, così come volgare e ripugnante è il suo aspetto nella descrizione che ne fa d'Annunzio, rovesciando in negativo la stessa ridondanza oratoria del “gran demagogo”: «E io vidi allor sul crocicchio / l'edificator di bordelli, / figliuolo di non marzia lupa, / [...] / Prevaricator sin dal ventre / e Sacco di saggezza / escrementizia e Frogia / mocciosa della vacca Onta».

Ma c'è di più. Le caratteristiche del demagogo moderno, rivivono – seppure «nella diversa eloquenza che la storiografia comporta» – nelle pagine della *Vita di Cola di Rienzo*, opera storiografica *sui generis*, volutamente sovvertitrice dei canoni del genere per rivendicare la centralità dell'invenzione letteraria, in particolare nella rievocazione della formazione del tribuno romano attraverso la scoperta dei classici, che si risolve tutta nella vuota e inutile capacità oratoria e persuasiva, laddove manca la capacità pratica di agire. La figura di Cola è la dimostrazione, in questo caso, e diversamente da altri momenti dannunziani, dell'inutilità della parola, nello stesso modo in cui il “gran demagogo”, nel tempo presente, sfrutta la propria abilità oratoria per trascinare e ingannare le folle, colpevolmente disposte a farsi irretire dalle «concioni» dell'affabulatore pingue e sudato, giunto a sancire la fine dell'arte, della bellezza e del sacro (e finendo per diventare, in tal modo, il rovesciamento in negativo del Dio testamentario, come rileva Bárberi trattando della presenza del libro di Isaia nella raffigurazione del “gran demagogo” così come appare nel canto XVIII della *Laus vitae*).

Un ulteriore elemento che caratterizza la scrittura dannunziana è, com'è noto, il continuo dialogo con il passato per giungere a una lettura personale del presente, un continuo mantenersi in equilibrio tra tradizione e rinnovamento, tra modelli da cui attingere e da reinterpretare in maniera personale ed eclettica, nell'ottica del «museo» – ed è definizione barberiana – che racchiuda e contempli enciclopedicamente non solo tutte le forme, i generi e le possibilità della letteratura, dalla novella al romanzo, dal poema alla tragedia, ma anche le più diverse strutture metriche (esemplare, da questo punto di vista, l'analisi delle ricerche metriche dannunziane presenti nelle *Elegie romane* e poi, in misura ancora maggiore, nelle *Laudi*, tanto da essere modello imprescindibile per la

sperimentazione gozzaniana che di quelle ricerche rappresenta «una ripresa e un ampliamento», seppure «in funzione del gioco e dell'ironia con cui Gozzano corregge e capovolge la rappresentazione dannunziana»). D'Annunzio attraversa, con la sua capacità di sperimentare, la pluralità delle esperienze culturali e letterarie europee tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, e proprio lo sperimentalismo è, secondo Bárberi, una delle caratteristiche che più lo avvicinano al «fervore innovativo» dell'avanguardia novecentesca, di cui spesso anticipa i modi attraverso l'«uso e la consumazione» ostentati dei materiali con i quali viene a contatto, non solo quelli della tradizione, ma anche quelli delle avanguardie stesse. E il riuso, esasperato e portato all'accesso, dei modelli non avviene attraverso un rapporto «agonistico», ma in virtù di una citazione che porti alla completa «liquidazione dei testi e delle poetiche assunte nella propria opera».

La volontà di esaurire le possibilità del dire poetico e di creare il museo non può prescindere dal confronto continuo con i grandi autori della letteratura italiana, Carducci e Pascoli, soprattutto, ma anche Dante e Bandello. E il confronto appare diverso a seconda dei casi: singolare, per esempio, il rapporto «per assenza» e «per contrasto» con Leopardi (citato solo di sfuggita, quasi più «per significare [...] che anche quei motivi il poeta onnivoro assume nel proprio discorso perché nulla ritiene a sé estraneo, e sarebbe una diminuzione se la totalità in qualsiasi modo non fosse raggiunta e conquistata»), laddove alla confederazione degli uomini evocata nella *Ginestra*, d'Annunzio oppone il momento di eroica e solitaria resistenza da parte del protagonista alla negatività della vita, alla degradazione e al dolore (contingente e mai metafisico), attraverso l'accettazione e l'assunzione del dolore stesso.

In altri casi può accadere ancora, per paradosso, che da una stessa prospettiva iniziale si giunga a esiti contrastanti, come avviene, per esempio, nell'ambito dell'interpretazione critica delle opere altrui: ottimo interprete del Pascoli da una parte («Il *Commiato* di *Alcyone* è, per una non esigua sezione, la dimostrazione della critica della poesia fatta racconto e ritmo e immagini»), ma anche critico «occasionale e un poco dispersivo» nei confronti di Dante dall'altra. Nell'*Ode a Dante* contenuta in *Elettra*, infatti, d'Annunzio si mostra poco interessato alla critica letteraria in sé, quanto piuttosto all'esaltazione e alla celebrazione di Dante, dapprima attraverso l'identificazione del poeta per eccellenza con Dio, in quanto

«poeta supremo di Dio», e poi come «profeta» della nuova storia italiana, e pertanto modello ed esempio per il riscatto e la rinascita dell'Italia, secondo una visione tipicamente risorgimentale. L'*Ode* viene così ad essere fondamentalmente un inno politico, soprattutto nella conclusione enfatica, con «l'invito al rinnovamento morale e politico del popolo italiano, da compiersi nel nome, astratto ed assoluto, di Dante».

Di tutt'altro natura, e decisamente più significativo, è invece il rapporto con Pascoli, così come emerge dal saggio dedicato al «fanciullo divino», incarnazione dell'idea stessa di una poesia – soprattutto nelle *Laudi* – incerta e contraddittoria, in bilico tra azione e contemplazione; o come è descritto nel commento a *La piccozza* presente ne *Il commiato*, laddove i due poeti si trovano a salire le balze del monte di Apollo per giungere alla sommità sublime cui nessun altro poeta potrà più arrivare, in quanto loro due soltanto, nel tempo presente della poesia bassa e volgare, sono i poeti della sublimità e del bello. Nell'interpretazione delle diverse ricerche ed esperienze pascoliane, secondo Bárberi, d'Annunzio per primo coglie ciò che la critica non aveva ancora compreso, in particolare la «straordinaria reinvenzione della classicità» da parte del Pascoli, che «contiene in sé la verità e il significato della poesia, delle arti, delle imprese, delle scelte morali e politiche, della morte, in quanto è l'attualissima allegoria del senso della storia e della vita».

Il confronto con i classici e il riutilizzo dei moderni si ritrova esemplarmente in uno dei testi dannunziani più frequentati in questi studi barberiani, insieme ad *Alcyone*, vale a dire la *Laus vitae*, a cui è dedicato l'ampio saggio che apre il volume. Primo esempio di vasto poema moderno, la *Laus vitae* è fondamentalmente un testo circolare, un poema mai concluso, in continuo divenire, una «sequenza di variazioni», «una proposta che diventa ripresa e precisazione e moltiplicazione», e all'interno del quale il protagonista ed eroe viene ad essere il poeta stesso, in quanto unico valore in grado di resistere alla bruttezza e alla mediocrità della società borghese e alla sua sete di denaro. E una posizione centrale nel poema assume proprio il «confronto continuo tra la bellezza antica e il suo rapporto con la natura e la degradazione, l'inautenticità, la violenza, la volgarità della società borghese», che si esprime anche nella rappresentazione della città moderna, luogo di vizio, di inganni e di violenza, dove tutto è volto al guadagno e dove le masse dei lavoratori sono oppresse e ingannate, e dove non solo la bellezza e l'arte sono

impossibili, ma anche la natura stessa è destinata a scomparire (e allora il pensiero non può non andare alla distruzione dei parchi e delle ville di Roma, in nome della speculazione edilizia e del profitto, così come appare ne *Le Vergini delle rocce*, o ai giardini delle ville venete descritti ne *Il fuoco*, invasi dalle «ortaglie» e con le statue mutile e ricoperte di licheni, simboli della fine della bellezza e dell'arte sopraffatte dalla grettezza dell'interesse economico).

E allora, se l'elencazione, la ricerca della totalità, la volontà di esaurimento delle molteplici possibilità e forme e strutture è caratteristica di molta poesia dannunziana, inevitabilmente l'approccio critico ha da essere il più possibile esaustivo, inglobante, attento a tutti gli aspetti che consentano di delineare e rappresentare tale esperienza in tutta la sua complessità e completezza. Non solo quindi *Alcyone* ed *Elettra* (di cui pure Bárberi coglie anche momenti specifici, come per esempio le scelte metriche non canoniche sperimentate nella sezione di *Alcyone* tra *Il Gombo* e *Bocca d'Arno*), ma anche testi o aspetti poco frequentati dalla critica: *La vita di Cola di Rienzo*, dove la mescolanza del genere storiografico con altri generi si risolve in una scrittura politica che è «degnatradizione in prosa della poesia politica della *Laus vitae*» o *Il compagno dagli occhi senza cigli*, romanzo della memoria in cui la rievocazione della giovinezza trascorsa al collegio Cicognini fa da sfondo a una riflessione sul profondo distacco tra arte e vita, tra sublimità della creazione artistica – della parola soprattutto – e miseria della vita quotidiana, tristemente incarnata dalla condizione miserabile e degradata dell'ex compagno Dario; le variazioni sul tema in gara con se stesso, e compiute a distanza di tempo, nel rappresentare il medesimo argomento sotto punti di vista diversi, come nel confronto tra la “corona” di sonetti di *Plastice* (in cui i nudi femminili vengono descritti in forma di statue, di figure ideali al di fuori di ogni attualità e dunque rappresentabili soltanto per mezzo della parola) e la successiva “corona” di Glauco di *Alcyone*, che riprende la sequenza di *Plastice* ma capovolgendone «l'impostazione di descrizione della piena nudità femminile, rendendola mossa, viva, alacre, mutevole»; le osservazioni sulla biografia ideale di d'Annunzio, che dovrebbe eliminare tutti i pettegolezzi e le curiosità sulle persone (soprattutto donne) che lo hanno circondato, concentrandosi invece sull'autore soltanto e sul contesto storico in cui è vissuto; o, infine, la memoria bandelliana (delle dedicatorie alle novelle, in particolare) ne *Le Vergini delle rocce*, «in

contrapposizione cortese, artistica, intellettuale, amorosa, alla Roma decaduta e involgarita dell'ultimo decennio dell'Ottocento».

Si capisce allora come gli studi e i contributi qui raccolti, pur distanti cronologicamente, rappresentino un percorso ermeneutico esemplare e coerente, attraverso il quale Giorgio Bárberi Squarotti scandaglia in profondità l'opera dannunziana nei suoi molteplici aspetti e nella sua volontà di esaurimento e sperimentazione della tradizione – dalla metrica, ai temi, allo stile, alle citazioni, alle riprese intertestuali più o meno note –, per offrirla al lettore nella sua globalità, nel suo disegno complessivo, nel suo valore eminentemente letterario e poetico, a testimonianza, se mai ve ne fosse bisogno, di una visione critica unica, lucida e appassionata, interessata da sempre soprattutto, e al di là di tutto, alle «invenzioni» e alle «avventure» degli autori e della letteratura.

Moreno Savoretti
(*Università di Torino*)

I

IL POEMA MODERNO: LA *LAUS VITAE*

Nella prima redazione del discorso del fanciullino il Pascoli evoca il fanciullo o la fanciulla divina, che accompagna Omero vecchio e cieco e gli fa “vedere” e cantare quello che gli uomini adulti non riescono a scorgere: l’altra prospettiva, il vero, contro l’ombra, l’apparenza platonica, riflessa sulla parete della caverna; e soltanto il poeta è in grado di riconoscerlo e di offrirlo agli uomini ingannati e timorosi e sperduti. Ma il Pascoli, dopo aver raccontato l’esperienza di Omero, che è il sommo poeta epico, dice anche che il nostro tempo non è più adatto per poemi. La poesia moderna non può che essere frammentaria, breve, lirica e non epicamente grandiosa e amplissima. È sempre suggerita dalla fanciulletta divina, ma opera per concentrazione, per essenzialità, in un periodo in cui tutto è diventato rapido, sintetico a opera della macchina e della tecnologia. Significativamente il Pascoli, nei *Primi poemetti*, ripete le *Georgiche*, ma, invece del poema continuato nella specifica forma didascalica, divide la lezione in testi autonomi, soltanto allusivamente collegati; e chiama “poemi” (conviviali) i componimenti di argomento greco e romano in omaggio ai protagonisti e agli argomenti che hanno come modelli i poemi epici, ma ora appunto dissolti. Traduce Omero, ma ne ha frammentato la sequenza in similitudini finì a se stesse, in “liriche” autonome, in rapporto con l’idea della poesia moderna come intuizione pura, come, poco dopo, il Croce teorizza.

Nel 1903 d’Annunzio conclude la composizione della *Laus vitae*, che è il grandioso poema di ottomilaquattrocento versi e che si potrebbe dire una risposta e una sfida alle considerazioni del Pascoli sull’impossibilità oggi di usare ancora il genere poematico. Se è vero che probabilmente d’Annunzio già nel 1895 inizia a pensare e a organizzare il racconto del viaggio in Grecia, tuttavia proprio nei primissimi anni del nuovo secolo

d'Annunzio scrive il primo, vasto poema dell'età moderna, ma seguendo l'idea pascoliana della discontinuità, della frammentazione, nella separazione del poema in sezioni alterne e dispersive. Anzi, d'Annunzio viene a spezzare decisamente l'unità poematica: la *Laus vitae* ha molti argomenti, che procedono per accostamenti, citazioni, diversità di esperienze o di vicende separatamente esemplari. Se una parte cospicua della *Laus vitae* è costituita dal viaggio in Grecia con la conseguente rammemorazione dei miti antichi, anzi con la rinarrazione dell'esemplarità e delle azioni degli dèi, c'è *L'altro canto*, che è quello delle città moderne, tentacolari, senza bellezza, ossessive, «terribili» di degradazione, di oppressione, di miseria, di cieca fatica, ed è quello della politica con la condanna della democrazia e il personaggio tipico del “gran demagogo” e la rivolta popolare per il poco pane e il lavoro di schiavi, fino all'utopia di un mondo trasfigurato nell'unione di giustizia, di remunerazione perfetta del lavoro, di bellezza di cui tutti possano godere in piena libertà, sotto l'egida dell'eroe nuovo e imperiale. La *Laus vitae* proprio per questo è suddivisa in “canti”, più precisamente in numero di ventuno (e i tre canti conclusivi non sono più narrazione o utopia, ma l'encomio dell'opera che coincide con l'autoc elebrazione, poi il saluto al Maestro, che è il Carducci, Enotrio, come classicisticamente egli stesso si chiamò, infine, come esaltazione del sublime, la *Preghiera alla Madre immortale* che è la Natura).

L'altro aspetto fondamentale del poema dannunziano è il metro. La *Laus vitae* è la prima attuazione del metro libero, ma regolato da un ritmo rigorosissimo, che è quello ternario tre volte ripetuto, non come numero di sillabe, ma come suono e misura musicale. È un metro che cerca di congiungere la narrazione e l'inno, l'orazione e il sogno, la classicità e la modernità (anche linguisticamente: si pensi a *Il gran demagogo* e a *Le città terribili*, nei riferimenti alla politica attuale e agli strumenti tecnologici d'uso), come dimostrano i frequenti *enjambements* nella continuità del racconto o della descrizione, mentre le sezioni liriche e mitologiche sono, in genere, regolate secondo l'immediato rapporto fra il verso e l'immagine. Il poema moderno ha da essere nuovo rispetto al poema antico e anche ai poemi ottocenteschi, come quelli del Monti fra endecasillabo sciolto (quello della traduzione dell'*Iliade*) e ottava (l'altra fondamentale traduzione montiana, *La Pulcella di Orléans*, che è il rivestimento del poema “comico” di Voltaire di uguale titolo). È quasi abolita la rima, con qualche rara inserzione in funzione esclusivamente

musicale, non come forma di rilevazione semantica. I metri tradizionali sono abbandonati, ma anche quelli “barbari” di esemplarità carducciana di cui pure d’Annunzio tanto si è servito nelle prime raccolte poetiche, *Primo vere* e più specificamente la prima redazione del *Canto novo*. Ci vuole una spaccatura radicale fra il poema moderno e la metrica fino a quel momento usata, anzi ci vuole una metrica rivoluzionaria, mai prima tentata e sperimentata, ed è appunto la varietà della quantità delle sillabe con la continuità del ritmo di tre ternari costanti.

C’è un altro aspetto ancora, ed è il procedimento del discorso non lineare, ma con frequenti interruzioni, mutamenti di toni, diversità di tempi e spazi, incoerenze di prospettive, ora quasi cronachistiche, ora visionarie, ora erudite, ora puramente ripetitive per la volontà di esaurire tutto il predicabile di un mito, di un dio, di un luogo, di un anche minimo episodio del viaggio, di un avvenimento politico. Il procedimento del poema è, all’interno delle grandi campiture del viaggio in Grecia e della vita romana politica e quotidiana (e per estensione delle città moderne industriali e corrotte), soprattutto esaustivo per lo sfruttamento di ogni aspetto, momento, vicenda, celebrazione, visione, erudizione, che la dottrina del poeta possa immaginare o ricavare dai libri in suo possesso. Anche questa è una scelta nel poema moderno: soprattutto nel viaggio in Grecia tutto è noto al poeta per il merito del *Baedecker* e degli studi classici del Cicognini, luoghi, dèi, miti, e la novità è allora la moltiplicazione dei nomi, delle metafore nella non originalità delle cose. La moltiplicazione viene a suscitare meraviglia per la spropositata ricchezza (che è spesso non più che quantità). Ma il poema attuale non ha alternative: nella *Laus vitae*, a ben vedere, il poeta è l’unico protagonista, come dimostra la *Preghiera alla Madre immortale*, di parole che hanno come riscontro la volontà di vita al di sopra di realtà e di erudizione e di religiosità pagana. Nel poeta si congiungono pensiero e preghiera, descrizione e mitologia, viaggio e avventure volgari e sublimi, degradazione politica e aspirazione alla libertà nel lavoro non capitalisticamente coatta, accusa e utopia, realistica e aspirazione al futuro puro e felice; cultura e invenzione. C’è anche l’eccesso erudito, questo, sì, classicistico, sia pure corretto dalla teoria nietzschiana della nascita della tragedia e del confronto-contrasto fra Apollo e Dioniso.

Nell’ultimo canto della *Laus vitae* infatti il poeta si identifica con Dioniso Zagreo sbranato dai Titani e resuscitato con tutta la potenza

giovanile della creazione dell'arte della parola: «Io vidi Zagrèò, che i Titani / co' volti coperti d'argilla / entrati nell'antro segreto / sgozzarono e poi crudelmente / dilacerarono, io vidi / su l'erba il rinato Zagrèò / al soglio del bosco dormire. / Non vidi mai sonno più dolce / né più profondo, o Nutrice. / La sua barba d'oro era fatta / d'ali d'uno sciame splendente / che gli pendea dalla bocca / aperta qual d'arnie forame. / In miel converso era il patire! / Così, così dormir voglio / in te che mi dà signoria / a pacificar mia discordia, / o Persuasiva». Dioniso Zagrèò è identificato con il poeta che ha composto il poema moderno che reinventa e trasforma secondo l'esperienza del mondo attuale il viaggio d'Ulisse e la discordia politica e morale come guerra cruenta e tragica che rievoca l'esperienza dell'*Iliade*. All'inizio del canto XXI Gabriele si propone, davanti alla Natura, come l'esperto di vita e di storia, Apollo e Dioniso congiunti in lui, dopo aver compiuto il viaggio di iniziazione nella Grecia della religione antica e delle arti e dopo aver sperimentato le Manie meridiane, le città terribili della società capitalista, la guerra senza eroismo e verità fra gli oppressi e gli sfruttati da una parte, invano in rivolta per la loro fame e fatica, e i cavalleggeri che li affrontano e ne fanno strage: «Natura, mia Madre immortale / [...] m'odi. / Io sì grave di sapienza / e di esperienza, di gioia / e di dolore, di amore / e di odio, se in te mi distenda, / ritorno leggero ed ignaro, / mi sento pieghevole e verde / quasi arbusto privo di nodi. / Eccomi su l'erba supino, / col braccio sotto la testa / col volto nell'ombra, coi piedi / nel sole. Così mi riposo. / Un sangue infantile m'inonda. / Sento un fresco sonno venire. / Tu proteggi il sonno dei prodi». Come Zagrèò, Gabriele dorme sull'erba, rifatto «infantile», nuovo. L'iniziazione del poeta che ascende al sublime si compie come la resurrezione del dio che i Titani hanno lacerato. La Natura è la madre di questa rinascita. Il poema è la mutevole ventura di tale maturità assoluta e mirabile che si concreta nella sequenza delle esperienze, delle celebrazioni, della mutevolezza della vita sublime e degradata, divina e subumana. Nel tempo borghese l'eroe non può essere né Achille né Odisseo, né il guerriero fortissimo che muore giovane e glorioso, né l'astuto e abilissimo tessitore di inganni che li sconta con dieci anni di peregrinazioni e fa tuttavia esperienza compiuta del mondo. È il poeta: non quello che presso i Feaci racconta la guerra di Troia e le imprese degli eroi, il vigore e le sventure, i trionfi e la *hybris*, ma quello della società borghese mediocre e volta soltanto al guadagno

(come d'Annunzio dice nel primo libro de *Le Vergini delle rocce* e in tanti componimenti politici di *Elettra*), dove è impossibile agire gloriosamente e nobilmente, come è detto nelle due tragedie *La gloria* che precede la *Laus vitae* e *Più che l'amore*, che segue il poema. Il poema moderno può essere soltanto di formazione, non di azione del personaggio perfetto, ma ha come unico protagonista l'intellettuale, il poeta, che è l'unico valore che resiste e che potrà capovolgere la storia e la vita in forza della propria capacità di conoscere, sperimentare ed esplicitare il mondo com'è e la tradizione sacrale e poetica, contemporanea e utopica.

Nel "canto" XIX c'è l'*Encomio dell'opera*, molto prolisso: il poema è, del resto, anche (e spesso) una dichiarazione di poetica. Vuole esaurire il dicibile della Natura e delle arti, ma anche essere la lezione della poesia nuova come metro e ritmo. Come genere il poema aspira sempre alla totalità, anche quando racconta un limitato spazio di storia e di vita, come accade con l'*Iliade*, ma lì c'è tutto quello che si può dire della guerra, degli eroi, dei sentimenti, del divino, della morte, della viltà, della contemplazione della bellezza della natura. Dice nell'*Encomio dell'opera* d'Annunzio: «Tre volte sette: la strofe / qual triplicata sampogna / di canne ineguali risuona / con l'arte di Pan meriggianti. / Io tagliai le canne lungh'essi / i fiumi, sovr'esse le fonti / frigide, nel loto febbroso / delle paludi, sul ciglio / dei botri, nelle ruine / delle città venerande. / Per giugnerle insieme, la cera / separai dal nettare flavo / con la mia bocca ingorda / ma non sì che non rimanesse / nella masticata sostanza / l'odor del cefisio narcisso. / Trassi il refe da una sagena / logora per lungo esplorare / i fondi pescosi, ancor lorda / di scaglie, pregna di salso, / esperta del tacito abisso». L'aspirazione alla totalità parte nell'*Encomio dell'opera* (del poema) dalla citazione di Pan, che coincide col Tutto della Natura e della vita, della storia e del divino. Segue l'enumerazione delle esperienze e delle conoscenze che, nel poema, il poeta ha raggiunto: il nume che è l'emblema del tempo, le fonti che significano l'ispirazione, il sorgere della parola (del canto) come pullula la sorgente, «frigide» perché vengono fuori dalla profondità più pura e intatta dell'anima, l'esperienza del male, come d'Annunzio ha detto in apertura dell'*Intermezzo di rime*, di cui emblemi sono le paludi e il loto febbricoso, i botri a cui la poesia si affaccia per vederne e sfidarne il vertiginoso pericolo, la rovina delle città antiche che rimandano alle *Città del silenzio* che occupano tanto spazio ed esempi in *Elettra*.

La varietà innumerevole dei temi del poema è ostentata subito dopo, non più nella modalità emblematica e metaforica, ma parlando della forma di esso in quanto azione e creazione del poeta; ma già prima Gabriele aveva affermato di avere egli stesso tagliato le canne per formarne la «sampogna» analoga a quella di Pan, e in questo modo egli diventa il nuovo Pan, il Pan rinato, negando così che Pan sia morto. Gabriele sa distinguere dalla cera il miele, cioè la dolcezza e la bellezza della poesia dalla pura materialità, ma tale grazia deve essere un poco mescolata con il dolore, con la malinconia, con l'esperienza della morte (e allora i botri sono metafore del lago dove Narciso si contempla, e lì, nel fondo, il poeta sa che ci sono le ninfe funebri, che invitano all'abisso). All'abisso, nella conclusione della lassa, ritorna l'elencazione delle esperienze del poeta alla conclusione del poema: è il pelago della conoscenza che Dante dice l'uomo non poter investigare essendo il vertiginoso fondo della verità di Dio, mentre il poeta moderno, invece, fino giù in fondo è disceso con l'aiuto del filo dell'esperienza e del sapere (come il filo di Arianna che conduce alla sapienza dell'orrore e della morte) e da lì ha tratto proprio i più difficili segreti del divino. Il poema vuole coincidere con il Pan rinato, con il Tutto. È il Tutto. Il poeta è come Pan, tanto è vero che ha rappresentato tutto il dicibile e il conoscibile e l'essere; ed è il Pan rinato nei tempi che sembrerebbero averlo ucciso e il Dioniso Zagrèò anch'egli resuscitato dopo essere stato straziato, con la forza creatrice che ha evocato il poema nuovo per impostazione, struttura, argomento, armonia. Il poema moderno, quale d'Annunzio compone, è anche metaforico e critico, esemplificativo di come ha da essere il genere poematico nel tempo attuale, perché il rischio peggiore è che esso sia imitazione, ripetizione.

Credo che sulla *Laus vitae* abbia influito *L'ultimo viaggio* del Pascoli, anche come scansione dei “canti” e delle lasse, ma la grande novità è certamente la strofe tre volte sette, «qual triplicata sampogna / di canne ineguali» (inequali perché il ritmo è rigoroso, mentre le sillabe sono diverse). Il secondo testo delle *Laudi* come premessa della *Laus vitae*, che si intitola *L'annunzio*, ed è anche la prosopopea di se stesso, “d'Annunzio” appunto, è la presentazione del poema assolutamente nuovo che si concreta negli ottomila e più versi che seguiranno: «Udite, udite, o figli delta terra, udite il grande / annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpitante / con la mia bocca forte! / [...] / La bellezza del mondo sopita

si ridesta. / Il mio canto vi chiama a una divina festa. / Nelle vostre vene rudi, ecco, il mio canto versa / un sangue divino. / [...] Mentì la voce / che gridò: “Pan è morto!” / [...] / E dal culmine dei cieli alle radici del Mare / balenò, risonò la parola solare: / “Il gran Pan non è morto!”. Gabriele è convocato dal dio della poesia (da Apollo) a cantare la totalità del mondo, nel tempo attuale, ora che Pan è rinato. È la più ampia e molto enfatica proclamazione del poema nuovo che d’Annunzio compone come aspirazione suprema alla totalità del dicibile. Si spiega così l’enormità quantitativa del poema, che fu subito condannata proprio per tale eccesso (e, in fondo, i biasimatori non fecero altro che ripetere quanto il Pascoli aveva detto, quando aveva osservato che nei tempi moderni il poema non è più accettabile criticamente), troppa essendo la “struttura”, secondo il Croce, in rapporto con la poesia, che deve essere rara, lirica, essenziale, non narrativa. Ma quello che d’Annunzio fa è proprio il poema come struttura che solidamente sorregga la lirica, l’inno, il racconto, la visione, il mito.

Il poema incomincia con una proclamazione concettuale che appare, per il canone poematico, alquanto imprevedibile: «O Vita, o Vita, / dono terribile del dio, / come una spada fedele, / come una ruggente face, / come la gorgona, / come la centaurea veste; / o Vita, o Vita, / dono d’oblio / offerta agreste, / come un’acqua chiara, / come una corona, / come un fiale, come il miele / che la bocca separa / dalla cera tenace; / o Vita, o Vita, / dono dell’Immortale / alla mia sete crudele, / alla mia fame vorace, / alla mia sete e alla mia fame / d’un giorno, non dirò io / tutta la tua bellezza?». È la protasi canonica del poema, ma non la Musa è invocata quanto invece il poeta stesso, con la sua grandezza, la sua tensione alla totalità del possesso di tutte le cose e di tutte le parole, come dimostra la moltiplicazione delle similitudini, che vogliono esaurire tutto il programma poetico quale poi si svilupperà nel corso dei ventun “canti” dell’opera. La Musa della *Laus vitae* è il poeta stesso, che coincide con la Vita come totalità di natura e arte. Si comprende così la spropositata ed enfatica quantità del poema. Significativamente d’Annunzio non canta soltanto i doni dell’immortale, ma il rampollare continuo di analogie, di variazioni, di immagini, di metafore, di similitudini: il poema è soprattutto parola da usare nella sua quantità vocabolaristica senza dimenticare nessun uso garantito (d’Annunzio non è un inventore di lessemi, e anche rarissime sono le forzature semantiche:

egli guarda alla parola documentata). Ma è anche la spiegazione di come deve essere il poema moderno, che è ricreazione illimitata del genere alle origini greche. La Vita è carnale, ma è anche parola. Racconta per qualche parte nell'età moderna gli schemi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, ma in esse non ci sono più eroi in lotta e divinità propizie e avverse, ma c'è un unico protagonista che è anche l'unico capace di far rinascere Pan e gli dèi antichi, ed è il poeta.

Sempre nel primo "canto" d'Annunzio celebra la Diversità come la divinità dell'età contemporanea e della poesia che ne deriva, offrendo l'estrema possibilità di essere di nuovo il genere della totalità. La Diversità è l'altro nome dell'ultimo e supremo poeta, che per questo coincide con l'eccesso: «Nessuna cosa / mi fu aliena; / nessuna mi sarà / mai, mentre comprendo. / Laudala sii, Diversità / delle creature, sirena / del mondo». Tutto questo primo "canto" non è che una lunga variazione sull'auto-celebrazione di sé come poeta della totalità che ha come unico limite la mortalità nell'età del sacro in crisi e delle divinità pagane perdute (che pure sono da restaurare per la salvezza del mondo). Dice infatti: «Tutto fu ambito / e tutto fu tentato. / Ah perché non è infinito / come il desiderio, il potere / umano?». Aggiunge d'Annunzio: «Quel che non fu fatto / io lo sognai; / e tanto era l'ardore / che il sogno eguagliò l'atto. / Laudato sii, potere / del sogno». La totalità del poema dannunziano va oltre le cose e le esperienze vitali e il desiderio perché il poeta è in grado di aggiungere il sogno; ed è un'allusione all'ultimo verso del poema conviviale del Pascoli *Alexandros*, con la sentenza dell'eroe conquistatore: «Il sogno è l'infinita ombra del vero». Gabriele afferma che egli, nel poema, è diventato sperimentatore e padrone anche dell'infinito sogno.

Nel "canto" II la proclamazione della conquista della totalità da parte del poeta si precisa e si circoscrive nella tensione al possesso dei sensi in tutta la loro estensione, fino a concretarsi nell'appropriazione di tutte le donne reali e sognate, in tutte le possibili occasioni e luoghi e modalità, in quanto il dominio sessuale è la figura più evidente, reale, incisiva della capacità del poeta di rappresentare la totalità del mondo, fino a quello del sogno stesso. Il sesso è l'evento vitale per eccellenza. C'è l'esemplificazione, allora, delle «donne serene / con chiari occhi», «donne per lume / d'oro emule dell'estate / e dell'incendio / simili a biade / lussurianti», «donne sì lievi / che una parola / le fece schiave», «altre con mani esigue / e pieghevoli», «altre, pallide e lasse, / devastate dai baci, /

riarse d'amore sino / alle medolle». L'enumerazione vuole dimostrare che la totalità del possesso sessuale è stata raggiunta. Dice il poeta che sperimenta con la sua parola tutte le forme della vita: «e meravigliosamente / io le conobbi». Tutto, della Vita, diventa “canto”, come dice ancora Gabriele: «la voce / avrà da me un canto / più glorioso». Tutto della Vita si risolve in parola. Il possesso sessuale delle innumerevoli donne coincide con l'appropriazione della Vita. Nel III “canto” ulteriormente si precisa e anche si delimita, tuttavia sublimandosi, il possesso della Vita a conclusione dell'amplissima protasi della *Laus vitae*, fino a concretare l'aspirazione alla totalità nelle imprese esemplari, eroiche, ma in una sequenza di interrogazioni che vogliono dimostrare che esse non sono più possibili, e non resta allora da fare altro che l'enumerazione della parola: «“O cuore titanico” dissi / “formidabile, palpitante / al confine del cielo, / te anche arde e torce / il desiderio onde anelo / come s'io morissi? Per quale amante? Per quale dominio? Per quale morte? / Che vuoi? che vuoi? / [...] / Ah che anch'io questa notte / saprei morir come gli eroi, / uccidere un re nel suo letto / o tra le spade, / sciogliere una cintura forte / come quella che alla Terra / cingono gli antichi mari!”». Proclama ancora Gabriele: «O mondo, sei mio! / Ti coglierò come un pomo, / ti spremerò alla mia sete, / alla mia sete perenne». Il possesso del mondo coincide con quello della Vita, ma oggi tutto è parola, non più azione, né l'uccisione del re, né il denudamento della dea suprema per lo stupro, ma descrizione, sogno, infiniti versi.

Il poema moderno è parola: la realtà è banale, incapace di canto, in quanto è il tempo borghese dei guadagni e della mediocrità. Nel “canto” XIX d'Annunzio chiarisce la sua concezione del poema che sta concludendo: «Splendete e sonate, o parole, / in questo Inno che e il vasto / preludio del mio novo canto». Per concretare definitivamente l'aspirazione alla totalità che è la Vita, sono evocate le due divinità, della pienezza dei sensi e della parola: Dioniso e Afrodite. Il poeta le scopre e le incontra nella loro fisica esuberanza: il grappolo d'uva e il corpo bellissimo. Dioniso si rivela come la vite che produce il frutto molteplice come emblema della continuità e come fonte dell'ebbrezza poetica: «Un lampo discoperse / la vite meravigliosa / gravida di grandi / grappoli, frondosa / di fosche fronde». E allora d'Annunzio elenca, dopo, la totalità del dono del dio: «L'odore di tutte le vigne / sentii ne' precordii capaci / e di tutti i mosti il sapore, / ebbi le vendemmie spumanti / di tutti

gli autunni feraci / nel cuore, e le feste i canti / l'urto dei piè danzanti
 il suono / dei flauti frigi, e Lesbo / rossa di faci pel natale / del vino e
 l'onda corale / e il passo del lidio coturno». Il poema è elencazione, esaurimento di metafore, miti, racconti, ricapitolazione dell'antica poesia per dire ancora una volta e variare e aggiungere altre immagini nell'esilità e addirittura nell'assenza di movimento. Per evocare l'arrivo di Afrodite e il possesso della dea a opera del poeta, d'Annunzio si serve delle del resto abbastanza frequenti forme della disgiunzione: «non ...ma». L'episodio così si raddoppia e moltiplica: «Allora, come una statua / dalla voluttà della Notte / espressa, una forma / silenziosa / biancheggiò nell'ombra / terribile; e trasalii. / Una luce fatua / sorse come una colonna / tremante nell'ombra / soffocata; e trasalii. / Non dissi: “O donna, / chi sei tu?” Non chiesi: “D'onde venuta, / di quali iddii / messaggera?” Ma la conobbi / subitamente, muta / ed eloquente. / Per sentieri profondi / tratta me l'avea sola dall'armonia dei mondi / il Desiderio. / Non dissi: “Parla!” / Ma mi volsi a ghermire / il suo corpo discinto / che fresco sentii quasi fosse / balzato da polle rupestri. / Né per baciarla / la bocca detersi / dal succo del grappolo molle, / che il divino Istinto mi volle / dei due beni diversi / comporre una gioia infinita. / O Vita, o Vita! / O notte d'estate fra l'altre / memoranda, in cui la mia carne / compì l'umano atto fugace / sotto la specie dell'Eterno!».

La tensione alla totalità non è soltanto quantitativa, ma vuole raggiungere anche il vertice del divino, quello pagano. La *Laus vitae* è anche il tentativo di rinnovare i due poemi del sacro pagano, Esiodo e Ovidio, Dioniso e Afrodite carnalmente evocati: il grappolo d'uva rapito a forza e assaporato con la bocca e il corpo candido, nudo, della dea posseduta e goduta. Gabriele commenta di avere così attinto l'Eterno: il divino e l'umano, nelle due divinità che gli sono apparse. Il viaggio in Grecia incomincia nel “canto” IV, ma l'impostazione non cambia molto: il fatto, l'episodio, l'incontro. Le avventure, anche le conversazioni e le battute spesso giocose dei compagni, sono raccontati e commentati più volte per insistere sul significato esemplare. Prima di approdare alla Grecia il racconto della navigazione si trasfigura in visione, con l'apparizione di Ulisse con la sua nave nera, che passa accanto a quella dei navigatori. La Grecia del poema non può essere quella dell'archeologo e neppure quella del turista, ma è il continuo incontro col mito e con gli dèi antichi e gli eroi della storia e dei poemi omerici. Così l'eroe di Itaca apparso

sul mare offre l'occasione di rinnovare e di riraccontare le sue imprese fino all'ospitalità presso i Feaci e il ritorno in patria e la strage dei proci. L'aggiunta al mito è la presenza e l'eroicità del poeta che si sente uguale a Ulisse, capace delle stesse imprese. È l'aspetto originale del poema moderno con l'eccesso di manierismo che ne costituisce lo stupore poetico. Così d'Annunzio prolunga e commenta minuziosamente altri aspetti e situazioni del mito odisseaico: Penelope rimasta per tanti anni sola, l'elenco dei proci, Telemaco che ha visto la fulgida Elena e spera nel ritorno del padre di cui conserva, ungendolo, per la vendetta l'arco che nessun altro è in grado di tendere. La visione di Itaca dà luogo alla descrizione delle rupi e i «lacrimevoli cipressi», ma nel poema del moderno viaggio alla Grecia degli antichi eroi e dei miti c'è sempre anche la memoria patetica, che è parte fondamentale della poesia romanza e in particolare contemporanea, e l'eroismo si vela di malinconia, la tensione al sublime di emozioni famigliari, e il poeta evoca allora le sorelle e soprattutto la madre, lontane mentre egli sfida l'inosabile sul mare verso le origini della bellezza, del sacro, della Vita, e incontra Odisseo e Dioniso e Afrodite.

Il mutamento di tono è eccessivamente radicale non diversamente dalle celebrazioni della Vita e di tutte le forme della Natura e delle opere umane e dei sogni. È l'alternativa rispetto all'esaltazione esasperata: la malinconia, appunto, di fronte all'eroismo e soprattutto di fronte alla scelta del protagonista del poema di sperimentare tutte le forme del mondo e delle esistenze delle arti in forza della parola, sia il sublime sia l'infimo, mai accettando il limite, la medietà. Rivolgendosi alle sorelle Gabriele dice loro che egli coincide con la Libertà assoluta che gli fa spavento di fronte alla purezza loro, ma questa ha pur sempre come la libertà origine dalla stessa madre, dalla stessa stirpe: «Se taluna di voi / improvviso mirasse / l'aspetto della mia / Libertà, d'orror tremerebbe / e di spavento [...] / E lo stranier che merca / e froda al publico sole / il falso mendico che ostenta / nel trivio l'ulcera immonda, / il marinaio rissoso / che batte il fanciullo e il vegliardo, / parrebbero a quella men empia / del caro fratello perduto!». È l'altra faccia della vita che si rivelerà più ampiamente e tragicamente nella sezione delle città terribili del capitalismo oppressivo e sfruttatore: la città è sempre violenza, orrore, menzogna, che tuttavia il poeta deve conoscere, perché nulla d'umano gli è alieno. Dopo chiarisce Gabriele, per giustificare quello che alle sorelle e alla madre appare causa di disperazione: «E le mie virtù, i miei

vizii, / i miei delitti, i miei gaudii / letiferi, i miei operosi / tormenti, le occulte mie glorie, / i sogni indicibili, tutto / il fiume rapace del mio / essere tingemi i polsi / di quel vostro azzurro sì lieve». La rassegna del male del mondo diventa concetto e materia di poema accanto alle sorelle e alla madre. È un'ulteriore rappresentazione della totalità a cui l'opera tende; ed è ossessiva tanta moltiplicazione di parole in poesia e ripetizione.

Il procedere della *Laus vitae* va dall'esaltazione epica all'esperienza della degradazione dei costumi e delle azioni dei tempi attuali, dal mito eccelso della religione pagana al cristianesimo brutto, senza vigore e grandezza e guarda soltanto alla morte (ed ecco l'eco carducciana). Nel "canto" V le strofe iniziali sono l'esaltazione della navigazione, sotto il vento, nella pienezza del mare, con l'appropriazione del lessico marinaro del Guglielmotti e con l'invocazione alle divinità classiche, con tutto lo slancio dell'avventura, mentre l'arrivo a Patre racconta l'altra faccia dell'esperienza del viaggio, quella del porto che comporta l'abbruttimento e la degradazione dei guadagni, dei comportamenti osceni, della brutalità immonda, della religione senza sacralità. Tutto è schifo e bruttura nella Patre d'oggi, all'opposto della città degli Achei antichi. È l'esemplificazione più clamorosa dell'esperienza del viaggio in Grecia, fra la sublimità antica e la realtà moderna. Essa sarà ripetuta con più grandiosa tragicità nei "canti" dedicati alla Roma moderna, al gran demagogo, alla rivolta operaia e all'utopia del prossimo riscatto da parte dell'eroe che verrà.

L'Ulisside sogna di far generare dal cuore di bellezza e di sacralità dell'Ellade «il figlio che invoco immortale», e a Patre, approdato nella Grecia sacra, incontra l'infamia, la sporcizia, il fetore, la volgarità anche lì uguale a quella del mondo contemporaneo, ed ecco la prostituta di Pirgo, «piccola e pingue», ed ecco Elena invecchiata, spaventosa, a dimostrazione che il tempo è trascorso nei secoli da quando la donna più bella che mai fosse nata aveva suscitato l'ammirazione dei vecchi di Troia e per le quali tanti giovani eroi erano morti. La Grecia gloriosa e pura e divina è anch'essa invecchiata fino a farsi orrenda come la vecchia vista negli angiporti di Patre.

Il viaggio, nel poema attuale, è soprattutto enumerazione, elencazione, aspirazione alla totalità, tanto è vero che la descrizione dell'approdo a Patre viene ripetuta da due punti di vista diversi, ma nella stessa sostanza di linguaggio e di materiali descrittivi: prima lo sguardo sintetico del

porto, poi la visita al quartiere dei bordelli a cui i navigatori alla fine si avviano alla ricerca di qualche piacevole puttana, e lì trovano la stupidità, la bruttezza e soprattutto Atropo nella forma di Elena invecchiata (della bellezza antica diventata figura della Morte). Per poter ascendere fino al sublime dell'Ellade sacra è necessario attraversare l'orrore della città degli affari e dei traffici, quella della prostituzione, della malattia, della foia, fino a riconoscere la Morte. La totalità della *Laus vitae* esige tutta questa conoscenza e descrizione d'orrore. Nessun poema dei tempi passati, classici e romanzi, è mai giunto a tanto. È anche questa la novità della *Laus vitae* su cui enfaticamente d'Annunzio insiste, con il solito procedimento per variazioni e similitudini e sinonimie. Vale la pena insistere su questo "canto" del poema dannunziano, perché è una dimostrazione fondamentale. L'orrore deve essere descritto a fondo, infinito e atroce com'è, perché il poema moderno non può non contenerlo, in quanto nessun poeta ha mai osato rappresentarlo: «Torrido soffio affocante / qual fiato di mille fornaci / su l'acqua oleosa / e corrotta; lezzo di tetre / cloache di putridi frutti, / di torbidi fumi, di fecce, / di sevi, di spezie, di vini, / d'acri fermenti, d'umani / sudori; terribili pietre / consunte dal traffico immondo, / riarse da Sirio, insozzate / dall'escremento dell'ebre / ciurme, dei cavalli, dei buoi / stupiti ancor barcollanti / in lungo rullio di tempesta; / tristi anelli di nero ferro, / ormeggi più tristi / che vincoli di prigionieri; / man tese di mendicanti, / riso ambiguo di prossenèti, / e frode e fame in agguato: / tale m'apparve all'approdo / l'antica città degli Achei». Nella *Laus vitae* sempre molto limitato è il racconto. Il poema è stato il genere narrativo per eccellenza, generando poi il romanzo, ma d'Annunzio muta decisamente struttura e canone con la legge dell'enumerazione. Dopo la descrizione dell'approdo a Patre la visita al quartiere delle prostitute continua a essere descrizione ed elencazione, e soltanto dopo si sviluppa in una lentissima narrazione: «Nella notte illune, / [...] noi tristi ridendo / e cantando seguimmo / il prossenèta per cupi / angiporti graveolenti / in cerca di meretrici. / [...] Un gabbier fulvo e nerbutto / receva il suo vin resinato / alla soglia del lupanare / tra afa d'amaro sudore. / [...] / I marinai dal collo / ignudo, gli stradiotti / bracati, i battellieri / dal braccio di bronzo e dal dorso / incurvo, le flosce bagasce / dalle guance rosse di fuco / vile, i bardassoni più molli / delle femminine esperti / in muovere l'anca, la schiuma / del porto, la melma del trivio, / i nativi e i meteci / e gli stranieri appro-

dati / da un'ora, accesi di foia, / tumultuavano al lume / fumido delle lucerne / grasse, tracannavano il vino / malvagio e la mastica arzente, / mercavano copula e lue / per mezza dramma. E gli sguardi / come i getti della saliva / lucean sul carnaio in fermento». L'azione, il fatto sono brevi a confronto dell'enumerazione: i compagni che vanno alla ricerca di prostitute, il gabbiera che vomita davanti al lupanare sono gli eventi subito bloccati nell'elencazione dei personaggi e delle cose incontrati. Si noti che molto spesso il verso ridonda nell'*enjambement* in modo da rilevare l'aggettivo che chiarisce la natura in questo caso disgustosa e volgare, in altri casi eroica o mitica della descrizione, dell'elencazione. È un procedimento calcolatamente non narrativo, onde rilevare la forma poematica che d'Annunzio propone come novità assoluta rispetto alla tradizione. Il poema è epico anche nell'età moderna, ma con scarse sezioni narrative che sono avvolte in descrizioni minuziose, in enumerazioni che tendono all'esaurimento dell'elencabile: le forme della prostituzione, gli uomini che si aggirano nel quartiere della foia e del mercato dei corpi.

Soltanto dopo tale elencazione di parole può essere raccontata l'avventura dei compagni dottissimi ed eroici che hanno attraversato il mare e incontrato Odisseo e sono approdati alla Grecia, e, dopo la tensione al sublime, si trovano di fronte alla Patrasso moderna di traffici e violenze e inganni ed entrano nel luogo dei lupanari dopo il sogno di ritrovare subito gli dèi e le dee sublimi del sacro originario e della bellezza. La vicenda della puttana di Pirgo è per questo attraversata dal grottesco, di un "comico" che è congiunzione di disgusto e di disperazione. Ecco il racconto: «Quivi, al dir del buon prossenèta, / giunta era una donna di Pirgo / formosa, nel fiore degli anni. / Ma non degnava ella beare / di sua forma l'ebra ciurmaglia / nella fumosa taverna / aspra d'urli rauchi e di pugni / percossi. In penetrale / remoto, su candido letto, / ella attendea lo straniero / opulento, il navarca / magnanimo, o l'alto signore / dei latifondi patrensi. / Salimmo allora la scala / di putrido legno, varcammo / la soglia segreta; e la donna / di Pirgo ci apparve nell'ombra / del letto, piccola e pingue, / simile a gravida capra / dalle molte mammelle / olente dell'irco suo sposo». La descrizione dell'approdo a Patre offre un grandioso esempio dell'epicità di degradazione e disgusto, che è l'altro e moderno modo antifrastico del poema epico, ben lontano dal "comico", che ha come punto di partenza l'episodio di Tersite nell'*Iliade*. Non c'è nulla di satirico e tanto meno di eroicomico nella descrizione dell'arrivo

a Patre e nell'itinerario nel quartiere della prostituzione. Per d'Annunzio l'esperienza è esemplare di fronte alla contraddittorietà fra il mito eroico e divino, di cui Gabriele e i compagni navigatori e viaggiatori nell'Ellade vogliono essere continuatori, e la degradazione infima di quel mito. Fin dall'attraversamento del mare dall'Italia a Patras d'Annunzio esclude la liricità privilegiando l'enumerazione e la moltiplicazione dei sinonimi, cioè la forma moderna dell'inno che a causa della situazione attuale, borghese e affaristica e non più corale come nella letteratura greca, è concentrata nella pronuncia dell'unico signore della parola, del sacro e del bello, il poeta che, come nuovo Ulisse, vuole farsi esperto anche dei traffici immondi del porto e della prostituta di Pargo e del gabbiere che vomita sulla soglia del lupanare.

La conclusione dell'episodio della meretrice di Pargo è giocosa e ironica, ma non ha nulla a che vedere con il "comico": il racconto rileva la bruttezza e la stoltezza della donna, che appare simile a una capra in confronto con la cultura raffinata, la giocosità superiore, la lingua forbita di Gabriele e dei suoi compagni. La narrazione è più breve del commento, e anche qui ecco l'esempio pur minimo della volontà del poeta di prendere sempre le distanze dall'idea del poema narrativo e lirico, mentre il poema moderno è innografico e vocabolaristico: «Niuno di noi appressarsi / ardiva alla femmina elea. / Ma uno dei cari compagni / le parlò con attico accento: / O femmina elèa, / non nel Minyeio d'Omero, / nell'ingiocondo Anigro / che scorre tra il Minthe e il Lapitha, / bagnasti il fior di tue membra? / Ridemmo in giovine coro. / Ella gustar l'attico sale / non seppe, e scagliò contro noi / l'ingiuria e i sandali. Allora / ci ritraemmo, con nari / occluse, giù per la scala / di putrido legno». In realtà, non è accaduto quasi nulla, e la battuta del caro compagno è un indugio, che blocca l'episodio dei viaggiatori che, approdati in Grecia, vanno alla ricerca di una meretrice e ne trovano una stupidamente magnificata dal prosseneta.

Le lasse che concludono il "canto", ben nove, sono una variazione mirabile nella *Laus vitae*, e arricchiscono enormemente le proposte dannunziane di poema dell'età moderna: l'evento, la descrizione realistica, che subito si trasforma in rievocazione del mito di Elena, in prosecuzione lungo i secoli fino a mescolare mito e storia e a immaginare che l'ultimo a possedere Elena sia stato Alessandro giunto in Egitto, dove ella era stata portata da Atena per non essere violata da Paride (ma

l'altro nome di Paride è ugualmente Alessandro), con la conseguente fondazione di Alessandria nel luogo dove la donna più bella del mondo fu presa dal conquistatore ugualmente bellissimo; e dopo non c'è stato altro che abbruttimento, invecchiamento, prostituzione, stupro, finché Elena ricompare proprio nel lupanare di Patre trasformata nella Parca, nella divinità della Morte. Il racconto è invenzione e dimostrazione di dottrina e di sapienza del mito, ma è anche, nella forma dell'apologo, la lezione della malinconia disperata e cupa della contemplazione della morte; ed Elena decrepita rimanda alla Vecchia del Torbido che la Foscarina con Stelio Effrena vede nel museo dell'Accademia e di nuovo nella villa Contarini di Stra. La storia, la letteratura, il mito, l'invenzione che è la prosecuzione della vicenda antica fino al termine decisivo dell'arrivo del poeta e l'apparizione della Parca, rivelano il precipitare nella decadenza dei secoli dopo che per l'ultima volta la bellezza greca si è concretata in Alessandro e in Elena in Alessandria preservata dagli dèi. Oggi è riapparsa Elena orrendamente invecchiata, dalla quale si libereranno i compagni a opera proprio dell'affabulatore supremo capace di interpretare i miti classici e di crearne di nuovi, come già è accaduto nell'incontro con Ulisse sul mare e come si vedrà durante tutto il viaggio nei luoghi deputati della grecità (e delle guide turistiche): «Repente / brancolò nell'acre / tenebra ver noi una mano / ignota. Qual voce d'antico / sepolcro imprecava per fame / novella? Ristemmo, perplessi. / Al breve bagliore / scorsero i nostri occhi mortali / l'eterna tartarea faccia / d'Atropo che taglia lo stame, / dell'inevitabile Moira? / Sparvero l'inganno dell'ora presente, l'angustia del luogo, / il turpe clamore degli ebbri; / e tutti i secoli muti / che avean travagliato quel volto, / incanutito quel crine, / sfatto quella bocca vorace, / smunto quel seno infecondo, / curvato quel dorso di belva, / scarnito quell'avidà branca, / sepolto nell'orbita cava / quell'occhio ancor semivivo / senza cigli ingombro di sanie / e lacrimoso di sangue, / i millenni d'onta e di lutto / oppressero il cuor mio vivente. / E l'anima mia nel mio cuore / tremò d'infinita tristezza, / come innanzi all'aspetto senile / d'una già cognita gente, / di subito apparsomi in fondo / al funebre specchio dei tempi». Il discorso dannunziano è sempre analitico nella tensione all'esaurimento del dicibile, in questo caso della vecchia apparsa nel lupanare, mentre Gabriele e i compagni ne stanno uscendo dopo essersi fatte beffe della meretrice di Pirgo. È la vecchia esemplare, il compendio di tutto l'orrore

della vecchiaia turpe e disperata e ancora bramosa di vivere e rilevato dall'aggettivo o dal complemento di specificazione che, nella frequenza delle inarcature, prolunga ancora la descrizione e la dilata, ma anche ne dilazona la spiegazione e l'interpretazione a quel punto assolutamente necessarie. Il fatto è che d'Annunzio si nutre, sì, della "lettura" dei poemi antichi, *Iliade*, *Odissea*, Esiodo, Ovidio, in particolare, ma il suo poema del viaggio all'Ellade e alle origini del divino e della bellezza ha, all'opposto, la contemporaneità sociologica, morale, politica; cioè della storia borghese. L'interpretazione della vecchia orrenda che chiede l'elemosina nel lupanare rappresenta emblematicamente l'estrema degradazione del mito che fu supremo, quello di Elena bellissima e sublime e suscita nel poeta il profondo senso di disperazione, perché le appare trasformata nella Parca Atropo. C'è sempre, nell'opera di d'Annunzio, la presenza della Morte nelle varie forme che si incarnano: la segreta eco nelle *Esequie della giovinezza*, la vecchia del Torbido ne *Il fuoco*, i suicidi del *Trionfo della morte*, la città dell'etisia ne *La Leda senza Cigno*, la morte dell'Estate nell'ultima sezione di *Alcyone*. La visita di Patre culmina nell'apparizione di Elena decrepita, talmente deforme da identificarsi con Atropo. Di qui ecco il procedimento tipico del poema dannunziano: la descrizione analitica, che, in realtà, è l'esaurimento di ogni possibile aspetto della raffigurazione della vecchia, attraversando le arti figurative (il Torbido, ma, in tanta pittura, la serve dell'eroina Giuditta, raffigurata per lo più come la vecchia che ha in mano il sacco con la testa di Oloferne per mostrarla ai cittadini di Betania). Poi c'è l'invenzione narrativa che deriva dall'idea che Gabriele si è fatta della vecchia del postribolo di Patrasso: Elena decrepita e infame, e su questa intuizione vede il mito originario non eterno ma sottoposto al tempo, che fa invecchiare anche gli dèi e gli eroi fino al termine attuale di degradazione e di volgarità.

L'Ellade del divino era senza mutamento, intatta, ma la Grecia contemporanea ha subito la stessa decadenza di Elena: il poema è la raffigurazione anche del moto del tempo che ha animato e scosso il mito, coinvolgendolo nella sua vicenda di rovina e morte di cui è emblema l'orrenda vecchia del postribolo. Ma l'enumerazione rimane la norma fondamentale del poema. La fondazione di Alessandria a opera di Alessandro coincide con l'estrema bellezza di Elena che si mostra al conquistatore e al fondatore di città e a lui si offre. Non si dimentichi il fatto che il protagonista della *Laus vitae*, navigando verso la Grecia, vede apparirgli

Afrodite: il poeta moderno è l'eroe unico e vero in un'età di cupidigie e di guadagni, e non è pensabile almeno per ora nessun conquistatore e domatore di popoli e creatore di città. Il nuovo mito, che Gabriele inventa, evoca Alessandro e il congiungimento con Elena ancora lì bellissima, perché preservata dalla dea, mentre a Troia e sotto Paride non c'era che il simulacro: «I Continenti oscurati / eran sotto l'ombra degli alti / pensieri. Ei vedea la ricchezza / dei regni versarsi infinita / su l'Arcipelago azzurro, / dalla Città nascitura / come da corno inesautto. / E vennegli Elena per l'acque / dai lidi argivi incurvati / secondo la forma del labbro / ledeo; sorridendo gli venne / Elena di Sparta che Achille / bramò; venne a lui col nepente / la bianca Tindaride; venne / recando nel cinto il profumo / dell'Ellade caro al signore / dell'Asia. E il Macedone scosse / la figlia di Zeus nudata / su le fondamenta fatali. / E fu quegli l'estremo / Eroe cui ella soggiacque». La *Laus vitae* è il poema di miti originari e nuovi, e questi ultimi contengono anche l'età moderna degradata e volgare, dominata dall'ossessione del denaro e dalla vocazione della malattia e della morte. Non per nulla nell'approdo a Patre c'è anche la descrizione del funerale cristiano con i preti sporchi e lamentosi a contrapposizione dell'eroicità dei miti pagani anche nella presenza della morte. Il poeta ha immaginato l'ultimo eroe conquistatore e edificatore di città che si congiunge con la donna simile ad Afrodite per la bellezza nel momento estremo della sua grazia. Il mito, dopo, racconta la decadenza e la degradazione della bellezza nell'assenza ormai d'ogni eroismo. C'è una differenza radicale fra l'amore di Verlaine per le età al culmine della decadenza e la rappresentazione dannunziana della decadenza come malattia e orrore che va guardata e raffigurata fino in fondo per giudicarla e superarla nel ritorno al sublime del sacro e del bello: la *Laus vitae* è soprattutto questo. Dopo l'ultimo rapporto divino fra l'Eroe Alessandro ed Elena tutto e infamità, disgusto, violenza, brutalità: «Poi fu polluta per notti / e notti, tra il sangue e l'incendio, / dai centurioni di Roma / premuta fu sotto le squamme / delle loriche pesanti. / Punsero l'ispide barbe / la sua mammella rotonda / che dava la forma alle coppe / d'avorio pei conviti / dei re. Nel suo ventre convulso / ruggire s'udì la lussuria / come rombo in conca marina. / Da sola ella fu la suburra / aperta all'esercito in foia. / Fu manomessa dai servi, / dai ladroni, dagli omicidi, / dai profanatori di tombe, / dai mercenarii fuggiaschi. / Calpesta in polvere e il fango, / lambì con la

lingua lasciva / le calcagna dei violenti. / Soffiò dovunque il suo fiato / come insanabile peste. / Accrebbe i nomi del vizio. / Fece innumerevoli i nomi / e i modi, maestra di spintrie / pei Cesari enfii di murene / e roscidi di purulenza. / Vecchia d'indicibil vecchiezza, / tentò se le mille sue rughe / servir potessero a qualche / più mostruosa lascivia; / ma, come in solchi di sabbia / sol cresce la crambe marina, / crebbevi sol la vergogna. / E fu di postriboli cencio, / nettò dai vomiti i letti, / gittò nel rigagno del vico / le rosse urine e lo sterco, / spezzò il suo ultimo dente / per rodere gli ossi ed i tozzi / contesi alla cagna scabbiosa». È anche questo un esempio dell'idea di poema che ha d'Annunzio. Non si sottovaluti l'esemplarità dei *Poemi conviviali* del Pascoli: *Alexandros*, *Anticlo*, anche *Tiberio* e *La buona novella*, *In Occidente*. Spesso i materiali sono gli stessi, ma il Pascoli racconta sempre, anche quando inventa visioni e allegorie, mentre d'Annunzio, proprio perché vuole costruire il poema come esaustione di parole, si affida al narrare soltanto per brevissimi momenti, subito dopo moltiplicando le esemplificazioni. I *Poemi conviviali* sono abbastanza brevi in omaggio all'idea dell'impossibilità nell'età contemporanea del poema canonicamente ampio e costruito secondo l'unica vicenda con la varietà delle peripezie, ma sono narrazione continuata, unitaria. Al contrario d'Annunzio vuole raggiungere la totalità, ma per sequenze distinte, separate, anche contraddittorie, perfino dispersive. La conclusione del "canto" di colpo arriva al tragico moderno, quello che si attua attraverso il riconoscimento del male gratuito. Si pensi all'omicidio-suicidio di Giorgio Aurispa dopo che Ippolita l'ha costretto al rapporto orale, alla vicenda del *Giovanni Episcopo* o al *Sogno di un tramonto d'autunno*. Al contrario di Alessandro il poeta-eroe della modernità incontra Elena invecchiata che gli fa capire il senso della storia degradata di fronte alla visione dei miti antichi: «Or tu la vedesti alla porta / di quella femmina elèa, / crinita di grande canizie. / Fu sua sapienza la frode, / sudore di opere infami / ne' secoli fu suo lavacro; / e tuttavia biancheggiare / or noi la vedemmo nell'ombra! / Come neve su volutabro / sta su lei la grande canizie: / attonito l'occhio la mira. / Ah fior di bianchezza sublime / che alle Scee mirarono i Vegli! / Aedo, tu desti la dramma / a Elena figlia del Cigno. / Così questo sogno sognando / nell'amarissimo cuore, / tornammo alla nave ancorata».

Il racconto del viaggio in Grecia comprende i "canti" VI-XV, ma l'ultimo comprende sia la celebrazione dell'Ulisside Guido Boggiani,

sia quella di sé come il nuovo Ulisside, e, infine, *Il canto amebèò della guerra*, che rimanda, sì, al racconto della conquista e della distruzione di Troia, che è fuori dell'*Iliade* e, se mai, ai primi libri dell'*Eneide* e ai frammenti degli altri poemi del ciclo troiano. Si tratta non di una nuova narrazione della fine della città vinta con il trionfo degli Achei, ma privilegia l'aspetto sadico della guerra giunta al punto decisivo del confronto fra i vincitori e i vinti; e forse qualche più attuale riferimento è dato dal "poema conviviale" del Pascoli, *Antico*, nelle due versioni, l'una in versi italiani sì, ma costruiti secondo il ritmo dell'esametro, la seconda in endecasillabi sciolti, come sono molti dei *Poemi conviviali*. Nel *Canto amebèò* d'Annunzio ripete fino all'esasperazione la descrizione (non la vicenda, non le azioni) del comportamento dei vincitori crudeli, che straziano e massacrano donne, bambini, giovani, vecchi e dei vinti che invano chiedono pietà. Come sempre, il discorso è analitico e ripetitivo per eccesso di sadismo. È forse uno dei punti del poema più esemplificativo: non ha molto a che vedere con l'Ellade sacra e sublimemente bella di miti e d'arte, ma è la dimostrazione che in questo modo il poeta ha esaurito il dicibile.

Il viaggio nell'Ellade corrisponde a due diverse impostazioni descrittive e celebrative, ed è, sì, vero che d'Annunzio si serva delle guide turistiche, ma soprattutto parte dai miti, dagli dèi, di cui sono specifici quel determinato luogo o città o eroe che li compì l'impresa trionfale oppure dove un dio ha preso per sé la donna bellissima, e che si concreteranno dopo in tragedie, liriche, metamorfosi, periegesi, statue, pitture su anfore e mosaici. Con qualche disinvoltura, accade che Gabriele attribuisca a quanto vede o immagina in Grecia quello che è l'esito delle visite nei musei fiorentini, veneziani e romani della pittura rinascimentale, manierista e barocca. Pensiamo a "capitoli" come la raffigurazione di Ippodamia nel "canto" VIII con l'evocazione dell'Alfeo come il fiume in cui il poeta si immerge nel viaggio che lo porta a Olimpia, ed ecco, poi, le sequenze dei miti degli Atridi, e il "canto" IX con l'inno a Hermes, e, per l'altro verso, la visita a Delfi e infine Delo. È il poema che ha l'impostazione dell'enciclopedia, con Ovidio ed Esiodo come *bedaekeer*, che è, poi, l'altra forma del viaggio, tipicamente attuale con tutti i limiti che comporta, ma anche come alternativa del viaggio dell'*Odissea*, dell'*Eneide*, delle *Argonautiche* e delle *Dionisiache*, e la citazione del viaggio dantesco e delleventure del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso.

Il “canto” XVI dà inizio a tutt’altre rappresentazioni: non l’Ellade e il viaggio per mare e per miti, ma la città moderna, quella tentacolare, afosa, sofferente, senza bellezza, la cui descrizione rinnova l’approdo a Patre, ma con più diretta ed esemplare modernità tecnologica, sociologica e politica. È significativo il fatto che l’emblema iniziale della modernità tecnologica sia il tram, lo strumento di ferro, anonimo, adatto per la gente comune, mentre sono scomparsi corsieri e abilità di cavalieri: «O Vita, assai più crudele / è il canto che nella pace / delle città funeste / s’ode, quando arde il bitume / o splende la selce / sotto il Cane vorace / nelle vie diritte ove passa / il carro che non ha timone / né giogo, e non corsieri / splendenti di sangue e di schiume / cui prostesa l’onta soggiace, / ma rapidità senz’acume / che bassa scivola, immune / tra la ferrea fune sospesa / e il duplice ferro seguace». Più sinteticamente, poco più in là, d’Annunzio descrive ancora come figure delle «città terribili» i tram come le macchine che trasportano dalla casa al lavoro e dalle fabbriche a casa le «scorie umane», cioè i lavoratori incatenati alle macchine e condannati a ripetere sempre gli stessi meccanici movimenti nell’età del capitalismo, oppressivo e schiavista: «I carri su le rotaie / stridono carichi di scòria / umana scintillando d’una luce più bella / che la luce degli astri». È la «gloria delle città terribili»; e grottesca e dolorosa è la contrapposizione fra operai diventati “scoria” e lo splendore dei tram, che vince la luce delle stelle. Nella città moderna la Vita diventa fallimento, tentazione di follia, disperazione, annullamento di sé, vocazione della morte, crudeltà e sadismo senza motivazione: «Conosco la ferita / che nella via necessaria / fa la rotaia lucente / agli occhi della tristezza / smarrita per quell’aria atroce, / quando non ha più voce / la bocca convulsa che occlude / la cenere dei sogni / masticata nel fiele / rigurgitante, e dalle nude / mani pare avulsa / l’ugna che sapea ghermire, / e sola nel collo / la carotide pulsa / come la sbigottita / rondine cui l’infantile / carnefice strappa le piume / di nascosto, e il cuore è frolo / come la carogna vile / che sul bitume / si matura al sole d’agosto». La cenere dei sogni ritornerà nella conclusiva allocuzione di Fedra, nella tragedia di qualche anno dopo la *Laus vitae*.

La città moderna è la negazione della Vita. Poiché il poema è moderno e tuttavia epico almeno in quanto c’è dentro l’eco del canone, la descrizione del tram è composta da una serie molto allusiva e contorta di similitudini e di perifrasi che molto a fatica ne riescono a dare l’idea

come lo strumento moderno di trasporto di massa. La descrizione non vuole avere nulla di realistico, ma della realtà della città industriale e capitalistica intende cogliere l'aspetto innaturale (come, invece, vivi furono i corsieri e gli aurighi, capaci di passare al di sopra delle masse schiave). Ne viene fuori un altro singolare aspetto del poema: dopo il viaggio in Grecia esso rappresenta la contemporaneità borghese e industriale come degradazione e abbrutimento della Vita a cui il poeta contrappone l'utopia del riscatto, quando riappare fra gli schiavi liberati Demetra a dispensare loro il pane. La città moderna è colta da d'Annunzio nelle giornate d'estate, soffocanti (al contrario delle tentacolari città fangose di Baudelaire), ossessive. Coincide col Male ed è l'opposto della bellezza e del divino. Gabriele accumula anche in questi "canti" tutte le variazioni possibili dell'orrore e della miseria malata della Vita: «Ben vi so, torridi giorni, / meriggi funerei, / incontri spaventosi / di cerei volti disfatti, / vie chiuse tra muri di forni, / tacita piazza combusta, / sordo asfalto, lastre roventi / su cui l'ombra angusta / dell'uomo è come bestia / di corte gambe laida e obliqua / che il tacco gli addenti ove il cuoio / rossigno si torce sformato / dall'ignobile passo / consueto». La città è l'opposto dell'Ellade, dei miti, delle visioni, del mare d'Ulisse: d'Annunzio insiste sugli aspetti più attuali con l'asfalto e i lastroni delle vie nel culmine soffocante dell'estate dove non ci sono ombre d'alberi e verzure, ma l'unica ombra è quella deforme di chi percorre le strade roventi. È l'insistente descrizione delle città industriali, dove l'uomo ha perso dignità e volontà, ed è bestia e la minima ombra finisce a sembrare il morso bestiale che addenta le suole. È un sequenza accanita e tragica di metafore e di similitudini. L'evento, la situazione, la descrizione della città canicolare si amplia e si trasfigura infinitamente nel susseguirsi delle immagini e degli accostamenti, spesso oltre i limiti della comunicazione. Da questa tensione deriva l'estrema conseguenza della vita nella città industriale nel cuore dell'estate, che è la follia: «Manie, Manie silenziose, / erranti nell'inferno / della città canicolare, / col passo degli sciacalli / famelici, tra le bucce / lubriche dei frutti e lo sterco / dei cavalli coperto / d'insetti che hanno il luore / dell'acciaio azzurrato, / io vi guardai nelle pupille / contratte dal dolore / della luce, vi guardai / negli occhi gialli di sanie / e di cruore vermigli, / su cui palpitavano i cigli / col palpito disperato / che non ha tregua nel sonno / poi che il sonno fu ucciso; / vi guardai fiso aspettando / che vi scagliaste come doghi / a

mordermi i pugni e la gola». La sequenza delle similitudini bestiali è in perfetta *climax*: la bestia di corte zampe, gli sciacalli famelici, gli insetti che hanno il lucore dell'acciaio azzurrato posati sullo sterco dei cavalli, i doghi (i cani delle mute inglesi delle cacce: il termine italianizzato è in funzione della *climax*, per il più raro lessico). È la pazzia così frequentemente presente nella letteratura ottocentesca (per d'Annunzio basta citare il *Sogno di una mattina di primavera*, il *Trionfo della morte*, un poco più in là il *Forse che si forse che no* e il *Solus ad Solam*). Nel poema si concreta come visione e apparizione e presenza nell'arsura ossessiva e malata della città canicolare. Le Manie, come presso che tutte le apparizioni nel poema, sono materializzate possentemente, diventano forme reali e persone in forza dell'esperata arsura dell'estate nella città moderna, industriale. Così inizia la sezione romana del poema contrapposta al viaggio alle origini e al divino dell'Ellade, con, alla fine, la visione utopica. Le Manie meridiane sono concretate in situazioni e in eventi atroci, orrendi, mostruosi (come i dannati nell'*Inferno* dantesco): «Immagini del delitto / mostruose intravidi, / torcimenti d'angosce / inumane ma senza gridi, / anime come sacchi flosce, / altre come logori letti / di puttane marce di lue, / altre come piaghe orrende, / fatte informi e nane / dal gran taglio diritto, / simili al combattente / ch'ebbe le due cosce / recise fino all'anguinaia / e tuttavia rimane / mezz'uomo sul suo tronco e cerca / con le dita ancor vive / tra il rosso flutto la radice / di virilità ricacciata / in fondo al ventre, là dov'era / prima ch'egli escisse compiuto / maschio dalla matrice». Ci sono similitudini di similitudini per più efficacemente esprimere e dimostrare chi siano le Manie, quale dissoluzione della mente esse significhino. Fisicamente rivelate e concretate in deformi processioni di mostri e di mutilati o di malati, d'Annunzio le mostra nel meriggio soffocante. Non è privo di interesse il fatto che, nel *Notturmo*, non più come similitudine della deformazione mentale, ma come situazione reale, d'Annunzio descriva il corpo mutilato proprio nello stesso modo dopo un combattimento ai limiti della laguna di Venezia, durante la guerra mondiale. Le similitudini d'orrore sono variazioni ancora dell'approdo a Patre e della descrizione del quartiere dei bordelli, con l'accentuazione ancora delle deformazioni schifose e brutali, del pensabile e dell'immaginabile della degradazione umana o delle malattie e delle mutilazioni per meglio rilevare quella follia che si apprende alle anime e le distrugge.

C'è in questo episodio, dopo la descrizione del giorno soffocante d'estate nella città tentacolare, la risposta del protagonista, che sente di dover contemplare tutto questo orrore per riscattarlo con la propria virtù: «Nel volto febrile / lo sguardo mi ridivenne / gelido e chiaro». Il poema ritorna con variazioni ricchissime su se stesso: non è un procedimento, ma un approfondimento e una comprensione sempre più accanita per la capacità del possesso della parola che d'Annunzio ostenta clamorosamente. La città canicolare, per questo, è di nuovo descritta, questa volta nella sua violenta attualità: «O lastrico accecante, / spigoli crudi dei muri / coperti di rabida lebbra; / consunta pietra di scale, / innanzi le porte sacre / al dio della cenere, dove / il mendicante ostenta / l'ulcera e la mano tesa; / cupa finestra ove in attesa / di preda sta la bagascia / spandendo sul davanzale / le sue mammelle come / pasta che lieviti; lenta / discesa dell'ombra / già dalla statua deforme / che glorifica il demagogo / brutale, o lastrico senz'orme, / oscenità del luogo / pubblico, lordume del trivio, / per voi conobbi un'ebrezza / amara che non ha l'eguale». C'è un aspetto tuttavia nuovo, ed è la statua del «demagogo brutale» che è il segno di riferimento della Roma contemporanea, diventato com'è l'opposto dei palazzi, delle vie, delle statue della bellezza classica e papale, come d'Annunzio ha ampiamente detto nel primo libro de *Le Vergini delle rocce*, con l'analoga esecrazione della democrazia.

Seguono le sei lasse dedicate a *Le città terribili*: i vesperi di primavera, i crepuscoli d'estate, le prime piogge d'autunno, la gloria delle città terribili, l'orrore delle città terribili, la febbre delle città terribili, il sonno delle città terribili, l'alba delle città terribili, da cui il poeta dice di avere visto sorgere «non so quale orrida gloria». Ancora una volta i materiali dell'episodio del poema sono analoghi a quelli già più volte usati tutte le volte che l'argomento è la città, si tratti di Patre o di Roma o, in queste sei lasse, tutte le città possibili della contemporaneità industriale di pianura e di porti (e quanto se ne serviranno Campana, Sbarbaro, Moravia, Pratolini, tanti altri autori nel novecento). La città industriale ha in sé un'orrida gloria, come dice Gabriele: è l'elencazione di tutto ciò che è l'opposto della Vita eccelsa, della Bellezza, dell'Armonia, della Forza, dell'Anima, dell'Arte, della Poesia, della Sanità della politica che dovrà essere guidata dall'eroe nuovo, ma ha per eccesso una grandiosità ammirabile, che seduce e stupisce. Il poema rappresenta il bene e il male, per reale esperienza e per completezza di similitudini e di allusioni.

Ne *Le città terribili* la celebrazione della loro gloria si avvale del linguaggio attualissimo della tecnologia: le macchine, le fabbriche, i tram, gli edifici “mostruosi” costruiti per gli operai: «A vespro / s’arrestano le miriadi / possenti dei cavalli / che per tutto il giorno / fremettero nelle vaste / macchine mai stanchi» (con la contrapposizione degli innumerevoli “cavalli-vapore” del lessico industriale rispetto ai destrieri nobili ed eleganti delle città antiche). Ci sono poi «le case mostruose / dalle cento e cento occhiaie» e, infine, «i carri su le rotaie / stridono carichi di scoria umana scintillando / d’una luce più bella / che la luce degli astri». La gloria delle città terribili è scandita fra vespro, sera, notte, alba, sonno, risveglio, e le descrizioni diventano gli atti teatrali della tragedia moderna che il poema racchiude in sé, nella sua vastità.

Due lasse sono più specificamente grandiose. La prima è l’«orrore delle città terribili», «quando su le vie / arse cadono i larghi lembi / violacei della Sera / con un odor molle di morte, e s’accendono su le porte / delle taverne i fanali / rossi che versano il sangue / luminoso al limitare / ove scoppierà la furente / rissa dopo l’ingiuria, / e i fuochi della lussuria / brillano negli occhi senili / della grigia larva che insegue / per l’ombra la vergine impube / con nel passo malfermo / l’indizio del morbo dorsale, / e il bardassa trae per le scale / già buie il soldato che ride, / e la libidine incide / l’enorme priapo sul muro!». La sera evoca dal sottosuolo gli aspetti, le forme, i protagonisti della violenza e della lussuria, con una grandiosità esemplare di epica dell’orrore. Sono gli stessi materiali di tante altre lasse precedenti del poema, ma a questo punto il compendio “terribile” offre il modello dell’epopea della città moderna e dei costumi malati e di tutto il male che l’industria comporta, rivelandone tutto l’abominio. Ciò che anima la rappresentazione e la capacità dannunziana di visionarietà e di invenzioni anche liriche: penso ai «larghi lembi / violacei della Sera», ai «fanali rossi che versano il sangue luminoso», la «grigia larva», più che fantasma e meno che corpo. Leopardi osservò che la lirica, come genere poetico, è più antica dell’epopea. Nella *Laus vitae* la lirica si risolve in similitudine e in metafora, perché il racconto prolungato è impossibile nella poesia contemporanea, e la lirica è, sì, essenziale, ma d’Annunzio vuole arrivare alla mescolanza di tutti i generi, spezzati, ridotti in episodi e in descrizioni, in variazioni e in ripetizioni, fino alla totalità e alla conseguente consunzione dei materiali e della conoscenza della parola. Si veda, nella lassa subito

successiva, la raffigurazione convulsa e drammatica (espressionista) del tramonto nella città di mare: «Il sole / come un mostro colpito / dal tridente marino / palpita ai limiti delle acque / in una immensità di sangue / e di bile moribondo, / e nel duolo del ciel profondo / la gran piaga persiste / livida di cancrena».

Il “canto” XVII è una lunghissima esplorazione della Roma popolare e dell’Agro romano, con la folla di uomini, donne, bambini, tutti legati alla fatica brutale, alla violenza, di una ferinità che il protagonista ripetutamente descrive ed elenca. Egli percorre la Via Aurelia, ripetendo gli aspetti e le caratteristiche che d’Annunzio, ne *Il piacere*, già rappresentò nell’addio di Elena Muti, che avviene ugualmente in primavera, nella periferia di Roma, in un’osteria volgare, fra gente brutale, una madre con un bambino malato, butteri, carradori. Nella *Laus vitae* è detto: «Oh meriggio di primavera! / Le taverne eran piene / di carradori feroci, / di rauche voci, di bestemmie / crude, di oscene canzoni. / E un odor maligno di vino, / di fimo, d’anace, d’aglio, / di sudori, d’olio fortigno / occupava la via romana». Dopo aver attraversato la città terribile e aver patito l’estate soffocante di Roma incontrando le Manie meridiane, il “canto” dell’Agro romano e delle periferie ancora selvagge, con tutta la brutalità che ostenta, con un’infinità di variazioni descrittive e di commenti e spiegazioni e insistenze, ha al centro una dichiarazione che, molto faticosamente, porta avanti il poema, sempre tuttavia costruito per gruppi di affermazioni, di giudizi, di evocazioni di luoghi e personaggi, tutti sempre esemplari, assoluti, al di fuori di ogni sviluppo narrativo: «io cercai nell’antica / via la stirpe sanguinaria / che maneggia il coltello / dal manico di corno / e dalla lama fissa». Il protagonista rinnova la sua dichiarazione di scelta vitale in contrapposizione non soltanto della borghesia dei «sorridenti / uomini vestiti di frode», ma anche della città delle fabbriche e delle oscenità malate, dei vicoli, del buio. Ripete Gabriele: «Una forza selvaggia e sacra», e poi ancora: «Quivi l’animale umano / amai, che divora, s’accoppia, / urla, combatte, uccide, / inconsapevole e vero».

La descrizione della gente che appare nella luce meridiana della città moderna, preda delle Manie nell’afa dell’estate, riprende e sintetizza le molte pagine narrative del pellegrinaggio al Santuario di Casalbordino che Giorgio e Ippolita compiono, nel *Trionfo della morte*. Ugualmente la descrizione dell’Agro romano e della periferia della città deriva

dall'analoga descrizione del luogo quando, nell'inizio de *Il piacere*, là si avventurano Elena e Andrea nell'ultimo addio dei due amanti. I materiali sono presso che uguali, ed è allora necessario confrontare la scrittura prosastica, romanzesca, di fronte a quella poematica, trattandosi di due generi che hanno la simiglianza della struttura narrativa. La descrizione dell'episodio del Santuario di Casalbordino ha un andamento progressivo, di calcolata *climax*, fino al culmine delle voci, dei rumori, delle esaltazioni, dell'ebbrezza del sadismo e del masochismo, e all'esasperazione del fanatismo religioso, che ha come riscontro i corpi malati, le deformazioni e le piaghe e le ferite e le mostruosità dei pellegrini, che là vanno a chiedere alla Madonna il miracolo della guarigione, e l'elencazione dei deformi è strettamente legata con la Mania che ha sconvolto gli infermi e gli accompagnatori degli infermi e i preti. Nella *Laus vitae* tutto è immobile, esclusivamente elencatorio ed esemplificatorio, senza ventura di tempo nello spazio immoto della città, dove tutto è accaduto una volta per tutte, nell'astrattezza raffigurativa che vuole giungere fino all'esaurimento del dicibile. Più marcato ancora è l'andamento narrativo e temporale della descrizione della periferia romana oltre il Ponte Milvio, con tutti gli accadimenti a cui assistono Andrea ed Elena, con gesti, colloqui, il bambino malato, la madre affannata, il bere e il mangiare e tutto è fortemente scandito nel divenire che ha come fondamentale riferimento la vicenda della separazione dei due amanti (sublimi: l'addio non può che avvenire, per la sapienza creativa di d'Annunzio, che in un'ambientazione degradata, malata, volgare). La descrizione di uomini e donne dell'Agro è analogamente al di fuori del divenire. Il poema moderno non è legato con il tempo, ma è enciclopedico e vocabolario-stico, perché quello che può e deve dire è la parola e a elencare le forme e le presenze della Vita è soltanto il poeta che è al di là, oltre la realtà diventata, appunto, sequenze infinite di parole purificate d'ogni calore e sangue e carne.

A questo punto d'Annunzio ripropone il naturalismo che fu a lui caro nelle novelle all'inizio della sua ricerca narrativa: anzi, quell'esasperazione e quella tensione all'eccesso, all'estremo, che nella forma poematica della *Laus vitae*, acquista il colore dell'epica di violenza, di brutalità, che si traducono in vicende essenziali della vita primordiale come la nascita, la copula, l'ira, il vino, il sangue. La degradazione del mondo borghese per il protagonista della *Laus vitae* può trovare l'alter-

nativa ancora nella contemporaneità, nell'elementarità delle forme della vita popolare: lì l'Eroe nuovo potrà trovare un riferimento per ridare autenticità e bellezza al mondo. È un'idea populista alquanto singolare, attuata con la solita profluvie di immagini e di descrizioni, e la sanità del popolo sarà abbondantemente sfruttata dal neorealismo italiano del secondo dopoguerra. Tale idea del popolo si contrappone, secondo la struttura del poema dannunziano, alla falsità del populismo socialista, che si concreta nell'emblema del gran demagogo, che eccita la folla degli operai e degli sfruttati dal capitalismo per renderli, nella rivolta, ancora più schiavi di quanto sono quando avranno distrutto ogni bellezza e ogni allegria di vita. Come in tutto il poema, anche la descrizione del gran demagogo è costruita con l'accumulo di tutti i possibili materiali del politico democratico. Non è un personaggio, ma un modello, costruito con la quantità del negativo, al di là della realtà e della storia. Tutta la *Laus vitae* è costruita come sequenze di figure esemplari, dalla meretrice di Pirgo fino agli operai in rivolta nella città industriale, quasi un enorme vocabolario dei sinonimi e dei contrari.

Si veda l'elencazione degli aspetti del gran demagogo della democrazia (con qualche acre punta specificamente antisocialista): «E io vidi allor sul crocicchio / l'edificator di bordelli, / figliuolo di non marzia lupa, / satollo di vituperio, / che s'era estrutto alto luogo / quivi a tener sue concioni; / vidi il gran demagogo, / nomato con nomi di gloria / Prevaricator sin dal ventre / e Sacco di saggezza / escrementizia e Frogia / mocciosa della vacca Onta, / sedare il clamore col gesto / per iscagliar suo verbo / contro a chiunque s'inalzi / e contro a tutti gli alti monti / e contro a tutti i colli ingenti / e contro a ogni torre eccelsa / e contro a ogni muro forte / e contro a tutti i bei disegni / e contro a tutti i buoni odori. / Ed errava nelle parole / come l'ubriaco di notte / va nel suo vomito errando. / [...] / O quanto era bello / su la bigoncia il torace / del bertone, angelo di bene / e messenger di salute, / che dicea: "La Canaglia / succede all'Uomo per sempre / e in pace amministra le grasce!" / O quanto era bella / intorno all'imperatoria / pinguedine del suo collo / stillante incliti sudori / la porpora della corvatta! / Egli era la sanie coatta / in forma di vafro macaco / nascosto nei panni il verdicio / pelo e le chiappe callute. / E le vociatrici boccute / l'adoravano. Dal capo / alle piante con gli avidi occhi / elle parean tutto succiarlo / quasi ei fosse tutto priàpo». La *Laus vitae* si concede anche la satira come

genere con cui compattare la varietà e le variazioni del poema, ma dal “comico” passa subito al sarcasmo feroce e all’ingiuria, conservando l’impostazione esaustiva e moltiplicativa, con qualche scatto improvviso, che si concreta e si esalta nell’aggettivo o nel sostantivo sapientemente dotto e raro, come «vafro», «boccute», «callute», «bigoncia» (per rinnovare l’uso tecnico delle orazioni politiche nelle città democratiche della Grecia repubblicana).

Prima della descrizione del gran demagogo più e più volte d’Annunzio ha descritto e contemplato il dolore del popolo insieme con le miserie, la fame, la schiavitù a cui la società borghese e il sistema capitalista lo obbligano. Siamo su un altro piano ancora del poema nella sezione romana della rappresentazione: non la naturalità delle periferie e dell’Agro, ma il proletariato urbano (e il termine è usato da d’Annunzio stesso). Il «vafro macaco» è, nell’episodio, il falso rivoluzionario connivente con il potere capitalista: incita alla rivolta, ma perché gli operai ribelli siano straziati e massacrati dai cavalleggeri che hanno formato una «muraglia equestre / irta di lame e di lancia». La concione del gran demagogo ottiene l’ottimo effetto caro alla borghesia di abbassare ogni altezza morale e intellettuale, ogni bellezza, ogni dignità. La descrizione del gran demagogo ha il punto più alto satiricamente nell’immagine delle donne che lo ammirano e contemplano con lo slancio e l’estasi del desiderio sessuale, come se le bocche che lo applaudono lo vedessero quale un grandioso membro maschile da succhiare nella pienezza del piacere del sognato rapporto orale.

Il culmine della sezione politica del poema è raggiunto nell’elencazione degli operai con le insegne dei loro mestieri. Anche di fronte a loro il protagonista del poema prova al tempo stesso stupore e pietà, perché sa che la ribellione è vana e si concluderà nel massacro, inutile ed eroica. È un ulteriore aspetto del poema, certamente nuovo non tanto per l’argomento, quanto per il fatto che la rivolta operaia si avvale del livello lessicale e del ritmo dell’epica, questa, sì, moderna. Non sono più le battaglie dei re e dei popoli, quelle raffigurate nella conclusione del “canto” XV, con *Il canto amebè della guerra*, esemplificativo e fondamentalmente astratto, modello puro, ma sono gli scontri fra chi ha e comanda, e si avvale dei cavalleggeri ferocemente armati, e chi non ha, ed è sfruttato ed è vittima delle sostanze chimiche necessarie per l’industria, ma rovinose per chi con esse lavora. Dice il poeta: «Un che di

sacro e d'ignoto / sorse in quell'immenso / miserabile corpo / in balia del delirio / vespertino, le cui mille / e mille facce divampate / parean da una fumida gloria. / E pietà mi prese di lui / che camminava ignaro / nell'eterna sua debolezza / come nella vittoria». La rivolta operaia è l'aspetto moderno dell'epopea nella città industriale, ne è la gloria e il sacro. L'episodio è sicuramente il più imprevedibile e originale nella lunghissima descrittività della *Laus vitae*. L'elenco degli operai che marciano verso lo scontro e la morte rinnova in modo grandiosamente solenne e glorioso una delle sezioni canoniche più ripetute e rigorose del poema epico, che è il catalogo delle navi (*Iliade*), degli eroi e dei reparti degli eserciti (*Enaide*, *Gerusalemme liberata*, due volte proposta).

Nella *Laus vitae* il catalogo della guerra fra proletari e borghesi è quello dei mestieri operai incarnati in emblematiche figure: d'Annunzio specifica, infatti, che esso esprime una «fumida gloria» («fumida», perché gli operai hanno negli abiti tutti i segni materiali del loro lavoro, come, nei cataloghi dei poemi antichi, le insegne degli eroi e di città o Stati o popoli da cui provengono i reparti, le varie specialità dell'esercito o i tipi di navi). Ecco il catalogo dei gruppi degli operai in rivolta; e all'opposto ci sono i cavalleggeri, una schiera tutta uguale, senza volto e aspetto, riconoscibile soltanto dai cavalli e dalle lance e dalle sciabole che oppongono, anonimi, all'immensa e miserabile massa di uomini veri, vivi, inermi, votati alla morte, e per questo gloriosi: «Uomini fetidi e robusti, / altri smorti e scarni / e curvi, combusti / dal calore dei forni / e delle caldaie infernali, / inverditi dai sali / del rame, inazzurrati / dall'indaco, arrossati / dalle conce delle pelli, / inviscati dai grumi / e dai carnicci dei macelli, / corrosi dagli acidi, morsi / dal fosforo, fatti ciechi / dalle polveri e dai fumi, / fatti sordi dai fischi / del vapore dilaceranti / o dai tuoni iterati / dai martelli giganti, / dai fragori e dagli stridori / di tutto il ferro attrito, / venian del lavoro fornito. / Foschi di carboni, / bianchi di farine, / con lorde le mani / d'argille o d'inchiostri / di sevi o di nitri, / con pregne le vesti / di tabacchi o di droghe / di farmachi o di toshi, / venian dalle fucine, / venian dagli opificii, / venian dalle fabbriche in opra, / dai fondachi, dalle fornaci, / di tutti i supplicii e i servaggi, / con su i volti selvaggi / impresse le impronte tenaci / della materia brutta / cui li asserviva il travaglio. / Ed ecco era divenuta / la lor pena diversa / una sola rabbia, conversa / a sollevare un sol maglio». Il catalogo è reduplicato, come d'Annunzio fa in tutto il poema, ma con

un effetto di solennità e di forza che perfettamente si adatta all'impostazione epica dello scontro fra operai e difensori dell'ordine politico e produttivo. Le descrizioni sono, come è necessario che sia nel catalogo epico, rigorosamente tecniche, ma siamo nel mondo moderno, nella città delle fabbriche e dell'industria, dominati dal potere e dai principi del capitalismo che si serve degli operai come strumenti, senza badare alle conseguenze rovinose e mortali dei lavori a cui essi, uomini, sono incatenati.

La battaglia è impari, e i cavalleggeri fanno strage dei rivoltosi, ma il poema offre a questo punto un'epicità dolorosa, disperata, e gli sconfitti non subiscono la legge del più forte, ma un sistema di produzione disumano. Di qui la rapida descrizione dell'intervento dei cavalleggeri che fanno a pezzi la massa in rivolta, che, fuggendo, si disperde inutilmente a incendiare, ad assalire i fornì (come a Milano, ai tempi dei *Promessi Sposi*: d'Annunzio cita Manzoni): a d'Annunzio la vicenda tumultuosa e atroce fa pensare non al puro orrore della sconfitta degli operai, ma, al contrario, alle doglie di un difficilissimo parto di un mondo nuovo, con la citazione paolina: «E da presso e da lungi / io udiva il clamore, / io udiva gli ululi e i lagni / orribili della gran doglia / nella Città millenaria. / E il clamore era come / di femmina partoriente / che si torca in spasimo grande / e morda la verde sua bava / e dia del capo e dei pugni / nelle mura e invochi soccorso / alla doglia sua, vanamente, / negli orrori suoi solitaria».

La Città gloriosa e suprema continuamente ammirata e celebrata dalla tradizione poetica e storiografica della cultura italiana trova, agli occhi di d'Annunzio, un punto di riferimento conclusivo; ed è anche lo sbocco del poema. La crisi è decisiva, e la rivolta operaia, eccitata dal gran demagogo per il suo infame trionfo in mezzo alla plebe, tutto il torcersi e le violenze, le sofferenze e le disperate manifestazioni di cieco sommovimento che non trova requie e liberazione sono descritti con rinnovata pietà come la stretta decisiva che non può portare che all'aborto politico e morale se alla guida è il gran demagogo: «E dissi: "Ah quanto ti torci, / misera, e quanta fai bava / di vituperii e d'ire / nelle tue mascelle di ferro! / Ma dato non t'è partorire / se non l'aborto cionco e monco, / l'acefalo mostro che ha il tronco / di ciuco e la coda di verro"». La citazione biblica dell'umanità che si torce dolorante nel parto è, secondo la consuetudine quasi rituale, due volte rappresentata;

e la frase rimanda alla descrizione del gran demagogo animalesco, che appare a questo punto come un ircocervo, mentre la folla follemente in rivolta è vista come la partoriente che espelle un aborto e non la liberazione da ogni schiavitù del lavoro coatto e dall'oppressione da parte del potere capitalista.

La narrazione della rivolta operaia trapassa nell'Utopia della parte conclusiva (dal punto di vista concettuale e morale) della *Laus vitae*, con l'idea del parto dell'umanità nuova e del nuovo modo di vivere e di operare del popolo riscattato a opera di un Eroe di bene e di giustizia che è l'opposto del gran demagogo: «Ah chi almeno un giorno / saprà sollevare la tua fronte / chiomata di crin leonino / verso la bellezza / d'una vita semplice e grande? / Chi ti trarrà dalle lande / della morte verso il bel monte / delle sorgenti ove il destino / delle stirpi s'immerge / e si rinnova? Un eroe / forse ti verrà che ferrare / saprà de' suoi duri pensieri / la rapidità de' tuoi atti, / come s'inchiodano i ferri / all'ugne degli acri corsieri, / di là degli antichi riscatti. / Affitto io non dissi a me stesso: / “I giorni saran prolungati / e ogni visione è perita”. / Ma sì bene: “I giorni e la fiamma / d'ogni libertà son da presso”». Dal viaggio verso le origini della bellezza, della forza, del sacro la *Laus vitae* approda a un genere poematologico d'estrema attualità quale è l'utopia. La rivolta operaia a Roma, le città terribili, Roma moderna afosa e volgare, le Manie che accompagnano il trascorrere del poeta nelle ore meridiane fra il popolo prostrato e malato, l'Agro romano ancora aspro e selvaggio, il lungo itinerario del poeta nel mondo contemporaneo e l'incontro con il gran demagogo sono la preparazione consapevole e ben costruita della proposta dell'utopia di ritorno alla sanità, alla bellezza, alla giustizia, in una società riordinata e perfetta in virtù dell'Eroe che dovrà venire, con certezza, e il poeta che tutto ha sperimentato e incontrato e veduto e compreso ne è il precursore. Nella *Laus vitae*, a questo punto, d'Annunzio ripropone l'aspirazione alla rinascita e alla salvezza della Roma gloriosa del passato dalla degradazione della speculazione edilizia, degli affari loschi, degli affarismi dei banchieri, che appassionatamente Claudio Cantelmo immagina incarnate nel precursore destinato a far generare il “re di Roma” che metterà fine a tanto abominio. Sarà, nel romanzo, un fallimento, che, invece, il protagonista della *Laus vitae* rinvia al futuro con una solennità e una forza profetica che è molto al di sopra delle passioni umane e della realtà storica e politica. L'eroe che

deve venire non ha un nome, ma è tale per essenza. L'utopia non ha un luogo o un nome o una vicenda, come nel romanzo di Dossi e come sarà nelle utopie di Strindberg e di Pirandello: rimanda però all'inizio del poema, con l'andata a Eleusi e l'incontro con Demetra, la dea del pane, della giustizia del pane per tutti coloro che lavorano: «E dal giorno di poi / l'ora santa d'Eleusi / fu pallida nella memoria / dinanzi all'ora del pane. / La spica mietuta in silenzio / nella mistica ombra mi parve / men pura che il pane addentato / dall'avidità della fame. / O mattino di primavera / su la via lavata dall'acqua / del cielo! Garrire e brillare / di rondini nell'umidore / argentino! Odor dell'eterno / frumento, dell'aurea crosta / rotonda, della mollica / soffice occhiuta e leggera! / Selvaggio sguardo materno / verso il divino alimento! / Strida del pargolo fioche / per l'aderir della lingua / al palato nell'alidore!». Così l'utopia diventa esperienza dei miti antichi che rinnovano la vita: il nome di Eleusi precede l'apparizione di Demetra, e il ricordo nell'esperienza sacrale del pane gustato davanti alla dea si attualizza nella trasformazione della rivolta sanguinosa e vana nell'aspirazione del popolo al pane, nella bontà del sapore e nella felicità del gustarlo da parte di uomini, madri, bambini, per una festa enorme, totale.

L'assalto ai forni analogo a quello della giornata di san Martino a Milano raccontato dal Manzoni diventa la festa del pane che l'eroe offre al popolo nell'utopia politica di d'Annunzio: «Le turbe assalivano i forni / con l'avidità della fame. / Abbattevan le porte, / abbrancavano il pane / ancor caldo e gonfio cricchante. / Traevan sul lastrico i sacchi / della bianca farina, / del biondo cruschello; e le donne / se n'empievano il grembo / prendendone col cavo / delle palme fatto capace / dalla bramosia come staio. / E subitamente un gaio / fervore invase le turbe. / E i giovani forti, i fanciulli, / le madri, le vergini, i vecchi, / tutti ridean con umidi occhi; / e tutti i denti parean puri / nelle bocche affamate / che masticavano il dono / della Terra nato nei solchi. / E un sapor religioso / era certo in quel pane / che tal sacra ebrezza recava, come nel primissimo pane / che intriso fu, cotto e mangiato / dal colono poi che Demetra / di cerulo peplo gli diede / l'ammaestramento immortale. / E io dissi: "L'uomo è l'eguale / dell'uomo dinanzi alla spica / mietuta in silenzio o con canti. / E questa è la sola eguaglianza, / questo il gran diritto terrestre / che inscritto sta nella zolla". / E parvemi, sopra la folla / sazia di pane recente / carica di pura farina, / intraveder la

divina / benignità sorridente / della Dea che è cittadina / per la sua corona murale». Il messaggio politico è l'uguaglianza del pane per tutti gli uomini nella sentenza del precursore (Gabriele) dell'Eroe, garantita dalla dea Demetra. Infatti, egli parla per sentenze rivelatrici, capaci di spiegare le ragioni delle esperienze del viaggio in Grecia e a Roma nel periodo drammatico delle infamie e delle follie cittadine e delle rivolte per la fame e la schiavitù dei lavoratori.

La *Laus vitae* è, in realtà, un poema apertissimo quanto ripetitivo. Dopo la rappresentazione dell'utopia del pane felice e benedetto per l'uguaglianza di tutti gli uomini davanti a esso ci sono gli altri miti nuovi che enumera Gabriele, e sono quelli della sacralità, della bellezza, dell'ordine, della facilità e della soddisfazione del lavoro senza sfruttamento e oppressioni e miseria. Ma la *Laus vitae* è un poema circolare e, quindi, ripetitivo, che ha come vero protagonista l'autore, il poeta che l'ha scritto: di qui la lunga celebrazione di sé dopo l'utopia dei nuovi miti e dell'eroe che verrà, poi l'encomio dell'opera, l'omaggio al Carducci e infine la Madre come la genitrice della Vita nella totalità. In ogni sezione o aspetto o episodio della *Laus vitae* c'è sempre una sequenza di variazioni e una proposta che diventa ripresa e precisazione e moltiplicazione. Il poema moderno non è mai finito, anche se è fondamentalmente circolare. È l'originalità (per altro molto faticosa e complicata) della *Laus vitae*, una sfida che, dopo, forse soltanto Pound vorrà ritentare.

II

VITA E DOLORE

Nel XVI “canto” della *Laus vitae* è contenuta l’ampia rappresentazione del confronto dell’eroe protagonista del poema con la parte oscura dell’essere, della vita, della storia che gli si oppone con la negatività delle esperienze del dolore e della degradazione fisiologica e spirituale. È forse il punto di tutta l’opera dannunziana che più si accosta alle idee e alla posizioni del Leopardi, ma per contrasto, non per citazione o per intento di dialogo. L’invocazione di d’Annunzio alla Vita come dono terribile del dio in quanto vista in tutta la consapevolezza di quanto miserabile essa possa essere si prolunga nella descrizione di tutte le abiezioni da cui può essere preso e ossessionato l’eroe, quando «non ha più voce / la bocca convulsa che occlude / la cenere dei sogni / masticata nel fiele / rigurgitante». Ma le figure atroci della pazzia, della sofferenza, della corruzione, in un paesaggio che è calcolatamente urbano e, di conseguenza, chiuso, senza luce, senz’aria, senza nessuna possibilità di contemplare altro che orrore di sesso e miseria spirituale e fisica, non determinano nessun moto di solidarietà da parte dell’eroe per gli uomini costretti a una condizione così degradata e mortalmente infelice: «Ma quelle miserie e quei morbi / e quelle follie, / insanabili, al mio male / non eran fraterni / se non per il silenzio / e per la sete, / perché taceano e avean le labbra / della sete mortale». Siamo al polo opposto rispetto all’ipotesi de *La ginestra* degli uomini che si confederino insieme per più dignitosamente e sicuramente affrontare il brutto potere che a comun danno impera. L’eroe è solitario, e ugualmente il poeta che lo rappresenta e, al tempo stesso, lo incarna. Affronta l’orrore della corruzione che è la Vita, ma gli è estraneo, così come è estraneo agli altri uomini che pure soffrono una condizione esistenziale che è del tutto analoga. Il confronto col dolore, allora, avviene come una conquista, una lotta,

un'appropriazione feroce che ne faccia possesso dell'eroe, da lui conquistato e domato, non compianto o lamentato: «“Luce del dolore” io dissi / “ti bevo!” Luce del dolore, / a cui si precipita ignaro / dalla notte bruta l'infante / che sforza la porta sanguigna / del grembo materno col capo / proteso, con chiuse le pugna; / Luce del dolore, / a cui si volge l'estremo / battito della palpebra / senile priva di cigli / ove all'acredine del sale / la pupilla s'è fatta / più opaca e dura dell'ugna, / Luce del dolore, ti bevo / a gran sorsi come bevvi / dalla mammella il latte, / la voluttà dalla bocca / amata, la melodia / dalla sera d'aprile, / l'odio dalla ferrea pugna». Anche d'Annunzio compendia in un itinerario di dolore la vita dell'uomo dalla nascita alla vecchiaia e alla morte, con una crudezza estrema nel rilevare gli aspetti più repellenti o penosi delle due età opposte dell'uomo. Ma di qui non nasce affatto la negazione di ogni valore e bene nella vita. Al contrario, d'Annunzio assimila l'appropriazione della luce del dolore da parte dell'eroe all'opposta ebrezza della voluttà. Quello che conta per il protagonista della *Laus vitae* è la capacità di impadronirsi anche della luce del dolore, come aspetto fondamentale della totalità del mondo a cui l'eroe non può essere estraneo se non vuole, come non è neppure immaginabile, dato che è colui che raccoglie in sé la totalità dell'esistente, nell'uomo come fuori dell'uomo. Il dolore che l'eroe beve non è una costrizione ovvero una condanna che l'uomo deve subire a opera del brutto potere della natura e di fronte alla quale non ha altro modo di reagire se non la dignitosa protesta della ginestra davanti alla lava che scende dallo sterminator Vesevo. Per d'Annunzio è un aspetto sicuramente importante dell'esperienza dell'uomo. Va compiuta fino in fondo, come una conquista difficile e faticosa, ma, in ultima analisi, ineliminabile e, alla fine, trionfale non meno di tutte le altre esperienze della Vita. La pena del nascere e quella della vecchiaia e dell'agonia sono vinte nel momento in cui il protagonista della *Laus vitae* le guarda dall'alto della sua condizione di sperimentatore di tutta l'infinita varietà del mondo. La protesta leopardiana contro la condizione dell'uomo nato al dolore, tanto che lo stesso nascimento è rischio di morte, è superata radicalmente da d'Annunzio con l'oggettivare il dolore stesso come esperienza da conoscere e, in questo modo, da superare. Il momento negativo nell'itinerario d'esperienza dell'eroe è l'inerzia, il cedimento alle abiezioni della vita, l'accettazione della follia e della corruzione a cui la vita può giungere nel suo estremo ab-

bassamento di sesso, violenza brutale, senza nessun ideale, inganno, degradazione fisica e mentale. Il rischio di fronte al dolore degli altri uomini è la commozione, la condivisione, le lacrime del patetico. Contro, d'Annunzio oppone l'atto eroico di impadronirsi anche del dolore e così di domarlo, ma nella propria solitudine senza compagni. È una risposta radicalmente negatrice, di totale rifiuto, nei confronti delle posizioni del Leopardi, tuttavia mai nominato, ma soltanto citato molto allusivamente in luoghi canonici della rappresentazione della condizione umana. I pastori dannunziani non vagano per le steppe dell'Asia innalzando alla luna canti di desolata malinconia, ma percorrono, in tempi precisi dell'anno, itinerari fissati da secoli per scendere dai monti verso il mare. L'allusione leopardiana contiene in sé il capovolgimento da parte di d'Annunzio di quella concezione della condizione del pastore come incarnazione eterna e metastorica del poeta che proclama la verità dello stato dell'uomo. È certamente singolare il fatto che d'Annunzio non nomini mai il Leopardi in tutta la sua opera, soprattutto se si raffronta tale silenzio con l'ingente presenza di citazioni e di reminiscenze leopardiane nell'opera di un poeta pur tanto caro a d'Annunzio, come il Pascoli. Quando d'Annunzio cita (e non è fatto frequente) situazioni e concetti leopardiani, ciò avviene di sfuggita, ma, forse, più per significare, come accade nella *Laus vitae*, che anche quei motivi il poeta onnivoro assume nel proprio discorso perché nulla ritiene a sé estraneo, e sarebbe una diminuzione se la totalità in qualsiasi modo non fosse raggiunta e conquistata, che per una vera e propria volontà di riferirsi a testi leopardiani, anche in modo generico. Il dolore per d'Annunzio non è mai l'epifenomeno umano dell'universale infelicità di natura, che accomuna il pastore e il gregge, ma è una situazione contingente, anche atroce e orrenda nelle fisiche e fisiologiche manifestazioni, tuttavia priva di ogni riferimento metafisico. Le "favole antiche" sono per d'Annunzio o motivi di una religiosità pagana riassaporata e riattinta alle sue origini greche negli aspetti e nelle forme più primitive e selvagge (come accadrà nelle analisi mitologiche di Kerenyi e di Pavese), come si può verificare dalla lettura della *Laus vitae*, oppure allegorie e lezioni di grandezza, di forza, di sublimità d'azione (come esemplarmente appare dal *Ditirambo IV* di *Alcyone*, dedicato a Icaro come eroe dell'oltranza, del superamento dei limiti, della sfida umana alla divinità): non sono le figurazioni di un'esperienza originaria di felice e ingenuo

rapporto dell'uomo con la natura, la cui citazione rimanda a quel tempo in contrapposizione con l'età del vero scientifico e della filosofia. Per d'Annunzio i miti non sono né le occasioni della nostalgia sentimentale per le origini dell'umanità, pure e ingenue, né un semplice repertorio di figurazioni letterarie, di forme nobilitanti della scrittura poetica. Non sono "favole", ma emblemi e allegorie attuali, eventi a cui il protagonista dannunziano, soprattutto l'eroe della *Laus vitae*, si conforma nell'imitazione del sublime che compete al mito. Leopardi è infinitamente remoto. E remoto è pure dalla prosa dannunziana, anche da quella più prosciugata del *Libro segreto*, sotto forma, come esso è, di zibaldone di pensieri, di appunti, anche di citazioni, non senza qualche verso che modifica la struttura di raccolta di pensieri, memorie, racconti. Se d'Annunzio ha inteso scrivere, col suo *Libro segreto*, lo "zibaldone" di pensieri del poeta moderno, aggiungendo agli appunti di poetica, alle riflessioni di letteratura, alle sentenze filosofiche, anche le esperienze di vita, un poco del deposito della memoria, qualche esercizio occasionale di versificazione, per il prorompente e predominante impulso a porre sempre in scena sé, la contrapposizione al Leopardi appare allora nettissima, soprattutto per lo spazio che d'Annunzio dedica nel suo zibaldone alla vita, sotto l'aspetto presso che esclusivo delle avventure e dei rapporti erotici. Nel titolo del *Libro segreto* la dichiarazione che quelle pagine appartengono al diario segreto di Gabriele d'Annunzio «tentato di morire», non senza l'indicazione di Angelo Cocles come del curatore e del raccoglitore dei foglietti del suicida per letteraria finzione e per biografica verità, ma pure parziale e alquanto anch'essa infinta, rilevano il carattere di raccolta di appunti, di brogliaccio non ordinato e non approntato per la pubblicazione di quanto segue; e Angelo Cocles allude all'angelo cieco, al Gabriele orbo dopo l'incidente aviatorio, angelo, anzi arcangelo, che si dedica con tanto di prefazione e di commento, alla conservazione di se stesso, del proprio diario, come postumo a se stesso: che è gioco di letterari specchi destinato immediatamente a segnare la distanza dallo Zibaldone leopardiano. Certamente, il *Libro segreto* presenta aspetti tipici dello "zibaldone di pensieri": citazioni, considerazioni di costume e di letteratura, osservazioni che vengono fuori con apparente occasionalità nel fluire dei giorni. Ma d'Annunzio, anche nella citazione, è sempre presente con il proprio io chiaramente e incisivamente messo in mostra: e la prosa, sia pure un poco disseccata in forza

della natura del canone dello zibaldone, rimane remotissima dall'oggettività concettuale di quella leopardiana. Insomma, anche nel caso, appena, tuttavia, allusivo, della citazione da parte di d'Annunzio della struttura leopardiana dello zibaldone di pensieri nel *Libro segreto*, ci troviamo di fronte a un capovolgimento di modi e di forme del discorso diaristico e di raccolta di riflessioni esistenziali e di letteratura oppure di costume. «Tentato di morire» è il Gabriele d'Annunzio del titolo del *Libro segreto*, come un personaggio leopardiano, come Bruto o come Teofrasto, entrambi tentati di morire, anzi giunti al suicidio, di fronte alla piena consapevolezza dell'assoluta vanità di tutti i valori, politici come etici. Ma nel *Libro segreto* il suicidio è un evento biografico letterariamente reinventato e circonfuso dell'alone di superiore dominio della stessa natura e della stessa morte che è prerogativa dell'arcangelo Gabriele anche caduto nella ghiaia e decretato a sicuro trapasso dai medici, non è l'esplicazione di un itinerario di esperienza storica ed esistenziale, come per i due personaggi storici condotti dal Leopardi a farsi portavoci della propria concezione radicalmente nichilista della vita come della storia. Anche nel momento in cui d'Annunzio sembra avvicinarsi di più a un'impostazione leopardiana del rapporto col mondo, come constatazione della negatività di esso e come conseguente esaltazione dell'atteggiamento di assoluta negazione fino al supremo rifiuto della vita, in realtà, poi, l'allusione segna piuttosto la radicalità della diversità, quasi che d'Annunzio voglia contrapporre la propria prosopopea di eroe dell'azione, della scrittura, della vita, all'oggettività delle notazioni leopardiane, proprio nel racconto di quel suicidio vero o presunto, miracolosamente mancato e per questo passibile di diventare oggetto di narrazione da parte di chi il gesto di supremo rifiuto della vita ha compiuto; e in più Gabriele segna la propria distanza dal Leopardi riportatore delle idee di Bruto e di Teofrasto, ma del tutto al di fuori della propria esperienza biografica, mettendo ben davanti al lettore la situazione di chi il suicidio ha davvero tentato fino ad arrivare alla soglia della morte, e non ha soltanto parlato del suicidio di altri, pur famoso naturalista e filosofo l'uno, uomo politico e filosofo anch'egli lo sconfitto di Filippi. Anche in questo punto l'assoluta lontananza fra Leopardi e d'Annunzio è evidente; rilevabile meglio per l'analogia dei generi fra *Zibaldone* e *Libro segreto*. È singolare tanta estraneità, che costituisce un caso presso che unico nella vicenda letteraria ottocentesca

e novecentesca. Per assenza, allora, non per presenza, si ha da parlare per il rapporto fra Leopardi e d'Annunzio. La singolarità sta in tale non citazione, non ricordo, neppure di passaggio.

III

LE *ELEGIE ROMANE*

Nelle *Elegie romane*, dal punto di vista metrico, c'è un esempio unico di costruzione che non ha pari nella poesia dannunziana, e nemmeno nell'altra poesia "barbara" inaugurata e resa subito esemplare dal Carducci come novità e alternativa del ritmo rispetto alla rima; ed è l'elegia che si intitola *Villa d'Este*. L'elegia come la forma metrica che d'Annunzio sceglie per la raccolta poetica d'amore e di paesaggio è, abbastanza canonicamente, costruita come un esametro seguito dal pentametro, il primo reso da un settenario seguito da un novenario, il secondo da due settenari. In *Villa d'Este* c'è l'uscita imprevedibile dalla regola; ed è il fatto che qui il metro elegiaco è modificato dalla rima: il settenario dell'esametro rima con il settenario conclusivo del pentametro, e il novenario dell'esametro con il primo settenario del pentametro. Si può, fin dal primo distico, esemplificare: «Quale tremor giocondo la pace degli alberi, o Muse, / agita e alle richiuse urne apre il sen profondo?». Le rime sono, infatti: «giocondo-profondo» e «Muse-richiuse». L'ultimo distico è più raffinato e impreziosito, come lezione conclusiva della singolare scelta metrica, ma è come l'estrema esaltazione di una sequenza di rime precedentemente abbastanza normali: «Mentre su' lor fastigi, che il Sole di porpora veste, / splendono (oh gloria d'Este!) l'Aquile e i Fiordiligi». Ma la preziosità delle rime è soltanto nel lessico, non già in variazioni specificamente metriche: «fastigi-Fiordiligi», «veste-Este». Le rime sono incrociate: ma la scelta di introdurre le rime nell'elegia classica è un esperimento per verificare se sia comportabile tale forma metrica in un ambito rigorosamente classicheggiante, "barbaro". Che i ritmi "barbari" siano abbastanza trasportati dal rigore classico a quello romanzo con l'inserimento della rima nel tardo ottocento poetico, è ampiamente documentato, ma presso che esclusivamente nella saffica, di cui fanno uso d'Annunzio stesso

e, poi, più ampiamente ancora il Pascoli, a partire dalle rime *Myrica*. Esclusivo, invece, è il caso del distico elegiaco. È opportuno rilevare il fatto che d'Annunzio sceglie le rime incrociate ma secondo la norma “barbara” (settenario e novenario, doppio settenario), cioè rilevi abbastanza chiaramente il distacco e la contrapposizione con l'altro metro “lungo” della metrica italiana, il martelliano con il doppio settenario. Come confronto, si legga nell'*Intermezzo*, *Il peccato di maggio* con il più canonico martelliano, a rima baciata, mentre molto più complessa è la struttura sia de *La tredicesima fatica*, sia de *Il sangue delle vergini*, dove le rime sono alquanto variate, ora alternate, ora bacciate, anche con l'inserzione di un verso non rimato, modificando così il canone del doppio settenario a rima baciata. È, in tutti questi casi, un metro narrativo, molto rallentato e faticoso, e proprio per questo d'Annunzio, dopo la rima baciata de *Il peccato di maggio*, sperimenta altri modi di rime più mossi, animati, fervidi: e credo che risponda al tentativo di ravvivare e rendere vivace il movimento metrico anche *Villa d'Este*, che in martelliani non è, ma soprattutto originale e, anzi, eccezionale è la doppia rima all'interno e alla conclusione del distico. Mengaldo ha rilevato l'uso del distico (non “barbaro” tuttavia) con la rima incrociata che ne fa Gozzano, ed è certamente una delle tantissime riscritture e variazioni gozzaniane derivate dai modelli e dalle lezioni dannunziane. Ma ci sono diversità molto significative, su cui è opportuno insistere. Anzitutto Gozzano ritorna al martelliano canonico, senza nessuna contaminazione “barbara”: è il doppio settenario, ma le rime dipendono evidentemente da *Villa d'Este*. Gozzano adopera tale struttura metrica rifacendosi alla forte cesura dei due settenari iniziali del distico, ed è dannunziano altresì il fatto che i martelliani di Gozzano siano sistemati in forma di distici, così come d'Annunzio usa il distico elegiaco in *Villa d'Este*.

Le due strade, ne *La via del rifugio*, è, nella costruzione della raccolta poetica di Gozzano, il primo esempio di tale interpretazione metrica della sperimentazione di d'Annunzio: «Tra bande verdi gialle d'innumeri ginestre / la bella strada alpestre scendeva nella valle». Ma Gozzano prevarica subito sull'esperimento dannunziano. Si veda, come primo esempio, la rima equivoca nel quarto distico: «Ci venne incontro; scese. “Signora! Sono Grazia!” / sorrise nella grazia dell'abito scozzese». Il nome proprio della ragazza in bicicletta che incontra la Signora amante del poeta, rima con il sostantivo che vuole rilevare come in una specie

di superlativo la bellezza giovanile di lei: Gozzano suggerisce che Grazia si identifica con la dea del mito antico, ma anche è la bella ciclista, la sportiva moderna, la cui “grazia” rinnova e ricrea l’immagine della perfezione della favola antica. Più raffinato ancora e significativo è il nono distico: «Ah! ti presento, aspetta, l’Avvocato, un amico / caro di mio marito... Dàgli la bicicletta». È un’altra rima equivoca, anzi imperfetta, molto accuratamente calcolata: «amico-marito». L’ambiguità è allusiva, un poco anzi equivoca: «amico» vale anche amante, e il fatto che il termine sia spinto a rimare con «marito» è un poco sfrontato, tanto più che la Signora così si esprime in una presentazione formale rivolta a una ragazza diciottenne. Un altro distico, molto più il là, offre una rima non soltanto equivoca, ma analoga, anche in quel caso con l’intento di acuire efficacemente la celebrazione della grazia perfetta della Signorina: «Ed io godevo senza parlare, con l’aroma / degli abeti, l’aroma di quell’adolescenza». La metafora dell’aroma della ragazza, cioè della pura grazia che è, si congiunge con il profumo ugualmente intatto e puro degli abeti delle alture premontane dove è ambientato l’episodio dell’incontro fra l’avvocato, la Signora ormai non più giovane e la Signorina con la bicicletta e il gran mazzo di rose. C’è un ulteriore distico che modifica il canone del martelliano a rime intrecciate: «Di quali aromi opimo odore non si sa: / di resina? di timo? e di serenità». Le rime sono, qui, alterne; e ancora ci sono dopo altre variazioni metriche: «“Bada che aspetterò, che aspetteremo te; / si prende un po’ di the, si maledice un po’”». Le rime «aspetterò-po’» e «te-the» sono sicuramente non canoniche. È vero che il componimento è narrativo, come un racconto, che infatti è costruito fra descrizione, memoria, riflessioni, colloqui, chiacchiere apparentemente mondane con un che di frivolo; ma è pur vero che le *Elegie romane* hanno un’analoga impostazione, con la diversità, nel testo di Gozzano, della marcatissima contrapposizione fra liricità e quotidianità, mondanità e sogno, chiacchiera e visionarietà.

Per questo Gozzano alterna le rime fortemente liriche alle rime alquanto eteroclite, in modo da rilevare nel modo più netto la scelta dell’uso della rima del tutto lontano dalle lezioni dei poeti illustri che precedono *La via del rifugio*: sì Carducci e d’Annunzio, ma anche il Graf de *Le rime della selva*. Si può suggerire allora l’ipotesi che le rime dei martelliani di Gozzano siano sì l’eco di *Villa d’Este* delle *Elegie romane*, ma corrette un po’ dai poemi paradisiaci più franti, spezzati, interrotti

per la pretesa di non musicalità al servizio della comunicazione e del parlato. Non per nulla Gozzano ne *Le due strade* ripete alla fine la rima equivoca «grazie!-grazie», ma declassandola, senza più il gioco del nome della ciclista che rima con il sinonimo della bellezza giovanile all'inizio del testo: «“Verrò, Signora, grazie!” Dalle mie mani in fretta / prese la bicicletta. E non mi disse grazie». Graziella, in realtà, dice «grazie!», ma è un'espressione puramente mondana, e il poeta, invece, vorrebbe un saluto più significativo, perché a lungo ha meditato, mentre la Signora e la Signorina si scambiavano complimenti frivoli, su Grazia come l'Apparita, la divinità intatta e intangibile, che tuttavia, unica, avrebbe potuto accompagnare l'avvocato serenamente fino alla morte che è prossima.

È bene osservare che, nel *Poema paradisiaco*, calcolatamente d'Annunzio usa il metro non equivoco, ma ripetuto con lo stesso termine; e proprio nel componimento che chiude la raccolta, intitolata *I poeti*. Qualche esempio significativo: «Qual contro l'aure avverse una chioma divina, / una fiamma divina»; «Forse dopo una strage di eroi? Sotto il profondo / ciel d'un letto profondo?». È una raffinata variazione metrica, questa di d'Annunzio, mentre Gozzano costruisce, a ben vedere, un gioco ironico, per provare audaci avventure della rima, magari anche con l'eco di Dante. Penso a un distico de *Il responso*, sempre ne *La via del rifugio*: «Tagliava, china in non so che taciturna indagine, / lentamente le pagine del gran volume intonso». Il gran volume deriva dal Pascoli, da *Il libro*, nei *Primi poemetti*, la rima «non so-intonso», se è giustificata da Dante, *Inf.* XXX, 82-87 («S'io fossi pur di tanto ancor leggero / ch'ì' potessi in cent'anni andare un'oncia, / io sarei messo già per lo sentiero, / cercando lui tra questa gente sconcia, / con tutto ch'ella volge undici miglia, / e men d'un mezzo di traverso non ci ha»), tuttavia è suggerita dal tanto di sperimentalismo metrico che, prima che dal Pascoli, deriva dal Carducci “barbaro” e, più ampiamente e specificamente, da d'Annunzio. Si veda, allora, il fatto che, ne *I poeti*, ci sono, in apertura, martelliani regolari quanto a rime, nell'alternanza con i settenari, sì tuttavia diversi rispetto all'*unicum* di *Villa d'Este*. Ne *Il responso* altre avventure di rime ci sono: quelle più celate, come questa, con la rima quasi irriconoscibile quanto ad armonia: «Se le dicessi? Sa ella, forse, il responso / forse nel libro intonso legge la Verità!». La rima «sa-Verità» non segue il significato. È un altro modo con cui Gozzano ripete l'esempio dannunziano, ma per variazioni abbastanza bizzarre e non canoniche. Sempre ne *Il responso* a

un certo punto le rime equivocate diventano frequenti: «Ah! Se potessi amare! – Vi giuro, non ho amato / ancora: il mio passato è di menzogne amare. / – Mi piacquero leggiadre bocche, ma non ho pianto / mai, mai per altro pianto che il pianto di mia madre. / Come una sorte trista è nel mio cuore, immagine / (se vi piace l'immagine un poco secentista)». È un gioco metrico che è dannunziano, è d'Annunzio dissacrato; e allora può ampliarsi ancora, come nel doppio distico successivo, che ripete le stesse parole in rima, ma con una variazione semantica molto notevole: «D'un misterioso scrigno d'ogni tesoro grave, / ma ne gittò la chiave l'artefice maligno, / l'artefice maligno, in chi sa quali abissi... / Marta, se rinvenissi la chiave dello scrigno!».

La rima è fedelmente usata da Gozzano, ma con variazioni singolari, stupefatte, e proprio il martelliano gli offre tante possibilità di ironia e di metamorfosi. Penso a tipi diversi, ma ugualmente impreveduti, sempre ne *Il responso*: «Perché, Marta, non sono cattivo, non è vero? / O Marta non è vero, dite, che sono buono?». L'andamento è tipicamente dannunziano, e deriva da tante quartine colloquiali del *Poema paradisiaco*, e anche il termine «buono» ne è un'eco. Molto più complesso è il metro de *L'amica di nonna Speranza*, e, sì, il punto di riferimento è sempre *Villa d'Este*, ma con mutamenti radicali, del tutto sciolti dal canone dannunziano. Anzitutto siamo al di fuori sia del distico elegiaco, sia del martelliano. I versi del componimento gozzaniano sono molto vari quanto ad abbinamenti: ci sono quelli, sempre rimati, di ottonari e novenari, ma anche di novenari e ottonari, ci sono coppie di novenari, le rime alterne vengono ad accompagnarsi con le rime intrecciate: per esempio: «O Belgerate tranquilla! La sala dà sul giardino: / fra i tronchi diritti scintilla lo specchio del Lago turchino»: in più il primo verso del distico è costituito da due ottonari, il secondo da due novenari, a dimostrazione della varietà metrica di Gozzano sul fondamento del modello dannunziano. Ma l'invenzione metrica si moltiplica, fino alla dimostrazione più singolare nel quinto distico della prima parte descrittiva de *L'amica di nonna Speranza*: «Le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature, / i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità». La rima «d'A (zeglio)-perplessità» è del tutto eteroclita, ed è il segno di più incisiva ironia non soltanto nei confronti del milleottocentocinquanta, ma della metrica e della poesia venuta dopo, e ora rievocata.

La poesia moderna non è più canonicamente rigorosa, ma ci sono ormai dentro sottili tentazioni di burla e di sfrenamento. Nella quarta parte de *L'amica di nonna Speranza* un'altra rima è eteroclita, ma forse con l'eco carducciana dietro: «Vedesti le case deserte di Parisina la bella? / Non forse non forse sei quella amata dal giovine Werther?». Il Carducci italianizza costantemente i nomi e i cognomi di letterati, personaggi, guerrieri, politici francesi, inglesi, tedeschi, spagnoli, e Gozzano, allora, si permette di far rimare «deserte» con «Werther» con molta ironia metrica, e, per migliore gioco, induce Carlotta a riassumere nel modo più rapido la vicenda del romanzo di Goethe, ma senza più ricordare il nome del protagonista infelice e usa i termini più generici e banalizzati, dissacrando così tutta la letteratura romantica e la passione e il tragico, dopo aver nominato Werther e averlo rimato con «deserte»: «Fu lui a donarmi quel libro, / ricordi? che narra siccome, amando senza fortuna, / un tale si uccida per una, per una che aveva il mio nome». La varietà dei semiversi, fra novenari, settenari, ottonari, ora mescolati, ora unitari all'interno del distico, rilevano la libertà metrica che Gozzano si permette, sull'esempio dannunziano, ma ironizzandone la canonicità.

Ne *I colloqui*, lo pseudomartelliano ha minori alternanze, in *Alle soglie*. Le varietà riguardano le rime ora (più frequentemente) incrociate, ora alternate, e l'inserimento di qualche ottonario in alternativa del novenario molto più frequente. È, allora, da osservare che l'uso del novenario all'interno del distico elegiaco d'origine rimanda almeno allusivamente al ritmo della *Laus vitae*, costruita sulla sequenza dei tre ternari fino a costituire un movimento fondato sul numero nove. Ma c'è anche da dire che, ne *I colloqui*, sono, sì, *Le due strade* e *L'amica di nonna Speranza*, ma *Il più atto* e *Totò Merumeni* sono martelliani, rimati variamente e *Paolo e Virginia* è una specie di “canzone”, canonicamente costruita su endecasillabi e settenari. È vero che, nell'ambito metrico, la più clamorosa novità che presenta Gozzano è il distico di derivazione classica, quello elegiaco, che d'Annunzio rinnova rispetto alla metrica “barbara” del Carducci nelle *Elegie romane*, nel senso della rigorosa resa in versi italiani dell'esametro e pentametro, con la sola anomalia di *Villa d'Este* rimata. Gozzano usa un metro chiuso, ma con molte variazioni all'interno del martelliano canonico e più spesso modificato alquanto capricciosamente. Il verso lungo, sullo scorcio dell'ottocento e all'inizio del novecento, a partire dal Carducci “barbaro”, è un'alternativa rispetto all'endecasillabo

più consueto; e la sperimentazione gozzaniana, in funzione del gioco e dell'ironia con cui Gozzano corregge e capovolge la rappresentazione dannunziana, appare tuttavia una ripresa e un ampliamento e una serie di aggiunte delle ricerche metriche di d'Annunzio, che sono così numerose, dopo le *Elegie romane*, nelle *Laudi*, in *Maia*, come in *Elettra* e anche in *Alcyone*, che autorizzano le variazioni molteplici di Gozzano.

IV

IL 'FANCIULLO' DANNUNZIANO OVVERO IL MITO DELLA POESIA

Significativamente, *Alcyone* inizia con una lunga allegoria della poesia, destinata a prolungarsi meno palesemente e più sottilmente involuta in tutto il libro (e, soprattutto, nei testi immediatamente successivi a *Il fanciullo*, come *Lungo l'Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia* e *La sera fiesolana*): ed è la complessa allegoria del «fanciullo divino» come «figlio della Cicala e dell'Olivo», cioè pura irresponsabilità e creatività del canto e sapienza di Atena, utilità del frutto, premio del merito. È inevitabile l'immediato richiamo a un altro fanciullo incaricato da un altro poeta (al quale è dedicato il commiato proprio di *Alcyone* da parte di d'Annunzio) di farsi portatore di un'idea di poesia: quello del discorso pascoliano del 1895 che, però, ha dietro di sé l'umanità fanciulla del tempo di Omero, quale immaginò il Vico, ritrovata dal Pascoli, attraverso l'interpretazione che ne diede il Leopardi, come quel tempo felice per gli uomini in cui il perfetto accordo con la natura permise la creazione della poesia ingenua e pura di ogni contatto con la ragione e con la scienza, al tempo stesso garantendo la fede nelle grandi illusioni capaci di dare la felicità della vita privata come di quella civile. Il fanciullino pascoliano è l'allegoria della poesia come testimonianza del sopravvivere nel tempo, attraverso il trascorrere della storia, dell'originaria disposizione a sognare, a immaginare, a capovolgere l'ottica consueta e razionale nella contemplazione e nel giudizio delle cose, che fu dell'uomo dei tempi eroici, dell'uomo fanciullo delle prime età storiche, ma che si ripropone in ogni tempo ed è, anzi, presente, sia pure per lo più celata o, addirittura, scacciata o compressa, in ogni uomo, sempre. Ma è anche il frutto di un'altra idea della storia dell'umanità che il Pascoli riceve dal Leopardi: il fatto, cioè, che quella disposizione a sognare, a poetare, a cercare un'alternativa più o meno radicale alla ragione e al senso comune, che è dell'uomo

nella fanciullezza dell'umanità, si ricapitola in ogni uomo nell'età della fanciullezza che è figura, immagine, rinnovamento dell'esperienza originaria dell'uomo primitivo a contatto diretto con la natura, non ancora dominato dalla ragione, ma docile all'immaginare e al creare «favole» (ovvero miti) capaci di confermarli concretamente e quasi visibilmente la perfetta corrispondenza della propria esistenza con quella della natura.

Nei confronti del Leopardi, il Pascoli viene a negare decisamente il carattere storico del fanciullo come unico portavoce, nel passato remoto in quanto uomo primitivo e nel presente in quanto ricapitolatore in sé della storia dell'umanità e per brevi anni, di conseguenza, partecipe della stessa condizione naturale dell'uomo delle origini, a fare dell'ottica del fanciullo, capovolta rispetto a quella dell'uomo adulto (razionale), una condizione universale e comune, una capacità di tutti, che il poeta possiede in una forma privilegiatamente più alta e più intensa, ma che è presente anche nell'uomo in apparenza più sordo alla natura e al sogno. Per il Leopardi l'iato fra l'uomo primitivo e l'uomo dei tempi dominati dalla ragione, dalla filosofia, dalla scienza, è irrimediabile (e soltanto il fanciullo può ancora ricapitolare in sé la condizione felice delle origini dell'umanità e della storia). Per il Pascoli, invece, il fanciullino è in ogni uomo: la poesia nasce da un'ottica del tutto opposta rispetto a quella della ragione e della regola sociale come della legge scientifica, ma tutt'ora, in quanto frutto del fanciullino che è in ogni uomo, nasce con gli stessi caratteri alternativi e diversi che ebbe la poesia di Omero e degli altri poeti dell'antichità. La poesia, per il Leopardi, si oppone alla ragione ed è prima della ragione, come per il Vico; per il Pascoli, invece, la poesia è una vacanza dalla ragione, che è sempre possibile, in quanto basta ripiegarsi per un istante su di sé e risvegliare il fanciullino che dorme in ciascun uomo perché la poesia rinasca con gli stessi caratteri che ha fin dalle origini del mondo.

Il Pascoli, insomma, rileva il carattere metastorico del mito metarazionale del fanciullo libero e irresponsabile come portatore della poesia, colui che la rende possibile in ogni tempo, per civile e raffinato che questo sia, cioè per lontano che appaia rispetto alle origini dell'umanità e regolato dalla scienza e dalla ragione. Ma il fanciullino del Pascoli è, in fondo, un punto di vista: è l'allegoria di un modo di vedere e giudicare e considerare le cose, da cui, poi, discende un modo capovolto e diverso di parlarne, di descriverle, di definirle senza tenere affatto conto né delle

effettive dimensioni, né della definizione scientifica di esse, né della loro utilità, né del valore che possiedono o non possiedono, né dei vantaggi che se ne possono trarre. Il fanciullino del Pascoli non è, di conseguenza, un nuovo Orfeo: è una condizione interiore, che soltanto dopo essersi manifestata e dopo essere venuta alla luce, si fa discorso, parola. In più, è la condizione necessaria non soltanto per la creazione della poesia, ma per l'esistenza stessa della poesia, per l'ascolto della poesia, perché la poesia possa essere fatta, ma anche compresa o, almeno, ammessa. Il «gioco» del fanciullino pascoliano nel fermarsi sui particolari, rifiutando le gerarchie dei valori determinate dalla ragione, nel ridere delle cose serie e nel prender sul serio le cose che agli uomini razionali paiono senza senso ovvero ridicole, è un gioco tutto interiore, dell'anima, e si risolve in un colloquio d'anime con gli altri uomini quando si trascrive in parole.

L'allegoria dannunziana ha, invece, un carattere decisamente orfico: dà voce, anzitutto, alla mutezza delle cose, che non hanno altra possibilità di dire se non attraverso la voce del fanciullo Orfeo, anzi, secondo il suono del suo «sufolo doppio a sette fori», si ordinano, si compongono, si rivelano nei mutui rapporti, portano alla luce i significati misteriosi e metarazionali che intercorrono fra di loro: «Figlio della Cicala e dell'Olivo, / or col tuo sufoletto / incanti la lucertola verdognola / a cui sopra la selce il fianco vivo / palpita pel diletto / in misura seguendo il dolce suono. / Non tu conosci il sogno / forse della silente creatura? / Ver lei ti pieghi: in lei non è paura: / tu moduli secondo i suoi colori. / Tu moduli secondo l'aura e l'ombra / e l'acqua e il ramoscello / e la spica e la man dell'uom che falcia, / secondo il bianco vol della colomba, / la grazia del torello / che di repente pavido s'inarca, / la nuvola che varca / il colle qual pensier che seren volto / muti, l'amore della vite all'olmo, / l'arte dell'ape, il flutto degli odori. / Ogni voce in tuo suono si ritrova / e in ogni voce sei / sparso, quando apri e chiudi i fori alterni. / Par quasi che tu sol le cose muova / mentre solo ti bei / nell'obbedire ai movimenti eterni. / Tutto ignori, e discerni / tutte le verità che l'ombra asconde. / Se interroghi la terra, il ciel risponde; / se favelli con l'acque, odono i fiori. / O fiore innumerevole di tutta / la vita bella, umano / fiore della divina arte innocente, / preghiamo che la nostra anima nuda / si miri in te, preghiamo / che assemprì te maravigliosamente! / L'immensa plenitudine vivente / trema nel lieve suono / create dal virgineo tuo soffio, / e l'uom co' suoi fervori e i suoi

dolori. // Or la tua melodia / tutta la valle come un bel pensiero / di pace crea, le due canne leggiere / versando una la luce ed una l'ombra. / La spiga che s'inclina / per offerirsi all'uomo / e il monte che gli dà pietre del grembo, / se ben l'una vicina / e l'altro sia rimoto / e l'una esigua e l'altro ingente, sembra / si giungano per l'aere sereno / come i tuoi labbri e le tue dolci canne, / come su letto d'erbe amato e amante, / come i tuoi diti snelli e i sette fòri, / come il mare e le foci, / come nell'ala chiare e negre penne, / come il fior del leandro e le tue tempie, / come il pampino e l'uva, / come la fonte e l'urna, / come la gronda e il nido della rondine, / come l'argilla e il pollice, / come ne' fiori tuoi la cera e il miele, / come il fuoco e la stipula stridente, / come il sentiere e l'orma, / come la luce ovunque tocca l'ombra».

Il fanciullo divino, che non ha la conoscenza della ragione e della scienza (tutto ignora), proprio per questo riesce a discernere «tutte le verità che l'ombra asconde»: cioè, tutto ciò che c'è sotto l'apparenza delle cose, nel loro intimo, nel profondo della loro essenza, il significato della natura che, appunto, è al di là dell'ombra, dove la luce della ragione non può penetrare. L'intera natura riceve voce e significato dal fanciullo che suona il «sufolo doppio a sette fòri». La lucertola come la spiga, la montagna come la colomba, la nuvola come l'acqua, costituiscono, classicamente, le fonti del canto, le occasioni della musica del fanciullo, anzi il ritmo segreto e mirabile su cui tale musica si esempla: ma soltanto nel suono che il fanciullo crea la verità profonda della natura si fa palese, tanto è vero che, qualunque sia la direzione o l'oggetto naturalistico della musica del divino fanciullo, la corrispondenza con la natura è perfetta, e anche gli altri aspetti e le altre forme vi si riconoscono. La poesia, insomma, nasce dal rapporto pieno e perfetto con la natura, con ogni forma o vita che è in essa: ma la natura sarebbe muta, sarebbe soltanto silenzio, se non ci fosse il fanciullo con il suo «sufoletto» a darle voce. Ciò significa che la concezione classica della poesia (dell'arte) come imitazione della natura subisce, per d'Annunzio, uno spostamento radicale. L'arte scopre ed esprime perfettamente il ritmo segreto e profondo della vita naturale, si tratti del respiro e dei colori della lucertola come della nuvola che oltrepassa la collina, ma senza l'arte tutto sarebbe senza senso, tutto soffrirebbe un irrimediabile e incolmabile silenzio, la bellezza delle cose sarebbe inutile perché priva della capacità di dire. Il fanciullo allegorico di d'Annunzio incarna l'idea di un'arte che, nascendo dalla

natura, la sublima facendola parlare mirabilmente, e anche ponendone, simbolisticamente, in luce i rapporti segreti e le analogie che vi operano dentro. La lunga catena di similitudini che, a un certo punto, si accumulano, riempiendo l'intera seconda parte del testo, mescola l'arte e la natura, le operazioni del fanciullo che suona e gli aspetti diversi e anche opposti della vita naturale, indicando in questo modo che l'arte nasce dalle relazioni di armonia che sono nella natura, ma le scopre e le pone in luce, in quanto doppia è la sua funzione di dare voce a ciò che la natura offre visibile, ma senza parola, muto, e a ciò che, invece, è nell'ombra, segreto e insondabile se non per la forza rivelatrice dell'arte stessa. L'armonia del fanciullo che adatta perfettamente le dita ai sette fori e la bocca al suo «sufoletto» è la voce espressa e fatta comprensibile di un'armonia nella natura e nell'uomo stesso (i «fervori» e i «dolori» dell'uomo, l'amato e l'amante sul letto d'erba) che si può cogliere nei modi e nelle forme più diverse, in un inesauribile rinnovarsi e riproporsi di oggetti, piante, fenomeni, animali a cui pure in modo inesauribile la capacità creatrice dell'arte risponde.

Il fanciullo è, di conseguenza, il nuovo Orfeo, tanto è vero che, in quanto obbedisce, nella creazione del canto, «ai movimenti eterni» della natura, sembra che muova tutte le cose. La capacità creativa della poesia è in questo dare parola e voce d'arte alla natura altrimenti muta e non comprensibile nel suo mistero. Per fare questo, tuttavia, è necessaria l'innocenza del fanciullo divino: la poesia anche per d'Annunzio deve, come per il Pascoli, proporsi come alternativa rispetto all'ordine dei valori della civiltà e della ragione. È una condizione di estraneità assoluta, che nel mito del fanciullo si esprime. Il fanciullo passa per le colline, i boschi, le acque, i prati, i campi, come in un dominio che non ha nessun rapporto con gli spazi in cui si attua la civiltà dell'uomo. La sua innocenza è quella della natura. A differenza del fanciullino pascoliano, quello dannunziano non è fuori della storia, ma della storia costituisce la faccia splendida della bellezza eterna che si ripropone di tempo in tempo, nelle età favorevoli e più alte: il «sufolo doppio a sette fòri» è stato colto «entro un'antica / villa di Camerata / deserta per la morte di Pampinea» oppure lungo l'Affrico o nella Mensola o «ove l'Ombron segue la traccia / d'Ambra e Lorenzo canta i vani ardori» o negli Orti Oricellari «ove dalla barbarie fu sepolta, / ahi sì trista, la Musa / Fiorenza che cantò ne' dì lontani / ai lauri insigni, ai chiari / fonti, all'eco

dell'inclite caverne, / quando di Grecia le Sirene eterne / venner con Plato alla Città dei Fiori», e il fanciullo fu certamente contemplato da Luca della Robbia e da Donatello.

C'è, insomma, una precisa storia di incarnazioni della bellezza dell'arte innocente, e c'è, quindi, anche il segno di uno straordinario privilegio nell'apparizione del fanciullo divino al poeta, dopo che tanti secoli sono trascorsi da quando scrittori e artisti nella Firenze del Trecento e del Quattrocento l'hanno potuto per l'ultima volta contemplare. La visione del fanciullo è una concessione eccezionale per pochi spiriti eletti: non è il ben più democratico fanciullino che il Pascoli dichiara essere in ciascun uomo, anche in quello che più appare seriamente sordo alla bizzarria dell'ottica capovolta delle cose e dei valori che è propria del fanciullino. È sempre una condizione di innocenza che, unica, può concedere la comprensione del mistero della natura e può esprimerne la segreta armonia con un'uguale armonia di forme, di colori, di suoni, di parole, che alla natura stessa forniscono la via di un'espressione altrimenti negata. Ma il fanciullo dannunziano è, appunto, un'apparizione che privilegia in modo assoluto chi la contempla, mettendolo a confronto con le eccelse forme d'arte del passato e, anzi, consacrandolo a esse uguale: soprattutto a quelle dell'ultima grandezza fiorentina prima della rovina e della decadenza, secondo un'acuta coscienza di essere anch'egli, d'Annunzio, in un'età di fine della bellezza, di morte dell'arte, sull'orlo di una fine irrimediabile di ogni armonia e di ogni splendore. Il fanciullo è un sogno che soltanto al privilegiato artista ancora capace di creazione che è Gabriele può essere concesso: non è certamente la condizione di ogni uomo nella propria infanzia, di essere ancora capace di avere con la natura il rapporto pieno e felice dell'antichità e di riviverne in sé la gioia e la bellezza e le illusioni, come afferma il Leopardi.

La storia in cui vive il fanciullo dannunziano è una storia di bellezza, esclusiva, del tutto separata da ogni altra storia (e i contatti non possono che essere quelli di una barbarie che attenta all'esistenza e alla purezza dell'arte, della Musa Fiorenza come di ogni altra Musa). C'è, di conseguenza, un senso di dramma sospeso, di incombente fine nell'apparizione e nel viaggio armonioso del fanciullo: il privilegio di cui il poeta è investito è in pericolo, e il fanciullo, alla fine, sparisce allontanandosi a malgrado delle invocazioni del poeta che pure gli propone il ritorno nella Grecia dell'arte più perfetta e della bellezza eterna: «Rialzerò le

candide colonne, / rialzerò l'altare / e tu l'abiterai unico dio. / M'odi: te l'ornerò con arti nuove. / E non avrà l'eguale. / Maraviglioso artefice son io. / T'adorerò nel mio / petto e nel tempio. M'odi, / figlio! Che immortalmente io t'incoronì!" / Nel gran fuoco del vespro ei s'allontana». Il fanciullo dannunziano non è neppure nella prospettiva del futuro, sottratto alla storia, cioè al divenire, alla trasformazione e alla sparizione della bellezza e dell'arte. L'apparizione del fanciullo è, appunto, un passaggio, che si conclude nella compenetrazione cosmica con gli astri o, più probabilmente, nell'ultima incarnazione possibile della bellezza e dell'arte proprio nel poeta Gabriele: «Si dilegua ne' fiammei orizzonti. / Forse è fratel degli astri. / O forse nel mio sogno s'è converso?». Al fanciullo Gabriele è in grado di offrire, oltre che la venerazione come per l'unico e vero dio, anche nuovi doni, attraverso quelle forme d'arte che egli ha create, come dichiara nella *Laus vitae* e come ribadisce qui, nell'offerta suprema di rinnovare i fastigi della classicità, rialzando le colonne abbattute ma con in più anche la nuova bellezza da lui fondata (e si ricordi l'inno alla decima Musa, all'Energieia, contenuto nella *Laus vitae*). Ma, nonostante la promessa e l'offerta, il fanciullo divino si allontana. La bellezza e l'arte sono precaria visione e transeunte presenza nel mondo contemporaneo dove sono privilegio di pochissimi. Come figlio («O figlio, se tu m'ami, / sosta nel luogo santo!») il poeta invoca il fanciullo, ma invano: egli si allontana. Il mondo contemporaneo non consente la presenza della bellezza e della poesia: se vi appare, è per un breve sogno, che rimanda ai tempi felici del passato, all'antichità classica o ai secoli preziosi del Boccaccio, di Donatello, di Luca della Robbia, di Lorenzo de' Medici. Il fanciullo viene da lontano, e, alla fine, si allontana, anzi «si dilegua ne' fiammei orizzonti», scompare.

Del resto, anche la memoria della classicità, a cui la presenza del fanciullo divino rimanda, è una memoria di tempi perduti, di rovine da rialzare, di colonne infrante, a cui il poeta invano invoca il ritorno in compagnia del fanciullo, che non accoglie l'invito e, anzi, si allontana. La classicità, cioè, è un mondo a cui la nostalgia tende con passione e desiderio, ma che è irraggiungibile, perché non è possibile risarcirne le rovine, il passato classico non può essere rifatto intatto e medicato di tutte le sue ferite: «E un tempio ecco apparire, alte ruine / cui scindon le radici / errabonde. Gli antichi iddii son vinti. / Giaccion tronche le statue divine / cadute dai fastigi; / dormono in bruni pepli di corimbi.

/ Lentischi e terebinti / l'odor dei timiami / fan loro intorno. "O figlio, se tu m'ami, / sosta nel luogo santo!" Ei s'allontana». C'è, nel mito dannunziano, l'estremo riflesso della nostalgia neoclassica per il mondo antico tanto più amato e contemplato e rievocato e descritto quanto più acuta è la coscienza che si tratta di un mondo perduto per sempre: ma c'è anche, al di là dell'eco foscoliana e carducciana, quello che al Carducci soprattutto è mancato, cioè la precisa coscienza dell'iato fra il sogno antico e la situazione attuale della poesia, che è anche la coscienza della diversità della poesia moderna rispetto a quella classica, non nel senso del contrasto fra ragione e natura, fra poesia e scienza, fra illusioni e favole antiche e il vero moderno del Leopardi, ma nel senso (che già traspare da quanto il Pascoli scrive dell'impossibilità dei lunghi poemi, della necessità della misura breve della poesia moderna, della lontananza strutturale ormai radicale fra la poesia di Omero e quella dei moderni, pur nell'identità della sorgente di entrambe, che è il fanciullino quale è in ciascun uomo) di un'arte moderna ridotta a una condizione di precarietà, sull'orlo del silenzio, per la quale non è proponibile più il viaggio all'indietro, verso le origini classiche, perché queste non sono che spettacolo di splendide, ma irrimediabili rovine (non diverse da quelle della villa veneta sul Brenta, descritta ne *Il fuoco*).

La classicità non può essere, allora, che il viaggio in un museo, come d'Annunzio mirabilmente dice: «Se t'è l'acqua visibile negli occhi / e se il latice nudre le tue carni, / viver puoi anco ne' perfetti marmi / e la colonna dorica abitare. / 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 / ma pulsare odi il cuor che si nasconde / unico nella duplice figura. / O ignuda creatura, / teco salir la rupe veneranda / voglio, teco offerire una ghirlanda / del nostro ulivo a quell'eterno altare. / Torna con me nell'Ellade scolpita / ove la pietra è figlia della luce / e sostanza dell'aere è il pensiero. / Navigando nell'alta notte illune, / noi vedremo rilucere la riva / del diurno fulgor ch'ella ritiene. / Stamperai nelle arene / del Falero orme ardenti. Ospiti soli / presso Colòno udremo gli usignuoli / di Sofocle ad Antigone cantare. / Vedremo nei Propilei le porte / del Giorno aperte, nell'intercolumnio / tutto il cielo dell'Attica gioire; / nel tempio d'Eretteo, coro notturno / dai negricanti pepli le sopposte / vergini stare come urne votive; / la potenza sublime / della Città,

transfusa in ogni vena / del vital marmo ov'è presente Atena, / regnar
col ritmo il ciel la terra il mare. / Alcun arbore mai non t'avrà dato
/ gioia sì come la colonna intatta / che serba i raggi ne' suoi solchi
eguali. / All'ora quando l'ombra sua trapassa / i gradi, tu t'assiderai sul
grado / più alto, co' tuoi calami toscani. / La Vittoria senz'ali / forse
t'udrà, spoglia d'avorio e d'oro; / e quella alata che raffrena il toro; / e
quella che dislaccia il suo calzare. / Taci! La cima della gioia è attinta.
/ Guarda il Parnete al ciel, come leggero! / Guarda l'Imetto roscido
di miele! / Flessibile m'appar come l'efebo, / vestito della clamide
succinta, / che cavalcò nelle Panatenee. / Sorse dall'acque egee / il
bel monte dell'api e fu vivente. / Or tuttavia nella sua forma ei sente /
la vita delle belle acque ondeggiare. / Seno d'Egina! Oh isola nutrice
/ di colombe e d'eroi! Pallida via / d'Eleusi coi vestigi di Demetra! /
Splendore della duplice ferita / nel fianco del Pentelico! Armonie / del
glauco olivo e della bianca pietra! / Ogni golfo è una cetra. / Tu taci,
aulete, e ascolti. Per l'Imetto / l'ombra si spande. Il monte violetto /
mormora e odora come un alveare».

È un vero e proprio viaggio in Grecia, sia pure compendiato rispetto
alla lunga rievocazione contenuta nella *Laus vitae*. È un viaggio che ha
due caratteri opposti: da un lato, la visita alle rovine e al museo della
classicità, con il senso, che ne consegue, di un mondo splendido e di-
strutto, che è possibile evocare soltanto attraverso le nozioni della cultura
e l'elencazione delle statue e dei monumenti del museo; dall'altro lato,
il paesaggio, che è, sì, quello della storia e dell'arte della classicità, ma
che riappare ed è contemplato e percorso nella sua realtà attuale da un
viandante che effettivamente si sofferma a guardare il Pentelico e l'Imetto
e il Parnete e gli effetti di luce sulla pietra e il colore glauco degli ulivi.
Il fanciullo divino, quello che si è fabbricato il sufolo doppio a sette fori
cogliendo la canna in qualche luogo della Toscana ed è quello stesso
che Donatello ha raffigurato nella sua cantoria, visita, sì, la Grecia, ma
con la coscienza di percorrere un museo e, al tempo stesso, di cono-
scere e contemplare un paesaggio di straordinaria intensità di forme e
di luce. La nostalgia neoclassica sfuma e scompare nella coscienza della
museificazione irrimediabile della classicità, e ancor più nell'apprensione
vitale e piena del paesaggio greco come un'attuale occasione di poesia,
anche senza dei e senza miti, luogo splendido di monti e di acque, di
pietra e di luce.

Il viaggio nella classicità si trasforma profondamente: e il fanciullo, infatti, non canta e non suona più, di fronte al golfo di Egina e all'I-metto. Le «primavere elleniche» di carducciana memoria sono ormai lontanissime. La contemplazione dell'Ellade da parte del poeta privilegiato dall'apparizione del fanciullo divino, invitato ad accompagnare, appunto, il poeta nel suo viaggio, segna la coscienza moderna del distacco da quel pur splendido passato, che è anche godimento pieno del presente come altra e diversa manifestazione della natura e della bellezza, intatta in monti e acque, là dove intatta più non è in monumenti e statue ed edifici e templi. Il sublime attingimento dell'Ellade, infatti, precede immediatamente la fuga del fanciullo e della sua armonia in un presagio di fine, di morte, che è, appunto, la coscienza dell'estrema difficoltà di sopravvivenza e dello stato agonico dell'arte e della bellezza nel mondo borghese. Il fanciullo si allontana nel presagio di «remoto lutto». La poesia è un'aspirazione ed è anche il rischio continuo di un'impossibilità e di un rifiuto (di un silenzio). Se il fanciullo è il signore dell'ombra e della luce, dei fervori come dei dolori dell'uomo, l'ombra è anche la minaccia dell'infrequentabilità, ormai, degli spazi e dei miti della bellezza, e il poeta non può che supplicare il fanciullo che non se ne vada, non può che tendere, con la coscienza di essere l'ultimo privilegiato artefice sull'orlo del silenzio e del «niente» che egli già ha visto sullo spettacolo delle statue corrose e mutilate e umiliate da vinacce e letame del parco della villa de *Il fuoco*, verso l'estrema voce della bellezza e dell'arte (che è anche l'estrema voce della natura, ora che anche questa ha subito la distruzione da parte dell'economicità del mondo contemporaneo, come d'Annunzio ha denunciato descrivendo le ville romane distrutte o sfigurate dalla speculazione edilizia ne *Le Vergini delle Rocce*).

Anche il mito del fanciullo di origine leopardiana e pascoliana si sta sfacendo e annullando, cioè la poesia sta davvero scomparendo in un'atmosfera di morte: «L'odo fuggir tra gli arcipressi foschi, / e l'ansia il cor mi punge. / Ei mi chiama di lunge / solo negli alti boschi, e s'allontana. / Mutato e il suon delle sue dolci canne. / Tremane il cor che l'ode, / balza se sotto il piè strida l'arbusto; / pavido è fatto al rombo del suo sangue, / ed altro più non ode / il cor presago di remoto lutto. / Prego: "O fanciul venusto, / non esser sì veloce / ch'io non ti giunga!" È vana la mia voce. / Melodiosamente ei s'allontana. / Elci nereggian dopo gli arcipressi, / antichi arbori cavi. / Pascono suso in ciel nuvole bianche.

/ A quando a quando tra gli intrichi spessi / le nuvole soavi / son come prede tra selvagge branche. / E sempre odo le canne / gemere d'ombra in ombra / roche quasi richiamo di colomba / che va di ramo in ramo e s'allontana. / "O fanciullo fuggevole, t'arresta! / Tu non sai com'io t'ami, / intimo fiore dell'anima mia. / Una sol volta almen volgi la testa, / se te la inghirlandai, / bel figlio della mia melancolia! / Con la tua melodia / fugge quel che divino / era venuto in me, quasi improvviso / ritorno dell'infanzia più lontana. / Fa che l'ultima volta io t'incoroni, / pur di negro cipresso, / e teco io sia nella dolente sera!" / Ei nell'onda volubile dei suoni / con un gentil suo gesto, / simile a un spirito della primavera, / volgesi; alla preghiera / sorride, e non l'esaudiva. / L'ansia mia vana odo sol tra le pause, / mentre che d'ombra in ombra ei s'allontana. / Ad un fonte m'abbatto che s'accoglie / entro conca profonda / per aver pace, e un elce gli fa notte. / "O figlio, sosta! Imiterai le foglie / e l'acque anche una volta / e i silenzi del dì con le tue note. / Sediamo in su le prode. / Fa ch'io veda l'immagine / puerile di te presso l'immagine / di me nel cupo specchio!" Ei s'allontana».

La divina infanzia del mondo, che è anche la divina infanzia di ciascun uomo, scompare con l'allontanarsi del fanciullo divino. Il mito passa e trascorre, la bellezza è un'apparizione che è destinata a scomparire fra i cipressi e gli elci, fra gli oscuri presagi di lutto e di morte, e il fanciullo non esaudisce la preghiera di restare, di sopire con la sua presenza l'ansia di fine e di pena che invade il poeta di fronte alla rivelazione della precarietà della bellezza intorno a lui. L'immagine nella conca profonda del fonte, adombrato dal nero elce, non è possibile sia quella di un'estrema illusione di Narciso, che identifica il fanciullo e l'adulto, la bellezza e il poeta moderno, pieno dell'ansia che scompaia la possibilità del canto, l'identificazione ancora una volta, l'estrema volta, di natura e arte si annulli, la gioia pura dell'armonia delle cose e dell'animo si spezzi. I due volti, del fanciullo e del poeta, non appariranno come le due figure sovrapponibili e armoniose di un'uguale partecipazione alla bellezza. Il mito del fanciullo, il ritorno alle origini dell'infanzia del mondo e dell'uomo, si concludono con l'allontanamento irrimediabile della bellezza dal luogo dove è il poeta, che pure ha goduto del privilegio di poter contemplare il dio fanciullo che incarna la bellezza e l'arte. Il fanciullo non risponde all'invocazione del poeta a restare. Si volta, fa un gesto d'addio, sorride alla preghiera, ma non l'esaudisce. Sembra trasformarsi

in un'immagine di dio psicopompo, che pare allontanarsi verso la strada dell'Ade, verso il regno dei morti (non diversamente del ragazzo polacco che, sulla spiaggia del Lido di Venezia, si volta, entrando in mare, come per invitare il vecchio scrittore von Aschenbach a seguirlo nel dominio della bellezza che è anche quello della morte).

Del resto, il fanciullo dannunziano ha in sé un potere che è anche quello sul male, sul veleno, sulla corruzione, sulla morte, tanto da apparire come il signore dell'ombra anche per questo (e non si dimentichi la presenza, dietro questo aspetto del mito dannunziano, dell'idea di classicità combattuta fra Apollo e Dioniso che a d'Annunzio viene dalla frequentazione di Nietzsche): quell'ombra, quella corruzione, quei veleni che fin dall'*Intermezzo di rime* e da *La Chimera* costituiscono alcune delle radici, apertamente denunciate, del discorso poetico dannunziano, in coerenza con tanta altra letteratura dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, da Huysmans fino al Thomas Mann del *Tonio Kröger* e de *La morte a Venezia*. Il fanciullo divino, infatti, è anche l'incantatore dei serpenti, il signore del mondo sotterraneo, quello a cui i rettili, appunto, appartengono: «Converse le tue canne sono in chiari / vetri, onde lenti i suoni / stillano come gocce da clessidre. / S'appressano i colùbri maculosi, / gli aspidi i cencri e gli angui / e le ceraste e le verdissime idre. / Taciti, senza spire, / eretti i serpi bevono l'incanto. / Sol le bifide lingue a quando a quando / tremano come trema il capelvenere». Il mito del fanciullo significa anche il dominio dell'arte e della bellezza sulle forze e sulle manifestazioni oscure della natura: «Sino ai ginocchi immerso nella cupa / linfa, alla venenata / greggia tu moduli il tuo lento carne. / Par che da' piedi tuoi torta sia nata / radice e di natura / erbida par ti sien fatte le gambe. / Ma il fior della tua carne / suso come il nenufaro s'ingiglia. / E se gli occhi tuoi cesii han nere ciglia, / neri ha gli steli il verde cepelvenere».

L'ombra e la luce, la tenebra e lo splendore solare, così come il fervore e il dolore dell'uomo, sono nel canto e nell'armonia del fanciullo: il verde della natura rigogliosa e il nero dell'ombra e del veleno e della corruzione che pure sono in essa, e non meno della nuvola e della colomba anche la lucertola e i serpenti rientrano sotto il dominio del fanciullo divino e dell'arte che egli esprime come perfetta traduzione del ritmo profondo della natura in tutte le sue manifestazioni. Se il dominio dell'arte è totale e abbraccia anche il mondo sotterraneo dove pare aver messo le

radici il piede del fanciullo mentre incanta con il suono del suo sufolo i serpenti, cioè se tale dominio è ben più ampio e complesso di quello riconosciuto alla poesia della fanciullezza storica dell'umanità dal Leopardi e dal Pascoli, per i quali l'arte classica è fondamentalmente morale e innocente di un'innocenza di divina fanciullezza che si nutre delle favole degli dei e degli eroi, e sa guardare con sublime ingenuità le cose in un'ottica che è assolutamente estranea a ogni valutazione di carattere economico, politico, etico, perché è, appunto, un'ottica di stupita scoperta della straordinaria natura delle cose, ecco che, allora, il «fiore della divina arte innocente» che è la poesia significa ben altro da quello che il mito della fanciullezza come il luogo della poesia e dell'immaginazione significa per il Leopardi e per il Pascoli (e, prima di loro, per il Vico). L'innocenza per d'Annunzio vuole indicare piuttosto l'irresponsabilità del fanciullo di fronte a ogni giudizio, di qualsiasi genere, sul suo canto: si rivolga esso alle forme del cielo e della terra oppure alle forme del mondo sotterraneo, sia impegnato nell'accordare la sua melodia a quella di animali, alberi, sentimenti, acque, nuvole, oppure nell'esplorazione della tenebra, nella conoscenza della nerezza dello stelo del capelvenere di cui sono fatte le sue chiome, delle ciglia che ornano gli occhi azzurri fatti con le acque delle fonti, nella capacità di regolare i moti dei serpenti, di dare, naturalmente, una soluzione anche alle lotte politiche, ai contrasti di potere.

È il mito dello sciame d'api con due re, che provocano lotte e pericoli per la comunità, e che il fanciullo divino giunge a dividere, dando all'uno il dominio: opera, cioè, un'azione politica di ricostituzione dell'armonia nella comunità delle api, come allegoria dell'analogo compito di lezione e di ammaestramento della comunità che la poesia possiede, secondo una concezione che è sicuramente di origine nietzschiana: «Sopor mi colse presso la fontana. / Lo sciame era discorde: / avea due re; pendea come due poppe / fulve. E il rame s'udia come campana. / Ti vidi nel mio sogno, o lene aulete. / Lottato avevi ignudo / contro il torrente folle di rapina. / Raccolto avevi piuma di sparviere / che a sommo del ciel muto / in sue rote feria l'aer di strida. / Ahi, lungi dalle tue musiche dita / gittato avevi i calami forati. / Chino con sopraccigli corrugati / eri, fanciul pugnace, / intento a farti archi da saettare / col legno della flessile avellana. / Eleggere sapesti il re splendente / nello sciame diviso, / ridere d'un tuo bel selvaggio riso / spegnendo il fuco sterile e sonoro.

/ Con la man tinta in mele di sosillo / traesti fuor la troppa / signoria.
 Cauto e fermo la calcavi. / Sporgeva a modo d'uvero di poppa / il buon
 sire tranquillo / che fu re delle artefici soavi. / Poi franco te ne andavi
 / sonando per le prata di trifoglio, / incoronato d'ellera e d'orgoglio,
 / entro la nube delle pecchie d'oro». Il fanciullo in quanto allegoria
 dell'arte e della bellezza, possiede anche il potere di risolvere in armonia
 i contrasti e le lotte politiche. Il potere dell'arte è, insomma, infinito.

Soltanto l'arte (o, meglio, l'artefice) può giungere a sciogliere la guerra
 fra i due re, con l'autorità che gli viene dal fatto di possedere la capacità
 del canto che deriva da quello mutamente presente nella natura. Il mito
 del fanciullo che risolve la lotta fra i due re, uccidendone uno, è descritto
 come un sogno: cioè, appartiene a quello spazio di profezia che all'arte
 è dato in appannaggio fin dalla *Laus vitae*: e si tratta di una profezia
 eminentemente politica, di scioglimento dell'oppressione e dello sfrutta-
 mento dell'uomo sull'uomo e di concorde partecipazione di tutti gli
 uomini, come al pane, così anche alla bellezza e alla poesia. Nel sogno,
 nell'aspirazione di d'Annunzio, l'arte giunge fino a operare, con l'autorità
 della bellezza e del canto, la decisiva azione politica della riduzione ad
 armonia dello stato, non diversamente da quella che compie riproducendo
 l'armonia stessa della natura. C'è, in tutto il testo dannunziano, insieme
 con il senso del rischio di scomparsa e di perdita che accompagna l'arte
 e la bellezza nel mondo contemporaneo, anche la tensione verso l'arte
 come azione, verso la soluzione delle *impasses* dell'arte nell'agire, che è
 anche indicazione della funzione dell'arte nell'ambito della comunità
 come risoltrice dei contrasti, dominatrice delle differenze, serena e
 incoronata signora dei re.

Il fanciullo si chiude proprio sull'ipotesi della risoluzione dell'arte
 nell'azione: «“Ti cercherò, ti cercherò ne' monti, / ti cercherò per gli
 aspri / torrenti dove ti sarai deterso. / E ti vedrò diverso! / Gittato
 avrai le canne, / intento a farti archi da saettare / col legno della fles-
 sile avellana”». L'azione è esclusa per il fanciullino del Pascoli, che è
 soltanto uno sguardo, un modo di vedere, un punto di vista; ma anche
 l'umanità delle origini del Leopardi non nutre tanto l'azione quanto le
 favole e le illusioni capaci di rendere felice la vita e ordinato e sicuro lo
 stato. La difficoltà dell'arte e della bellezza nel mondo contemporaneo,
 quell'allontanarsi dal loro cultore, che pure le invoca, quel non rispon-
 dere alle sue preghiere, se non con un sorriso mentre si dileguano,

possono forse trovare un superamento nell'azione. D'Annunzio, molti anni dopo *Alcyone*, proprio nell'azione, alla vigilia e poi entro la prima guerra mondiale e nell'impresa di Fiume, cercherà di superare la fatica e la pena di un'arte avvertita come sull'orlo del silenzio, nell'agonia della morte, coinvolta e ferita da una malattia inguaribile. Il quasi completo silenzio della scrittura, che s'apre, ripetendo un arco e una scelta di esperienze che ben altri prima di lui hanno descritto (Rimbaud, prima di tutti), con lo scoppio della guerra e che ha ben scarse eccezioni, se si considerano le date alquanto remote anche delle prose di memoria, a parte il *Notturmo*, è il segno della responsabilità che al passaggio all'azione attribuisce d'Annunzio nei confronti della propria opera letteraria. Ma il mito dello sciame delle api con due re, che il fanciullo divino riconduce ad armonia, nel sogno profetico del poeta, significa già la funzione che all'azione d'Annunzio intravede di poter dare nel momento in cui la felice stagione della creazione poetica fosse giunta alla conclusione nell'ormai estrema e irrimediabile infrequentabilità dell'arte e della bellezza nel mondo contemporaneo, dopo che Affrico e Bocche d'Arno, Fiesole e la Versilia di un'estate irripetibile avranno offerto tutti i loro doni e le loro rivelazioni, affidando al poeta il compito di rendere parlante e comprensibile ciò che nella natura è inespresso e muto.

Il mito del fanciullo divino è quello di un potere infinito che all'arte è dato: ma è anche quello di una scomparsa inevitabile, di una perdita che non può trovare compensazione se non nell'azione. La figura del fanciullo che rappresenta la poesia in quanto ottica o disposizione e modo di essere radicalmente diversi da quelli normali dell'uomo civilizzato ovvero di quello fatto consapevole del vero della natura attraverso la ragione e la filosofia e la scienza, scompare negli ultimi versi del testo dannunziano nel tramonto di fuoco. Ha visitato la Grecia, ha percorso le forme e gli aspetti della natura, ma, alla fine, si allontana per sempre. Se il poeta lo ritroverà, sarà intento non al suono armonioso, ma a costruirsi archi da saettare, cioè intento a un'operazione che prelude all'agire, come già il poeta lo aveva visto nel sogno mentre, appunto, si fabbricava archi prima di risolvere la lotta dei due re dello sciame. La fine della poesia è nell'azione, se mai potrà ipotizzarsi qualcosa oltre la sua scomparsa. Il mito del fanciullo poeta e portatore della bellezza e dell'accordo perfetto con la natura finisce in un altro mito, che è quello dell'azione come soluzione dell'*impasse* dell'arte nel mondo contemporaneo.

Fra contemplazione e azione ecco che l'arte viene a situarsi, incerta e ambigua. Esploratrice del male e nata dall'ombra non meno che dalla luce, il mito che ora, nel testo dannunziano, la esprime è un mito di trasformazione, un mito che si colora di tragicità. La tensione al dire, alla parola, alla scrittura finisce nella fuga verso il nulla, ma anche nel sogno dell'azione, dell'arte come azione. Il mito è ambiguo, duplice, intricato, soprattutto se viene confrontato con gli analoghi miti infantili del Vico, del Leopardi, del Pascoli. Il carattere trionfale del potere e della potenza dell'arte e della bellezza finisce in un'ansia di perdita che è anche sogno di una trasformazione sì grandiosa e sublime, ma che è anche una scomparsa e una cancellazione di sé, radicale (non si dimentichi che il fanciullo lascia il suo sufolo per risolvere la lotta dei due re dello sciame, e soltanto dopo lo può riprendere). Fra il cogliere la canna per farne il sufolo e il preparare archi da saettare «col legno della flessile avellana» c'è uno stacco enorme: ed è proprio il senso del mito dannunziano, non per nulla collocato *in limine* rispetto ad *Alcyone*, come esplicazione dell'idea combattuta e contraddittoria di poesia che è nella raccolta e, ancor più evidentemente, nelle *Laudi* fino a quel momento composte, quelle di *Maia* e di *Elettra*.

INTERPRETAZIONE DI *ELETTRA*

Certamente d'Annunzio è il più ricco e sontuoso sperimentatore di forme e generi letterari, ma è occasionale e un poco dispersivo quando tenta la critica, in specie quella d'arte figurativa e musicale piuttosto che quella letteraria. L'osservazione è opportuna per la lettura e la comprensione dell'inno a Dante in *Elettra*: nella poesia dannunziana, citazioni della *Commedia* sono, sì, presenti, ma per arricchire il discorso lirico e narrativo con nomi e luoghi, non per reiventarle e ricrearle nell'attualità morale e spirituale, come fa il Pascoli e anche, sebbene in misura alquanto minore, il Carducci. Significativamente, d'Annunzio pronunzia una orazione celebrativa di Dante, *Per la dedicazione dell'antica Loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*, per poi riscriverla nell'ambito di *Elettra* in una forma singolare di ritmo senza musica per rilevare meglio la solennità della laude di Dante come supremo poeta della nostra lingua al di sopra di altri poeti e filosofi e pittori e musicisti. È da dirsi che anche le commemorazioni e le orazioni in ricordo o in celebrazione di Michetti, di Conti, di Shelley, di Nencioni, del Carducci, hanno un andamento epico ed enfatico e la critica e l'interpretazione proprio non c'entrano o ben poco, e in ogni caso più per il giudizio sul Giorgione che quelli su Shelley e sul Carducci. Passi della *Commedia* sono citati nell'*Orazione*, ma solo del canto VIII dell'*Inferno*, con un tono animato e ammirativo: «Udite come si fa solenne e cupa la musica del verso nell'annunziare il maledetto muro. Due endecasillabi si seguono col medesimo andare misurato dai medesimi accenti, aggravato dal martello delle allitterazioni. "Lo buon maestro disse: 'Omai, figliuolo, / s'appressa la città che ha nome Dite, / co' gravi cittadini, col grande stuolo"». Dante scopre per entro al fumo palustre il sinistro rossore. Le rocche dei demoni si disegnano con un contorno violento come le corone dei vulcani nella

notte. “Ed io: ‘Maestro, già le sue meschite / là entro certo nella valle cerno / vermiglie, come se di foco uscite / fossero’. Ed ei mi disse: ‘Il foco eterno / ch’entro l’affoca, le dimostra rosse / come tu vedi in questo basso inferno’”. Miracolosa virtù dello stile e della musica! Abbiamo qui a tipo delle rappresentazioni dantesche. Ponete mente alla collocazione delle parole e alla successione dei suoni. Qui tutto è necessario, e tutto converge all’effetto, come una serie di moti regolati solleva col minimo sforzo il massimo peso. La struttura delle due terzine sembra aver la fermezza e la possa che sono nel bicipite dell’atleta. Il nerbo della frase vi si tende senza tremito. E l’acume di quel verbo che dall’ultima rima della terzina sembra scagliato come da un arco!». È una pagina esemplare del procedimento di d’Annunzio nella dedicazione dantesca del 1899: sì, ci sono le citazioni del canto VIII dell’*Inferno* con l’apparizione delle mura della città di Dite, c’è un commento, ma esclusivamente celebrativo, e le esclamazioni di ammirazione della musica dei versi della *Commedia* sono in qualche modo separate e staccate dal testo, che, infatti, non ha una particolare rilevanza nel distendersi dell’episodio e del canto. La lode dannunziana è altissima, ma come formula quasi astratta, assoluta, tanto è vero che ben presto la descrizione e l’applauso piegano nella similitudine alquanto generica e un poco manierata. Il ritmo di Dante paragonato a un atleta di forti bicipiti non viene ad avere nessun rapporto immediato con la musica delle terzine. E il far notare che nelle terzine tutto è necessario è un’ovvia esaltazione, senza precisa e concreta esemplificazione del testo. Nella dedicazione dell’antica loggia fiorentina di Orsammichele d’Annunzio intende pronunciare il suo omaggio di interprete e lettore della *Commedia*, in quanto sommo poeta moderno, così come ha fatto il Carducci e, dopo, il Pascoli, ma non è interessato in modo specifico alla critica letteraria e all’esplicazione del testo dantesco, tanto è vero che se ne distacca subito, passando dal testo del poema alla lode, all’inno, alla trasformazione della lettura e del commento nelle più immaginose similitudini, che sono una forma di trasposizione dell’orazione in ritmo e lirismo. La fermezza e la possa dei bicipiti dell’atleta, del resto, sono pure immagini che d’Annunzio usa – in *Meriggio*, in *Alcyone* – per citare Dante come esempio supremo e modello di forma: «Più lontane, / forme d’aria nell’aria, / l’isole del tuo sdegno, / o padre Dante, / la Capraia e la Gorgona. / Marmorea corona / di minaccevoli punte, / le grandi Alpi Apuane / regnano il regno amaro, / dal loro orgoglio assunte». Le

isole dello sdegno di Dante rapidamente trascorrono alle Alpi Apuane, cioè l'emblema della suprema altezza del poeta, che è pure l'insistente metafora ripetuta nell'ode di *Elettra*.

Si pensi, sempre in *Elettra*, alle citazioni dantesche, specificamente nelle *Città del silenzio*: allusioni a nomi e occasioni come dimostrazioni della dottrina di d'Annunzio, degno conoscitore della *Commedia*, come colui che ha pronunciato l'orazione in Orsammichele. Cito a mia volta: «Rosso vestito e fosco nell'aspetto / un pellegrino dagli occhi grifagni / il qual sorride a non so che Gentucca» (in *Lucca*): è, questo, un prolungamento fra amore di cultura e descrittività un poco enfatica ed eccessiva del nome pronunciato da Bonagiunta nel canto XXIV del *Purgatorio*. Ancora: «Vanni Fucci odo, come nell'Inferno / tra i sibili del serpe che l'agghiada, / “A te le squadrol!” ulular furibondo» (in *Pistoia I*): qui d'Annunzio allarga e acuisce la parte conclusiva dell'episodio dei ladri nel dialogo con Vanni Fucci, rendendo il discorso più cupo, drammatico, orroroso e, al tempo stesso, più blasfemo di quanto sia quello dantesco, e trasforma le considerazioni sull'episodio della *Commedia* in una visione. In questo modo l'enfasi è più intensa, così mutando l'effetto poetico della descrizione di Pistoia, “città del silenzio”, in città feroce e maledetta; e, per abile antifrasi, il silenzio si trasforma in esasperazione, in grido, come se la modernità di colpo apparisse nelle narrazioni di Dante: il che finisce a essere uno strumento e un uso di poesia della poesia, quale è l'effetto complessivo della sequenza delle città del silenzio. «Se teco non più ridon le carte / di Oderisi cui Dante sotto il pondo / vide andar chino tra la lenta greggia, / l'argilla incorruttibile per l'arte / di Mastro Giorgio splende» (in *Gubbio*): è una citazione dotta e non un'aggiunta e un'esasperazione delle immagini e delle situazioni dantesche, che sono inevitabili nell'invocazione a Gubbio, proprio perché in questo modo d'Annunzio può recuperare la descrizione della città umbra con i nomi degli artisti, i più famosi in forza del personaggio alluminatore nel *Purgatorio*, XI, e i meno noti, ma tuttavia esemplari, come Mastro Giorgio Andreoli, così volendo ostentare la propria erudizione. Anche nel caso della citazione di Oderisi, d'Annunzio si serve di Dante come nome e occasione descrittiva, non per dare una reinterpretazione e un rinnovamento della poesia dantesca, come fa il Pascoli.

«Stanno sotterra, ove non è che luca, / oggi i Vescovi e il gregge» (in *Orvieto I*): è un caso rarissimo di allusione gratuita e di rinnovamento

delle espressioni dantesche per reinventare e meglio descrivere le forme, le strutture e le figure del duomo di Orvieto, senza troppo d'enfasi e di erudizione. «Sola il voto dei marmi bianchi e neri / occupa e turba la tremenda ambascia / dell'artier da Cortona, come un vento. / Ruggegli nel gran cor Dante Alighieri; / e però di sì dure carni ei fascia / il Dolore la Forza e lo Spavento» (in *Orvieto II*): qui l'enfasi è estrema, e rimanda all'ode a Dante sempre in *Elettra* e all'orazione di Orsammichele, come dimostra un aggettivo molto usurato – «gran» – con riferimento al cuore di Dante, citato per tale occasione con il nome completo, e con l'Alighieri "normale", là dove sia nell'ode, sia nell'orazione, per ulteriore nobilitazione del tono e dimostrazione di dottrina è detto Allighieri. Qui Dante è un'esemplificazione, un ulteriore modo per esaltare meglio Lorenzo Maitani, l'architetto che ha costruito il duomo di Orvieto. «Sfolgorati procombono i Perduti, / salgon gli Eletti a ber l'alme rugiade; / e gli Arcangeli snudano le spade / mentre i Musici toccano i leuti. / Ma i re spirtali degli inconnosciuti / mondi, Empedocle che le vie dell'Ade / sforza, l'amor dell'api e delle biade / Vergilio che apre al Teucro i regni muti, / e l'Alighier grifagno che con ira / in foco in sangue in fanghe in ghiacce inerti / i peccatori abbrucia attuffa asserra, / cantano all'Uomo un inno senza lira / dall'alto; e il Tosco ha due volumi aperti, / Libro del Cielo e Libro della Terra» (in *Orvieto III*): in questo sonetto, sostenuto dalla contemplazione degli affreschi di Luca Signorelli, d'Annunzio tenta la congiunzione di poesia, architettura e pittura, e, al tempo stesso, di mondo classico e mondo medievale, cristiano, con la successiva elencazione di Empedocle, Virgilio e Dante, spinto a tanto dalla visione del Signorelli che rappresenta, nelle apparizioni dei dannati e dei beati, i tre personaggi che hanno visitato come «re spirtali» l'aldilà, i Campi Elisi, l'Ade, l'inferno e il paradiso. D'Annunzio ripete l'aggettivo «grifagno» – anche questo un termine consumato – per definire Dante, ma poi in modo esemplare ecco sintetizzate le raffigurazioni delle pene dei dannati nelle splendide congiunzioni del *climax* quaternario e ternario; per meglio acuire le sequenze infernali d'Annunzio modifica espressionisticamente i termini, come si può vedere da «fanghe» e «ghiacce», in tal modo esasperando la sua poesia nella circostanza della trasformazione delle immagini in parole, mentre Signorelli aveva tradotto in figure le parole del canto. Nei due versi conclusivi del sonetto, Dante è ulteriormente esaltato nella visione di colui che ha davanti, aperti, il Libro del Cielo e

quello della Terra, di Dio e dell'uomo, della verità dei vivi e dei morti e del mondo: in questo modo, d'Annunzio aggiunge all'orazione di Orsammichele e all'ode di *Elettra* una variazione fondamentale – per effetto della contemplazione degli affreschi di Signorelli – all'enfasi celebrativa di Dante, sempre nell'ambito della pura laude (al di là del significato e delle interpretazioni della *Commedia*).

«Non vedo Certomondo e Campaldino, / né Buonconte forato nella gola» (in *Arezzo I*: è una pura citazione del personaggio del canto V del *Purgatorio*, tipicamente colta, in funzione dell'innalzamento delle rievocazioni e delle descrizioni delle città del silenzio, per di più, in questo caso, in forma negativa: «né...»); «Pietramala pioggia» (in *Arezzo II*: è un'allusione dantesca che rende più raffinata e preziosa le descrizione del Casentino). «O Cortona, l'eroe tuo combattente / non è già quel gagliardo che s'accampa / giuso in Inferno alla penace vampa / ove si torce la perduta gente?» (in *Cortona I*: è un'ulteriore esemplificazione dello sforzo dannunziano di servirsi delle situazioni e delle immagini dantesche per ampliare e moltiplicare la sublimità del suo discorso nell'occasione delle visite nelle città del silenzio, delle verifiche di storia antica, di scultura, di pittura, di architettura di cui d'Annunzio pretende di essere straordinario conoscitore e interprete, come i riferimenti supremi di bellezza, vigore, eroismo, valore militare. L'inizio del primo sonetto di Cortona è costruito sull'erudita identificazione di Nanos, l'eroe della città, con Odisseo: da qui nasce l'allusione al canto XXVI dell'*Inferno* dantesco, corretto ampiamente, in quanto l'Ulisse infernale non «accampa» affatto, avvolto com'è – quindi invisibile – nella fiamma degli ingannatori, e il termine «gagliardo» è ugualmente inadatto, mentre la formula «la perduta gente» è già stata usata da d'Annunzio e, del resto, è diventata da tempo un luogo comune). «Aspra ti torce il cor la primavera; / e, sopra te che sai, passa nel vento / come polline il cenere di Dante» (in *Ravenna*: è uno dei non molti casi in cui la citazione di Dante non è esornativa o celebrativa, ma è poeticamente funzionale; il polline di Dante è la capacità della sua poesia di fare ulteriormente nascere altra e sublime poesia nei tempi moderni, nel caso specifico d'Annunzio stesso).

Ravenna è l'ultima città del silenzio, significativamente, perché la sequenza dei sonetti di *Elettra* si conclude con il nome di Dante, anche come estremo termine e rima di tutti i precedenti testi; il cenere di Dante si trasforma in polline, che è l'emblema della fecondazione della parola

poetica, e proprio per questo il sonetto ravennate in modo suasivamente allusivo parla della tarda primavera, che è la stagione del taglio dei fieni, il cui polline viene così disperso per la futura nascita delle piante: «Gravida di potenze è la tua sera, / tragica d'ombre, accesa dal fermento / dei fieni, taciturna e balenante». Il polline di Dante è la derivazione sublime, dai fieni e dai loro fermenti di realtà di stagione e allegoria, del futuro e della vita e della bellezza di verità e di poesia. Il verso 10 è un esempio efficacissimo di chiasmo, e gli aggettivi «tragico» e «acceso» richiamano la riflessione e la forma possente della poesia dantesca. Il «vento» del verso è anch'esso allusivo di forme dantesche, che in questo caso presentano e propongono conclusivamente la metafora del polline di Dante. Insomma, il sonetto di Ravenna, per una volta almeno, è sì, nutrito di citazioni dantesche, ma non come esaltazioni e celebrazioni, ma come reinvenzione di figure di Dante in una trama di paesaggio esemplare di rinnovamento della bellezza poetica, della storia, della vita.

A questo punto è il momento di ritornare al centro del rapporto fra d'Annunzio e Dante, in *Elettra*. È tuttavia necessario fare un confronto con l'ode *Alla memoria di Narciso e di Pilade Bronzetti*. La citazione è quanto mai opportuna: «Non piangere, anima di Trento, / la tua calpestata corona. / Dimentica il male, se puoi. / Non fare lamento. / La tua madre non t'abbandona: / ha il cuore profondo. / Passano i Bonturi / e il seguace lor gregge immondo. / Durano gli eroi / eterni nei fasti / d'Italia, e quel Dante che alzasti / nel bronzo, al cospetto dell'Alpe, / dura solo più che le rupi, / gran Messo dei fati venturi, / signore del Canto sul mondo. / Passano i Bonturi / e il seguace lor gregge immondo / Non fare lamento. Perdona pel lungo martirio di Dante, / perdona pel chiuso dolore / di Quegli che disse la grande / parola». Dante è sempre, per d'Annunzio, un tramite, non un punto di fondamentale interesse e interpretazione e reinvenzione. È l'occasione della più alta ed esemplare celebrazione, indipendentemente dalla poesia dantesca: un nome supremo, che vale anche come citazione emblematica: si pensi, qui, all'uso del personaggio di Bonturo dato come modello d'infamia che esecra possentemente i politici e i personaggi dell'Italia contemporanea, dedita ai guadagni, ai traffici, al mercato delle attività e dei poteri pubblici. Bonturo e il suo gregge di barattieri del canto XXI dell'*Inferno* dantesco sono citati da d'Annunzio per acuire la condanna e la maledizione dell'Italia contrapposta agli eroi del Risorgimento, per il sogno del rinnovamento e della

liberazione futura dalla volgarità e dalla colpa più bassa e vile. Dante è anche in questo caso un nome sublime da contrapporsi all'invilimento contemporaneo. In più c'è la consacrazione di Dante in quanto figura eccelsa tradotta nel monumento innalzato a Trento e c'è la citazione del componimento del Carducci in *Rime e ritmi* (alquanto vicino alla ripresa in *Elettra*), scritto in occasione del trasporto della statua di Dante appunto a Trento come rivendicazione dell'italianità della città di cui l'Alighieri viene a essere il sicuro riscatto.

Ma c'è anche, di nuovo, il legame di Dante con le montagne e le rocce più alte, in quanto metafore ed emblemi della sublimità del poeta. Il monumento come occasione dell'ode celebrativa è, tuttavia, confermata dalla lettura e dalla citazione di *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* nel secondo "canto" civile del Leopardi, che è costruito integralmente sul lamento per la decadenza e la rovina politica ed etica dell'Italia incapace di ricordare ancora in modo degno Dante con un monumento; ed è un argomento su cui d'Annunzio ritorna con l'opportuna attualità e soprattutto con la ripresa dell'irredentismo carducciano del monumento per Dante a Trento. L'ode alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti ha due sezioni dedicate a Dante e alle montagne, come ripresa, sia pure in secondo piano, della correlazione allegorica del poeta e delle più alte cime in quanto immediati e possenti emblemi della sublimità della *Commedia*, su cui è costruita l'ode *A Dante*. Si ricordino le citazioni delle *Città del silenzio*, in funzione della laude a Dante, così come è detto nell'altra ode politica risorgimentale ai due fratelli Bronzetti. Le odi di *Elettra* sono, è vero, costruite sulle celebrazioni e sulle laudi di eroi e di filosofi, poeti, pittori, musicisti, ma con le sapientissime alternanze dell'attualità politica, morale, storica.

L'ode a Dante è strutturata sulle varianti delle allocuzioni allusive e un poco enigmatiche nel momento stesso in cui sempre più alti e universali si fanno i termini laudativi ed evocativi, che finiscono a trasformarsi dalla concreta realtà e memoria di Dante nella ricchezza delle variazioni degli emblemi: «eroe», «o Risvegliatore», «o Purificatore» «o Intercessore», «o Rivelatore» «o Liberatore» «o Consolatore», «O imperiale / duce, o signore dei culmini, o insonne fabbro d'ale», «o tu che odi e vedi e sai, custode alto dei fati». Alla conclusione dell'ode c'è il nome di Dante, prima non citato, perché così più efficace ne sia il culmine estremo dopo l'elencazione delle parole emblematicamente invocative. In

questo modo d'Annunzio viene a far stringere la verità storica e poetica di Dante fino alla metamorfosi e alla moltiplicazione degli emblemi e delle formule laudative e sublimemente astratte. È vero che d'Annunzio, quando scrive l'orazione a Orsammichele e l'ode a Dante, si trova di fronte all'estrema difficoltà di parlare dell'opera poetica dell'Alighieri e, più specificamente, della *Commedia* in una forma alternativa rispetto ad altri e precedenti poeti che sono stati bene esperti del genere critico, come il Foscolo e il Carducci e soprattutto il Pascoli, così prossimi a d'Annunzio e continuamente in gara reciproca. Infatti, quest'ultimo, molto meno interessato com'è alla critica e all'interpretazione letteraria, sceglie di evitare radicalmente la lettura e il commento dantesco e di dedicarsi invece alla celebrazione, all'esaltazione, all'inno quanto più è possibile portati fino all'estremo eccesso dell'enfasi, delle varianti laudative, delle metafore, delle formule allocutive.

Non potrebbe esserci migliore occasione di Dante per rilevare la scelta di *Elettra* come sezione delle *Laudi* innografiche: è il genere poetico specificamente distinto dal poema odissaeico, dal racconto lirico, mitico e visionario, della stagione estiva, dall'attualità bellica. Per questo l'ode a Dante viene subito dopo l'altra dedizione di più sicura sublimità: *Alle Montagne*, che sono gli emblemi della celsitudine spirituale e lo spazio delle visioni di Dio tuttavia materialisticamente concrete nella loro sublimità, all'opposto delle divinità ormai dissolte e, se mai, appena citabili, ma come la luna leopardiana: il punto più elevato, appunto come metafora. Si pensi alle prime tre lasse dell'ode *Alle Montagne*: «Candide cime, grandi nel cielo forme solenni / cui le nubi notturne / stanno sommesse come la gregge al pastore, ed i Vegli / inclinati su l'urne / profonde danno eterne parole, e fanno corona / le stelle taciturne; / o Montagne, temibili domi abitati da Dio, / ove gli anacoreti / d'un tempo immemorabile per sola virtù di dolore / conobbero i segreti / del Mondo e nelle rocce co' i cavi occhi lessero come / in libri di profeti; / Montagne madri, sacre scaturigini delle Forze / pure» e nella quinta lassa: «o Montagne immortali». È la celebrazione che aspira alla sublimità dell'allegoria, che vuole compendiare gli evi e il sacro, i paesaggi eccelsi e le loro metamorfosi nel tempo, le figure partecipi del sacro (come i Vegli e i profeti) e le stagioni, gli spazi esemplari come i fiumi e le pianure (gli uni e le altre sono citazioni pascoliane di *Italy*, ma innalzano all'estremo la lode delle forme esemplari della Natura), e le

esperienze della vita sublimite nella loro essenzialità, come il dolore, lo spirito, i segreti dell'anima. Le Montagne, contemporaneamente, sono celebrate come emblemi di tutto ciò che c'è, nel mondo, di esemplare e di eccelso. Per questo *Alle Montagne* apre *Elettra*: le Montagne sono figure emblematiche che, con le solenni forme delle descrizioni, delle metafore, delle allusioni bibliche e naturalistiche, subito chiariscono il significato e l'intento della seconda sezione delle *Laudi*: d'Annunzio vuole, in *Elettra*, sfidare la poesia classica e dantesca, ma anche Milton, Hölderlin, Swinburne, Leopardi, Hugo nella rappresentazione, nella narrazione e nella visione del sublime, con il sostegno della Bibbia (i profeti in particolare). D'Annunzio, per il tramite della sublimità delle Montagne, con tutte le metafore e le invocazioni, può andare oltre: anzitutto, con gli emblemi del poeta (del Vate) che tende al valore supremo e alla similitudine con la divinità delle Montagne stesse («Deh fate, / o Montagne immortali, che scenda dai vostri misteri / cinto di luce il Vate!»); poi, conclusivamente, con l'identificazione della sublimità delle Montagne con la più alta bellezza della poesia in quanto ammonizione, profezia del futuro, alternativa sublime rispetto alle divine forme di una sacralità senza Dio, così come è la Luna del Leopardi, il satellite celeste, roccia spoglia che il pastore errante dell'Asia invoca, l'unico nome nel tempo attuale in cui Dio (ogni dio) è morto: «Da tutta la grandezza venerabile delle Montagne / madri io t'evoco, o puro / Spirito senza nome, che l'occhio dell'anima vede / trascorrere l'oscuro / abisso dove tanto umano dolore si torce / e schiudere il Futuro!».

Lo Spirito invocato da d'Annunzio è «senza nome»: è, forse, quello dei Vati che profetano il Futuro, quando il dolore del mondo potrà essere cancellato. Qui l'autore, al tempo stesso, parla delle «Montagne / madri» che rimandano alle Madri di Goethe, e del Futuro come conquista e raggiungimento della luce dopo il tempo infinito del dolore e delle sofferenze, in questo caso con l'allusione a Isaia che preannuncia la fine delle pene e del male. Lo Spirito non ha più nulla a che vedere con Dio, così come le Montagne sono celebrate in quanto materia e roccia, non altro, ma esaltate dalla loro sublimità che le fa giungere fino al cielo. In qualche modo, lo Spirito puro si identifica con il Vate, che è il sublime profeta del Futuro. Si comprende, allora, il fatto che l'ode successiva di *Elettra* sia dedicata a Dante per una facile comparazione (sostenuta dalla lettura dannunziana di Carlyle). Se le Montagne sono gli emblemi del-

le forme tanto alte da raggiungere il cielo, e se il Vate è raffrontato ad esse perché sono il culmine dell'uomo, Dante è la più alta montagna, nell'ambito della poesia, il Vate esemplare tanto da toccare la stessa sublimità delle Montagne, ma con, in più, il fatto di essere l'incarnazione del «puro / Spirito».

L'inizio dell'ode riprende le espressioni contenute nella lassa conclusiva di *Alle Montagne* («l'occhio dell'anima vede / trascorrere l'oscuro / abisso»); e il parallelismo è esattamente calcolato: «Oceano senza rive d'intorno e oscuro / ma lampeggiante, e con un silenzio sotto i terribili tuoni / immoto vivente come il silenzio delle labbra / che parleranno». Non sono punti di riferimento per luoghi e spazi reali, ma pure similitudini, confronti fra anime: la prima ideale, perché viene a porsi come sinonimo di spirito, la seconda allusione e celebrazione di Dante come supremo contemplatore dell'intera condizione dell'uomo che fu e che sarà, nelle infinite variazioni dell'essere, del male e del bene, che compie, nella coincidenza, nell'ultima istanza, con Dio giudice. Montagne e oceano sono i termini adeguati per ridire, enfaticamente, l'infinità dell'anima e la sublimità di Dante. Sono raffronti attraverso i quali d'Annunzio subito vuole dimostrare qual è il suo punto di vista per parlare di Dante: quello della poesia, con un'ode di esaltazione, di conseguenza, in modo radicalmente alternativo rispetto a quanto è stato fatto da altri poeti più o meno contemporanei, come il Carducci e il Pascoli. L'intento dell'ode a Dante che d'Annunzio compone è di raggiungere nella scrittura il livello più alto possibile delle figure retoriche e della stessa concezione della poesia in quanto suprema creazione dell'uomo; e allora, tale esaltazione finisce a coincidere con la stessa sublimità della propria invenzione poetica, riverberata dalla grandezza di Dante. Si veda immediatamente il punto di partenza dell'ode: è una similitudine prolungatissima che non si placa se non nella lassa conclusiva, in modo da rendere in tanta sospensione l'ansia più difficile e perigliosa della comprensione, come per trascrivere la fatica dell'ascensione al sublime dell'esaltazione e della celebrazione del poeta ancora ignoto, appena emblematicamente ed enigmaticamente accennato: «Tenebre dei Tempi, profondità dell'affanno / umano, assidua mutazione delle cose, ritorno / perpetuo delle sorti: / oceano senza rive tra due poli, tra il Bene e il Male, / con le sue bave disperse dalla procella eternale, / co' suoi abissi ingombri dalle spoglie dei popoli morti, / era il Destino». Fervido e solenne è il susseguirsi degli astratti

che vogliono acuire quanto più è possibile la sublimità della scrittura poetica. In realtà, essi non sono mai identificati nella concreta figura di Dante, proprio al contrario di come nascono nella *Commedia*, concetti, sì, ma con l'esemplificazione di personaggi antichi e contemporanei, ignoti e illustri, là dove l'ode dannunziana si costruisce interamente sulle personificazioni e sulle astrazioni. D'Annunzio allontana Dante come poeta e l'opera di Dante (della *Commedia*) dalla concretezza dell'autore e delle sue raffigurazioni, e il discorso viene a essere una sorta di elencazione ardua, condotta fino all'esasperazione e all'esaurimento linguistico, di astrazioni assolute, con i Tempi, il Bene e il Male, il Destino, con la funzione di stabilire e collocare i termini estremi di verità mentale. Gli elementi compositivi della *Commedia* sono allora trasformati in pura sequenza di vocabolario: «bave disperse dalla procella eternale», «abissi ingombri dalle spoglie dei popoli morti». Il poema di Dante si annulla quanto alla verità e alla realtà della visione e del racconto poematico per diventare astrazioni quanto più è possibile autonome, solitarie. A d'Annunzio importa presso che esclusivamente l'inferno per il più efficace effetto di eccezionalità, di esasperazione visiva, di distruzione, di orrore, di morte e di patimento inenarrabile: come, del resto, è stata interpretata la *Commedia* dalla critica e dalle figurazioni romantiche, da Blake al Foscolo, dal De Sanctis al Doré, ecc.

La seconda lassa dell'ode ripete l'esemplificazione delle astrazioni, e usa sempre più evidenti similitudini per arrivare a ottenere un'enfasi assolutamente grandiosa e toccarne, allora, il culmine: «E tu, come una rupe, come un'isola montuosa, / come una solitudine di pensiero e di potenza, / come una taciturna mole di dolor meditabondo, / che ode e vede, / sorvegli uno dal gorgo; e nell'ululo delle prede, / nel sibilo dei nemi, nel rombo delle correnti, / il tuo orecchio udiva / quel silenzio e la sola Parola che doveva esser detta; / e di sotto alla fronte percossa dalle schiume e dai venti / il tuo occhio insonne vedeva infiammarsi il mondo / all'alta tua vendetta». L'ode nella seconda lassa è la ripetizione delle forme nel capovolgimento del punto di vista, in quanto finalmente la figura di Dante, sia pure sempre per allusioni e citazioni enigmatiche, viene chiamata ad apparire: non poeta nella sua storicità e realtà, ma la sublimità in astratto, come è ben detto per la serie delle similitudini. L'esperienza poetica che Dante fissa nella *Commedia* è citata anch'essa per similitudini e astrazioni: «ululo delle prede», «sibilo dei nemi», «rombo

delle correnti». La sublimità in assoluto del poeta è colta in questo modo da d'Annunzio: la sua essenza, il suo valore, la sua conoscenza, la sua lezione spirituale. La *Commedia* è al di qua dell'eccezionalità suprema del poeta in sé. E a questo punto d'Annunzio suggerisce l'identificazione di Dante (e del poeta in genere, con allusione a se stesso) con Dio, come suggerisce l'allocuzione centrale della seconda lassa: «Il tuo orecchio udiva / quel silenzio e la sola Parola che doveva esser detta». La parola allude al Verbo divino, e Dante (il poeta per eccellenza) è Dio in quanto inventa e forma e plasma la parola della poesia. Tale identificazione si precisa ulteriormente nell'ultimo verso della lassa: «alta tua vendetta». Il termine «vendetta» è tipicamente dantesco, in quanto significa la punizione divina dei peccatori, e l'infiammarsi del mondo a opera della «vendetta» è appunto immagine del giudizio eterno di Dio che Dante apprende e descrive nel suo poema.

La terza lassa non è che un ulteriore commento di tale identificazione di Dante come poeta supremo di Dio: «Allora, nei baleni e nell'ombra, lo spirito dell'uomo / stette davanti a te, ignudo, senza la sua carne, / senza le sue ossa, disvelato davanti alla scienza / del tuo dolore; e nel cavo delle tue mani, che sapean l'arme e il fiore, / più mansuefatti degli augelli che la neve caccia / verso gli asili umani, / discesero i messaggi delle divine speranze, / i poteri sconosciuti delle verità divine; / e ti diede i suoi tuoni e i suoi raggi il tuo Dio cui tu alzasti il canto / che non ha fine». In questo modo si esplica meglio tale identificazione del poeta per eccellenza, che è Dante, con Dio, che è il Dio della Bibbia: punitivo e tempestoso, giudice inflessibile, tanto è vero che in tutte le citazioni dantesche d'Annunzio si riferisce sempre all'*Inferno* e presso che mai al *Paradiso*. Per questo d'Annunzio si serve del ritmo biblico, dei versetti amplissimi, delle duplicazioni delle forme e delle immagini. Il poeta Dante è quello della Bibbia stessa in quanto voce e parola di Dio, e allora ecco che d'Annunzio traduce nel metro e nell'oscura sublimità della Bibbia la rivelazione delle vicende della vita e della storia degli uomini, le loro azioni, le loro colpe, per allusione anche i «raggi» di Dio, in quanto emblemi del premio divino. I messaggi di Dio sono pronunciati da Dante come Poeta per assoluta sublimità ed esemplarità, si tratti delle condanne come delle beatitudini. Dante, come Dio, conosce «l'arme ed il fiore» (la «vendetta» divina e il fiore della rosa dei beati), e gli uccelli della similitudine alquanto misteriosa della sezione centrale della terza

lassa sono analoghi alla colomba del diluvio concluso e della pace che ritorna. Il canto del Poeta congiunge punizione e grazia divina: e qui d'Annunzio intende molto bene l'identificazione della *Commedia* con la Bibbia: la prima, appunto, come completamento e perfezionamento del messaggio divino.

Le tre lasse successive hanno un andamento amplissimo, senza interruzioni. Ma il discorso dannunziano a questo punto muta decisamente impostazione, e passa dalla sublimità della celebrazione di Dante come Dio ridisceso sulla terra per rivelare appieno la verità della vita e della morte, del bene e del male, delle azioni e degli errori degli uomini, alla luce del giudizio divino che soltanto Dante può intendere, spiegare e comunicare. La terza lasse, infatti, si conclude con la trasformazione di Dante, supremo poeta dell'assoluta verità del mondo, nel profeta della nuova storia, non più universale, ma esclusivamente italiana: «Tu sii pur sempre atteso in prodigi, come il Figlio / del tuo Dio, dai cuori che nei battiti del tuo canto / appresero a sperare oltre il volo delle fortune, / o profeta in esiglio, / e pur sempre su le nuove tombe e su le nuove cune, / là dove un'opra si chiuse e là dove s'apre un germe / suoni il tuo nome santo, / e il tuo nome pei forti sia come lo squillo degli oricalchi, / e solo il nomar del tuo nome, come il turbine agita i lembi / d'un gran vessillo, scuota nei suoi mari e nei suoi valchi / l'Italia inerme». Le tensioni dell'ode, a questo punto, vengono a limitarsi e a circoscriversi all'attualità, non sono più intese alla celebrazione di Dante come poeta sublime, assoluto, pari a Dio autore e attore della Bibbia, in quanto cantore del giudizio divino sull'uomo. Compare qui la tipica interpretazione di Dante, specificamente risorgimentale, come il simbolo altissimo delle virtù della stirpe italica: il poeta è fatto, per questo, esempio indispensabile al riscatto del Paese dalle oppressioni, dalla decadenza, dal servaggio, fino alla rinascita nella potenza e nella dignità. Dante, nel Risorgimento, è stato scelto da pubblicisti, scrittori politici, verseggiatori dell'Ottocento, a partire dalla Restaurazione fino al pieno Risorgimento, come modello di valore assoluto e come rivincita rispetto agli altri paesi europei, ai loro trionfi, alla loro potenza politica e culturale. Dante è il poeta più alto, e tale primato (Gioberti può essere molto utile, a questo punto) non può essere oggetto di contestazione (e allora Carlyle e Shelley possono opportunamente essere citati da d'Annunzio come dimostrazioni del riconoscimento di sublimità della *Commedia*). Allora d'Annunzio

può riprendere e rinnovare la celebrazione di Dante come esempio di assoluta poesia, in sé e come profezia e giudizio morale e religioso (si noti che d'Annunzio insiste a prendere le distanze fra Dante come poeta eccelso, anzi come il più alto di tutti i poeti di tutti i tempi e di tutte le lingue, e l'argomento cristiano della *Commedia*, dal momento che dice ripetutamente «il tuo Dio»), ma in quanto suprema attuazione delle capacità dell'uomo in Italia, nella propria lingua, nella propria stirpe. Il Risorgimento si è compiuto, ma non si è attuata l'aspirazione alla grandezza politica e spirituale del Paese. Per questo la lassa si conclude con un giudizio di rattristata debolezza dell'Italia contemporanea: «l'Italia inerme». Per la sua sublimità poetica, che coincide con la rivelazione biblica della verità della vita e degli uomini, Dante viene identificato da d'Annunzio come il profeta necessario della nuova storia italiana.

Non per nulla la sesta lassa è condotta nell'auspicio, nell'augurio (tanto frequentemente presente, del resto, in *Elettra*, fino al conclusivo *Canto augurale per la nazione eletta*, che non ha più bisogno del tramite di Dante e della celebrazione della sua poesia): «tu sii pur sempre», «suoni il tuo nome santo», «e il tuo nome [...] sia», «il nomar del tuo nome [...] / scuota». Le allocuzioni, le esclamazioni, i plausi sempre più alti retoricamente ed enfaticamente diventano invito di attualità immediata alla trasformazione della bellezza assoluta del canto dantesco in incitamento e modello di autorità politica. Per questo d'Annunzio interpreta di nuovo, come nei tempi del Risorgimento, Dante come modello e invito alla speranza della rinascita italiana: «dai cuori che nei battiti del tuo canto / appresero a sperare oltre il volo delle fortune» (cioè, oltre le trasformazioni e le variazioni degli eventi della storia). L'allocuzione centrale della lassa è esemplare: «O profeta in esiglio». Profeta rinvia all'ambito biblico e alla trasformazione di Dante in poeta di Dio e testimone e cantore dei messaggi divini; l'«esiglio» si riferisce a Dante per antonomasia, come colui che è dovuto allontanarsi dalla sua patria per andare ramingo per le piccole e meno piccole corti della Romagna e del Veneto, cacciato via dai suoi stessi concittadini, ma anche per restare libero e puro; e il profeta in esilio è anche quello della tradizione biblica (come, per esempio, Geremia) ed è colui che dice lucidamente e splendidamente la verità contro gli inganni, le menzogne, le illusioni della storia. Dante in esilio è il poeta che la sua libertà garantisce da ogni servitù dei poteri indegni, e che di nuovo, oggi, può essere proclamato come il modello di

riscatto dell'Italia «inerme», cioè inetta, debole. Il nome di Dante è allora l'emblema supremo della rivincita e della rinascita italiana: non per la sua poesia, ma, agli occhi di d'Annunzio, qualcosa di più, poiché gli appare come incitamento alla riscossa. Significativamente, d'Annunzio parla del nome di Dante come «squillo degli oricalchi» e come «un gran vessillo».

Si comprende, allora, perché le due lasse precedenti sono in funzione dell'invocazione di Dante come il nome capace di suscitare le migliori virtù della stirpe. Non per nulla Dante è chiamato «Eroe»: «O nutrito in disparte su le cime del sacro monte, / abbeverato solo nell'albe al segreto fonte / delle cose immortali, Eroe primo di nostro sangue / rinnovellante». L'ode, a questo punto, ancora alterna la celebrazione poetica e l'inno politico, perché i diversi aspetti possono più facilmente finire a coincidere nelle lasse finali di piena e sicura esaltazione della stirpe italica, fissata nell'emblema supremo del nome di Dante, che è detto «oceanica mente ove dieci secoli atroci / carichi d'oro d'ombra di strage di fede e di paura / metton lor foci / silenziosamente». La poesia dantesca è tradotta in una sequenza di emblemi allusivi e volutamente enigmatici: non quello che essa è, pure astrazioni concettuali, e allora Dante viene a essere esaltato come colui che tutto sa e tutto ha creato con la sua mente, oltre la verità della parola poetica: «Anima vetusta e nuova, / instrutta e ignara, memore e indovina, ove si serra / tutto il pensier dei Saggi e palpitano il Fuoco l'Aria / l'Acqua e la Terra». I quattro elementi classici della scienza e della filosofia antiche sono solennemente citati da d'Annunzio sempre in funzione della celebrazione di Dante, filosofo e profeta. Coerentemente segue, nella lassa successiva, la trasformazione di Dante in «Risvegliatore», «Purificatore» e «Intercessore» (e l'ultimo termine è di ambito cristiano, proprio del culto della Vergine); subito dopo, egli è indicato come l'ispiratore non più di ulteriore poesia, ma dell'azione e del rinnovamento politico e morale della stirpe: «O tu che cresci il vigore / della stirpe come il pane nato dal nostro sudore, / noi t'invochiamo; / [...] / O tu che risusciti l'antica virtù delle contrade / e tempri il medesimo ferro per la bontà delle spade / e per la gioia delle falci nelle profonde biade, / noi ti attendiamo».

Dante appare agli occhi di d'Annunzio come il poeta della guerra e della pace, del lavoro e delle battaglie. Il discorso è enfaticamente politico, in quanto Dante è ormai visto come il simbolo della più alta virtù dell'Italia. Nella settima lassa d'Annunzio proclama i personaggi e le

figure che Dante ha rappresentato nel suo poema come ormai scomparsi, «diffusi come crassa cenere ai venti». Ciò che resta per merito di Dante è la grandezza della nazione: «Il cuore della nazione è come la forza delle sorgenti meravigliose».

La presenza di Dante rapidamente si trasforma da nome a sinonimo di nazione, che è il termine specifico dell'Italia destinata, per d'Annunzio, a ridiventare eletta alla potenza del mondo; e Dante ne è la consacrazione emblematica, sempre più puro nome ed esempio: «E tu rimani alzato nel cospetto della nazione / con la tua parola eterna nella tua bocca respirante, / col tuo potere eterno, nel tuo pugno vivo; e la tua stagione / sta su la nostra terra / senza mutarsi; / [...] / e nulla di te perisce nei tempi ma la tua passione, / ma il tuo furore, ma il tuo orgoglio e la tua fede e la tua pietà / e la tua estasi e tutta la tua grandezza dura nei tempi come / dura la nostra terra». I termini astratti si moltiplicano per accentuare l'enfasi, fino all'elencazione che vuole esaurire il dicibile della lingua nella sua sublimità più evidente e solenne. Non basta a d'Annunzio, nell'auspicio del trasformarsi della condizione politica e morale dell'Italia nello scorcio dell'Ottocento e nell'aprirsi del nuovo secolo, la scelta di Dante, nella prima metà del secolo, come modello di virtù spirituale e concettuale, in quanto il primato dell'Italia a confronto degli altri paesi d'Europa è garantito dal poeta supremo per virtù d'arte e per altezza di religiosità e di pensiero (e allora d'Annunzio ha in mente il Gioberti, più che il Carlyle, nel formulare una ulteriore e rinnovata dimostrazione del valore assoluto degli italiani). Il Risorgimento si è, sia pure parzialmente, attuato, ma ci vuole ben altro, cioè la conquista del potere politico e della forza militare da parte dell'Italia; e allora, ecco, di nuovo il nome di Dante è necessario per sostenere e acuire la celebrazione della nazione. L'Italia, infatti, nella nona lassa dell'ode è descritta da d'Annunzio nella sua bellezza, che è un'ulteriore garanzia da rilevare politicamente e moralmente dopo che il Risorgimento ha concluso il suo ciclo e il paese, pur non pienamente racchiuso nei suoi confini naturali, ha subito la crisi dell'impoverimento dello slancio ideale, si è immiserito e non ha più idee, progetti per il futuro. Proprio i limiti geografici dell'Italia, che Dante ha fissato nella *Commedia* a più riprese, hanno da essere esaltati con l'autorità del sommo poeta (perché, nel nazionalismo dannunziano, mancano ancora all'unita italiana Trento e Trieste): «Tu la vedesti col tuo profetico onnivagante occhio infiammato / l'Italia bella, come una

figura emersa dall'interno / abisso del tuo dolore, creata dalla tua stessa fiamma, / con i suoi monti, / con i suoi piani con i suoi fiumi, con i suoi laghi / con i suoi golfi, con le sue città ruggenti d'ire, / l'Italia bella; / e la tua rampogna la rifece sacra, la tua preghiera / fece risplendere di purità le sue membra schiave; / sì che sempre gli uomini vedran su lei bella il duplice splendore / del cielo e del tuo verbo».

Nell'ode a Dante, come in tanti altri testi di *Elettra*, l'elencazione viene a essere il tipico e ripetutissimo procedimento poetico, che è, qui, in funzione dell'enfasi, anche se, in *Alcyone*, d'Annunzio propone ogni tanto una enumerazione analoga. C'è, nella lassa dedicata all'«Italia bella», (che è un'espressione dantesca) qualcosa di pedantesco, tuttavia, nell'elenco dei luoghi geografici del Paese, come per non dimenticare assolutamente nulla del paesaggio italico. Il fatto è che a d'Annunzio importa esclusivamente il legame, che egli istituisce, fra Italia geografica e l'Italia come Paese e Stato, e Dante è autorevolmente chiamato a consacrarlo e a esaltarlo con la sua autorità poetica. Dante è per d'Annunzio il modello e l'auspicio dell'Italia riconsacrata politicamente. Ritorna l'idea di Dante come il garante e il rifondatore dell'Italia «schiava», diffuso nell'ambito della pubblicistica risorgimentale. Non si tratta del Dante reale e storico, ma del Dante ideale del Risorgimento e, ora, nell'ode dannunziana, del rinnovamento politico e morale degli ultimi anni dell'Ottocento e dell'inizio del nuovo secolo. La rassegna degli aspetti fisici dell'Italia («bella» per antonomasia) suggerisce il dovere di riscattare le regioni del paese non ancora libere (appunto, «membra schiave» anch'esse, e non per nulla il Quarnaro, caro a d'Annunzio anche ben oltre le *Laudi*, è uno dei termini che Dante fissa come confini naturali dell'Italia); e l'intervento politico è autorizzato dal puro nome di Dante, come colui che «rifece sacra» l'Italia con la sua «rampogna». Ancora una volta le espressioni poetiche di Dante sono trasformate da d'Annunzio, indipendentemente dal testo della *Commedia*, in «verba» di valore assoluto. Preghiera e rampogna vengono a riassumere tutto il discorso di Dante, in funzione dell'incitamento all'azione degli italiani del tempo attuale.

La penultima lassa non fa che ampliare l'esemplificazione delle supreme parole di Dante: infatti, è un inno a colui che, oggi come al suo tempo, incita all'azione e al rinnovamento morale e spirituale, anzi oggi più che mai, perché gli italiani hanno bisogno di riscuotersi dall'ignavia, e opportuni possono essere l'orrore e la crudeltà delle punizioni infer-

nali, per un verso, per l'altro la serenità del raggiunto paradiso terrestre (d'Annunzio non va oltre, alla beatitudine divina): «Sol nel tuo verbo è per noi la luce, o Rivelatore, / sol nel tuo canto è per noi la forza, o Liberatore, / sol nella tua melodia è la molt'anni lagrimata / pace, o Consolatore». Le tre allocuzioni a Dante coincidono significativamente con i termini propri del Dio biblico, dell'Antico come del Nuovo Testamento. L'andamento biblico delle lasse dell'*Ode a Dante* non è, tuttavia, una mimesi fedele, nel senso che il ritmo della Bibbia (l'Antico Testamento più specificamente) è in forma duale, come parallelismo delle immagini, mentre d'Annunzio non resiste alla moltiplicazione dell'enfasi, per renderla più insistente ed efficace.

Dante è anzitutto «luce», come il Verbo, che è, del resto, un termine tanto caro alla celebrazione dannunziana di Dante come cantore divino; e il canto di Dante è di nuovo proposto come modello ideale della liberazione degli italiani dalle loro colpe e dalla loro schiavitù, tanto è vero che la sezione successiva della lassa spiega ancora una volta la funzione della parola dantesca come punizione e come consolazione: «quando la cruda pena il veemente sdegno il duro spregio / si fanno eguali alle più dolci cose della foresta primaverile / e la mano che torturò la carne immonda, che trattò la ghiaccia / e il fuoco, la pece e il piombo, gli sterpi e i serpi, il fango e il sangue, / tocca segrete corde e nel silenzio fa il divin concento / ch'ella può sola». È vero che d'Annunzio ha ben letto, e non in fretta e in modo superficiale, la *Commedia*, almeno per quel che riguarda l'*Inferno* e (ma molto meno) il *Purgatorio*, ma è la consuetudine della tradizione scolastica e anche esegetica fin dai tempi rinascimentali e ancor più in quelli romantici. Siamo sempre nell'ambito dell'esemplificazione di accuse, punizioni, condanne – con la correlativa consolazione della primavera edenica – come strumenti esemplari ed efficaci per la piena comprensione, nel tempo attuale, della necessità di rinnovamento e di piena liberazione degli Italiani (e degli uomini in genere, ma in secondo piano e soltanto per allusione).

La lassa finale compendia e riassume il significato che l'esempio di Dante ha per i moderni dell'Italia incompiuta e capace ancora di colpe e vergogne: «Cammineremo noi nei tuoi cammini? O imperiale / duce, o signore dei culmini, o insonne fabbro d'ale, / per la notte che si profonda e per l'alba che ancor non sale, / noi t'invochiamo! / Pel rancore dei forti che patiscono la vergogna, / pel tremito delle vergini forze che

opprime la menzogna, / noi ti preghiamo! / Per la quercia e per il lauro e per il ferro lampeggiante, / per la vittoria e per la gloria e per la gioia e per le tue sante / speranze, o tu che odi e vedi e sai, custode alto dei fati, o Dante, / noi ti attendiamo!». Dante, il cui nome invocato chiude l'ode, è per d'Annunzio un emblema politico e morale di piena attualità, molto al di fuori della celebrazione del poeta della *Commedia*: la poesia dantesca non c'entra più, neppure come unione o contrapposizione fra sdegno e preghiera, ira e luce dell'anima (o, forse, elegia, se si tiene conto del fatto che la critica e la filosofia romantica a stento giungono fino al *Paradiso*, e si fermano sul *Purgatorio*, dopo aver insistito fino all'eccesso sull'*Inferno*). Ecco, invece, le invocazioni sempre più solenni ed enfatiche a Dante quasi come a un nume, perché gli Italiani, che patiscono le condizioni servili e umilianti del presente, per il suo tramite sublime possano accedere alla liberazione e alla gloria. Sono gli stessi concetti del *Canto di festa per Calendimaggio* e del *Canto augurale per la nazione eletta*, per i quali d'Annunzio non ha più bisogno della garanzia di valore e di sublimità di Dante (ma, prima, si pensi a *Al re giovane*, che ripropone, nella assunzione al trono di Vittorio Emanuele III dopo l'assassinio di Umberto I, lo stesso invito al riscatto, nella potenza e nella gloria, dell'Italia spiritualmente immiserita e decaduta).

L'*Ode a Dante* si conclude nel modo più enfatico ed esaltato con l'invito al rinnovamento morale e politico del popolo italiano, da compiersi nel nome, astratto ed assoluto, di Dante. Questo è il significato fondamentale del testo; e si spiega, allora, come mai d'Annunzio scelga l'andamento biblico delle lasse amplissime, solenni, lentissime, presso che risolte nella prosa ritmata. È il segno della distanza dal modello poetico, da Dante stesso. La decisione di d'Annunzio è di privilegiare il concetto poetico ed etico sul metro e sull'armonia, che pure perdurano nella maggior parte di *Elettra*. Ma allora, fin dall'inizio dell'ode e poi sempre di più con il procedere nella lassa, Dante è proposto da d'Annunzio come emblematica lezione di storia e di attualità, ed è trasformato nel demiurgo del futuro politico ed etico dell'Italia, ma solo in quanto considerato in sé, come puro nome. Significativamente, d'Annunzio nomina, sì, «il tuo Dio», cioè quel Dio che è continuamente nominato nella *Commedia*, ma che, invece, nei tempi attuali, più nulla conta, se non come un antico nome (quello che il Carducci cita nel *Canto dell'Amore*, quando invita il papa Pio IX a buttare via il suo antico Dio e andare con il poeta a bere

un bicchiere di buon vino). Il punto davvero fondamentale è la laica, materialistica incitazione dei più degni e nobili fra i contemporanei a rinnovare e purificare l'Italia. Il nome di Dante può servire per intensificare l'esaltazione, l'invito, lo slancio dell'azione: non si tratta della celebrazione rinnovata della poesia in quanto valore sublime che si concreta esemplarmente in Dante, ma di un puro strumento, non di rado usato nella scrittura politica del Risorgimento per eccitare all'azione e all'esaltazione dell'Italia che deve ritornare alla grandezza di Roma. Il nome di Dante può essere anche adoperato per mettere a confronto le condizioni del Paese attuale con quelle dell'Italia dei tempi di Dante, divisa e disastrosamente decaduta (e, a questo proposito, si ricordi il capitolo dell'*Ortis* del Foscolo, quando Jacopo, arrivato a Campaldino, lamenta le condizioni dell'Italia del Trecento, lacerata da continue guerre fra città e città, facilmente schiava degli invasori stranieri: anche in questo caso Dante è chiamato come testimone e interprete della condizione dell'Italia, poiché la protesta e il lamento dei tempi attuali sono analoghi a quelli del Trecento dantesco).

L'*Ode a Dante* di d'Annunzio si propone, allora, con marcata evidenza, come un inno politico: con tutto il significato e anche con tutti i limiti di una scrittura di attualità, nell'evidente divaricazione fra sogno e realtà, immagini ed eventi. Ma c'è, a garantire tutto il discorso dannunziano, il nome di Dante, che rimane come esempio, al di là dell'eccesso d'enfasi, delle immagini temerariamente ardite nell'impeto dell'esaltazione.

VI

ALCYONE DA BOCCA D'ARNO AL GOMBO

La struttura lirica dei testi di *Alcyone* da *Bocca d'Arno* fino a *Il Gombo* è composta di franti ritmi imparisillabi che sono lontani dalla nostra tradizione metrica moderna come antica (se si escludono alcune e rarissime esemplificazioni: il *bisbidis* di Immanuel Romano, il Sacchetti della “nuova foggia”): trisillabi, quinari, settenari. Ci sono una premessa, che è *Bocca d'Arno*, e una specie di conclusione, che è *Il Gombo*: la prima con le alternanze di endecasillabi, settenari e quinari, questi ultimi alquanto insoliti nella scrittura poetica di d'Annunzio; la seconda costituita da settenari ed enneasillabi, con qualche endecasillabo interrotto come dimostra il secondo verso, in modo da dare un ritmo affannoso e rotto alla rappresentazione della tragedia di Niobe: «del lutto immedicabile senza», che è un settenario senza la clausola completata, come è anche il verso 26: «della Vita a comprendere tanta»; il verso 40: «apparsemi nel cerchio fatale»; il verso 71: «sono il tuo simulacro ferale»; il verso 73: «io veggio il tuo bellissimo vòlto»; il verso 84: «grandezze e dei castighi divini»; il verso 86: «con più guerra, ahì, l'anima audace». I versi scanzonati per lo più presentano il settenario iniziale con il ritmo sdrucchiolo, in modo da alleggerire e rendere più rapido il movimento del falso decasillabo che allude all'endecasillabo, esprimendo suavisamente e sapientemente il senso di affannosa rovina e lamento della tragicità della vicenda di Niobe e dei figli e dell'irrimediabilità della crudele punizione della *hybris* a opera di Apollo e di Artemide. La variazione metrica e ritmica è in qualche modo, alla fine di ogni lassa, ridotta a punto conclusivo e fermo dalla rima uguale in «-ale». Sono una visione e una lezione concettuali: sia nel mito, sia nella scansione del tragico. D'altra parte, la presenza di quinari in *Bocca d'Arno* offre, come ulteriore variazione ritmica, alcuni endecasillabi questi regolari rispetto a *Il Gombo*: sono

versi costituiti da doppi quinari con accenti molto marcati, a differenza del decasillabo alquanto frequentemente usato dal Pascoli, soprattutto nei *Canti di Castelveccchio*, come *Fanciullo mendico*, che appare composto da un settenario e da un quaternario, mentre *Passeri a sera* è costituito dal doppio quinario, come fa d'Annunzio; di conseguenza, più spesso tale ritmo si incontra nel volume pascoliano in quanto più musicale e rilevato (*Primo canto*, per esempio, e *L'ora di Barga*).

Sì, l'esempio del metro decasillabo, così frequente nella tradizione metrica, è pascoliano in *Alcyone*, ma in funzione fondamentalmente concettuale e non musicale e suasiva. Piuttosto, ci troviamo di fronte all'impegno massimo di d'Annunzio nel rilevare la lezione del mito, delle esperienze visionarie nei luoghi e nello svolgersi del tempo della stagione d'estate solare, dell'interpretazione attuale delle vicende antiche e del significato, allora, che Bocca d'Arno e la Versilia vengono ad assumere. Si apre in *Bocca d'Arno* e si conclude ne *Il Gombo* l'esperienza metrica più avventurosa e complessa del d'Annunzio alcyonico, tentata con i metri e con i ritmi più rapidi e brevi, e comunque non canonici rispetto alla tradizione lirica. Non si può parlare di metro libero, come pure si è detto, non dimenticando il ritmo costantemente trisillabo su base enneaia che si svolge lungo l'amplessissimo poema della *Laus vitae*. Si comprende il fatto che d'Annunzio abbia fatto seguire *Intra du' Arni* a *Bocca d'Arno*. Quest'ultimo componimento è un'esemplificazione ben calcolata del progetto della scrittura lirica della prima estate alcyonica, con la sua varietà di forme, prima di far esplodere mirabilmente le variazioni dei testi della piena esperienza di passione amorosa, di mutazioni di stagione, di luoghi, di alberi, di animali, di eventi meteorologici. Il modello dell'uso di forme metriche non canoniche rispetto all'endecasillabo e al settenario, che sono infinitamente più frequenti e quasi, anzi, d'obbligo fin dalle origini italiane, viene a d'Annunzio dal Pascoli. Basta pensare a testi come *Speranze e memorie* e *Scalpitio*, che non per nulla, pur non essendo affatto cronologicamente i primi di *Myrica*, tuttavia sono stati collocati dal Pascoli nella prima sezione, che si intitola *Dall'alba al tramonto*. *Speranze e memorie* alterna l'ottonario e il quaternario, che sono, clamorosamente, due metri parisillabi, anche nell'ambito lirico. *Scalpitio*, invece, è formato di novenari e di ternari, cioè su un piano imparisillabo, tuttavia entrambi presso che disusati o addirittura inventati almeno come schema: e se regolare è l'alternanza in

Speranze e memorie di ottonari e quaternari, il ternario di *Scalpitò* rileva fortemente la prima e l'ultima strofe di fronte alle quartine di novenari della seconda e della terza strofe. In più, il ternario della prima strofe è straordinariamente tronco, data la brevità del metro: «(è la...?)». Ed è ugualmente anticanonico, per metrica e struttura, anche *Il rosicchiolo*, con il ternario in terza sede nella prima strofe invece che nella seconda sede della prima e della quarta strofe di *Scalpitò*, e in più con un senario nella seconda strofe, cioè, con un metro del tutto impreveduto, pur tenendo conto che si tratta, in verità, di due ternari («Che pianto! che fame!»), e ancora di ternari, tre in questo caso, è costituito il penultimo verso della terza strofe, che dà il più particolare rilievo alla contrapposizione prima fra pianto e fame e, alla fine, fra pianto, fame e amore («di pianto, di fame, d'amore»). La clausola del ternario tronco si ripete anche in tutte le quattro strofe di *Canzone d'aprile*, e l'ultima è onomatopeica: «già t'odo cantare. / Cu... cu». Gli altri versi sono senari fortemente rilevati nei loro parisillabi come doppi ternari. *Lassiuolo* analogamente ha il verso conclusivo di ciascuna delle tre strofe in forma di trisillabo onomatopeico, mentre i sette versi precedenti sono novenari, cioè su forma terna, ma sempre i novenari sono costruiti su tre ternari rigorosamente marcati. Un quaternario analogo è in *Benedizione*, ne *Il mendico* e in *A nanna* come verso fuori strofe, tutte invece di quattro ottonari, in modo da rilevare con particolare variazione ritmica la volontà di distinzione metrica all'interno di un discorso che in questo modo è acuito ed è più efficacemente commentato; e, nel caso de *Il chiù*, l'onomatopea è fortemente contrapposta alla liricità incantata e luminosa della notte di luna. Con un quaternario onomatopeico si presenta la soluzione rimica di *Notte di vento*, ma analoga soltanto in apparenza, in quanto il verso ripetuto nelle tre strofe («uuuh... uuuh... uuuh...») rende più cupa e profonda l'angosciosa voce del vento notturno. La variazione ritmica e metrica è ancora più acuita nei *Canti di Castelvechio*, come si può vedere dalle alternanze di novenari, ternari, senari, nella programmatica *La poesia*, in *Nebbia*, con minore varietà ne *La canzone della granata* (come *La poesia*, presenta la contrapposizione radicale rispetto a *Il fanciullo* di Alcyone nel programma iniziale della lirica apollinea), che tuttavia ha, a conclusione, un verso fuori metro, ma ritmicamente fortissimo: «Insegni, tu sacra ad un rogo / non tardo, non bello, che più / di ciò che tu mondi, ti logori / tu!»; ne *Il primo cantore* con ternario in seconda sede e il senario onomatopeico

nella clausola di ciascuna strofe. Di quest'ultimo testo è onomatopeico pure il metro ripetuto a conclusione di ciascuna strofe, mentre *Il croco* è costituito da senari con un ternario nella clausola.

Insomma (e si potrebbe continuare nei *Canti di Castelvecchio*) il Pascoli insiste sull'estrema varietà di metri non canonici, non tanto in funzione musicale, quanto per meglio rilevare i concetti e soprattutto i simboli. È sufficiente citare *Il croco*: la sequenza dei senari con la clausola del ternario è in funzione della simbologia del fiore come figura e immagine della poesia e del poeta: «O pallido croco, / nel vaso d'argilla, / ch'è bello, e non l'ami, / coi petali lilla / tu chiudi gli stami / di fuoco: / le miche di fuoco / coi lunghi tuoi petali / chiudi nel cuore / tu lesi, o poeta / dei pascoli, fiore / di croco! / Voi l'acqua di polla / ravvivi, o viole, / non chi la sua zolla / rivuole! // Ma messo ad un riso / di luce e di cielo, / per subito inganno / ritorna il tuo stelo / colà donde l'hanno diviso: / tu pallido, e fiso / nel raggio che accora, / nel raggio che piace, / dimentichi ch'ora / sei esule, lacero, / ucciso: / tu apri il tuo cuore, / ch'è chiuso, che duole, / ch'è rotto, che muore, / nel sole!» Il Pascoli rileva fortemente il carattere non descrittivo del fiore, non legato con la conoscenza e con la lezione di ammaestramento e di informazione della lirica della campagna, come tante volte si è detto. Il croco è, allora, l'anima che dantesca mente è stata fatta scendere nel mondo terreno in quella che, per il Pascoli, non è tanto la nascita stupita e ammirata, quanto al contrario il taglio, la separazione dal Tutto, la preparazione alla morte; e il vaso d'argilla è il corpo, come il Pascoli dice in un'esplicazione più ampia e complessa in un poema conviviale come *Psyche*: «O Psyche [...] / sei prigioniera nella bella casa / d'argilla». Il croco, che è l'anima, non ama la sua casa d'argilla: è stato raccolto e incomincia allora a perire; e desidera soltanto ritornare dove prima era cielo, nel cielo luminoso, nel fuoco del sole, nel Tutto che è simbolicamente la “zolla” originaria. I ternari fissano con estrema forza le figure del croco-anima: ma l'anima si può pure per un poco illudere di esistere e durare nel vaso d'argilla, se è illuminato dalla luce del sole e dall'azzurro del cielo, cioè da quelle due supreme figure dell'essere vero, eterno, della sublime condizione dell'autentico esistere, mentre il mondo terreno non è che dolore, sacrificio, punizione insensata e senza ragione, uccisione (c'è anche l'allusione al padre assassinato). Il croco-anima ne è consapevole nel momento stesso in cui è stato staccato dall'esistenza

celeste e di conseguenza lacerato perché strappato dal suo autentico vero e detto allora esule, secondo l'immagine, del resto, cristiana dell'uomo in esilio sulla terra prima di ritornare nel regno di Dio che è il luogo e il tempo a lui destinati per l'eternità (ma l'immagine pascoliana non ha nessun legame con la visione cristiana, nulla ha di religioso e di sacrale). La vita del croco-anima è in realtà una morte («ucciso») nel momento in cui ha origine quella che viene chiamata esistenza da parte degli uomini inconsapevoli del vero. Il Pascoli insiste sui termini fortemente patetici della nascita che è in realtà la morte nel modo più doloroso e crudele; e per questo tanto parla del cuore che è chiuso, dolente, spezzato. Il croco è uno dei tanti e diversi simboli della poesia, ma portato a livello più alto. Basta lo sguardo nel sole e nel cielo perché l'anima strappata dal Tutto, di cui è parte, si esali e innalzi di nuovo nel culmine celeste e nella sua sublimità, che è la poesia. È un'illusione e un inganno, perché la realtà è la sofferenza e la morte, ma è pure la suprema verità davanti alla legge dell'esistenza e del destino dell'anima costretta a essere chiusa nel suo vaso di argilla, greve e prigioniera, schiava.

Si legga a raffronto *Intra du' Arni* di d'Annunzio costruito sulla varietà estrema dei metri e dei ritmi, fra il ternario, l'ottonario, il quinario, il settenario, il più raro senario, che sembra voler rendere testimonianza a tutto lo sperimentalismo pascoliano delle forme liriche, non regolate nell'ordine, ma nervosamente e inquietamente mescolate per un effetto di più vivo stupore, di sorpresa, di risultato impreveduto di visione, di descrizione, di citazioni di miti e di luoghi allusivi: «Ecco l'isola di Progne / ove sorridi / ai gridi / della rondine trace / che per le molli crete / ripete / le antiche rampogne / al re fallace, / e senza pace, / appena aggiorna, / va e torna / vigile all'opra / nidiace, / né si posa né si tace / se non si copra / d'ombra la riviera / a sera / circa l'isola leggiara / di canne e di crete, / che all'aulete / dà flauti, / alla migrante nidi, / e, se sorridi, lautì / giacigli all'amore folle. / Ecco l'isola molle. / Ecco l'isola molle / intra du' Arni, / cuna di carmi, / ove cantano l'Estate / le canne virenti / ai venti / in varii modi, / non odi?, / quasi di nodi, / prive e di midolle, / quasi ispirate / da volubili bocche / e tocche / da dita sapienti, / quasi con arte elette / e giunte insieme / a schiera, / su l'esempio divino, / con lino / attorto e con cera / sapida di miele, / a sette a sette, / quasi perfette / sampogne. / Ecco l'isola di Progne». D'annunzio, nella variazione metrica, ha punti di riferimento precisi

proprio quando si moltiplicano più la descrizione o i luoghi o i nomi mitici, risorgendo l'uno dagli altri, e così offrendo ulteriori occasioni di trasformazioni e occasioni di diversi metri, in modo che non ci siano simiglianze e ripetizioni. È il caso del verso uguale in apertura e in chiusura («Ecco l'isola di Progne») e delle variazioni evocative dell'isola «intra du' Arni»: «circa l'isola leggiera», «ecco l'isola molle», ripetuta alla conclusione della prima lassa del canto e in apertura della seconda. Ma altre variazioni nella diversità dei metri si hanno: le «molli crete», «di canne e di crete», «le canne virenti». In questo modo d'Annunzio per un verso dissolve i luoghi e le cose nella melodicità delle ripetizioni e delle variazioni; per l'altro, prolunga via via le invenzioni, le descrizioni, gli eventi, i miti, facendoli sorgere ciascuno dagli altri per effetto della memoria e di citazioni. Il ritmo così si fa suavisivo nella varietà dei metri e delle rime, ora uguali, ora insistentemente presi e ripresi, in questo modo prolungando via via per effetti d'eco le descrizioni e le citazioni mitologiche. Di fronte alla nettezza calcolata delle rime pascoliane, dei concetti e dei simboli così marcati, fino ad acuirne quanto più è possibile la drammaticità oppure la visionarietà, il simbolismo dannunziano è più celato e segreto: è esemplare la prima lassa che si prolunga nella descrizione delle rondini, ma immediatamente è fissata nel nome del mito, che si sviluppa nel ricordo dell'evento tragico: Progne, il re fallace, il termine «rondine trace», che è estraneo all'ambito ornitologico, e, invece, è collegato con il mito di Progne e Tereo.

Così d'Annunzio immediatamente, nella visione alcyonica, si contrappone alle molte rondini pascoliane (di *Addio* in particolare), destinate, più tardi, alla citazione alcyonica dell'ultimo verso di *Il novilunio*, ma tutte in ogni caso, a partire dalle *Myrica*, esemplarmente simbolistiche. Progne è ben altro, allora, rispetto alle rondini simboliste: è la trasfigurazione della rondine in vicenda mitica, pietosa e crudele, che si ripete, nell'isola «intra du' Arni», consacrata come essa è, dalla sofferenza e dalla punizione («senza pace» nel continuo volo e nel lavoro della costruzione del nido), e allora il suo suono è come quello delle «antiche sampogne» a cui fu condannata dopo essersi vendicata del tradimento del marito Tereo con il taglio della lingua, per cui non poté che emettere gutturali lamenti. Che la rondine sia detta «senza pace» non significa, naturalmente, l'attività continua dell'uccello nel farsi il nido, ma la pena perpetua che gli dei gli imposero per il gesto atroce. Nell'ambito delle allusioni del mito

si inserisce, come radicale contrapposizione, l'evocazione della donna amata: «ove sorridi / ai gridi / della rondine trace». La grazia festosa della donna si offre come l'opposizione radicale, nell'attuale esperienza d'amore, alla vicenda di gelosia e ferocia di Progne, che cerca e rapisce per il proprio nido le canne dell'isola, là dove la donna amorosa se ne serve come «Lauti / giacigli all'amor folle», colmo, cioè, di desiderio e di passione senza limiti, senza affanni, senza dubbi, e totalmente estranea, di conseguenza, alla memoria dell'esperienza di gelosia e di furore quale fu quella di Progne. Ancora nell'ambito mitico, o, più precisamente, nell'esperienza del mondo greco, le canne dell'isola «intra du' Arni» sono citate esemplificativamente da d'Annunzio: «all'aulete / da flauti» dolcissimi sonatori, di conseguenza, contrapposti al grido funebre delle rondini.

La seconda lassa del testo dannunziano è interamente dedicata alla celebrazione, minuziosa e sottilmente musicale, della poesia: l'«isola molle» è «cuna di carmi», perché in essa «cantano l'Estate / le canne virenti / ai venti / in varii modi». D'Annunzio trasfigura alberi e piante e acque e venti in forme poetiche, quelle più dolci, suasive, sapienti: non simbolistiche sono, allora, le cose della natura, ma le esperienze attuali e fortissime del poeta che così si manifesta e si rivela nella sua figura di creatura analoga a ogni altro essere della natura. Al contrario, il Pascoli, sì, insiste sui modi e sulle manifestazioni delle forme e delle vicende della natura, ma per il tramite dell'applicazione simbolistica: fiori, alberi, piogge, tempeste, luci, lune e ogni altro evento della natura, pur osservato con scrupolosa e minuziosissima oggettività, non è tanto un'esperienza e una situazione precisa, quanto piuttosto la sublimazione immediata di esse in simbolo. In questo modo, d'Annunzio prende le distanze da Pascoli, pur servendosi degli stessi strumenti o, almeno, di oggetti analoghi. Le canne dell'«isola di Progne» si trasfigurano in carmi musicalmente composti: pianta e vento sono trasformati miticamente in «volubili bocche / e tocche / da dita sapienti», cioè fatti persona umana, artista, e il poeta, allora, si identifica con le forme più elette e adeguate della natura, che così si fanno supreme e sublimi in quanto strumenti apollinei, tanto è vero che si traducono successivamente e conclusivamente nella prima e subito perfettamente costruita «sompogna», «su l'esempio divino», che è l'opera del dio del Tutto naturale e fonte della creazione stessa della poesia. In essa si trasforma la natura, per il tramite delle due

più suasive e fascinoso forme della poesia stessa, le canne e il vento, che sono «con arte elette / e giunte insieme / a schiera; / [...] / con lino / attorto e con cera / sapido di miele, / a sette a sette, / quasi perfette / sampogne». Il miele è l'unica citazione simbolistica nella descrizione della sublimità della poesia che Apollo, Pan e, di conseguenza, il poeta creano con gli strumenti della natura, che di per sé è muta, se non viene animata dalla divinità e dal poeta. Le canne e il vento hanno un esito e un valore soltanto quando siano tradotti in strumenti che l'artificio divino e umano hanno formato. E allora anche l'isola «intra du' Arni» ha un senso, che avvalorà il rapporto amoroso, non soltanto in forza del suo nome mitico, che lo trasforma nel luogo della vicenda di Progne, Filomela e Tereo; ma anche perché il mito è ora riconsacrato dai nomi e dal canto del poeta.

Si pensi a quanto accade ne *Il Gombo*, con il mito di Niobe, e anche con la correlativa citazione di Shelley, destinata ad ampliarsi in *Anni-versario orfico*, che è un componimento fondamentale nel passaggio dalla liricità mitologica della sezione che inizia con *Intra du' Arni* alla celebrazione della poesia in termini concettuali a partire da *Il Gombo* stesso. La preparazione di *Intra du' Arni* si complica e si esplica compiutamente ne *La pioggia nel pineto*. Il punto fondamentale del testo così celebre è dato dalla trasfigurazione in poesia della pioggia d'estate nella pineta (San Rossore, probabilmente: e siamo separati dal mare e dall'Arno e dal Gombo e dal Serchio, in uno spazio vario e selvaggio, fuori dalla presenza di persone): le parole umane non sono più udibili in quanto appartengono alle esperienze e ai colloqui materiali, comuni, poiché altro deve innalzarsi, ed è la più alta e musicale poesia, quale il poeta giunge a cogliere e a esprimere. E allora la poesia nuova ed eccelsa rende adeguatamente ripronunciabili le voci umane, trasfigurandole in «freschi pensieri / che l'anima schiude / novella», e proprio tale rinnovamento dell'anima si può attuare soltanto per il tramite della poesia che il poeta comprende e armonizza in forza di quel suggerimento sublime che è dato dalla pioggia, la quale si può alla fine tradurre in tale poesia straordinaria, ora che il solo poeta ha intuito e compreso «la favola bella / che ieri / t'illuse, che oggi m'illude, / o Ermione». «Favola bella» d'amore e di passione è quella della vita, ed è un'illusione: soltanto la poesia è vera e non illude, ed è quella che si fa parola e ritmo e visione per il tramite della natura che il poeta interpreta: «Odo / parole più nuove / che parlano gocciolo

e foglie / lontane». Il poeta comprende le parole di foglie e di gocce di pioggia e le traduce nella capacità dell'anima di farsi poesia. *La pioggia nel pineto* si avvale di metri che *Intra du' Arni* già pienamente testimonia: ternari, quinari, settenari, novenari, con qualche senario e qualche ottonario, che in realtà sono piuttosto settenari e novenari quanto a numeri, ma non quanto a ritmi. Tale complessità metrica vuole rilevare in modo particolarmente profondo la creazione poetica che d'Annunzio attua trasfigurando le parole nuove che sorgono e sono musicalmente e suavisamente create da foglie e pioggia, del tutto alternative rispetto a quelle della tradizione lirica. I metri stessi sono inventati in forme del tutto originali in tale quantità e strutturazione rispetto alla tradizione metrica e anche rispetto alle creazioni non canoniche che già il Pascoli ha moltiplicato in *Myricae* e nei *Canti di Castelvecchio*, ma con molto più limitata avventurosità e variazione, pur essendo senza dubbio il punto di partenza metrico per la ricchezza infinitamente più varia di *Alcyone*. D'Annunzio tocca il momento migliore della nuova parola che ode nella pioggia nel pineto. Così crea il nuovo metro e il nuovo ritmo, ma soprattutto sublima in inaudita e mai prima conosciuta poesia i suggerimenti della natura nell'estate iniziale, quando alberi, piante, venti, animali, pioggia possono esprimersi appieno. Allora la «favola bella» si può trasformare in poesia d'amore, ma in quanto contemporaneamente si trasfigura nella nuova parola degli alberi e della pioggia: «Noi siamo nello spirto / silvestre, / d'arborea vita viventi: / e il tuo volto ebro / e molle di pioggia / come una foglia, / e le tue chiome / auliscono come / le chiare ginestre, / o creatura terrestre / che hai nome Ermione». Ermione è la creatura terrestre, mentre il poeta ha l'anima novella che è colmata dalla rivelazione delle parole nuove espresse dalla pioggia nel pineto estivo: è colui, allora, che è in grado di partecipare della virtù divina della natura in quanto analogo alla poesia di Pan, di Apollo.

L'invito alla musica e alle parole nuove della pioggia e delle fronde si esprime miticamente nella citazione dei canti delle cicale: «Ascolta. Risponde / al pianto il canto / delle cicale / che il pianto australe / non impaura, / né il ciel cinerino». La cicala è, miticamente, la figura della poesia, secondo l'immagine di Platone, e il canto di cui parla d'Annunzio è quello apollineo, che non è temuto dal vento del Sud, che pure minaccia di ottundere il suono della pioggia, e neppure è temuto dal cielo grigio, cupo, ostile, mortuario, perché il canto della poesia divina

vince ogni nemico, ogni pericolo, ogni tentativo di farlo tacere. Il canto mitico della cicale greca, del mito conosciuto e celebrato da Platone, non può essere costretto a tacere dalla pioggia nel pineto, che invece può giungere ancora più in alto ora, per il tramite del poeta, e vincere quell'antica forma della poesia che la cicale esprime. L'estrema ricchezza delle nuove parole, che sono inventate e create dalla pioggia e dal vento nel pineto nell'estrema varietà delle sue forme naturali, nell'occasione, che le sublima, dell'evento naturale, vince, a un certo punto, il canto delle cicale antiche: «Ascolta, ascolta. L'accordo / delle aeree cicale / a poco a poco / più sordo / si fa sotto il pianto / che cresce; / ma un canto vi si mesce / più roco / che di laggiù sale, / dall'umida ombra remota. / Più sordo e più fioco / s'allenta, si spegne. / Sola una nota / ancor trema, si spegne, / risorge, trema, si spegne». Qui il canto di poesia delle cicale conclude la sua funzione, cioè la sua celebrazione apollinea. Altra poesia si sostituisce a quella figurata dalla cicale.

D'Annunzio insiste allora, in questa terza lassa de *La pioggia nel pineto*, sul canto opposto rispetto a quello solare e aereo, che è suscitato dalle rane, che riprendono e moltiplicano quelle «rimote alla campagna» di leopardiana evocazione, ma anche le rane e le raganelle del Pascoli: «Piovve a catinelle. / Poi tra il cantare delle raganelle / guizzò sui campi un raggio lungo e giallo» (*Pioggia in Myricae* con il canto delle raganelle per festeggiare la fine dell'acquazzone, nel ricomparire del sole, simboli le une e l'altro del ritorno della luce di leopardiana citazione – da *La quiete dopo la tempesta*); e poi, più intensamente e simbolisticamente, ne *La mia sera* dei *Canti di Castelvecchio*: «Il giorno fu pieno di lampi; / ma ora verranno le stelle, / le tacite stelle. Nei campi / c'è un breve *gre gre* di ranelle. / [...] / Si devono aprire le stelle / nel cielo sì tenero e vivo. / Là, presso le allegre ranelle, / singhiozza monotono un rivo». Le rane sono collegate da d'Annunzio alle «ranelle» pascoliane con il loro canto onomatopeico, che infinitamente raddolcisce il loro suono come segno di pace e di serenità dopo la tempesta della sofferenza e del dolore della giornata ora che si è conclusa, secondo il modello leopardiano de *La quiete dopo la tempesta*: il canto delle ranelle è, nell'approssimarsi dello spuntare delle stelle pure e sacre, l'accompagnamento musicale e festoso della quiete che si fa sempre più perfetta. Non simbolisticamente d'Annunzio contrappone le cicale, nella pioggia d'estate celesti e apollinee (nella tempesta tuttavia musicale e dolcissima, al contrario di quella

descritta ed evocata dal Leopardi e dal Pascoli), alle rane, e anche su di esse sapientemente insiste, per esplicitare e illuminare nel modo più ampio e sicuro la funzione della poesia roca e della poesia ctonia.

Ancora d'Annunzio dice, dopo l'inizio allusivo, delle rane: «Ascolta. / La figlia dell'aria / è muta; ma la figlia / del limo lontana, / la rana, / canta nell'ombra più fonda, / chi sa dove, chi sa dove! / E piove su le tue ciglia, / Ermione». Due diverse forme di poesia il poeta ode, nell'evento straordinario per ricchezza, varietà, mutamento: quella celeste e quella ctonia. Sul modello del mito platonico, d'Annunzio è il celebratore della poesia apollinea, che è quella aerea, ma l'esperienza della pioggia nel pineto gli permette di comprendere e conoscere l'altra poesia, quella oscura, sotterranea (l'esclamazione ripetuta «chi sa dove, chi sa dove!» reinventa la rana rimota del Leopardi: il canto della rana non è luminoso e celeste, ma lontano, invisibile). Nella vicenda di *Alcyone* Apollo e il dio della morte si propongono entrambi a offrire le diverse e opposte visioni che il poeta giunge così a ottenere. Ma, al contrario di quanto poi è detto nel corso di *Alcyone*, soprattutto a partire da *Il Gombo*, ne *La pioggia nel pineto* la doppia esperienza di poesia nell'ispirazione degli dei Apollo e Dioniso, il canto delle cicale e delle rane non è drammaticamente contrapposto, nel senso che l'uno debba tacere nel momento in cui l'altro si faccia udire: sono piuttosto le diverse esperienze che per l'opera della pioggia estiva, nell'intrico degli alberi, si attuano, così che il poeta appieno li comprenda, li ricrei, radicalmente, li reinventi. L'esperienza nuova della parola poetica esalta i due canti del cielo e delle tenebre e ne fa una poesia più alta e unica. I metri allora devono rendersi adeguati al canto della natura che la pioggia forma: di qui l'alternanza delle inarcature e delle suasive ripetizioni e delle variazioni: «Or s'ode su tutta la fronda / crosciare / l'argentea pioggia / che monda, / il croscio che varia / secondo la fronda / più folta, men folta». Allora l'esperienza amorosa diventa possibile soltanto come trasfigurazione dei corpi in piante, in pioggia, in frutto: la metamorfosi è pienamente compiuta per il tramite della pioggia che ha creato un nuovo linguaggio, una nuova poesia, un canto supremo che coincide con lo slancio vitale: «Piove su le tue ciglia nere / sì par che tu pianga / ma di piacere; non bianca / ma quasi fatta virente, / par da scorza tu esca. / E tutta la vita è in noi fresca / aulente, / il cuor nel petto è come pèsca / intatta, / tra le palpebre gli occhi / son come polle tra l'erbe, / i denti negli alvèoli / son

come mandorle acerbe». La lassa conclusiva è costruita sulla variazione di similitudini raffinate: così si inventa una nuova e inaudita poesia d'amore, in quanto si compie come trasformazione, diversa da quelle che d'Annunzio crea nel *Canto novo* naturalistico, ma come le più alte funzioni della poesia suscitata dalla pioggia nella pineta estiva, che è la sequenza delle similitudini.

L'esplicazione del canto poetico, così fortemente creativo nella varietà delle invenzioni liriche, quali la pioggia inventa offrendo al poeta l'occasione suprema, anche in rapporto e, al tempo stesso, in contrapposizione e come superamento delle forme antiche di ambito classico, in quanto celebrative, è dato un poco pedagogicamente, dalle immediatamente successive serie di metri rapidi e brevi, ma qui fortissimamente marcati, de *Le stirpi canore*. Così d'Annunzio spiega il significato de *La pioggia nel pineto*: non la musicalità e neppure tanto la trasfigurazione naturalistica e il viaggio nel sogno e nel desiderio per il tramite del bosco sotto la pioggia, ma l'esemplificazione della propria arte poetica profondamente nuova, al di là della tradizione lirica, classica e moderna, quest'ultima radicalmente trasformata dai metri intentati finora, se non per l'esperienza pascoliana. Ne *Le stirpi canore* ecco allora le dimostrazioni poetiche: *La pioggia nel pineto* è anche e soprattutto la prova suprema d'arte poetica: «I miei carmi sono prole / delle foreste, / altri dell'onde, / altri delle arene, / altri del Sole, / altri del vento Argeste. / Le mie parole / sono profonde / come le radici / terrene, / altre serene / come firmamenti, / fervide come le vene / degli adolescenti, / ispidi come i dumi, / confuse come i fiumi / confusi, / nette come i cristalli / del monte, / tremule come le fronde / del pioppo, / tumide come le narici / dei cavalli / a galoppo, / labili come i profumi / diffusi, / vergini come i calici / appena schiusi, / notturni come le rugiade / dei cieli, / funebri come gli asfodeli / dell'Ade, / pieghevoli come i salici / dello stagno, / tenui come i teli / che fra due steli / tesse il ragno». Il testo presenta, diversamente da quanto accade altrove in *Alcyone* in tale momento dell'estate poetica, frequente il quaternario nella sezione conclusiva, e per rilevare ulteriormente la diversità del proprio metro nei confronti del Pascoli e delle proprie strutture ritmiche; e il quaternario viene a essere proposto successivamente con un effetto di discontinuità rispetto ai metri più frequenti di tipo imparisillabo.

È l'ulteriore variazione nell'ambito della sezione della prima estate trionfante di *Alcyone*. Allora l'elencazione dei carmi (così chiamati con calcata esaltazione classicistica, ma corretta immediatamente nella moltiplicazione naturalistica e nella costante similitudine, che distaccano l'elencazione delle forme poetiche dalla regolarità tipica del modello classico, diverso a seconda del metro, dell'argomento, della lingua, mentre d'Annunzio usa programmaticamente e molto nettamente la varietà dei metri all'interno di ciascun testo, dal ternario, appunto, fino al novenario, con i parisillabi a spezzare ulteriormente le consuetudini metriche e le stesse innovazioni del Pascoli) rileva profondamente il modo con cui la poesia è al tempo stesso analoga e contraria, simile e opposta, attraverso la ricchezza estrema delle similitudini: la poesia è sublime e identica come valore e celebrazione, ma continuamente appare mutevole nell'uso delle similitudini, si tratti delle forme naturalistiche (i primi sei versi), oppure dei concetti, delle riflessioni, delle visioni, dei pensieri (quelli che aprono e chiudono *La pioggia nel pineto*), delle parole, e in modo più complesso e prezioso le diversità di serenità e di tragicità, di giovinezza e di nebbie e fumi di angoscia, di tenebre, di desiderio e di intatta verginità.

Le inarcature insistono sui complementi di specificazione che hanno la stessa funzione di rilevare meglio (come le similitudini) i caratteri fondamentali dei carmi. Nell'ambito di *Alcyone* d'Annunzio aspira alla totalità delle forme poetiche: la conclusione de *Le stirpi canore* sia non in *climax*, e neppure in *anticlimax*, intendendo al contrario raggiungere le figure più limpide, lievi, sottili, purificate, quali sono i carmi «pieghevoli come i salici / dello stagno» (ed è già una forma raffinata e preziosa), «tenui come i teli / che fra due steli / tesse il ragno»; e qui la similitudine giunge al culmine nella sua rarefatta perfezione, poiché l'accostamento della poesia alle ragnatele ne indica non la fragilità, ma al contrario la purezza e la levità più preziosa. La poesia di *Alcyone*, nella varietà estrema di forme e di figure, e ugualmente di ritmi e metri, è intensa e lieve, appassionata e contemplativa, visionaria e raffinatissima: appunto, pretende l'assoluta completezza dei modi, così superando ogni modello attuale (e il Pascoli è il punto di riferimento fondamentale) come ogni tradizione ed esempio classico e moderno. È una pretesa straordinaria non di esemplificazione, ma di ogni possibilità di poesia lirica. È l'enciclopedia della liricità, ma quale d'Annunzio pretende di avere saputo creare. *La pioggia nel pineto* ne è una delle più ricche dimostrazioni, ma anche la

celebrazione di Ermione, ne *Il nome*, ne è un esempio nell'alternanza fra mito e similitudini naturalistiche, il primo prolungato e un poco pedagogico, le seconde, invece, suscitate dalla volontà di ampliarne ancora le possibilità già offerte da *Le stirpi canore*: «Ermione, Ermione / dalla voce sorgevole / e talora virente / quasi tra capelvenere / acqua ombrosa». La celebrazione del nome della donna amata si conclude nell'essenza di poesia che esso è in quanto inventato dal poeta, innalzato dall'emblema di aedo, che è così adeguato al termine greco del mito di Ermione e dei suoi molteplici sensi: «Ermione / cara all'aedo, esperta / in tesser la ghirlanda / e la lode pel fertile / aedo che ti sazia / di melodia selvaggia, / il tuo nome mi piace / tuttavia come un grappolo, / come quel flauto roco / che a sera è nel cespuglio, / mi piace come un grappolo / d'uva nera il tuo nome, / come il fiore del croco / e la pioggia di luglio». La similitudine del croco rimanda al medesimo fiore del Pascoli in *Myrica*: pallido e fragile fiore, ma luminoso, in contrapposizione con il grappolo di uva nera, profondo nel suo colore di mistero dell'anima e di segreto dei sensi, mentre il nome stesso della donna, creato dal poeta, finisce a essere celebrato come un'occasione sapientissima di poesia, una similitudine anch'esso («selvaggia» è detta la melodia, in quanto riferibile alle infinite piante del bosco, quello che è ampiamente colto ne *La pioggia nel pineto*: selvaggia, cioè della selva), all'opposto, poi, dell'altro canto minore e segreto, che è il flauto roco dei grilli sotto il cespuglio del prato, e il flauto si trova in rapporto dannunziano con i finissimi sistri d'argento delle cavallette del Pascoli de *L'assiuolo* nelle *Myrica*.

Ne *Le madri* è vero che si distinguono nettamente due sezioni: l'inizio con l'esaltazione della sacralità delle nascite nella prima estate ancora, intorno a San Rossore, e la seconda parte, che invece celebra le Apuane e, per il loro tramite, l'arte; ma i due momenti sono tuttavia unificati dal tentativo di renderli analoghi alla nascita naturale e all'altra dell'artista. *Le madri*, d'altra parte, si contrappongono alla decrepita durata dei cammelli, gli esseri fuori del tempo e fuori dell'esistenza, là dove le cavalle sono la testimonianza della perpetua rinnovazione della vita, così come si trovano sul punto di partorire. La descrizione delle cavalle gravide è molto lenta e quasi ripetitiva, fino a innalzarsi di colpo nella visione divina, quella dei solari, si tratti di Apollo o più specificamente di Lucina: «Teco. O Luce pura, / teco attendono in pace / la genitura / le Madri». Le cavalle si identificano così, sì, con le Madri del mondo

greco, ma anche con quelle che ben conosce Goethe: che sono, nella descrizione dannunziana, quiete e fiduciose, sicure nella loro pace, perché le consacra la Luce delle divinità solari.

La seconda sezione de *Le madri* è dedicata all'arte, in quanto generatrice delle forme e, più concretamente ed esemplificativamente, alla creazione delle immagini scultoree che fanno nascere nel marmo i volti, i corpi, prima inesistenti se non come informe pietra, poi per opera dell'artista trasfigurata; e Michelangelo viene a essere celebrato come l'esempio supremo dell'opera artistica. I blocchi di marmo sono in potenza, e l'artista li farà esistere. La nascita delle opere di scultura è analoga a quella delle cavalle che stanno per figliare: ma nella conclusione del testo la loro genitura finisce a essere trasportata dalla gioia della carne che nasce alla trasformazione nella vita suprema dell'arte, dei corpi resi vivi ed eterni a opera dell'artista: «Nella carena dorme / l'incarco fecondo / di forme, / tratto dall'erme cave, / rapito al grembo dell'Alpe. / Nel grembo della nave / dormono le bianche moli. / Attendon dai sogni soli / la genitura / le Madri». La genitura delle cavalle sembra allora dipendere dall'altra e sublime creazione, che è quella artistica. Le Madri divine sono quelle dell'arte prima di quelle dei corpi fisici. *Albàsia* non fa che riportare l'evento naturalistico e la descrizione del paesaggio all'esaltazione della nascita, fisica e artistica: «O mattin nuziale / tra il Mar pisano / e l'Alpe lunense! / O nozze immense / e brevi! / La nube formosa / disposa / il monte che a lei sale». Dopo, il candore, la quiete assoluta ripetono e consacrano la luce divina de *Le madri*, se mai con una serie di inarcature e di ternari più marcata, se non fosse più faticosa. La luce dell'ulivo e della spica e delle Madri è riportata dal cielo al mare: «E tutto è bianco, / presso e lontano». Così d'Annunzio si libera decisamente dalle forme simbolistiche del Pascoli, che non è poeta di mare e acque: e la scelta a questo punto della contemplazione marina intende rilevare l'ormai compiuta conquista d'altri spazi e visioni rispetto al Pascoli, così come la descrizione delle nascite e della divinità della generazione è radicalmente distinta e volutamente superata rispetto all'insistente simbologia della morte che è tipica della poesia pascoliana.

L'Alpe sublime è l'ultimo testo della sezione di *Alcyone* della piena estate fra l'Arno e il Gombo, e così abbandona, a parte qualche nuova esperienza metrica dei versi brevi e brevissimi (*Le Ore marine* e *Il novilunio*) di ambito più tardo nella cronologia dell'esperienza e della vicenda dell'estate

toscana, forme, temi, invenzioni di immagini di poetica. Non siamo, ne *L'Alpe sublime*, che alla ripetizione di *Albàsia* e nella preparazione de *Il Gombo*, questo tuttavia mutato quanto a impegno metrico rispetto ai precedenti componimenti del verso nervosamente breve e fortemente marcato da concetti, immagini, luoghi, miti, dichiarazioni di poetica. Se mai, da rilevare è l'ulteriore esaltazione del candore e della luce del cielo e dei marmi delle Alpi Apuane: «Solitudine pura, / senz'orme! / Candore dei marmi lontani, / statua non nata, / la più bella!». È tuttavia una ripetizione anche questa, e ancor più la celebrazione di Michelangelo come sublime creatore dell'arte. L'unico punto significativo sono i due versi dell'esclamazione: sono allusivamente il preannuncio e la preparazione per la propria creazione sublime che sta per sorgere nella seconda sezione, eroica e mitologica, di *Alcyone*; e allora ecco che *Albàsia* e *L'Alpe sublime*, con le insistenti descrizioni dei marmi apuani, vogliono suggerire il rapporto fra lo scultore eccelso e il poeta apollineo dell'estate toscana, creatore ugualmente sublime, pur se capace di una varietà di forme più sensibili ed eccezionali di quanto siano le statue, in quanto la poesia dannunziana è capace del metro e del ritmo eroico, di quello drammatico, di quello amoroso, di quello luminosamente e musicalmente evocativo e descrittivo, rapido e mosso, in tale ambito intentati. Il discorso di rappresentazione e di creazione poetica, che d'Annunzio così interamente tesse in *Alcyone*, radicalmente si contrappone alle riflessioni e alle invenzioni di poetica del Pascoli, di carattere fortemente simbolistico. Mito e visione, invece, sono le ragioni della scrittura di poetica di d'Annunzio, e altresì le citazioni della tradizione, classica e moderna, con la volontà accanita di esaurire in questo modo le possibilità di variazione dei carmi nella natura come nella memoria antica, nella cultura come nell'estrema varietà delle occasioni del tempo e dello spazio. Per questo è esemplare la sequenza di *Alcyone* da *Intra du' Arni* a *L'Alpe sublime*, così ben rilevata nel libro dell'estate di lirica e di poetica; e proprio tale correlazione di discorsi e immagini vi è fondamentale.

VII

L'AUTUNNO DI *ALCYONE*

La vicenda delle tre stagioni di sole e vita, nella loro mutazione avventurosa e varia, ma anche rigorosamente misurata, dal preannuncio fiesolano a Bocca d'Arno, nel risplendere della piena primavera, fino all'ardere dell'estate dal Serchio alla Versilia, e a poco a poco fino a riconoscere i segni della maturazione dell'estate stessa e alla conoscenza del disfacimento della natura fino alla freschezza estrema e breve dell'autunno, è raccontata da d'Annunzio in *Alcyone* secondo una scansione perfetta sia di episodi e situazioni, sia di metri e di ritmi; e gli annunci e lo svolgimento della conclusione dell'esperienza delle stagioni esemplari vogliono, nella sostanza, essere un grandioso commiato di scrittura e di conoscenza d'esistenza e di poesia dei tempi passati e moderni, per segnare in questo modo, splendidamente, la sublimità e l'irripetibile prova del poeta moderno. La fine dell'estate, tuttavia, ha in sé la consapevolezza della morte già preannunciata nelle sue stagioni solari e trionfali: e si acuisce, dopo, la coscienza della perdita, della dissoluzione dell'invenzione della propria poesia raccontata nella scansione delle vicende contemplate e sognate, in quanto rinnovate nella memoria dell'altra poesia, tuttavia giudicata da d'Annunzio non altrettanto unitaria e coerentemente raffigurata, della tradizione greca, di quella latina, di quella toscana, e poi di tanti altri poeti come Shelley e i molti ascoltati da lui e ricreati. Ecco, allora, il *Ditirambo I*, come citazione della successiva e ancora tanto lontana maturazione malata e mortale dell'estate d'agosto: «O Maremme, o Maremme, / bellezza immite / nata dalla Febbre e dal Sole, / o regni diurni di Dite, / voi l'anima mia sogna!». Il luogo è ben altro rispetto alla Versilia, ma d'Annunzio suggerisce qui la curiosità e la passione della violenza e dell'esperienza della morte proprio nel cuore dell'estate nella maturazione del grano.

La pienezza della luce è congiunta con la crudeltà e con la ferocia che l'ardore del caldo produce: ma è anche la consapevolezza dell'unione di eccesso e di violenza nella pienezza estiva, ed è questa pur il gaudio, il trionfo, la profonda esperienza del trasmutarsi dello splendore solare nella morte. Per questo, sempre nel *Ditirambo I*, d'Annunzio celebra la «truce canicola» e lo «stagno mortifero» di Anzur, e poi «l'aria / ove passa in silenzio mortale / la Febbre velata di nebbia» (e la Febbre già era stata evocata come la divinità latina delle paludi, essa annunciata e lodata non diversamente, in fondo, da come aveva fatto il Carducci in *Dinanzi alle terme di caracalla*, in *Odi barbare*).

D'Annunzio consapevolmente suggerisce il fatto che la poesia della stagione del sole è anche quella della morte: «I miei carmi son prole / ... / funebri come gli asfodeli / dell'Ade» (*Le stirpi canore*). Nella dichiarazione della propria poetica l'emblema degli asfodeli innalza al sommo la concezione della propria scrittura d'*Alcyone*: la consapevolezza, insomma, dell'esigenza rigorosa del canto della morte accanto a tutte le forme vitali quanto mai ricche e variate. Ne *I camelli* la contrapposizione fra gli abnormi e irreali animali venuti fra l'Arno e il mare, lungo San Rossore, e l'estate trionfale e luminosa suggerisce la presenza del dolore, della fatica, della vecchiaia del Mondo, come motivo inquieto e penoso, alterno rispetto alla poesia solare. Non si tratta soltanto di un'esperienza di fatti, di contemplazione, di esperienza attuale, ma dell'evocazione obiettiva della sofferenza e del male, che è l'altro aspetto mortale rispetto, subito dopo, alle cavalle «nasciture» nello stesso spazio. La prima descrizione dei cammelli è esclamativamente enfatica: «I camelli gibbuti / carichi di fascine / di ramaglia e di strame, / sì gravi e tristi e muti!». D'Annunzio svolge il discorso allegorico ed emblematico, dopo il momento della descrizione: e così le ramaglie e gli strami alludono sottilmente alla figurazione della dissoluzione e della morte della natura che i cammelli trasportano in contrapposizione rispetto alla vitalità dell'estate e alla nascita degli animali dopo la primavera degli accoppiamenti e alla grandiosa fioritura d'alberi ed erbe. I cammelli non sono segni di vita, sia pure difforme nella loro esotica venuta d'oriente, ma figure di indicibile fatica di esseri che sembrano fissi nella loro decrepitudine senza mai essere vitali: «E più sottil nitrito / e più tremulo s'ode / rispondere e più fresco, / dei puledri novelli. / Passano per la macchia / gravi e tristi i camelli». In contrasto con i puledri da poco sorti con la freschezza della

loro nascita che è significato ed emblema della rinnovata creazione del mondo nella primavera ed è l'esempio dell'eterna mutazione e ripetizione della vita, i cammelli sono i segni della decrepitudine dei corpi che non sono mai stati nati e sembrano non poter morire mai, in quanto figure della vecchiaia che è più cupa e dolorosa della morte stessa nel ciclo delle stagioni, perché non può immaginare nessuna nascita, nel passato come nel futuro.

La descrizione centrale dei cammelli fissa la visione emblematica della vecchiaia e del dolore della vita senza nascita e morte, inerte, cupa, appenata da sempre e per sempre: «Treman le braccia molli / e lacrimano i bruni occhi / esanimi, gli specchi / inerti dei deserti / e dei palmeti. Vecchi sembran della vecchiezza / del Mondo questi grandi / esuli, oppressi e affranti / da tutta la stanchezza / che addolora la carne / viva sopra la faccia / della terra discorde. / S'alzano senza il peso. / Lunghe dal fianco spoglio / trascinano le corte / giù per la traccia. E s'ode / quel lor triste gorgóglio». È uno dei punti più drammatici della visione dannunziana della contrapposizione fra lo splendore della vita alcionia e la consapevolezza del dolore del mondo. D'Annunzio sceglie l'episodio singolare e straordinario della presenza dei cammelli a San Rossore, trasportati secoli fa dal mercante pisano venuto dall'Oriente. Di fronte alle descrizioni della tarda primavera e dell'estate ormai appieno sbocciata nella luce e nelle nascite, ci sono gli animali ancestrali, i cammelli mai conosciuti prima in terreno di Toscana. La citazione di d'Annunzio non è soltanto in funzione del supremo gioco della descrizione della terra pisana, mentre a poco a poco il poeta passa da Bocca d'Arno verso il Serchio e la Versilia, per moltiplicare la varietà e le forme. Di fronte al trionfo della vita delle stagioni solari ci sono altre misure, altre presenze, inquietanti e alternative, come i cammelli di San Rossore. Luce e nascita non coprono del tutto la realtà del mondo. Il ciclo di nascita, maturità e morte non si ripete sempre, per il trionfo del conforto eterno per l'autunno e l'inverno (tuttavia questo cancellato dalla poesia da d'Annunzio). Compare e si mostra con un fondo di pena eterna, di tragicità fissata senza riscatto e liberazione, perché è fuori del tempo; e i cammelli ne sono allora le immagini, e il poeta insiste su tali forme che mancano di grazia, bellezza, naturale vitalità, informi, anzi, e con i loro suoni che sono un gorgóglio non di esistenza, ma di ripetizione angosciata di fatica e dolore mortale eppure eterno. La giovane carne di

vita di animali e di uomini e donne è come l'alternativa di un memento atroce e immedicabile di vecchiaia eterna e di fatica: e d'Annunzio prolunga, nelle variazioni di immagini, di metri, di forme e nei concetti che sublimano, la descrizione, come, del resto, accade sempre in *Alcyone*, fino a fissare la rivelazione dell'emblema e, più in là ancora, dell'allegoria. Il grido dei cammelli è uguale dovunque, segno di tristezza fino alla morte. Il mercante di Pisa, catturato dai pirati arabi e fatto schiavo in Barbaria, per tutto il tempo della fatica e della sofferenza ha sempre udito «il grido vano / del camello percosso, / triste fino alla morte». Il cammello è allora l'allegoria dell'alternanza della vita, dei viaggi, della patria, del piacere, della speranza: il suo gorgoglio è il suono opposto della fatica, del dolore, della sofferenza eterna come appare la schiavitù del prigioniero portato in Barbaria. I cammelli sono eternamente schiavi, senza riscatto e senza salvezza: le forme e i suoni perfettamente sono colti da d'Annunzio come esempi dell'esperienza della vecchiaia, del tempo vano, del memento di dolore senza fine.

In *Meriggio* d'Annunzio elenca gli elementi innumerevoli di cui egli è mirabilmente e per divino miracolo composto, in quanto talmente ricca e piena è la sua voce di poesia nella vicenda delle stagioni solari: nel meriggio, in particolare, quando la luce è più alta, meglio le cose si rivelano nella loro perfezione e sublimazione, e allora nella solitudine il poeta si mostra nella sua divina possanza. Ma tale pienezza che rileva la metamorficità della visione del poeta è ben diversa da quella analoga del *Canto novo*, di una ventina d'anni prima: il giovane assoluto e libero d'allora si identifica con la molteplicità infinita della poesia per il tramite delle esperienze delle tre stagioni solari e dei luoghi che egli ha percorso e sta via via sperimentando. Ma tale varietà non è quella soltanto della vitalità giovanile, tanto è vero che *Meriggio* si conclude con la citazione della Morte: «Non ho più nome né sorte / tra gli uomini; ma il mio nome / è Meriggio. In tutto io vivo, / tacito come la Morte. / E la mia vita è divina». C'è una compresenza assoluta fra vita e morte, silenzio e meriggio, sorte e divinità: ma la morte è pur tuttavia un'essenza assoluta insieme con tutte le forme della vitalità che il poeta celebra ed esprime. La morte è una paradossale forma della poesia, come ogni altra essenza del mondo che la poesia rappresenta. Per ossimoro nella poesia sono compresenti la vita divina e il silenzio, la conoscenza della morte e la moltiplicazione delle forme della vita.

Si comprende allora il significato di un testo come *Il Gombo*, che è la descrizione e la sublimazione del luogo del dolore e della morte, che sono stati esemplificati da *I camelli* e in *Meriggio*. Il mito della Niobe è evocato a raffronto della morte e dell'arte come esperienze sublimi, e, insieme, dell'inevitabilità della consapevolezza del dolore e della precarietà della giovinezza, della bellezza umana, della pretesa degli uomini di essere come dei, secondo il mito biblico e l'onnipresente *hybris* che gli uomini commettono ogni volta che pretendono la propria autosufficienza in contrapposizione alla divinità, chiunque essa sia. La descrizione del Gombo è il momento fondamentale della consapevolezza dell'esperienza del tragico e della morte al cuore della celebrazione della poesia di vita, di solarità, di grazia, in *Alcyone*: «L'immensità del duolo, / del lutto immedicabile senza / fine, terrestre fatta / qual Niobe nell'umida rupe, / quivi abitare sembra / nel lito deserto, nell'alpe / ardua, nella selva / che piange il suo pianto aromale». Contrariamente ad altri testi della prima estate della costa tirrena da Bocca d'Arno fino alla Versilia, d'Annunzio ne *Il Gombo* espone programmaticamente il suo concetto del paesaggio via via elencato. Il dolore, prima, è stato concretato dalla presenza dei cammelli di San Rossore: qui si esprime nella sequenza del Mare, del Lito e dell'Alpe, come è detto nella terza strofe de *Il Gombo*. La tragicità della sofferenza e della morte e così simboleggiata dal mito di Niobe e dalla misteriosa quanto implacabile condanna degli dei per l'atto di *hybris* umana: e il luogo deserto, desolato, amaro, sulla costa marina spoglia di vita e di fronte alle Alpi Apuane con il marmo che sembra, con le cime, figurare Niobe stessa impietrita e, con lei, i figli e le figlie che Apollo e Diana hanno trafitto, racchiude nel modo più potentemente emblematico la presentazione del dolore umano fatto eterno ad ammaestramento del poeta che è giunto lì nel suo viaggio di spazio e poesia. Nella seconda strofe d'Annunzio esemplifica l'elencazione iniziale del modo della visione del dolore e del tragico: «Tutto è quivi alto e puro / e funebre come le piaghe / ove duran nel Tempo / i grandi castighi che inflisse / il rigor degli iddii / agli uomini obliosi del sacro / limite imposto all'ansia / del lor desiderio immortale».

È, sia pure nel molto di pedagogico e di esemplificativo che c'è in tutto *Il Gombo*, all'opposto di quanto altri testi di *Alcyone* rivelano, la lucida esperienza della necessaria consapevolezza del tragico nel centro della liricità e nelle sublimazioni del sogno e della visione. Il tragico è

in rapporto fra l'aspirazione degli uomini a essere «sicut dei» e le inesorabili punizioni delle divinità, si tratti di quelli greci qui rievocati per simiglianza di immagini e di luoghi oppure dello stesso Dio ebraico. Esemplificativamente, d'Annunzio chiarisce ancora meglio il suo concetto nella quarta strofe e nella quinta: «Poi che non val la possa / della Vita a comprendere tanta / bellezza, ecco la Morte / che braccia più vaste possiede / e silenzi più intenti / e rapidità più sicura; / ecco la Morte, e l'Arte / che è sua sorella eternale: / quella che anco rapisce / la Vita e la toglie per sempre / all'inganno del Tempo / e nuda l'inalza tra l'Ombra / e la Luce, e le dona / col ritmo il novello respiro: / ecco la Morte e l'Arte / apparsemi nel cerchio fatale». Il discorso è un poco pedagogico, quasi esemplificativamente ammaestrativo. La descrizione del Gombo, della pineta e delle Apuane è un poco forzata come congiunzione di mare, lido e roccia di marmo, che rievoca la memoria di Michelangelo, delle sue statue e di tutte le statue che l'arte più alta ha create; ma sono pure le statue del dolore umano, concentrate nella pietrificazione di Niobe dopo che tutti i figli sono stati trafitti da Apollo e da Diana. L'arte è congiunta con il tragico. In questo modo d'Annunzio presenta la doppia faccia dell'esperienza dell'uomo: il trionfo sublime della creazione artistica e la consapevolezza del dolore, per la morte tragica; e, più in là, il mito di Niobe si ripropone nel ricordo della morte di Shelley per mare, e buttato dalla tempesta sulla riva della Versilia: altro esempio del tragico, per quel che riguarda Shelley espresso dalla sorte del «naufrago [...] / che venne a noi dagli Angli fuggitivo», in *Anniversario orfico*, che segue subito a *Il Gombo*.

La solarità di *Alcyone* è congiunta all'ombra della morte, il lirismo luminoso al tragico. Così d'Annunzio proclama esemplare proprio nel Gombo e di fronte alle Apuane la contrapposizione fra ombra e luce, creazione e morte, sublimità lirica e consapevolezza del tragico: «In nessuna plaga / con più guerra, ahì, l'anima audace / travagliarono il peso / del corpo e lo sforzo dell'ale». *Alcyone* ha, proprio al centro del libro e dell'esperienza esemplare delle stagioni di vita e ardore, la lezione della compresenza di innalzamento trionfale dell'arte (e della poesia in particolare) e dell'altra forma della creazione che è la consapevolezza del tragico. La vicenda di Shelley reincarna il mito di Orfeo: «Odi l'annuncio dell'enfiata conca? / Forse per noi risale dagli abissi / la testa tronca, / la testa esangue del treicio Orfeo / che, rapita dal freddo Ebro alla

furia / bassàrica, sen venne dell'Egeo / al mar d'Etruria. / [...] / ... Non l'Orfeo treccio, / non su la lira la divina testa, / ma colui che si diede in sacrificio / alla Tempesta. / Oggi è il suo giorno. Il nàufrago risale, / che venne a noi dagli Angli fuggitivo, / colui che amava Antigone immortale / e il nostro ulivo». La celebrazione di Shelley si concreta nelle citazioni tragiche del poeta inglese: Antigone, poi Prometeo, non il lirico, allora, ma il reinventore dei miti greci. L'immagine di Orfeo come risorto dal mare, dopo essere stato trascinato dal fiume della Tracia fino al mare tirreno, illumina la vicenda più atroce del mito dionisiaco: il poeta sublime, il creatore della poesia, colui che è giunto fino a far commuovere gli inesorabili dei degli inferi, ma che, nella visione di d'Annunzio, è poi travolto nella dolcezza e nel fascino della lirica dalla scatenata crudezza del tragico, cioè, nella citazione nietzschiana, colui che passa dalla sublimità di Apollo alla follia di Dioniso, che punisce la vicenda dell'amore per Euridice perduta e alla fine per sempre scomparsa che Orfeo rinnega insieme con ogni altro amore di donna e ogni altra liricità che la rappresenta e loda, per scegliere la passione omosessuale, che non è più oggetto di canto, ma di polemica rabbiosa, di assoluta alterità mentale e fisica, rispetto alla sublimità poetica, quella che tocca al culmine nella commozione gli dei dell'Ade e tutti coloro che, dannati o seguaci delle somme due divinità infernali, odono la preghiera di Orfeo.

Ma il mito di d'Annunzio, davanti al Gombo e alle Apuane, oggi contrappone a Orfeo e alla furia delle Baccanti che ne fanno strage, troncadone il capo, Shelley che si getta nel mare per l'atto di sublime sfida e viene travolto sì ma gloriosamente, fino ad approdare sul lido della Versilia, intatto e puro, dopo aver congiunto in sé liricità e tragicità, il mito greco e l'esperienza dei sentimenti. D'Annunzio rivive la vicenda mitica del poeta inglese davanti al litorale toscano, e ripresenta allora la duplice capacità di piena e trionfale visione di lirica e tragedia, così come diversamente nella sua opera attua. Non è la cancellazione apollinea di Orfeo a opera di Dioniso, che lo condanna, ma la congiunzione dei due modi supremi di scrittura, come, appunto, Shelley ha, in passato, già fatto. Fra lirica e tragico c'è qualcosa di più ancora in Shelley, ed è l'esperienza misteriosa della morte conosciuta e contemplata nel momento stesso in cui la tempesta lo travolge: «Questo nàufrago ha forse gli occhi aperti / e negli occhi l'immagine d'un mondo / ineffabile. Ei vide negli incerti / gorghi profondo. / E tolto avea Prometeo dal rostro

/ del vùlture, nel sen della Cagione / svegliato avea l'originario mostro / Demogorgóne!». Così d'Annunzio, citando Shelley e il suo *Prometheus Unbound*, ripropone il rinnovamento grandioso del mito greco e del tragico che ha rappresentato. Il tragico moderno libera Prometeo dalla feroce crudeltà degli dei. Come Shelley, allora, contro la duplicità di Apollo e Dioniso opposti, d'Annunzio in *Alcyone* inventa una poesia nuova, nella congiunzione di liricità e di tragicità. Prima di giungere alla raffigurazione del pieno trionfo della stagione solare di vita e di luce, d'Annunzio confronta e sperimenta arte e morte, bellezza e deserto lido di assenza d'alberi e fiori, se non il solo giglio del mare, il pancrazio, che non patisce le offese del vento, del mare, dell'aridità della sabbia (appunto «il fiore inespugnabile»).

Si comprende, allora, la scelta dannunziana della sublimità eroica in contrapposizione, in *Alcyone*, al tono esclusivamente lirico oppure esclusivamente tragico (come in *Maia*, per esempio, e anche, ma più sottilmente, in *Elettra*). Penso ai quattro ditirambi, davvero esemplari, ma anche a testi come *L'ulivo* e *La spica*, e come *Il fanciullo* quale dichiarazione esemplare di poetica, e via via le sequenze dalla primavera fino all'estate e allo stesso autunno, in luoghi come i *Sogni di terre lontane* e il *Commiato*. D'Annunzio conquista un genere alternativo rispetto alla pura liricità e al tragico: l'uno e l'altro genere sono, sì, presenti in *Alcyone*, ma nel mescolamento sapiente dell'uno e dell'altro con la forma fondamentale, che li unisce, dell'esperienza del commento e dell'illustrazione, insomma fra luce e ombra, vita e morte, silenzio e canto, anche là dove apparentemente soltanto a reggere il testo sono la musicale armonia, la variazione metrica, la sapienza delle visioni e degli oggetti (e si possono citare, come esemplificazione mirabile, *La pioggia nel pino* oppure *Versilia* e *Undulna*). In tale prospettiva meglio mi pare che si possano comprendere le scadenze delle tre estati di *Alcyone* (e anche di quella taciuta, l'inverno, che è tuttavia da comprendere e interpretare al punto opportuno): soprattutto, allora, si può rileggere la vicenda del tramonto della solarità già con la *Feria d'agosto* fino al *Commiato*. Si tratta della metamorfosi rispetto alla contemplazione del preannuncio della consunzione e della malattia dell'estate che a poco a poco conduce alla morte della solarità. E inizialmente e conclusivamente si tratta del doppio discorso di poetica che si concreta ne *Il fanciullo* e nel *Commiato*, con una scansione rigorosa di concetti e di definizioni, in questo modo

compendiate e sublimite, là dove gli altri testi di *Alcyone* qua e là, alternamente, le suggeriscono separate e distinte. Come *Il fanciullo* stabilisce il programma di poesia che d'Annunzio sviluppa in *Alcyone*, come inizio, visione, proclamazione dell'esperienza delle stagioni creative e poi come successiva sequenza di luoghi, tempi, occasioni, ripensamenti della tradizione di scrittura dal mondo classico a quello attuale, così il *Commiato* congiunge in sé lo splendore della solarità della Versilia come mito trionfale ormai appannato e annebbiato, e il futuro che si preannuncia d'altra poesia attraverso l'omaggio al Pascoli e alla purezza assoluta che si contrappone all'impoverimento della decadenza morale e d'invenzione degli altri poeti moderni. L'autunno, allora, non è soltanto la stagione della conclusione e della decadenza della stagione luminosa ed eroica e tanto meno della poesia reinventata nell'occasione dell'indimenticabile e irripetibile vicenda della creazione di *Alcyone*: si richiama piuttosto, in modo molto sottile, alla tensione suprema alla vetta più elevata di poesia, che d'Annunzio vede uguale a sé e al Pascoli: «Altro è il Monte invisibile ch'ei sale / e che tu sali per l'opposta balza. / Soli e discosti, entrambi una immortale / ansia v'incalza. / Or dove i cuori prodi hanno promesso / di rincontrarsi un dì, se non in cima? / Quel dì voi canterete un inno istesso / di su la cima». Prima d'Annunzio ha proclamato: «E chi coronerà oggi l'aedo / se non l'aedo re di solitudini?».

La poesia, alla conclusione dell'esperienza di *Alcyone*, è, anzi sarà quella pura, limpida, solitaria e non più mescolata con la vita, con la memoria, con il paesaggio, con i miti antichi. Il *Commiato* conclude questa pur sublime esperienza di poesia, questo supremo compendio di esistenza e di visioni, di altra antica e moderna scrittura. Dopo, la poesia sarà quella della solitudine più pura: della vetta dove soltanto d'Annunzio e Pascoli sono in grado di giungere; e la solitudine è quella della più limpida roccia, del ghiaccio assoluto, come il Pascoli ha detto ne *La piccozza* e ora d'Annunzio conferma nel proprio omaggio all'altro poeta degno e sublime; e la metafora, allora, allude anche alla stagione del gelo, all'inverno che così conclude l'esperienza delle tre altre stagioni, quelle del sole e della vita, là dove l'estrema stagione invernale è quella della purezza assoluta, perfetta, dove si attua altissima la poesia nuova. Non per nulla d'Annunzio congiunge a sé e al Pascoli di nuovo Shelley, l'altro poeta più puro perché consacrato e liberato dalla materia a opera del mare, della tempesta, della visione degli abissi, dell'eroismo del viaggio

a malgrado del pericolo. La purezza degna dei poeti più alti e liberati da ogni limite e materialità è raggiungibile al di là delle tre stagioni solari, nel viaggio ulteriore nell'autunno e oltre ancora: nella solitudine del ghiacciato culmine del monte che si perfeziona nell'estrema stagione dell'inverno, dove cedono passioni, descrizioni, miti.

Il preannuncio del tramonto dell'estate si annuncia con i fiori della morte: e in questo modo d'Annunzio riprende la rappresentazione funebre già ricontemplata nel cuore dell'estate e della solarità: «O Derbe, approda un fiore d'asfodelo! / Chi mai lo colse e chi l'offerse al mare? / Vagò sul flutto come un fior salino». Simbolicamente, così è ripresa la memoria di Shelley e della sua perdita nel mare, nella tempesta: ma l'asfodelo di colpo ecco che si moltiplica nei luoghi dove Derbe e Glauco l'hanno scoperto e contemplato, nel Mugello, nel Casentino, ai piedi dell'Uccellina, in Maremma, fra Populonia e l'Argentario, come quel fiore dei morti, sacro a Persefone, che è il segno tuttavia durevole e attuale nella luce solare dell'estate. L'esperienza del prolungato e ripetuto viaggio nell'Ade, nel luogo di morti, e l'altra visione, in opposizione al sole, del preannuncio della conclusione del tempo trionfale e luminoso: ma altro, dopo, sarà l'autunno, non dominio della dissoluzione e della fine, ma segno di rinnovamento di un altro mondo. Nell'estate l'asfodelo rivela la consapevolezza della morte anche nella solare luce e nell'eroicità che essa concreta (nel IV *Ditirambo*, quello di Icaro che sale fino ai cavalli del Sole a guardare a sfida nel volto il dio). In tutti i luoghi percorsi dal poeta il fiore dei morti si rivela e infine nelle acque del mare, come il segno dell'altro poeta sommerso dalla tempesta e purificato splendidamente dalla discesa fino all'abisso e a conoscerne la verità. *Alcyone* contiene il segno sottile e costante dell'esperienza della morte e del tragico, ma in vista di un autunno che sarà, invece di diversa ricreazione e di dionisiaco trionfo. Dice ancora in un altro momento del discorso amebeo di Glauco e Derbe: «Al Gombo / anche conobbi il giglio ch'è nomato / pancrazio, nome caro ai greci efèbi; / e tanto parve ai miei pensieri ardente / di purità, che ai Mani dell'Orfeo / cerulo io lo sacrai, al Cuor dei cuori». Il giglio del mare è consacrato a Shelley perché è così simile all'asfodelo, e, nel *Commiato*, sarà, dopo, offerto a Mariù, a conclusione del colloquio con il Pascoli, come il fiore della purezza assoluta e dell'esperienza della morte consacrati dagli dei nei prati dell'Ade.

L'altro fiore della morte è il colchico: «Le Oceanine ornavan di ghirlande / i lembi della tunica a Demetra / piangente per il colchico apparito. / Com'entri sullo Scòrpio il Sole, o Derbe, / ti condurrò su i pascoli del Giovo / in mezzo ai greggi delle pingue nubi, / perché ti veda il colchico fiorire». Il colchico è il fiore funebre dell'autunno, nella visione e nel simbolo del disfarsi delle piante, della caduta dei fiori estivi, del marcire delle piogge e dei frutti. Significativamente, d'Annunzio, ancora nel corso dell'estate, rivela i simboli della morte: quelli, insieme congiunti, del mondo classico e quello delle campagne che sono così care al Pascoli e alla sua esperienza del tragico umano. Nel primo dei *Madrigali dell'Estate* l'opposizione fra l'ardore dell'estate e il preannuncio del fiorire mortuario del colchico riprende la simbologia del discorso amebeo fra Glauco e Derbe: «Estate, Estate mia, non declinare! / Fa' che prima nel petto il cor mi scoppi / come pomo granato a troppo ardore. / Estate, Estate, indugia a maturare / i grappoli dei tralci su per gli oppi. / Fa' che il colchico dia più tardo il fiore». È il momento supremo di consapevolezza della sempre più evidente precarietà della luce estiva e dei fiori e dei frutti che ha portato con sé e dell'avvicinarsi dell'autunno come la stagione del declinare del sole e della giovinezza di passione amorosa e di piena esperienza della vitalità della natura e del corpo. L'invocazione all'Estate apollinea perché non declini è il sogno impossibile pur nella sua appassionata richiesta, perché proprio nel corso dei *Madrigali dell'Estate* si trasformerà nella contemplazione dionisiaca delle uve che maturano e del vino che si attende. Ne *La sabbia del Tempo* l'offuscarsi della luce nell'abbreviarsi del giorno acuisce la consapevolezza della prossima morte della luce, del sole, della passione vitale della descrizione dei miti versiliesi e dell'amore delle molte donne incontrate, evocate, sognate, apparse, con i loro nomi antichi reincarnati nelle vicende dei mesi solari: «E un'ansia repentina il cor m'assalse / per l'appressar dell'umido equinozio / che offusca l'oro delle piagge salse». In opposizione ai grappoli delle viti e al preannuncio del fiorire dei colchici c'è il simbolo delle piogge di settembre, che sono il segno della futura fine della vitalità della natura. La sabbia che si fa umida da solare e dorata che era nella pienezza dell'estate è anch'essa un segno di fine, di morte della passione d'amore e bellezza, di conclusione allora di una forma trionfale e sublime di poesia. La preannunciata fine dell'estate coincide con la consapevolezza dell'esperienza della morte; e proprio

i *Madrigali* iniziali collocano a fronte l'esaltazione e la meditazione, la contemplazione e l'enfasi. Si veda, allora, il secondo, nella sua parte conclusiva e ammonitoria: «Alla sabbia del Tempo urna la mano / era, clessidra il cor mio palpitante, / l'ombra crescente d'ogni stelo vano / quasi ombra d'ago in tacito quadrante». Ombra e silenzio sono i segni della sabbia umida della prima pioggia dell'autunno che sta per giungere: la presentazione della prossima fine dell'oro luminoso dell'estate. Il Tempo preannuncia non soltanto l'autunno come stagione della natura, quanto anche come allegoria della fine dell'età, fresca e integra, della giovinezza, del piacere, della gioia della vita; e l'urna è, sì, quella della clessidra, ma anche quella del cimitero della solarità della grande stagione di primavera ed estate e delle visioni e dei miti e dei simboli che si sono concretati splendidamente nella poesia alcyonia, annuncio doloroso e «palpitante» della fine (e «palpitante» significa angoscia, affanno, turbamento per la consapevolezza della conclusione della trionfale ma breve vitalità della natura e dell'uomo, del poeta soprattutto, che compendia nella sua sublimità di scrittura stagione e spazio e meglio ancora la durata nei secoli e nelle civiltà della poesia).

Nei successivi *Madrigali* si ripresentano le allusioni e i simboli della conclusione dell'estate e del fervore della vita: «Strana era nel limo un'orma. / Però dall'alpe già scendeva l'ombra». La luce solare della piena estate si acuisce e, al tempo stesso, si fa affannosa, per l'ansia dell'ormai prossima fine, nel momento in cui per una volta ancora si compie l'incontro amoroso, il possesso della ninfa scoperta e catturata «tra le canne / del Motrone»: e così l'ardore del sesso si avverte ora violento in quanto la passione è consapevole del correre verso la conclusione della luce della vita e dell'amore ora che l'estate piega verso l'autunno e si scatena d'improvviso la prima pioggia rovinosa dell'ultimo agosto: «A mezzodì scopersi tra le canne / del Motrone argiglioso l'aspra ninfa / nericiglia, sorella di Siringa. / [...] / Per entro il rombo della nostra ardenza / udimmo crepitare sopra le canne / pioggia d'agosto calda come sangue. / Fremere udimmo nelle arsicce crete / le mille bocche della nostra sete». La luce estiva si è a poco a poco trasformata nell'arsura del seccume delle canne e delle altre piante versiliane, come dicono sapientemente gli altri *Madrigali* fino a quello che capovolge la visione dell'estrema violenza del sole che ha bruciato alberi e desiderio erotico nell'esperienza della palude fangosa, dove il fascino e il disgusto della

morte colgono un momento fondamentale della conoscenza poetica: «Nella belletta i giunchi hanno l'odore / delle persiche mézze e delle rose / passe, del miele guasto e della morte. / Or tutta la palude è come un fiore / lutulento che il sol d'agosto cuoce, / con non so che dolcigna afa di morte. / Ammutisce la rana, se m'appresso. / Le bolle d'aria salgono in silenzio». È il culmine della descrizione e dell'esperienza della morte nell'estremo ardore dell'estate. Così si moltiplicano i segni della vita che si perde e marcisce, come disseccati sono alberi, canne, piante, erbe. Significativamente, d'Annunzio fissa le immagini più efficaci e più desolate della morte dell'estate nelle forme che, prima, furono del piacere festoso e fastoso dei frutti della piena estate: le persiche mezze, le rose passe, il miele guasto, cioè il rosso e trionfale colore delle pèsche con il loro profumo voluttuoso, le rose dell'amore, del sesso femminile, del godimento, che si sono trasformate nel marcire della vecchiaia, la dolcezza del miele, tante volte celebrato nell'inizio dell'estate, fra *L'opere e i giorni* e *Intra du' Armi*, che si è guastato dopo l'eccesso del sole d'agosto e della dorata pelle dei corpi nudi.

È la sublime simbologia della morte dell'estate e, più ampiamente, della vitalità, della poesia come liricità e festività apollinea. I simboli della gioia e del piacere si rivelano, nella feria d'agosto, malati sul punto del disfacimento. D'Annunzio, nel ripetere e verificare ancora una volta l'esperienza della morte in contrapposizione alla vitalità della solarità estiva, scopre e descrive l'evento funebre proprio nel cuore dell'arsura più brulla e profonda. Nell'estate inaridita, nell'impoverita palude, sono i segni del disfacimento della bellezza, del piacere, del godimento quali esprimono pèsche, rose, miele.

L'ultimo madrigale, tuttavia, dopo la proclamazione dell'esperienza della morte dell'estate, illumina la rinascita della gioia in un rinnovamento dello stesso piacere, in un altro frutto, che esprime la nuova stagione dell'autunno incipiente, poi destinato a ripetere i suoi miti e i suoi riti fino al *Commiato* e alla celebrazione della poesia solitaria e sublime dei due poeti unici e uniti dall'uguale valore, il Pascoli e Gabriele: «Or laggiù, nelle vigne dell'Acaia, / l'uva simile ai ricci di Giacinto / si cuoce; e già comincia a esser vaia. / Si cuoce al sole, e detta è passolina, / anche laggiù su l'istmo, anche a Corinto, / e nella bianca di colombe Egina. / In Onchesto il mio grappolo era azzurro / come forca di rondine che vola. / All'ombra della tomba di Nettuno / l'assaporai, guardando l'Eli-

cona». La simbologia dannunziana si acuisce nell'ultimo madrigale: l'uva che incomincia a maturare dall'Oriente, prima che si veda già diventata «vaia» in occidente, sui colli che abbracciano la Versilia, e l'Oriente, e la Grecia in particolare, annunciano l'arrivo di Dioniso dal suo ritorno dall'India per la vendemmia e il trionfo del vino; l'elencazione dei luoghi mitici della Grecia dionisiaca, come il Peloponneso, Corinto, Egina; l'esperienza dell'uva ormai matura che il poeta ha compiuto nella Grecia dionisiaca, ora che, nella vitalità della piena estate, ha scoperto il segno della dissoluzione; l'allusione alla rondine, che inizia il volo del viaggio dal tempo dell'estate all'autunno dei paesi caldi del Sud; la raffinata citazione di Onchesto, che è il prezioso nome del luogo sacro a Nettuno, ma d'Annunzio parla non del tempio e del bosco sacro alla divinità, quanto invece della tomba, cioè della morte della stagione della pienezza solare del mare e del dio che lo signoreggia, mentre il poeta assapora l'uva di Dioniso e, al tempo stesso, guarda il monte di Apollo e delle Muse, così congiungendo, nel momento in cui le due stagioni di estate e autunno si riuniscono nel mutare del tempo, le due divinità della poesia e della vita.

Feria d'agosto acuisce ancora, ma in modo festosamente raddolcito, l'esperienza del vino ora che si prepara la vendemmia. Miele, pèsche, fichi si uniscono all'uva ormai presso che matura: ma siamo ormai in uno spazio molto diverso rispetto a quello del madrigale *Nella belletta*, quale è quello che contempla e manifesta la fine dell'estate solare e della poesia apollinea, e i frutti sono ora rinnovati e rifatti dolci, e così la morte del piacere della poesia di Apollo si trasmuta nell'altro piacere infinitamente più suavis del preannuncio dell'altra poesia, quella dionisiaca. Un altro madrigale è, allora, *Tristezza* anche se il titolo ha un'impropria apparenza crepuscolare, mentre è piuttosto la celebrazione del ricordo di Ermione: «Tristezza, tu discendi oggi dal Sole. / La tua specie mutevole è la nube / del cielo, e son le spume / del mare gli orli del tuo lino lungo». La rappresentazione dell'autunno, che si preannuncia allusivamente e con immagini preziose e sottilmente rare, è compendiata dall'apparizione del primo annebbiarsi della luce, prima ferma e trionfale, ora invece divenuta mutevole perché ambigua. Ma la descrizione dell'estate che muore si amplia e si esalta nella celebrazione della fine nel prossimo autunno, che sarà tuttavia di diversa ma non meno felice e gaudiosa stagione: in *Litoranea dea* la forma esclamativa acuisce il rimpianto dell'offuscarsi

dell'estate nella memoria dell'inizio della stagione a Bocca d'Arno, ma anche nell'ultimo piacere del sussulto di ardore solare che si identifica nel nome della donna amata dell'estate più viva e intensa, Ermione. Dice il sonetto dannunziano: «Estate, bella quando primamente / nella tua bocca il mite oro portavi / come l'Arno i silenzi soavi / porta seco alla foce sua silente! / Ma più bella oggi mentre sei morente / e abbandonata ne' tuoi cieli blavi, / che col cùbito languido t'aggravi / su la nuvola incesa all'occidente». Così si compie il riassunto della vicenda fra il sorgere dell'estate fino alla maturità un poco malata oppure turbata e fin verso l'autunno, dove, però, d'Annunzio inventa imprevedibilmente toni e concetti, e rapidamente trasforma la stagione del tramonto della vita e del sole in quella nuova, di una diversa invenzione ed esperienza della vita, perché fresca e vitale poesia.

Già il preannuncio è detto in *Undulna*: «Il molle Settembre, il tibicine / dei pomarii, che ha violetti / gli occhi come il fiore del glìcine / tra i riccioli suoi giovinetti, / fa tanta chiarezza con due ossi / di gru modulando un partènio / mentre sotto l'ombra dei rossi / corbézzoli indulge al suo genio». Il tempo del piegare del sole e della vitalità estiva verso l'autunno, in realtà, è celebrato con il nome di Settembre trasfigurato nella limpida e gioiosa divinità mitologica. Il giovane dio della stagione che trascorre fra solarità e ombra sempre più lunga e profonda è descritto con sapientissime citazioni di simboli: gli occhi violetti, poiché il colore violetto allude all'autunno con il suo impallidirsi e languire, ma pur giovinetti sono i riccioli del ragazzo Settembre; le ombre dei rossi corbezzoli fanno ugualmente riferimento alla diminuzione del fervore solare, ma il rosso del frutto è tuttavia un segno festoso del molle Settembre che allora si rivela luminoso e sensuale. Più in là d'Annunzio compie altre variazioni sull'esperienza e sulle visioni del Settembre che viene (e si osservi come il giovinetto Settembre moduli un dolce e suasivo suono di partenio, come se il dio volesse in questo modo accogliere con sé una schiera di vergini, e allora la stagione si rappresentasse come una nuova nascita vitale e amorosa, una primavera riproposta): «Già sento l'odore del mosto / fumar dalla vigna arenosa». La vendemmia è prossima: un'altra rinascita, allora, in contrapposizione alla pienezza arrossata e luminosa delle lune della stagione estiva, ridotte, ora, diminuite, in via di corrodersi così come corrotta è a settembre la violenza solare: «All'alba la luna d'agosto / era come una falce corrosa». Così si rivela meglio il segno della cor-

ruzione dell'estate e della nuova nascita d'altra tuttavia festosa e amorosa stagione. In *Alcyone* si hanno, sì, le epifanie e le esperienze della passione d'amore, della tragicità della natura, delle conoscenze dell'uomo nella gloria e nell'eroismo, ma c'è anche la presa di un'altra consapevolezza, che è quella del ciclo solare ed estivo, ma non nell'itinerario dalla primavera all'autunno che significhi l'attenuarsi fino alla conclusione della luce, dei fiori e delle piante, dei frutti splendidi e intatti, quanto, invece, nella continuità, perché l'autunno appare come una stagione di nuova conquista di festa, di colori diversi e di raddolcita ombra, ma ugualmente altissima nel nome di un'altra e avventurosa poesia.

Sempre in *Undulna* si acuisce la conquista del nuovo tempo di Settembre e del dolcissimo autunno: «Silenzio di morte divina / per le chiarezze solitarie! / Trapassa l'Estate, supina / nel grande oro delle cesarie. / Mi soffermo, intento al trapasso». Il trascorrere dell'estate è divino: non la drammaticità, allora, della stagione luminosa che muore, ma la contemplazione quieta e attonita davanti alla luce dorata dell'estate pur trionfale ancora che si è distesa supina nella sua chioma dorata come per un di più di stanchezza e per la tuttavia splendida morte; e la nuova stagione è allora di una straordinaria chiarezza, e così arriva al culmine l'ossimoro della descrizione della solarità che muore e del settembre che sorge: «Silenzio di morte divina / tra le chiarezze solitarie». Sì, settembre è la nuova stagione che è nata, ha i colori violetti e le insistenti ombre, ma è anch'essa trionfale in quanto genera una diversa poesia.

Ne *L'otre* non per nulla è celebrato il vino, vecchio e nuovo, nella molteplice simbologia: soprattutto in quanto esperienza della poesia antica di cui d'Annunzio è acutamente consapevole, e della propria arte, mai tentata prima, così possente e luminosa da poter far crepare l'otre (cioè ogni precedente scrittura) per pienezza di bellezza e di originalità, per capacità di creazione e di contemplazione: «Nell'otre vecchio or poni il vino nuovo! / Vendemmierai con cantici di gioia. / Farai del mosto mite il vin possente. / Della giovine forza, alla nascente / luna, tu m'empirai queste mie cuoia». L'autunno si nomina allora col nome della vendemmia e del vino nuovo; ed è, nell'esperienza dionisiaca che così si esprime, l'altro segno ancora della stagione nuova, che non è quella della morte dell'esperienza solare della primavera e dell'estate, ma l'altra di una vitalità tuttavia terribile e furiosa, quale è quella del vino. Si leggano *Gli indizii*, che seguono immediatamente *L'otre*: c'è la sequenza

delle terzine che lamentano l'esperienza della conclusione dell'estate nel languore dell'autunno, nel volgersi delle piante dalla luminosità verde ai segni ingrigiti dell'ormai vicino rinsecchire, nel colore di fiori e alberi e anche uccelli che hanno assunto la tinta giallina che è un altro segno dell'autunno che giunge, nelle nuvole ora frequenti, che il poeta contempla nell'acqua del canale dove è un altro segno di morte, quello più evidente e tuttavia raddolcito: «Tra lenti immagini di nubi / s'infracida la dolce carne erbale». C'è, sì, la raffinata malinconia della morte delle erbe della primavera e dell'estate che si acuisce nel preannuncio dell'autunno: ma anche qui la vicenda della fine del ciclo vitale si stempera nel suggerimento del perpetuo marcire delle erbe nell'acqua del canale, come se fosse continuo e ripetuto al di fuori dell'evento autunnale nella leve correntia. La morte dell'estate è dolce, non più tragica: la passione affocata dell'amore, che tanto spazio occupa nell'estate versiliese, si riduce, ma con profonda ansia e con sottile piacere più lungo ed estenuato, nel languore della stagione autunnale: «Ahimè, la vigna è piena di languore / come una bella donna sul suo letto / di porpora, che attende l'amadore». L'autunno è in attesa di un più raffinato piacere, quale è quello della prossima vendemmia e del vino. L'autunno, nella similitudine, acuisce il godimento dei sensi perché è la stagione dionisiaca che si approssima. Allusivamente, nelle due terzine conclusive d'Annunzio parla di «uno» «villosi»: «In uno m'abbattei lungo il canale / ove tra lenti immagini di nubi / s'infracida la dolce carne erbale. / Villosi egli era. Intento io lo guatai; / e la morte di quella che mi piacque / seppi negli occhi suoi distrambi e vai». L'«uno» mi pare voglia alludere all'essere dionisiaco, fauno che probabilmente è. Il poeta si è incontrato con la figura rappresentativa della stagione autunnale, quella propria della vigna e dell'uva matura ormai, primo preannuncio dell'esperienza e del trionfo di Dioniso e della poesia che *Lotre* già esemplarmente testimonia. «La morte di quella che mi piacque» è, sì, allusione all'estate che sta morendo, ma perché tale piacere di morte (e della poesia che essa ha celebrato per tutta la serie dei testi di *Alcyone* solare) coincide con la letizia dell'esperienza dionisiaca della stagione d'autunno.

Si può allora comprendere meglio la sequenza dei sei componimenti dei *Sogni di terre lontane*: la memoria, sì, ma di una straordinaria varietà di luoghi e spazi, dall'Abruzzo a Roma alle Terme di Diocleziano, fino ai colli Albani, al prossimo *Lacus Iuturnae* nell'antica Roma, a Trieste e

Capodistria, al «pian di Lombardia» lungo il Ticino, fino alla Grecia e all'Oriente. Di fronte alla rigorosa continuità di spazio e di esperienza fra le colline di Fiesole, l'Arno e la sua foce, la Versilia e le Apuane, ecco l'amplificazione ricchissima di luoghi. L'autunno implica il ritorno rad-dolcito e felice, fra rimpianto e piacere di rinnovare esperienza e scrittura, a luoghi ricchi e trionfali per altre memorie, per tempi gioiosamente scoperti e rappresentati, sempre con le citazioni puntuali e commosse di paesi, di opere d'arte, di miti rivisti e riconosciuti, di viaggi prossimi e remoti, di eventi di giochi e cacce. Non, di conseguenza, i *Sogni di terre lontane* sono l'espressione della malinconia dell'autunno, quanto piuttosto dell'apertura viva e appassionata verso la memoria, che così viene rinnovata, delle altre conoscenze di luoghi e descrizioni nei tempi passati e nel sogno di quello che fu immaginato o contemplato altrove nella scrittura le cui vicende ha fissato in sé. La conclusione dell'estate e di quella versiliese in specie è, in realtà, la prova d'altri tempi e luoghi, d'altre scritture e immagini, così come la vista delle vigne comporta la sperimentazione della poesia dionisiaca in prosecuzione e come capovolgimento della scrittura apollinea dell'estate. L'ultimo «sogno» è un'esclamazione luminosa e trionfale: «Settembre, teco esser vorremmo ovunque!». Dopo l'unico luogo e l'unico tempo dell'estate apollinea, settembre comporta l'abbandono dell'estate sì, ma nel migrare altrove, per un'altra vita, per diversi spazi e per visioni più dolci ma anche più sottili e raffinate melodie, immagini, piaceri: cioè, verso un'altra poesia, più segreta ma non meno eccelsa di quella ardente dell'estate. Dovunque il poeta dichiara di voler trascorrere settembre, nella varietà dei luoghi e delle esperienze.

Ne *Il novilunio* d'Annunzio compendia le vicende apollinee dell'estate fino al trascorrere dalla solarità nelle prime ombre e nell'estrema aridità delle erbe fino al marcire dei frutti troppo maturi, per contrapporre loro la luce ambigua della stagione incerta fra estate che muore e autunno che si preannuncia; e ripete altresì i nomi dell'altra poesia di meduse, sabbia, montagna candida di marmi, grilli con il loro canto, le rane, le canne, i salici, l'aggettivo lutulento, i giunchi, le carrube, la vigna (e c'è anche la futura citazione de «gli ossi di seppia», destinati a essere usati da Montale come emblema della poesia disseccata e inaridita, così come è quella del novilunio di settembre, quando il mare ormai abbandona, nel trascorrere dalle giornate alcionie a quelle delle prime tempeste

dell'equinozio d'autunno, i segni e i resti luminosi e argentei dell'acqua serena). Ermione pronuncia, conclusivamente, il canto dell'estate che tramonta: «Quella ch'è sì chiara / è la falce / dell'Estate, è la falce / che l'Estate abbandona / morendo, è la falce / che falciò le ariste / e il papavero e il ciano / quando fioriano / per la mia corona / vincendo in lume il cielo e il sangue; / ed è la faccia dell'Estate / quella che langue / nell'aria lontana, che muore / nella sua chiaritate / sopra le acque / tra il giorno senza fiamme / e la notte senza ombre, / dopo che tanto l'amammo, / dopo che tanto ci piacque; / e la sua canzone / di foglie di ali di aure di ombre / di aromi di silenzi e di acque / si tace per sempre; / [...] / obliato anche agosto / sarà nell'odore del mosto, / nel murmure delle api d'oro; / per tutto sarà l'oblio, / per tutto sarà l'oblio; / e niuno più saprà / quanto sien dolci / l'ombre dei voli / su le sabbie saline, / l'orme degli uccelli / nell'argine dei fiumi, / se non io, se non io, / se non quella che andrà / di là dai fiumi sereni, / di là dalle verdi colline, / di là dai monti cilestri, / se non quella che andrà / che andrà lungi per sempre / e non con le tue rondini, o Settembre!». Si allontanano per sempre la visione dell'estate e la sua poesia lirica ed eroica, amorosa e festosa: e Ermione, allora, ecco che ne rievoca la memoria e ne lamenta la perdita, come simbolo musicale e femminile.

Prima il poeta aveva, invece, sì proclamato l'elegia della scomparsa dell'estate e della fine della solarità estiva, ma dolce ne aveva pur detto la contemplazione, senza lamenti e addii: «O Ermione, / tu hai tremato. / Anche agosto, anche agosto / andato è per sempre! / Guarda il cielo di settembre. / Nell'aria lontana / il viso della creatura / celeste che ha nome / Luna, con una collana / sotto il mento sì chiara / che l'oscura, / pallido, s'inclina e muore». L'elegia per la morte dell'agosto nel novilunio di settembre, che è il segno della pur dolce e commossa conclusione del mese di sole e di amore, non è tanto malinconica e triste quanto esprime l'emozione della conclusione di una stagione come inizio di un'altra vicenda, e il novilunio è musicalmente contemplato fra tenera trepidazione di pallida luce e un'ombra serena, nella preziosa descrizione del poeta, che coglie l'effetto di purezza e pace nell'attesa del tempo d'autunno che verrà con altre esperienze, altre vicende, altra e diversa poesia. Invece, l'elegia di Ermione è senza futuro. La stagione solare è irrimediabile, nella poesia sublime dell'estate e, in particolare, dell'agosto. Non ci sarà un ritorno d'altra poesia alcionia. Per questo

d'Annunzio fissa nel nome di Ermione il rimpianto della stagione perduta e la coscienza di tale conclusione senza possibilità di ripresa e di rinnovamento, perché la poesia alcionia non può rinnovarsi con il rinnovarsi delle stagioni, come nel ciclo della natura.

È una poesia, con tutte le esperienze e gli eventi che ha significato, che è stata creata una volta per tutte. Il canto di Ermione non si ripeterà. Molto si perde per sempre nella scandita vicenda solare, fra Fiesole, l'Arno, la Versilia: anche quella lirica d'amore che ha come nome Ermione. Il simbolo delle rondini che partono per poi ritornare a primavera, là dove, invece, non ritornerà Ermione, riprende come sottile citazione un testo pascoliano, *Addio!*, dei *Canti di Castelvecchio*: le rondini ritorneranno ora che il Pascoli contempla la loro partenza a settembre, mentre il poeta non ha altre rondini per sé e non può immaginarsi la possibilità di configurarsi il rinnovamento della vita come se la sua partenza nella morte tuttavia s'avesse a durare oltre se stesso. Ermione non ritornerà mai più nella Versilia, nella spiaggia, davanti al mare, sul margine del fiumi. La marcata e musicale sequenza dei luoghi dove Ermione andrà, al di là della propria vita e dell'amore estivo, sono gli elisi, il regno dei morti: i fiumi sereni, le verdi colline, i monti cilestri, che tutti sono segni del viaggio al di là dell'esperienza solare, nella tenerezza dolcissima degli spazi funebri. Così trapassa e scompare la poesia alcionia. Settembre è il simbolo della fine della solarità trionfale di vita, che, tuttavia, non è tale per il poeta, ma soltanto per Ermione, per la propria poesia di luce e amore. Altrove ci sarà, anzi già si avverte, la poesia della vendemmia dionisiaca, non più la tanto amata lirica di Apollo. Il poeta a un'altra poesia si avvia.

Non per nulla d'Annunzio conclude il *Commiato* con la celebrazione del Pascoli e di sé come poeti di sublime solitudine, oltre ogni limite, anche oltre la luminosa natura di fiori e uccelli, come è citata esemplificativamente nel Pascoli e come sono i luoghi della Versilia ricapitolati da d'Annunzio. L'esilio di d'Annunzio dalla Versilia e dalla stagione alcionia comporta la visita luminosa del Pascoli, colui che abita dalla parte opposta nella Garfagnana. Ma tale visita conduce alla consacrazione più alta della propria poesia, al Monte eccelso di Parnaso: «Altro è il Monte invisibile ch'ei sale / e che tu sali per l'opposta balza. / Soli e discosti, entrambi una immortale / ansia v'incalza. / Or dove i cuori prodi hanno promesso / di rincontrarsi un dì, se non in cima? / Quel

dì voi canterete un inno istesso / di su la cima». Il *Commiato* segna la proclamazione sicura nella poesia più alta e immortale, dopo che *Alcyone* ha compiuto e concluso il suo itinerario di vita e di eroismo, di mito e di apollinea poesia. La partenza dalla Versilia è dolorosa e triste, ma per il viaggio nuovo e sublime. Nel *Commiato* ancora dice d'Annunzio: «Tropo è grave al mio cor la dipartenza. / Come dal corpo, l'anima si esilia / dal marmo che biancheggia tra l'Avenza / e la Versilia. / Tempo è di morte. In qualche acqua torpente / or perisce la dolce carne erbale. / Strider non s'ode falce, ma si sente / odor letale». La pena della fine dell'estate e della «dipartenza», dell'esilio dalla Versilia e dall'ardore di vitalità e di passione amorosa, si acuisce nella consapevolezza di morte che coincide con l'arrivo dell'autunno: il candido marmo delle Apuane rimanda al monumento funebre che compete all'elegia mortuaria di questa sezione del *Commiato*; la falce è, sì, quella delle messi, nella prima estate, ed è quella del falasco, ma rimanda soprattutto al simbolo costante dell'azione della morte che, nell'ambito classico come in quello biblico, taglia appunto come i culmi del grano così le canne; e ripetutamente d'Annunzio afferma l'arrivo ormai delle erbe alla morte nelle acque «torpenti», in quanto funebri anch'esse. Il perire della «dolce carne erbale» rimanda all'idea della morte del corpo umano nel modo stesso dell'erba, anche in questo caso con la duplice allusione al Qohelet e a Omero e Alcmane. Non si ode lo stridere della falce, ma l'«odor letale» rileva intensamente l'allusione all'opera della morte nel momento in cui la stagione di piena vita e passione sta morendo.

Di fronte alla verifica, da parte del poeta, dell'avvento della morte autunnale, in opposizione al sogno del viaggio che Ermione preannuncia verso gli Elisi, d'Annunzio espone l'immaginazione del proprio viaggio per i canali di Camaione e del retroterra viareggino fin verso gli Inferi, non quelli luminosi e teneri degli Elisi dove Ermione dice di stare per giungere, tristemente ma con quieta rassegnazione. Il viaggio verso l'Orco è sognato, non avrà luogo: «e scendessi così, tra l'acqua e il cielo / con l'alzaia la Fossa Burlamacca, / albicando qual prato d'asfodelo / la morta lacca; / e traesse il bardotto la sua fune / senza canto per l'argine; ed io, corco / sul mucchio, mi credessi andare immune / di morte all'Orco! / Ma cade il vespro, e tempo è d'esulare; / e di sogni obliosi in van mi pasco». Per d'Annunzio il viaggio sui canali è un sogno, non la certezza di Ermione per gli Elisi. Non compierà il mite percorso di

raddolcita morte fino all'Orco, sul burchio che naviga «per la cuora», che è «di tifa e sparganio / carico»; e ben sa che il suo sogno non è accompagnato dal canto del battelliere, come se appunto il viaggio fosse silente, come non guidato da persone e da loro parole, pura vicenda di immaginazione che, tuttavia, si contempla il prato di asfodeli come sono quelli degli Elisi e sa che l'acqua dei canali e specificamente quello della Fossa Burlamacca è quella dantesca dell'immoto stagno infernale, ma non di dannazione quanto di morte eterna, e al contrario di itinerario soave e sereno verso l'Orco, tuttavia senza la morte, anzi, come, invece, per una vita limpida ed eterna.

Ma è un sogno: lo attende invece un altro viaggio, l'esilio, la partenza, un'altra esperienza e un'altra poesia, quella suprema e più pura: «O Mare, o Alpe, ed io sarò lontano / con nel mio cuor la torbida mia cura! / Splende la cima del mio cuore umano / nell'ode pura». Nell'ode futura, dopo l'abbandono dell'estate e l'esperienza di settembre e del primo autunno, altrove ed eccelsa si attuerà la nuova poesia, con la compagnia altrettanto sublime del Pascoli. Scompare l'estate alcionia, e con essa Ermione, che è il simbolo della luce, dell'amore, della passione, dell'eroismo solare, e ne concreta col suo nome, la poesia. Più in alto ora, nel dionisiaco autunno, si alzerà la poesia di d'Annunzio. Si superano così la malinconia, il rimpianto, lo strazio: è la celebrazione del genere elegiaco, ne *Il novilunio*, nell'emblema di Ermione, ma ne è soprattutto il superamento, così come ha trovato conclusione la poesia apollinea di *Alcyone*, in vista però della nuova creazione poetica, che Gabriele preannuncia. Forse d'Annunzio, in questo modo, intende segnare il superamento lirico verso la poesia tragica, quella che, del resto, già d'Annunzio ha ricreato e rinnovato sul discrimine fra ottocento e novecento. Per questo l'autunno si concreta nella citazione del vino nuovo, nella pienezza dionisiaca, nel tramite specifico de *L'otre*.

VIII

LE STATUE E LA VITA

Accade spesso in letteratura che un autore riscriva con fondamentali variazioni un tema a cui, precedentemente, già si è dedicato. Non si tratta del caso alquanto diffuso della riscrittura di un'opera da parte dello scrittore che ha mutato poetica, concezione morale e di pensiero o politica, come, tanto per citare esempi clamorosi, i due romanzi del Manzoni, *Fede e bellezza* del Tommaseo, *Lemmonio Boreo* di Soffici, *Lo scialo* di Pratolini, i due poemi epici del Tasso, il *Canto novo* di d'Annunzio, *Uomini e no* e *Le donne di Messina* di Vittorini, *Pianissimo* di Sbarbaro (e si potrebbe continuare nelle citazioni). È il caso, invece, della scelta, da parte dell'autore, di un argomento che, a distanza di tempo, egli decide di rappresentare da due punti di vista opposti, pur restando fondamentalmente uguale. Offro un esempio dannunziano. Si tratta della "corona" di sonetti di *Plastiche*, contenuta nell'*Intermezzo* (1884), ma già in parte presente nell'*Intermezzo di rime* (1883), con qualche variante, e della "corona" di Glauco, in *Alcyone*.

Il primo sonetto dell'*Intermezzo* è una dichiarazione di poetica che spiega la scelta di rappresentare in forma di statue in una singolare ambientazione marina una serie di donne nude esemplari per la loro bellezza, modelli di perfezione proprio per la loro immobilità eterna, fuori del tempo. Cito: «Ed ancora de l'arte amo i tormenti. / Ma un'angoscia mi punge irrequieta / se non meglio che i versi evanescenti / domato avrei co 'l pollice la creta. // Questi lunghi esercizi pazienti / su le fragili pagine di seta / mi sembran vili. Muoiono su i vènti / i suoni co' i fantasmi del poeta. // Oh come in vece nitide e sicure / ne la materia imprimonsi le forme / per l'ostinata pugna del lavoro! // E come al vivo de la fiamma pure / balzano poi dal minerale informe / quelle perfette nudità che adoro!». È un callido ossimoro: d'Annunzio dichiara di voler

sostituire all'evanescente e fuggevole parola della poesia la concretezza materiale della scultura per raffigurare la bellezza delle donne nude che contempla o inventa o immagina; ma proprio della parola poetica si avvale, e il lavoro materiale delle mani per foggare la creta e modellare il marmo è non azione, ma immagine, descrizione, parola. L'opera dello scultore è descritta, celebrata, immaginata con gli strumenti aerei del verso, delle rime, delle metafore. È il gioco supremo della contraddittoria dichiarazione di poetica delle arti figurative come supremo valore di bellezza con lo strumento della parola, con le forme della poesia, che sono proclamate insufficienti a esprimere la perfezione dei corpi. Se la scelta della rappresentazione della bellezza femminile nella perfetta nudità dei corpi è la scultura, questo significa che le donne vagheggiate e desiderate devono essere garantite dalla durata della materia che va oltre la presenza, l'attualità, la vita come è in quell'istante di contemplazione o di immaginazione o di infingimento, perché la parola scritta della poesia è, al confronto, fragile, precaria, rapidamente peribile. Le donne che il poeta immagina e sogna e si inventa, per la forza dell'opera dello scultore, non patirebbero il tempo, i turbamenti dei sensi e del cuore; ma il prezzo è l'astrattezza dell'arte che è l'opposto della vita, la quale, invece, la parola può infinitamente raccontare nel suo continuo trasformarsi.

I sonetti del poeta che si è fatto scultore offrono il privilegio di fissare alcuni esempi di modelli variati e perfetti di donne nude, al di fuori di ogni attualità e di ogni realtà, così come lo scultore le ha modellate; ma sono statue ideali, e proprio per questo possono essere descritte soltanto dalla parola per estrema contraddizione. Le statue di d'Annunzio sono impreziosite dalla materia di cui sono composte. Abbiamo, allora, *Cri-selefantina* (il termine è classicisticamente erudito), cioè la statua della donna che lo scultore effigge d'oro per le bionde chiome e di avorio per il corpo candido: un'invenzione, appunto, del tutto al di fuori della realtà e della vita. Lo scultore (il modello è Fidia, autore di un'Afrodite così composta), per rendere con immagini e metafore la perfezione dell'opera d'arte accumula i paragoni con le presenze più raffinate e suasive della natura, anch'esse fatte materia, immagine, per rarità, ricchezza, sontuosità: oro, avorio, argento, il rame, reso anch'esso prezioso come gli altri minerali che lo scultore usa con il nome latino. *Cuprea* è la donna abbronzata, del colore del rame, ulteriormente impreziosita dal fatto che il corpo nudo, statuario, uscendo dal mare dove si è immersa,

si distende sulla sabbia che ne macula la pelle ancora bagnata. Con viva originalità d'Annunzio mette a confronto con la donna nuda fatta statua, immobile dopo che è stata sistemata nella posizione che lo scultore ha scelto, il mare, cioè l'elemento perpetuamente mutevole e metamorfico, emblema della vita, e il moto del mare viene ad apparire l'allusione del desiderio, la tentazione costante del possesso vitale del corpo che è però di metallo ed è indifferente.

La perfezione del corpo femminile è vera soltanto se è del tutto astratta dal tempo e dalla vita, non sente, non desidera, non patisce, non sopporta le variazioni e le novità delle esperienze e delle vicende che le possono accadere. È la donna immaginata, creata dalla sapienza descrittiva del poeta, che subito dopo che sia stata descritta è fissata per sempre nell'immobilità perfetta della statua dello scultore in cui si è trasformato il poeta per godere della forma che ha immaginato con la parola e che ha reso immediatamente eterna con lo strumento dell'altra arte più duratura, quella "plastica". Ecco, allora, *Criselefantina*: «Tutti gli ori che tu senza misura, / Autunno, fulvi e rosei diffondi / ne le chiome de' boschi moribondi, / fanno ricca la sua capellatura. // E la più delicata e la più pura / qualità de gli avorii un poco biondi / è ne' pallori vergini e profondi / de la misteriosa creatura. // Snella com'Ebe gioia degli dei, / senz'ombra alcuna poi ch'è quasi impube, / guarda il Mare che lento trascolora». L'aspetto della donna con le chiome fulve è descritto con una ricca eloquenza di similitudini molto enfatiche, per meglio perfezionare la resa con la parola della statua che il poeta-scultore modella: il punto di partenza è naturalistico, con i boschi d'oro e di scarlatto dell'autunno, di cui i fluenti capelli diventano analoghi per abbondanza e colori; poi, per rendere la simiglianza del colore del corpo straordinariamente candido, sono richiamati tutti gli avori dell'orefice. Sono i modi adeguati per esprimere nel modo più ricco e ammirando la donna perfetta resa eterna dalle materie preziose di cui il poeta si avvale per meravigliosamente evocarne la nudità, quella che soltanto l'arte può fissare per sempre di fronte alla precarietà della parola (la quale, allora, diventa essa stessa materia d'uguale solidità e durata).

Argentea è ancora più astratta e lontana dalla vita di *Criselefantina*, che ha di vivo e di reale l'autunno con i suoi boschi colorati: «Quando prona, co 'l ventre ne l'arena, / offresi nuda al conquistare lento / della marea, non è sotto la piena / luna una grande statua di argento? // Venere

Callipige in una oscena / posa. Scolpiti nel tondeggiamento / de' lombi stan due solchi; ampia la schiena / piegasi ad un profondo incavamento». La donna "argentea" è, appunto, uguale alla statua di marmo delle copie romane dell'Afrodite che espone le natiche nella scultura certamente di bronzo in origine dell'arte greca. A muoversi è la marea, sono le onde del mare che lentamente si avvicinano a lei, che è immobile nella postura che lo scultore ha stabilito. Se la donna rabbrivida, è soltanto un'apparenza che deriva dal moto lento dell'acqua marina che a poco a poco s'avanza: «Cresce il flutto e la bagna. Ella si scote / rabbrividendo al gelido contatto / e di piacer le vibrano le terga. // Il flutto su la faccia la percote; / ma impavida rimane ella in quell'atto / fin che l'alta marea non la sommerga». Che non sia la donna viva e vera distesa sulla sabbia, sull'orlo del mare, ma sia statua immobile, è prova il fatto che ella non si sposta per nulla onde sfuggire all'acqua che la sommerge nel montare della marea.

In *Cuprea* più apertamente il corpo nudo della donna perfetta che il poeta ha creato è definito una statua, come dice la terzina conclusiva del sonetto: «E, di lunge, su 'l cupo fondo appare / come una grande statua di rame / corrosa da l'acredine marina». La descrizione della donna come statua anch'essa sulla sabbia, distesa, è minuziosa, sempre secondo il modello della statuaria greco-romana, e d'Annunzio ugualmente fa riferimento all'esposizione di Afrodite-Venere nella nudità che è, al tempo stesso, anche infintamente pudica per la migliore complicazione di bellezza fisica e invenzione artistica: «Poi ch'è risorta dal lavacro tutta / grondante, chiusa ne le chiome oscure, / fremendo preme su l'arena asciutta / ella i contorni de le membra pure. // Or costringe in sua man le vive frutta / del seno, urgendo le due punte dure; / or si volge, e l'arena aspra le brutta / stranamente la pelle di figure. // Poi, così maculata, ella al lunare / abbraccio si distende su lo strame / de l'alghie, e resta immota, resupina. // E, di lunge, su 'l cupo fondo appare / come una grande statua di rame / corrosa da l'acredine marina».

Nel sonetto successivo, che si intitola *La donna del mare*, non c'è più quel minimo moto, quel brivido, quel segno animato di vita, che è esclusiva volontà dell'artista, che evoca rapidamente la modella per poi fissarla nel marmo e nell'argento e nell'oro e nell'avorio, cioè nella materia che la rende duratura, libera dalle offese del tempo: è la statua che è sprofondata nelle acque del mare e lì è rimasta, e non siamo più di

fronte alla decorazione bizzarra della sabbia che macula la nudità della donna come raffinata variazione della descrizione, ma è statua e soltanto materia, e, per di più, avvolta a lei è la vita dei molluschi, dei crostacei, dei coralli, stupiti dell'«animal novo – così dolce e strano». La statua sembra viva, un “animale”, come se la statua sul fondo del mare stia per rinascere, si muova, agisca, e non è che una finzione, perché vivi sono gli animali marini, non lei. Anche l'intatta bellezza della statua subisce l'azione del tempo. Dorme, ma non è che l'ulteriore finzione dell'artista che l'ha scolpita: «Ella dormì da tempo. Il divin Mare / proteggeva ne l'acque la divina / dormente». Ma, al tempo stesso, sul fondo del mare la donna-statua è protetta dalle acque, difesa da ogni oltraggio della storia e dell'esistenza. È l'ultima metamorfosi dell'arte, quella di giacere nel sonno del mare, ma nessuno può più contemplare la bellezza del corpo nudo della donna fissata nella materia che l'artista ha scelto per eternarla. Soltanto il mare può salvare da ogni offesa la donna-statua, ma, per contraddizione e ossimoro, quel corpo preservato dalle acque eterne è contemplato, toccato, attaccato proprio dalla vita degli esseri marini. Non ci sono più le allusioni alle modelle dallo scultore atteggiare per la più sensuale e insolita disposizione, o secondo la memoria della scultura greco-romana, e così diventare statue esemplari, ma la statua è nel fondo del mare, invisibile all'esteta e all'artista stesso, e sembra ai crostacei, gli unici che la contemplan, un animale straordinario, miracoloso («novo»).

Nella sequenza di *Plastiche* c'è, tuttavia, un sonetto che sembra (e così è, in effetti) contraddire alla tensione dannunziana alla perfezione e all'immobilità immutevole e perpetua della scultura di fronte alla precarietà e alle venture contraddittorie e perigliose della vita. Si intitola *La lotta*, e rappresenta la recita di un approccio sessuale, violento e drammatico: «Ella a l'ebro d'amor lenta si niega; / con un perfido invito ella si abbatte. / E l'iride nel bianco le si annega / simile a un fiore glauco nel latte. // Come vampa la faccia le si piega / in dietro luminando, e le scarlatte / labbra feroci mostrano una sega / di denti acuti a lui che in van combatte. // Ma si divincola in un serpentino / guizzo e s'allunga e resta irrigidita / con un riso terribile ne gli occhi, // se l'uom, livido in faccia, a capo chino, / ebro d'ira, tenendola a la vita, / su 'l collo i baci aridi alfin le scocchi». Sembra, appunto, una rappresentazione di vita, drammatica ed esasperata, nell'estrema “lotta” dell'amore non per il piacere, ma per l'eccesso di foia, che sembra indurre allo stupro e al duello mortale,

che comporta alla morte, non all'atto d'amore. Ma l'esasperazione della narrazione induce qualche dubbio se davvero si tratti della rappresentazione della vicenda fondamentale della vita, nell'attualità, nell'evidenza del fatto. Se "plastica" è tutta la serie di sonetti, allora anche "la lotta" è, a ben vedere, una raffigurazione scultorea (fa pensare a Rodin), un *exemplum* d'estremo erotismo che il poeta, diventato scultore per migliore dimostrazione di bellezza femminile fissata per sempre, nella sfida vittoriosa col tempo, vuole perpetuare, ed è l'impresa più difficile, attuata anche in questo ambito a costo della rinuncia alla vita.

La corona di Glauco è del 1902-1903, e ripete la sequenza di *Plastice*; e, nella tensione e nello slancio dell'estate di *Alcyone*, ne capovolge l'impostazione di descrizione della piena nudità femminile, rendendola mossa, viva, alacre, mutevole, all'opposto dell'immobile perpetuità della statua. Il metro è uguale: una serie di sonetti, e già questo è il segno della gara con se stesso che d'Annunzio sull'uguale tema decide di compiere a distanza di una ventina d'anni. Ci sono, oltre l'uguaglianza del metro, altri echi fin dal primo sonetto della "corona", che inizia con la ripetizione della similitudine delle macchie a modo di pelle di leopardo del corpo impresso nella sabbia, l'oro della similitudine delle donne bionde e, nel forte rilievo, la nudità piena. In *Plastice* la donna-statua non ha nome, ed è distinta soltanto per i diversi atteggiamenti delle statue greco-romane di Afrodite-Venere, mentre nella "corona" le ragazze hanno un nome, in forma di *senhal*, nel senso che, sì, appaiono vive e mobili e mutevoli e sfrenate, ma i nomi sono quelli delle donne antiche dell'*Antologia Palatina*, in modo da sublimare con il termine classico, della poesia greca, la presenza di esse giovanissime che fanno corona a Glauco-poeta. Sono reali, ma contemporaneamente scattano vive dalla memoria della stessa poesia erotica della tarda grecità, ed è un'eccitata mescolanza. Del resto, in *Plastice* d'Annunzio ha nominato Venere Callipigia come la parola del modello greco di bellezza, e non diversamente nella "corona" le bellissime ragazze hanno i greci nomi di Mèlitta, Gorgo, Nicarete.

Come le donne-statue di *Plastice*, anche le ragazze della "corona" di Glauco sono nude o quasi nude: ma all'età perfetta e compiuta delle donne dell'*Intermezzo* si contrappone nella rinnovata sequenza di forme l'estrema e quasi acerba giovinezza delle ragazze della Versilia estiva di *Alcyone*. Alle prime compete l'immobilità dell'offerta perché, divenendo statue, non rischiano nel trascorrere del tempo i segni della maturità e

dell'invecchiamento nel declinare inevitabile della vita, mentre sono vive e agitate e fervide e scatenate le ragazze che fanno corona a Glauco, e, data l'età acerba, non possono far pensare al futuro della loro esistenza, in quanto tanto è lontano. In questo modo d'Annunzio intende riprendere la descrizione della bellezza nuda delle donne fatte statue per farle durare al di là del tempo, ma dall'estate di *Alcyone* emergono fanciulle quasi ancora impubere, vive, immediate, mutevoli, avventurose, e la sfida al tempo è possibile in forza della estrema giovinezza delle protagoniste, che vengono in scena come in una serie di recite teatrali di giocoso erotismo. Mélitta si presenta del colore dell'oro stesso di Criselefantina, ma non è d'oro e d'avorio, ma di carne, e la similitudine con il miele del suo corpo ne rileva la vitalità e l'offerta dei sensi e il desiderio effuso: «Fulge [...] / [...] una rupe bianca e sola / onde il miele silentemente cola / quasi fontana pingue che s'attardi. // Quivi in segreto sono i miei lavacri / dove il mio corpo ignudo s'insapora / e di rosarii e di pomarii odora / e si colora come i marmi sacri. // Io son flava, dal pollice del piede / alla cervice. Inganno l'ape artefice. / Porto negli occhi miei le arene lidie. // Per entro i variati ori la lieve / anima mia sta come un fiore semplice. / Mélita è il nome della mia flavizie». Ci sono alcuni altri riferimenti molto abili di Mélita alle donne di *Plastice*: i lavacri della ragazza non sono quelli del mare, ma quelli della fontana di miele che rendono il suo corpo del colore del miele, del vario miele come è vario l'oro (il colore) delle parti del suo corpo; ed è un oro carnale, morbido, saporoso, festoso, a differenza dell'oro delle foglie dell'autunno, del tempo della decadenza della stagione e dell'ultima bellezza animata prima della fine nell'inverno nel sonetto *Criselefantina* dell'*Intermezzo*. Rose e pomi rendono più viva e insaporita e desiderosa Mélitta, cioè la effusa presenza vitale della ragazza. I «marmi sacri» sono quelli stessi di *Plastice*, ma sono similitudini, al contrario dei corpi divenuti statue nell'*Intermezzo*: simili sono i colori, ma reali e vive sono le forme e la beltà di Mélitta. Tutto il sonetto è un'offerta, una presentazione, e la teatralità rileva il fervore vitale dell'apparizione della ragazza davanti a Glauco. Anche la similitudine dell'ape come la ragazza deriva dalle venture della vita estiva. Le arene lidie sono una similitudine classicheggiante, ma l'eco della sabbia che brutta il corpo nudo delle statue di *Plastice* è corretta dal puro gioco di Mélitta, che vuole impreziosire la sua "flavizie" per farsi più desiderabile e, di conseguenza, anima la citazione delle acque e delle

sabbie aurifere del Pattolo della poesia greca e latina. Come conclusiva presentazione di sé, Mélitta parla della sua anima lieve: è l'ulteriore manifestazione di compiuta vitalità, mentre le statue dell'*Intermezzo* ovviamente anima non hanno, e la loro durata è esclusivamente quella della materia di cui sono composte.

Ancora più animata e vitale è *L'acerba*, cioè la ragazza acerba, quasi immatura ancora nel suo corpo, ma anche asprigna, scontrosa, amante dei frutti selvatici, in polemica con la flavizie raffinatissima di Mélitta: «Non io del grasso fiale mi nutrico. / Lascio la cera e il miele nel lor bugno. / Ma spicco la susina afra dal prugno / semiano, e mi piace l'orichico. // E il latte agresto piacemi del fico / primaticcio che nérica nel giugno. / Ti do due labbra fresche per un pugno / di verdi fave, e il picciol cuore amico! // Vieni, monta pe' rami. Eccoti il braccio. / Odoro come il cedro bergamotto se tu mi strizzi un poco la cintura». La nudità celebrata dal poeta diventato scultore di *Plastice* nella sua immobilità astratta e del tutto remota dalla vita diventa nel sonetto *L'acerba* viva e sfrenata esposizione del corpo che vuole offrirsi al poeta marino (e divino o, almeno, semidivino, quale è Glauco) nella sua carnalità più audace resa eccezionale per il tramite delle tante metafore di frutti che tutti alludono alle forme e alle caratteristiche sessuali dell'"acerba" ragazza, che per maggiore piacere d'avventura si presenta arrampicata sui rami dell'albero che compendia tutti quelli che ella nomina per sollecitare l'uomo a raggiungerla e a godere delle sue molte grazie: susine, oricoco, latte agresto del fico primaticcio, verde fava, cedro bergamotto. C'è qui l'eco delle metafore sessuali della rimeria "comica" del quattrocento toscano e del Berni e dei berneschi, con, di molto diverso, il senso di gioco, d'ilarità, di scherzo fra sapienza dotta dell'offerta del corpo non immediatamente rivelata e rilevata, ma attraverso le metafore dei frutti, e animazione alacre di gesti, di atti, di comportamenti, in contrapposizione sia alle statue dell'*Intermezzo*, sia anche a Mélitta, che si mostra tutta straordinariamente bionda come i mieli, ma quasi immobile nella propria presentazione fisica, non invece così animata e mutevole come la ragazza "acerba" (e tale acerbità fisica è rilevata dall'aggettivo «afra» della susina, dal fico «primaticcio», dalle verdi fave).

Altre sequenze di metafore sessuali pronuncia Nicarete, la pescatrice: «Glauco di Serchio, m'odi. Io Nicarete / le canne con le lenze e gli ami sgombri / che non preser già mai barbi né scombri / t'appendo alla tua

candida parete. // E t'appendo le nasse anco, e la rete / fallace con suoi sugheri e suoi piombi / che non pescò già mai mulli né rombi / ma qualche fuco e l'alghe consuete. // Amaro e avaro è il sale. O Glauco, m'odi. / Prendimi teco. Evvi una bocca, parmi, / sinuosa nell'ombra de' miei bûccoli». Nicarete vuole, nella sequenza delle metafore piscatorie, rivelare a Glauco che è vergine: non ha mai preso, con i suoi strumenti di péscà, nessun pesce cioè nessun sesso maschile. Pescatrice com'è afferma di aver catturato qualche fuco (qualche ape maschio, quello che non produce miele né cera, per gioco, non per goderne) e le alghe, dove non c'è pesce, ma allude probabilmente a qualche cappellatura di ondina o di Nereide. All'opposto dei pesci metaforicamente maschili che non ha mai pescato, Nicarete dice a Glauco che ella ha una bocca nascosta, fra i suoi bôccoli, ed è quella che spesso d'Annunzio cita come l'altra, opposta e diversa rispetto a quella che si apre nel volto (è sufficiente ricordare l'episodio de *Il secondo amante di Lucrezia Buti* con la prima rivelazione del sesso femminile che ha il convittore di Prato quando si trova con la Climatide nel museo dove è conservata la Chimera d'Arezzo, soli, senza il guardiano). La terzina conclusiva è ugualmente intricata di metafore erotiche: «Teco andare vorrei tra lenti biodi / e coglier teco per incoronarmi / l'ibisco che fiorisce a Massaciùccoli». È l'eco sottile dell'aspirazione d'amore e piacere del sonetto dantesco *Lapo, i' vorrei*: non nel mare, ma nel lago, come non certamente marina è l'acqua dove l'incantatore avvia la barca portata dai favorevoli venti, dove i rimatori e le loro donne potranno liberamente andare. Anche l'ibisco, con i fiori rossi o bianchi, è un'allusione erotica, come conferma il sonetto successivo, dedicato da Glauco a Nicarete: «Sorge, splendore del silenzio, il disco / lunare. O Nicarete, ecco s'adempie / mentre nel lago la ninfea si chiude. // Prima è rosato come il fior d'ibisco / che t'inghirlanda le tue dolci tempie / ma dopo assempra le tue spalle ignude». C'è il fiore dell'ibisco, poi la ninfea che si chiude, c'è la più sensuosa e suggestiva immagine della luna che sorge e che appare simile al rosso fiore dell'ibisco e c'è l'assimiglianza della ninfea e della luna e, infine, la similitudine delle spalle nude di Nicarete che ha lo stesso candore dell'astro notturno.

Di fronte alla bellezza astratta e ideale delle statue di *Plastice*, con le descrizioni che rimandano all'immobilità fuori del tempo, le nudità delle ragazze della corona di Glauco raccontano leventure mutevoli, carnali della vita: quella, audace, delle ragazze le cui grazie sono esaltate dalle

similitudini naturalistiche con cui si integrano e si intrecciano e in cui si trasformano nel momento stesso in cui fiori, pesci, api, miele, frutti sono metafore delle forme femminili, e soprattutto del sesso. È la descrizione della vita piena, con il favore dell'estate versiliese, del mare, dei boschi, del lago, della macchia mediterranea. Tutto è movimento, sia nella natura sia più specificamente nell'offerta di sé che Mélitta, l'acerba, Nicarete, Gorgo, l'auletride, Baccha fanno di fronte a Glauco. Gorgo si presenta con l'accompagnamento delle uve, delle spezie, del lino di Amorgo, del vino di Chio: che sono tutte allusioni alla sacralità greca che assaporano e meglio invitano al rapporto amoroso e al pieno erotismo Glauco in quanto divinità versiliese. Gorgo compendia la grazia e il dono di piacere della grecità fatta corpo vitale e agile, e inoltre ella è esperta di poesia, lei che ha udito i versi di Glauco che ha cantato l'isola di Progne, alla foce dell'Arno (ed è la contrapposizione della vicenda di *Solon*, nel primo "poema conviviale" del Pascoli: in questa c'è la cantatrice che viene da Atene, con la primavera, da Eresso di Lesbo, e offre al vecchio politico e poeta i due canti di Saffo dell'amore e della morte, mentre Gorgo ha udito il canto di Glauco nella primavera della foce dell'Arno, e offre sé in riconoscenza di tanta bellezza di parola e di armonia, e il Glauco presente è lo stesso cantore dell'isola del Tirreno, tanto diversa rispetto all'isola dell'Ionio). In riconoscenza del canto di Glauco sulla foce d'Arno Gorgo dà il suo corpo nella pienezza della sua nudità e nel fervore della sua danza: «Io voglio, nuda nell'odor del mastiche, / danzar per te sul limite dell'acque / l'ode fiumale al suon delle sampogne». La donna di Eresso accompagna il canto dei versi di Saffo con la pectide, mentre Gorgo si fa accompagnare dalle sampogne: lirico è il canto di Saffo, arcadico quello di Glauco ricantato da Gorgo mentre danza nuda.

Lo slancio sfrenato della vita è la verità attuale che si incarna nelle ragazze di *Alcyone* all'opposto delle statue dell'*Intermezzo*. Altre forme della natura animano la presenza di Nicarete e di Gorgo: i salici, l'ellera, i gattici, che sono le decorazioni e le corone delle ragazze per renderne ancora più mobili e vivaci e seduttrici le presenze, le offerte. La risposta di Glauco a Gorgo è una spiegazione e un'esaltazione della mutevolezza degli aspetti e dei comportamenti di Gorgo, ma anche delle altre ragazze: «Gorgo, più nuda sei nel lin seguace. / La tua veste ti segue e non ti chiude. / Fra l'ombelico e il depilato pube / il ventre appare quasi onda che nasce. // Ombra non è su le tue membra caste:

/ dall'inguine all'ascella albeggi immune. / Polita come il ciottolo del fiume / sei, snella come l'ode che ti piacque». La descrizione del corpo di Gorgo è esattamente opposta a quella delle statue dell'*Intermezzo*: la seconda deriva dall'attenzione del critico d'arte o dello scultore che rileva il modo d'operare dell'artista del tutto al di fuori della realtà della vita, mentre la prima rileva la singolarità dell'aspetto della ragazza, la sua nudità che finge il pudore dell'abito di lino che non nasconde le membra, anzi che le rileva, la pelle interamente depilata, il ventre che, nel respiro, sembra la lieve onda del mare. È la più suavis e intensa gara fra arte e vita nell'uguale argomento poetico: la statua duratura e la ragazza agile, mutevole, vitale, avventurosa, audace, e, al contrario della lotta amorosa, fissata come in un gruppo scultoreo del secondo sonetto di *Plastice*, il contatto, il desiderio, la tensione al possesso sono variazioni a modo di gara giocosa per arricchire l'invenzione erotica sia delle ragazze sia di Glauco: l'acerba che invita Glauco a salire sui rami dell'albero dove ella si è arrampicata per sfida, Nicarete che vuole andare insieme con Glauco, dopo esserne stata presa fra i biondi (e i salici alludono come facile metafora al corpo snello e agile di lei), il limite dell'acqua marina dove Gorgo vuole danzare sull'armonia dell'ode dell'isola di Progne che udì nell'estrema primavera dove Glauco l'ha composta.

Glauco dice Gorgo snella come l'ode: fra arte e vita c'è una contrapposizione radicale, un'alternativa decisiva, mentre fra la parola poetica e la vita è possibile l'accordo, e la danza di Gorgo ne è la dimostrazione. La sfida, in *Alcyone*, diventa triplice: fra l'arte e la vita, fra l'arte e la parola (che nell'*Intermezzo* è giudicata inadatta a rappresentare la bellezza della nudità delle donne ideali), fra la parola e la vita, che potentemente è intervenuta a identificarsi con l'ispirazione della poesia, capace di adeguarsi a essa e ancor più a moltiplicarla e di reinventarla, come dimostrano le ragazze della corona del poeta con i loro nomi e i diversi aspetti e atteggiamenti e comportamenti e incitamenti alla contemplazione di sé, all'offerta del corpo, in tutte le sue forme e seduzioni. Sono imprevedibili la comparsa, gli atti, i discorsi, le proposte erotiche, le nudità, come sono, appunto, la vita. Baccha conclude la sequenza delle rappresentazioni della nudità viva che la poesia è in grado di pronunciare al contrario delle statue di *Plastice*, perfette, senza fremito e senso, senza parola e gesto e l'anima pur lieve, quali, invece, hanno Mélitta, l'acerba, Gorgo, Nicarete, Nico, Baccha alla chiusura della "corona".

L'ultimo sonetto della corona di Glauco vuole essere la sintesi suprema ed esaltata della più scatenata descrizione e della narrazione più agitata e febbrile della bellezza femminile in movimento, in azione, assolutamente irrapresentabile con gli strumenti dell'arte. Il sonetto è una dichiarazione conclusiva di poetica, e per questo ha un eccesso che finisce a piegare all'enfasi quasi grottesca: «Ah, chi mi chiama? Ah, chi m'afferra? Un tirso / io sono, un tirso crinito di fronda / squassato da una forza furibonda. / Mi scapiglio, mi scalzo, mi discingo». La moltiplicazione dei verbi vuole mostrare esasperata l'agitazione di Baccha che si spoglia nuda, baccante com'è, per il baccanale, ed ecco, infatti, l'ultimo verso costruito nello stesso modo dei verbi iterati: «Son nuda. Ardo, gelo. Ah, chi m'afferra?». Baccha compendia le diverse e, anzi, opposte forme del desiderio sessuale, assoluto, senza limite, tanto è vero che, attraverso le dimostrazioni del mito, ella intende attingere il divino e il bestiale nel rapporto fisico: «Trascinami alla nube o nell'abisso! / Sii tu dio, sii tu mostro, eccomi pronta. / Centauro, son la tua cavalla bionda. / Fammi pregna di te. Schiumo, nitrisco. // Tritone, son la tua femmina azzurra: / salsa com'alga è la mia lingua; entrambe / le gambe squamma sonora mi serra. // Chi mi chiama? La bùccina notturna? / il nitrito del Tessalo? il tonante / Pan?». Come anche nel quarto verso della seconda quartina si accavallano i verbi, in quanto l'andamento del sonetto vuole aderire alla sfrenatezza del baccanale, anzi della Baccante esemplare, nel compendio d'ogni possibile ebbrezza di offerta sessuale, di desiderio, di scatenamento del corpo in forza del quale la ragazza viene a farsi uguale ai semidei congiunti di ferinità e di umanità, come il Centauro o il Tritone o Pan. Tutto è detto con il sostegno di esclamazioni e di interrogazioni realmente legate con l'imbastimento di Baccha presa tutta dalla follia carnale di Dioniso che ottunde la mente (l'anima altrove leggera di Mélitta). Non importa il modo del congiungimento sessuale che Baccha riuscirà a ottenere, ma è la forma estrema della vita presente, piena, sfrenata: di qui la centrale *climax* che vuole compendiare il desiderio del rapporto al tempo stesso del divino e dell'infraumano, che il Centauro e il Tritone e il bicorni Pan incarnano. Il divino, per di più, è invocato da Baccha nelle manifestazioni della Nube, la figlia di Issione diventata divinità, e dell'abisso, degli inferi, là dove è Plutone. Accade che i verbi che rilevano lo scatenarsi sessuale di Baccha finiscono ad avere un che di grottesco, invece che essere il frutto della *climax* del

desiderio. Baccha vuole essere fatta pregna, come se fosse una «cavalla bionda», dal Centauro che la prenda con violenza, mentre, se a possederla sarà Tritone, ella vuole trasformarsi nella Sirena con le «squame» che le serrerebbero le cosce. L'intenzione è quella di rappresentare conclusivamente l'assoluto eccesso nei rapporti sessuali bestiali, umani e divini della carnale bellezza della giovane donna apparsa a Glauco. È il culmine della parola che coincide perfettamente con la vita. È il capovolgimento della nudità di marmo delle statue di *Plastice* e più specificamente de *La lotta*, con l'atto sessuale pietrificato. La parola poetica è giunta in *Alcyone* a congiungersi con la vita nella sua breve e tuttavia meravigliosa presenza, tanto più ammirevole e preziosa quanto più breve.

IX

IL TRITONE: D'ANNUNZIO E MONTALE

L'interpretazione di un "osso" alquanto enigmatico che, nella prima edizione degli *Ossi di seppia*, si intitola *Portovenere*, dovuta esemplarmente ad Antonio Zollino, con i rigorosi e suasivi confronti fra il testo montaliano e il "viaggio" nel golfo della Spezia e per le Cinque Terre che Carlo Linati racconta nel suo libro *Porto Venere. Immagini e fantasie marittime*, può meritare una breve aggiunta, e riguarda il Tritone che Montale nomina proprio nel primo verso: «Là fuoresce il Tritone / dai flutti che lambiscono / le soglie d'un cristiano / tempio». Mi sono chiesto da dove fuoresca il Tritone (e anche da dove venga la maiuscola che tanto onora il mitologico personaggio e perché, poi, proprio dai flutti del golfo compaia). Il richiamo è inevitabilmente dannunziano, e Porto Venere è abbastanza vicino alla Versilia di *Alcyone*. Tre volte d'Annunzio evoca il Tritone mitologico: anzi, *Il Tritone* si intitola un sonetto: «Il Tritone squamoso mi fu mastro. / S'accoscia su la sabbia ove la schiuma / bulica; e al sole la sua squamma fuma. / Giùngogli ov'è tra il pesce il dio l'incastro. // Ha il gran torace azzurro come il glastro / ma l'argento sul dorso gli si alluma. / Sceglie tra l'alge la più verde, e ruma; e gli cola il rigurgito salmastro. // Con la vasta sua man palmata afferra / la sua conca, v'insuffla ogni sua possa, / gonfio il collo le gote gli occhi istrambi». Ne *Le Ore marine* il semidio Tritone è raffigurato nel mezzo delle animatissime forme mitologiche che affollano le figurazioni pittoriche degli affreschi della Farnesina e del palazzo Medici Riccardi a opera, nel primo caso, di Raffaello, nel secondo caso di Luca Giordano, mentre abbraccia, nuotando, una Sirena o una Nereide: «Quella che inclina / pensosa l'orecchio / su la conca marina / e ascolta la romba / della voluta / e odevi la tromba / del Tritone che chiama / la Sirena perduta, / o Ermione, / e odevi il mar che piange / la sua Sirena per-

duta?». Il Tritone che appare sulla spiaggia della Versilia è garantito dalla pittura ben cara e nota a d'Annunzio, ma anche da Lorenzo, *Ambra*, 3, 5-8: «Già e peregrini uccel con gran fatica / hanno condotto la famiglia stanca / di là dal mare e pel cammin lor mostri / Nerèide, Tritoni et altri mostri». Il punto di partenza è tuttavia Ovidio, *Met.* I, 333-335: «Caeruleum Tritona vocat conchaeque sonanti / inspirare iubet fluctusque et flumina signo / iam revocare dato». Il termine «mostri» che usa Lorenzo vale naturalmente per “meraviglia” delle divinità marine, causa di stupori per l'aspetto; e la descrizione dannunziana del Tritone, sempre sul modello di Ovidio, è minuziosa e fortemente decorativa, pittorica, come le squame che coprono la divinità, la fine del corpo d'uomo in coda di pesce, come le Sirene, il colore azzurro delle squame, in omaggio alle acque del mare, la conchiglia che è lo strumento che ha il compito di sonare, essendo il messaggero di Poseidone (Nettuno): e il fatto che nuoti valorosamente per il mare, spesso in compagnia delle Sirene e delle Nereidi, vale a rilevare meglio l'accordo del suo movimento e delle altre divinità marine con il perpetuo moto delle onde.

È bene aggiungere che Tritone è divinità evocata da Esiodo, figlio di Poseidone e Anfitrite, e di lì nasce la rappresentazione di Ovidio. La parodia della raffigurazione di Tritone è nel *Baldus* folenghiano, XIII, 10-17, non estraneo forse a d'Annunzio per la descrizione un poco bizzarra e del tutto lontana dalla dignità di divinità marina che è secondo Esiodo e Ovidio: «Super piscem Triton infretta cavalcans, / Triton Oceani bastardus et Anguillinae, / improvisus adest trottatque sperone battuto. / Quisque facit largum, nescitur causa viaggi, / unde quis affrettat verunam scire novellam. / Protinus a curvo delphini tergore saltat, / inde, cavans brettam duro de cortice conchae, / ante pedes regis Neptuni crura pigavit». Infine, sia per d'Annunzio, sia per Montale, è bene ricordare la fontana del Tritone, adeguatamente scolpita nel bronzo, nella piazza reciproca, a Roma.

Il Tritone più chiaramente appare nella sua ambigua natura di uomo e di animale, di divinità marina e di pesce, nell'ultimo sonetto de *La corona di Glauco*, sempre in *Alcyone*. A evocare Tritone è la più sfrenata ed erotica ragazza di quelle che, reali, presenti, vive nella pienezza dell'estate versiliese, ma con nomi del mito e della poesia greca, si presentano a Gabriele sotto il nome sì mitologico di Glauco in quanto semidio marino. La ragazza è chiamata Baccha, con il riferimento evidente alle

Baccanti di Dioniso, giunta per incantamento sulla riva del mare a offrirsi a Glauco: «Trascinami alla nube o nell'abisso! / Sii tu dio, sii tu mostro, eccomi pronta / Centauro, son la tua cavalla bionda. / Fammi pregna di te. Schiumo, nitrisko. // Tritone, son la tua femmina azzurra: / salsa com'alga è la mia lingua; entrambe / le gambe squamma sonora mi serra. // Chi mi chiama? La bùccina notturna? / il nitrito del Tessalo? il tonante / Pan? Son nuda. Ardo, gelo. Ah, chi mi afferra?». Nel testo montaliano si avverte l'eco di questo sonetto dannunziano: l'ambiguità, il dubbio, il discrimine delle venture del protagonista (o della protagonista?) dell'"osso", che soltanto dopo potranno essere disciolte. Baccha non sa come e da chi potrà essere presa: ci sono le diverse possibilità, due mitologiche e una attuale, quella del poeta che la evoca e la fa parlare, e quelle mitologiche che sono il Centauro e Tritone, entrambi esseri semidivini, entrambi partecipi della condizione umana e di quella bestiale. Baccha vuole essere la cavalla della Tessaglia per farsi possedere dal Centauro, oppure la Sirena con le gambe fuse nella coda di pesce che si dà a Tritone che ha un'analogia forma oppure, alla fine, da Pan, che è il cantore divino, anch'egli congiunzione di forma umana e bestiale. Pan è invocato da Baccha pazza di desiderio sessuale, ed è il poeta dell'estate versiliese, capace di domarla. La presenza di Pan, della statua nuda dell'Estate, dell'ora panica del meriggio estivo, si avverte ampiamente in grandi componimenti montaliani come *Fine dell'infanzia*, *Flussi*, *Egloga*, con, in quest'ultimo testo, il sospetto che «in questi saturnali del caldo» sia apparsa davvero una Baccante, come la Baccha dannunziana, ma poi c'è la negazione, il rifiuto del mito di d'Annunzio: «Va e viene un istante in un folto / una parvenza di donna. / È dispersa, non era una Baccante». In *Clivo* in apertura c'è la buccina di Tritone del sonetto dannunziano: questa montaliana è «la buccina notturna», quella che Baccha vorrebbe udire per offrirsi a Tritone: «Viene un suono di buccine / dal greppo che scoscende, / discende verso il mare / che tremola e si fende per accoglierlo». È il suono mitologico del Tritone uscito fuori dal mare di Portovenere, il triplice semidio marino di *Alcyone*. Le buccine di Montale moltiplicano quella che Baccha desidera udire per darsi a Tritone. Con calcolata contraddizione il suono di buccine di Montale scende dal greppo che scoscende per discendere fino al mare, come se i Tritoni fossero potuti salire fino sulla collina (all'opposto del Tritone di *Portovenere*, che invece, sale dal mare fin verso il tempio cristiano), per

poi ributtarsi nel mare. Per il tramite del Tritone (dei Tritoni) l'intrico di d'Annunzio e di Montale è molto stretto: si tratta di citazioni e, al tempo stesso, di modificazioni, di negazioni, di ammiccamenti.

Ritorno a Montale: il suo Tritone sale dal mare stesso di *Alcyone*, è la divinità marina perfettamente adatta a meglio decorare e sublimare classicamente l'andata di Montale a Porto Venere nella sequela dell'amico Linati, ed è diventato un puro emblema mitologico, un ornamento di vocabolario o, meglio, il piacere di un nome senza più concretezza e specificità di forme e di movimento e azione ed esistenza, sia pure di quella particolare realtà che è il mito classico. Infatti a confronto è posto il «cristiano tempio»: la chiesa è chiamata «tempio» in coerenza del nome del Tritone in quanto divinità del mito greco e latino, e c'è allora una relazione ossimorica fra il Tritone e il Tempio cristiano, la chiesa, sì detta «tempio» perché lì davanti è apparsa la divinità marina, ma Montale vuole distinguersi dall'assoluta paganità dei miti dell'estate versiliese di d'Annunzio. Ma c'è anche l'intento di far capire che tutto lo sfarzo mitologico di d'Annunzio lì, a Porto Venere, è approdato e lì è finito, non andrà oltre. Altro, adesso, c'è da dire e da meditare e affermare (o negare, o confessare come dubbioso, ambiguo).

I due miti, quello greco e quello cristiano, sono gli emblemi di presenze superate, antiche, inutili. Dice, dopo il Tritone e il tempio cristiano, Montale: «Ogni dubbio / si conduce per mano / come una fanciulletta amica». A Porto Venere, davanti al Tritone e al tempio cristiano, si avverte l'ambiguità fra i miti antichi e l'esperienza, la riflessione presente, d'ora, perché è il tempo della scelta, oltre i due miti, pur ancora evidenti, riconoscibili, riconosciuti. La decisione sarà possibile oltre, superato il discrimine fra il Tritone e il tempio cristiano. Lì il poeta è giunto, in quel porto, e anche Venere, come il Tritone, è un puro nome, non un segno significativo, l'invito alla scelta sciogliendo la dubbio. La fanciulletta amica è molto probabilmente quella che accompagna Omero mentre vaga sulle coste del mare a recitare i suoi canti: è presente, ora, per accompagnare il poeta d'adesso, sulla riva del mare, perché lì trovi la via, e possa ripartire dal Porto, e incontrare il volto, non soltanto il nome astratto, di Venere.

Si può azzardare ancora: il dubbio è fra due diversi modi di poesia che significano anche due diversi modi di pensare, di cui sono emblemi il Tritone e il tempio cristiano. Conclude Montale: «Là non è chi

si guardi / o stia di sé in ascolto. / Quivi sei alle origini / e decidere è stolto: / ripartirai più tardi / per assumere un volto». È la stessa situazione, lo stesso concetto di *Forse un mattino andando*. In quel discrimine delle opposte idee della storia, del tempo, della vita, della poesia, non ci sono né le voci di Dio che parli e si debba ascoltare, né le presenze reali degli dèi che l'uomo abbia riconosciuto. La scelta fra il Tritone e il tempio cristiano appare al poeta stolta. Soltanto quando si ripartirà da quel "Porto" del tempo e dello spazio, si potrà arrivare alla scelta: quel volto vivo, nuovo, del mondo radicalmente diverso rispetto a quello sperimentato nel luogo dove sono sia il Tritone sia il tempio cristiano, allora superati (più specificamente nella parola, nella poesia).

X

ISAIA E IL “GRAN DEMAGOGO”

I commentatori della *Laus vitae*, e più specificamente del canto XVIII, a proposito dell'episodio del “gran demagogo” citano più passi di Isaia da cui d'Annunzio deriva immagini e ritmi; ma forse è opportuno aggiungere qualche interpretazione e motivazione di tale eco biblica in una vicenda e in un racconto che sono di estrema attualità politica. C'è, insomma, da chiedersi perché il poeta usi quel materiale poetico e profetico e quale ne sia la funzione e quali le modificazioni e le trasformazioni per attualizzarlo. C'è anzitutto da dire che i passi di Isaia hanno come facile tramite i versetti dei Sinottici e più ampiamente di Luca in rapporto con Matteo e Marco, nell'inizio dei Vangeli, quando è presentato Giovanni il Battista e viene citata la rivelazione che egli pronuncia lungo il Giordano, dove chiama gli uomini a farsi da lui battezzare per purificarsi dai loro peccati, dal momento che il Regno dei Cieli è vicino e sta per giungere il Messia che riscatterà l'umanità dal suo fuoco e sangue; e i versetti di Isaia valgono come la profezia dell'annuncio della comparsa del Figlio di Dio. Cito il passo di Luca, perché è più ampio e significativo:

Anno autem quintodecimo imperii Tiberii Caesaris [...] factum est verbum Domini super Ioannem, Zachariae filium in deserto. Et venit in omnem regionem Iordanis, praedicans baptismum poenitentiae in remissionem peccatorum, sicut scriptum est in libro sermonum Isaiae prophetae: «Vox clamantis in deserto: Parate viam Domini; rectas facite semitas eius. Omnis vallis implebitur, et omnis mons et collis humiliabitur, et erunt prava in directa, et aspera in vias planas, et videbit omnis caro salutare Dei» (Lc 3, 1-6).

Come Isaia il Messia, d'Annunzio evoca l'arrivo del protagonista del tempo moderno, del “gran demagogo” come «l'edificator di bordelli, / figliuolo di non marzia lupa, / satollo di vituperio, / che s'era estrutto

alto luogo / quivi a tener sue concioni». Il “gran demagogo” è l’opposto del Figlio di Dio, è l’antidio, lurido e brutto, schifoso e pingue, questo essendo il messia del tempo moderno, degradato e immondo, turpe e senza bellezza e verità ora che morto è ogni Dio, quello ebraico come Pan. Al posto c’è il “gran demagogo”, di cui è descritto l’aspetto fisico per parodia detto «bello»: «O quanto era bello / su la bigoncia il torace / del bertone, angelo di bene, / e messenger di salute. / [...] / O quanto era bella / intorno all’imperatoria / pinguedine del suo collo / stillante incliti sudori / la porpora della corvatta!». È giunto, insomma, il dio dell’obbrobrio e della vergogna, il dittatore davanti a cui la plebe si prosterna. La sua descrizione è calcolatamente l’opposto fisico (oltre che spirituale e morale) del Messia della pittura e della scultura della tradizione cristiana. Ora che ogni dio è morto, a dominare la Plebe è il «bertone», che si presenta come «angelo di bene» e «messenger di salute», quale fu Gesù nella narrazione dei Vangeli, nell’eco di Isaia più specificamente e dei Profeti. Il profeta dei tempi borghesi e capitalisti è il mezzano che seduce e vende la folla come una prostituta che a lui si offre credendogli e adorandolo. La contrapposizione del “gran demagogo” al Cristo che Giovanni il Battista preannunzia come il salvatore (d’Annunzio usa a ragion veduta l’ambiguo termine «salute») è fortemente marcata: si ricordi l’altra espressione per designarlo, cioè «figliuolo di non marzia lupa», con il capovolgimento dei significati dei termini (figliuolo con l’eco evangelica di “figlio dell’uomo” per indicare se stesso come dice Gesù, ma come figlio di lupa, che vale puttana, neppure «marzia», cioè in qualche modo derivata dalla vicenda delle origini di Roma con Romolo e Remo nutriti e allattati da una lupa vera, inviata da Marte, per coprire la nascita illegittima dei due fondatori di Roma). Il “gran demagogo” non è l’edificatore di città, ma di bordelli: è un’altra contrapposizione incisiva, e non si dimentichi il fatto che il termine “edificatore” è riferibile anche alla tradizione cristiana, dal momento che Gesù è colui che costruisce e tiene saldissimo l’edificio del mondo essendone la pietra d’angolo, e in più Gesù “edifica” metaforicamente gli uomini con il suo esempio e con la sua morte e resurrezione e, per tutta la sua esistenza palese, ha parlato per sentenze ed esempi di salvezza e di verità.

Il “gran demagogo”, come Gesù sul monte, sale su «un alto luogo» per tenere non le lezioni di salvezza, ma le sue concioni miserabili e menzognerie. Le citazioni di Isaia tramano tutto l’episodio: il punto centrale è

costituito dalla sequenza delle sentenze e di principi politici e morali che pronuncia il “gran demagogo”, ed è la parodia atroce dell’invito a operare perché il Messia possa più rapidamente e facilmente giungere che Isaia mette in bocca al Signore. Il “gran demagogo” è il signore del popolo dei tempi attuali, non il Dio degli eserciti celesti, ma il prevaricatore, il lenone, il figlio di una puttana, e d’Annunzio usa la maiuscola proprio per rilevare il fatto che, nell’età della democrazia e del capitalismo, in alto, su tutti e tutto, c’è l’opposto del Dio, l’incarnazione dell’infamia e dell’inganno, venuto fuori dall’abisso dell’infamia. Chiamare «non marzia lupa» la madre del “gran demagogo” è, più velatamente, la parodia anche del Figlio dell’Uomo secondo il nome con cui Gesù si presenta e della madre Vergine: quella del “gran demagogo” è la puttana, neppure «marzia», come fu Rea Silvia posseduta da Marte, per un’abilissima meschianza fra il mito romano e il racconto evangelico. Dice d’Annunzio: «Prevaricator sin dal ventre / e Sacco di saggezza / escrementizia e Frogia / mocciosa della vacca Onta, / sedare il clamore col gesto / per iscagliar suo verbo / contro a chiunque s’inalzi / e contro a tutti gli alti monti / e contro a tutti i colli ingenti / e contro a ogni torre eccelsa / e contro a ogni muro forte / e contro a tutti i bei disegni / e contro a tutti i buoni odori». C’è una significativa variazione rispetto ai versetti di Isaia nelle conclusive proclamazioni del “gran demagogo”, ed è tipicamente dannunziana: mentre Isaia esalta il potere e l’unicità di Dio, che ridurrà in polvere gli idoli e anche le navi lussuose e preziose come emblemi dell’orgoglio degli uomini che pretendono di avere preso il posto del Signore di Israele e di avere innalzato muri e vascelli perfetti e indistruttibili, d’Annunzio mette in bocca al “gran demagogo” anche il rifiuto della bellezza e della purezza, cioè delle arti e delle estrinsecazioni del bene fisico, della chiarezza, della grazia. Il Dio di Isaia, Egli soltanto, è colui che vuole abbattere gli orgogli umani, ma anche gli eccessi della natura, dopo che l’ordine del creato è stato guastato per la colpa di *hybris* dei primi progenitori, e le pretese di onnipotenza degli uomini hanno come emblemi monti e colli, così come le opere degli uomini, le torri e i muri, con l’allusione alla torre di Babele e ai muri di Gerusalemme ribellatasi a Dio e punita con la rovina a opera degli eserciti assiri e babilonesi. Non Dio punirà l’orgoglio umano, di cui monti, colli, torri, muri, navi sono emblemi, e il susseguirsi solenne delle sentenze bibliche è, al tempo stesso, la presentazione delle reali ed evidenti situazioni della

storia dei tempi di Isaia e la numerosa dimostrazione dell'errore e della presunzione dei popoli, ma è l'incitamento volgare e infame del "gran demagogo" dei tempi moderni ad abbassare tutto ciò che è alto e degno e sublime per l'oppressione dei proletari, perché non guardino a nessuna bellezza e a nessun esempio valoroso e degno, e siano fatti schiavi del lavoro e vanamente e stoltamente ribelli senza possibilità di riscatto, e solo in alto sia lui, l'unico che si è sollevato in «alto luogo» per maledire la celsitudine e la bellezza e il bene.

Tutto deve essere appianato perché in alto sia soltanto il "gran demagogo": d'Annunzio insiste sulla grottesca contraddizione come la manifestazione esemplare della degradazione del mondo moderno, dove si fa dio il figlio di non marzia lupa nella morte del Dio del passato, quello che invoca Isaia. Si noti che il "gran demagogo" scaglia «suo verbo», e il termine è quello del prologo (in latino) del Vangelo di Giovanni in quanto nome del Figlio, e anche questa eco vale come parodia della parola autentica del sacro e, di conseguenza, della vera voce della letteratura, del pensiero, del messaggio esemplare. «I bei disegni» che il "gran demagogo" vuole distruggere non derivano da Isaia, ma dall'idea della distruzione anche di tutto ciò che è bello, perché opera dell'arte, della parola, delle azioni, dei progetti di vita e di storia. Il "gran demagogo" porta morte e dissoluzione al contrario del Dio antico, che è morto per la disperazione degli uomini e la schiavitù e la degradazione fisica, morale, intellettuale: «In luogo di buoni odori / vi sarà la sanie concreta, / e in luogo di bella cintura / cordella di sparto, / e vittuaglia spartita / in luogo di vana bellezza». Sono altre citazioni di Isaia:

Et erit pro suavi odore fetor, et pro zona funiculus, et pro crispanti crine calvitium, et pro fascia pectorali cilicium (Is 3, 24).

Sono gli effetti dell'orgoglio umano secondo Isaia: lo stesso accadrà nel nostro tempo a opera del "gran demagogo", del dio capovolto e schifoso che si presenta davanti al popolo, sulla sua bigoncia come parodia dei cieli dove era il Dio antico. Tutto è capovolto nell'età del capitalismo e del proletariato socialista (il "gran demagogo" ha la «corvatta» rossa): d'Annunzio si avvale di Isaia, del profeta che è il poeta sublime nella Bibbia, per rilevare quale è la situazione del mondo moderno, una parodia del sacro, il bastardo che si innalza, unico come il solo dio possibile,

e, in questo stato della storia, anche il proletariato non genera più, in contraddizione con il suo nome, perché tutto ha da essere appianato, cancellato, distrutto, in onore del guadagno, del denaro, del profitto, della cui condivisione la Plebe è illusa dall'orazione dell'edificatore di bordelli.

Ci sono altre citazioni di Isaia: «E tu, sterile Plebe / che non partorivi, / concepirai pula / e partorirai loppa. / E i cieli si ripiegheranno / come non più letto volume / su la terra beata / di fecondità strapossente». Dice Isaia:

Concipietis, ardorem, parietis stipulam; spiritus vester ut ignis vorabit vos.
Et erunt populi quasi de incendio cinis: spinae congregatae igni comburentur (Is 33, 11-12).

Interfecti erorum proiciuntur, et de cadaveribus eorum ascendet foetor, tabescent montes a sanguine eorum, et tabescet omnis militia caelorum, et complicabuntur, sicut liber caeli, et omnis militia eorum defluet, sicut defluit folium de vinea et de ficu (Is 34, 3-4).

L'arrivo del "gran demagogo" stabilisce la fine del sacro nella storia e nella politica, e, insieme, dell'arte, della bellezza, della verità. Il libro del mondo si chiude: non c'è più conoscenza, finisce ogni passione di indagine e di avventura, così come si chiude l'altro volume del mondo, quello scritto, che è la Bibbia come emblema di ogni scrittura e di ogni passione della parola. Rimarranno soltanto la fecondità di pula e loppa, cioè per parodia verbale la sterilità dell'età borghese. Finisce davvero, e non soltanto per la proclamazione della morte di Pan, il sacro: i cieli di Dio si chiudono, il Libro pronunciato e scritto dal Dio di Isaia non è più aperto e rilevato perché gli uomini (e i profeti soprattutto) possano riconoscerne la verità e il comandamento e il giudizio e la condanna, ora che a parlare è soltanto il "gran demagogo" con le sue menzogne e i suoi incitamenti a cancellare tutto il bene e il bello dell'universo e della storia, e l'unico valore sia riconosciuto nel guadagno, nella materialità più volgare e bassa. La «terra beata» è un'allusione alla promessa che Dio fa ad Abramo di offrire a lui e ai suoi discendenti una terra dove scorrono latte e miele e ogni delizia; la fecondità a sua volta è un riferimento a tale preannuncio divino del popolo innumerevole che nascerà da Abramo. Ci sono altre e varie parodie del divino del libro di Isaia. Il cielo si ripiegherà come il libro di Dio, cioè diventerà illeggibile, e,

contemporaneamente, si chiuderà la terra, avrà fine, ma non per il giudizio di condanna di Dio, ma perché il Dio biblico della Parola è finito.

Oculi sublimes hominis humiliati sunt et incurvabitur altitudo virorum: exaltabitur autem Dominus solus in die illa. Quia dies Domini exercituum super omnem superbum et excelsum et super omnem arrogantem, et humiliabitur; et super omnes cedros Libani sublimes et erectas, et super omnes quercus Basan et super omnes montes excelsos, et super omnes colles elevatos et super omnem turrim excelsam et super omnem murum munitum et super omnes naves Tharsis et super omnia navigia pulchra; et incurvabitur sublimitas hominum, et humiliabitur altitudo virorum, et elevabitur Dominus solus in die illa, et idola penitus conterentur (Is 2, 11-18).

Isaia parla della fine del mondo, mentre d'Annunzio si riferisce al tempo della rovina di ogni bene, di ogni valore, di ogni bellezza adesso che è giunto al potere il "gran demagogo" con tutte le sue esecrazioni (che hanno come eco parodica anche la sequenza delle beatitudini evangeliche).

C'è un ultimo punto da rilevare ancora, ed è il fatto che, nelle successive sezioni dello stesso canto XVIII, d'Annunzio riprende l'eco biblica, ma in una prospettiva alquanto diversa, che dipende dalla citazione di Isaia da parte degli evangelisti sinottici, nel modo più ampio da Luca; ed è la rivelazione del profeta Giovanni il Battista che è giunto il Figlio di Dio, il vero Messia divino.

Di fronte all'infamia del "gran demagogo" verrà l'Eroe che riscatterà gli uomini dalle cieche furie e dalla stolta e inutile distruzione e rivolta; e d'Annunzio si presenta allora come il profeta che rivela loro la prossima venuta del messia nuovo, lontano da quello immaginato dai profeti dell'Antico Testamento e da quello rivelato da Giovanni il Battista e via via raccontato dai Vangeli. Dice d'Annunzio: «Ah chi almeno un giorno / saprà sollevar la tua fronte / chiomata di crin leonino / verso la bellezza / d'una vita semplice e grande? / Chi ti trarrà dalle lande / della morte verso il bel monte / delle sorgenti ove il destino / delle stirpi s'immerge / e si rinnovella? Un eroe / forse ti verrà che ferrare / saprà de' suoi duri pensieri / la rapidità de' tuoi atti / [...] / Affitto io non dissi a me stesso: / "I giorni saran prolungati / e ogni visione è perita". / Ma sì bene: "I giorni e la fiamma / d'ogni libertà son da presso"». Il profeta Gabriele annuncia il certo avvento dell'Eroe nuovo: ma l'annuncio è analogo e

opposto rispetto a quello di Giovanni il Battista, che invita ad abbassare i monti e i colli, a spianare le valli, a rendere dirette le vie, perché sta per giungere il Figlio di Dio, perché l'Eroe solleverà le bassure e innalzerà il monte da cui sgorgano le fontane più pure, e lì offrirà il pane, il lavoro, la pace. L'eco dei Vangeli è molto forte, ma per il preannuncio radicalmente opposto rispetto a quello evangelico: l'Eroe che sta per giungere vuole la solitudine del monte edenico, cioè che il monte sia innalzato, al contrario del Salvatore evangelico, che pretende, secondo la profezia di Isaia, che tutto sia spianato e facilitato e abbassato, e il precursore invita gli uomini a obbedire (ma sul monte predica Gesù, e sul monte è trasfigurato). L'Eroe sarà, al contrario, in alto, sul monte, perché è il fondatore del mondo nuovo di giustizia, di pane, di bellezza, di felicità, e nella profezia certa e solenne del poeta c'è, appunto, la dimostrazione che il Messia biblico, e quello cristiano in specie, non ha potuto attuare nessuna liberazione e nessun riscatto dal male della storia, mentre l'Eroe che giunge tutto potrà meravigliosamente e potentemente compiere in virtù della totalità della sua volontà, unico che riuscirà ad armonizzare vita e bellezza, arte e lavoro, gioia e pace.

XI

IL MIGLIOR INTERPRETE: D'ANNUNZIO, DEL PASCOLI

Un sottogenere di poesia che si incontra molto significativamente nella nostra letteratura è la critica in versi, dove fondamentale è la sequenza di ritmo, immagini, capaci di offrire il più efficace giudizio di letteratura. Non dimentico che analoghe forme di poesia riguardano le arti figurative, ma mi fermo su un esempio mirabile che propone d'Annunzio, ne *Il commiato* di *Alcyone*, a proposito del Pascoli: «Ode, innanzi ch'io parta per l'esilio, / risali il Serchio, ascendi la collina / ove l'ultimo figlio di Vergilio, / prole divina, / quei che intende i linguaggi degli alati, / strida di falchi, pianti di colombe, / ch'eguale offre il cor candido ai rinati / fiori e alle tombe, / quei che fiso guatare osò nel cesio / occhio e nel nero l'aquila di Pella / e udì nova cantar sul vento etèso / Saffo la bella / il figlio di Vergilio ad un cipresso / tacito siede, e non t'aspetta. Vola! / Te non reca la femmina d'Eresso, / ma va pur sola; / ché ben t'accoglierà nella man larga / ei che forse era intento al suono alterno / dei licci o all'ape o all'altra ora di Barga / o al verso eterno». Si badi bene: è un altro modo di scrittura poetica diversissimo dalle odi in compianto della morte di Victor Hugo e in celebrazione di Dante che scrive d'Annunzio e raccoglie in *Elettra*, o analoghi componimenti carducciani e pascoliani, per rimanere ai tempi prossimi del tardo Ottocento e del primo Novecento: questi sono unicamente celebrativi con tutta l'enfasi che è legata con l'occasione, e di interpretazione e giudizio critico in forma di poesia non c'è neppure una traccia; e lo stesso si può dire per il "canto" XX della *Laus vitae*, dedicato a Enotrio, condotto com'è fra *laudatio* ed elogio, e, insieme, come riflessione autobiografica e discorso politico e morale.

Il punto di partenza della forma di critica in poesia è la *Commedia*, nei canti XI e XXVI del *Purgatorio*, con le considerazioni e le sentenze di

Oderisi a proposito dei due Guido della “maniera” moderna e di Dante per quel che riguarda Guido Guinizelli e di quest’ultimo a proposito di Arnaut Daniel, con il canto XXIV come punto centrale, dove Bonagiunta non soltanto giudica la propria rimeria e quella del Notaro e di Guittone come imperfetta di fronte alla maniera moderna, ma definisce anche la poetica dantesca, quella che Dante stesso ha pronunciato davanti al rimatore lucchese, che conclude con un estremo e definitivo commento. E di critica in versi, sull’eco dantesca, ci sono, a modo di ulteriore esempio, l’ironica considerazione dell’Ariosto per bocca di Astolfo e di san Giovanni sulle “menzogne” dei poeti e della loro eccessiva vanità, mentre altro non sono che mediocrità e sicumera, e anche, in un altro luogo dell’*Orlando furioso*, la rassegna dei poeti moderni degni di plauso e memoria; ci sono, nell’*Adone* del Marino, analoghe classificazioni di poeti valorosi e di poeti insignificanti; c’è la dichiarazione di poetica in forma di parodia nella conclusione del *Baldus*, quando i poeti sono cacciati dentro la zucca e lì dovranno espiare i loro peccati di poesia menzognera o sciocca lasciandosi cavare i denti che subito rispuntano.

I versi dannunziani appaiono rigorosi e chiarissimi come descrizione e interpretazione dell’opera poetica del Pascoli nelle diverse esperienze e prove: quello che la critica contemporanea non aveva presso che mai individuato e indicato, neppure nei casi migliori, mentre del tutto erronei e incapaci di comprendere il significato dell’opera pascoliana furono Thovez e Croce, e meno ancora i lettori del Novecento, fino alla geniale rottura degli schemi idealisti e di quelli realisti, ugualmente “ideologici”, che compì genialmente Contini, da cui poi prendemmo tutti l’aire.

La sequenza delle saffiche dannunziane sono la sintesi delle diverse e complesse ricerche poetiche del Pascoli: sì, le *Myricae* e i *Canti di Castelvoglio* e i *Poemetti*, ma anche i *Poemi conviviali*, a dimostrazione che d’Annunzio non si è fermato alla facile lettura del poeta delle campagne, delle piccole cose, della natura, del lamento dei morti, ma ha compreso la sua straordinaria reinvenzione della classicità, libera dal classicismo commemorativo e patetico del Carducci, e invece rievocatore di un passato greco e romano di cui rimangono imponenti rovine e la memoria che è soltanto possibile descrivere con estremo sconforto. La classicità pascoliana contiene in sé la verità e il significato della poesia, delle arti, delle imprese, delle scelte morali e politiche, della morte, in quanto è l’attualissima allegoria del senso della storia e della vita.

Più in là va d'Annunzio, quando, nella parte conclusiva del *Commiato*, commenta anche un testo decisivo della poetica di *Odi e inni*, quello che si intitola *La piccozza*, che gli appare rivolto a lui stesso Gabriele, in quanto poeta del sublime, quanto il Pascoli è: «L'artefice nel flettere lo stelo / vedea sul Sagro le ferite antiche / splendere e su l'Altissimo l'anelo / peplo di Nike / Altro è il Monte invisibile ch'ei sale / e che tu sali per l'opposta balza. / Soli e discosti, entrambi una immortale / ansia v'incalza. / Or dove i cuori prodi hanno promesso / di rincontrarsi un dì, se non in cima? / Quel dì voi canterete un inno istesso / di su la cima». L'interpretazione de *La piccozza* da parte di d'Annunzio è ben più profonda della consueta riduzione del testo a un atto d'orgoglio del Pascoli come protesta davanti alle riduzioni georgiche e patetiche dei critici. La poetica del sublime che pronuncia il Pascoli è sentita da d'Annunzio analoga: è un'idea della poesia che si contrappone potentemente sia all'idea borghese e minimale del crepuscolo contemporaneo, sia all'incapacità della critica di concepire il sublime a opera dei due poeti che salgono da opposte balze fino alla montagna di Apollo e delle Muse, che d'Annunzio vede essersi concretata nell'Altissimo, nelle Alpi Apuane, consacrata dalla presenza, in quello spazio, di Michelangelo e del "Cuor de' cuori", di Shelley morto in quel mare ai piedi dei marmi da cui sono uscite fuori le opere dello scultore supremo. La poesia ha da essere, appunto, altissima, capace di giungere fino al Monte del dio delle arti e della parola e del canto: è l'interpretazione che d'Annunzio dà de *La piccozza* pascoliana, e, contemporaneamente, è anche il giudizio che ne ricava nei confronti della concezione della poesia come sola lirica (crocianamente), a differenza dell'epica a cui è giunto Gabriele nelle *Laudi* a incominciare dalla *Laus vitae* e analogamente il Pascoli, sia nei *Poemi conviviali* sia nei contemporanei *Odi e inni*.

Del resto, all'inizio della dichiarazione di poetica, che ricava da *La piccozza*, d'Annunzio ha detto: «E chi coronerà oggi l'aedo / se non l'aedo re di solitudini?». La poesia moderna è bassa, volgare, banale: rimane, sublime e solitaria, quella degli unici due poeti capaci di affrontare le ragioni fondamentali della scrittura poetica. È una vigorosa affermazione di unicità, con un che, tuttavia, di drammatico, così come è l'autobiografia che il Pascoli racconta ne *La piccozza*, che più esplicitamente vede sé poeta sublime, salito fino alla cima del monte della parola e della bellezza, morire nel ghiaccio profondo della solitudine, ora che nessuno è

in grado di seguire quella via e arrivare al culmine. Per d'Annunzio due sono i poeti della sublimità e del bello: ma la concezione di tale poesia comporta la solitudine, mentre il Pascoli esprime anche la speranza che altri con l'analoga piccozza vogliano e possano ascendere la cima divina; e d'Annunzio risponde che soltanto se stesso e il Pascoli sono in grado di giungere a tale altezza, cioè ancora tale poesia esiste ed è presente e vera, ma non avrà seguaci, perché «il crasso Scita ed il fucato Medo / la Gloria ha drudi» (e credo che qui ci sia qualche allusione alla letteratura contemporanea che è di moda e suscita entusiasmo e celebrazioni: quella russa e quella parnassiana e crepuscolare di lingua francese; ed è anche la presa di posizione di Gabriele nei confronti delle venture poetiche precedenti rispetto al poema moderno che è la *Laus vitae* e alle altre “laudi”, quelle politiche e storiche e concettuali di *Elettra* e di *Alcyone*).

Che d'Annunzio si rivolga al Pascoli con l'appellativo di «figlio di Vergilio» non è soltanto un omaggio gentile, ma vuole rilevare il fatto che il Pascoli ha rinnovato le tre forme poetiche che Virgilio ha sperimentato: le *Ecloghe*, le *Georgiche* e il poema epico e narrativo e lirico. Precisa, infatti, d'Annunzio, nel rivolgersi al Pascoli nel “commiato” nel morire dell'estate versiliese: «Forse il libro del suo divin parente / sarà con lui, su' suoi ginocchi (ei coglie / ora il trifoglio aruspice virente / di quattro foglie / e ne fa segno del volume intonso, / dove Titiro canta? O dove Enea / pe' meati del monte ode il responso / della Cumea?)». È il chiarimento ulteriore della molteplice scrittura poetica del Pascoli che d'Annunzio rileva e commenta: assolutamente non soltanto il poeta delle campagne e del dolore e della morte, non il rinnovatore esclusivo delle vicende delle stagioni nella famiglia garfagnina, ma anche il nuovo Enea che visita il regno dei morti, tragicamente ed elegiacamente, come dicono tanti “poemi conviviali”. E che il Pascoli abbia in mano il libro del «divino parente» e con il quadrifoglio «virente» (cioè, vivo, vero, vitale) metta il segno alla pagina del libro del poeta latino, significa che quell'idea di poesia è al tempo stesso una garanzia e un augurio di verità e di bellezza, non soltanto un omaggio o una decorazione o un eccesso di eleganza e di ampliamento verbale. La classicità del Pascoli non ha nulla a che fare con il neoclassicismo carducciano e parnassiano: e lo dimostra il fatto che d'Annunzio elenchi le opere di Virgilio come quelle di cui il Pascoli è figlio. L'allusione al viaggio di Enea agli inferi sotto la guida della Sibilla di Cuma rimanda ai viaggi verso la cono-

scenza della morte che il Pascoli racconta nei poemi di Ate, Psyche, e anche alle odi e agli inni degli ultimi anni dell'Ottocento pascoliano. La poesia del Pascoli è colta da d'Annunzio nella frequente interrogazione del senso della vita e della morte, a partire dalle stesse *Myrica*: il poeta di Castelvecchio è come se ascolti ed esprima e chiarisca i responsi che vengono dalla divinità per il tramite della Sibilla che allora coincide con se stesso poeta, e le quattro foglie allegoricamente sono quelle che incidono le sentenze del poeta moderno sicure e decisive come quelle che Enea ascolta e apprende.

Dice d'Annunzio che il messaggio che invia al poeta che abita al di là delle Apuane giungerà mentre questi «e intento al suono alterno / dei licci o all'ape o all'alta ora di Barga / o al verso eterno». Sono tutte interpretazioni critiche della poesia del Pascoli: il verso eterno è quello virgiliano e, più ampiamente, della classicità, alternativo rispetto a quello moderno che è simbolista; l'ora di Barga è la voce del tempo e della morte («alta», perché, sì, la chiesa della città della Garfagnana è al culmine dell'itinerario del paese, ma il termine vale anche, anfibologicamente, 'profonda', 'che viene dal profondo', ed è sentenza e messaggio di verità); l'ape è il simbolo della laboriosità del poeta, che non si concede ozio e abbandono, e il miele è la poesia; il suono dei licci è l'altro aspetto dell'attività poetica, l'attenzione alle norme, ai canoni del verso, alla regola. Sinteticamente d'Annunzio esprime, usando gli stessi termini del simbolismo pascoliano, l'idea di poesia del Pascoli. L'interpretazione della poesia pascoliana in quanto simbolista e misterica è sinteticamente esposta in un'intera saffica: il Pascoli «intende i linguaggi degli alati», cioè le onomatopее pascoliane non sono, come tante volte si è detto dai critici soprattutto crociani, una decorazione o un'ingegnosità o un balbettare alquanto infantile, ma la comprensione delle voci divine che giungono all'uomo per il tramite degli uccelli che sono classicamente augurali, e il Pascoli (dice d'Annunzio) è colui che traduce nel verso della parola umana il messaggio delle divinità che è misteriosamente tramandato per il canto e i suoni degli uccelli che sono al tempo stesso i messaggeri degli dèi e i modelli della voce poetica. È la geniale interpretazione ed esplicazione del genere di poesia che il Pascoli ha scelto: d'Annunzio esemplifica sinteticamente ed efficacemente il significato di quei versi degli alati che il Pascoli ode: «stride di falchi», cioè le voci di minaccia e di dolore e di violenza, e «pianti di colombe», cioè il lamento della

sofferenza, del dolore, della crudeltà della vita, delle vittime (si ricordino le due rappresentazioni del sacrificio di Niobe e dei figli e delle figlie a opera di Artemide e di Apollo per la colpa di *hybris* che la madre ha compiuto, dal Pascoli nel “poema conviviale” *Sileno*, d’Annunzio ne *Il Gombo* in *Alcyone*, in entrambi i testi con la citazione dei lamenti della madre e dei figli).

Subito dopo d’Annunzio indica due altri emblemi fondamentali della poesia pascoliana, sempre con la consapevolezza che si tratta di figurazioni sublimi delle esperienze umane offerte come spiegazioni decisive, esemplari: i «rinati fiori», quelli della primavera come allegoria della rinascita del cielo della natura, ma anche della vicenda umana (e d’Annunzio rinvia implicitamente non soltanto a tante *Myricae* floreali, quanto a molti *Canti di Castelvecchio* e ai *Poemetti* via via pubblicati fra la fine dell’Ottocento e i primissimi anni del nuovo secolo, che datano il *Commiato* di *Alcyone*), mentre le «tombe» sono un tema costante e ossessivo della poesia pascoliana: ma l’alternanza di fiori e tombe – le quali sono pur fiorite nel giorno dei morti a cui il Pascoli si richiama – è la spiegazione simbolista delle due vicende essenziali dell’esistenza: nascita e morte. L’interpretazione che d’Annunzio offre di un aspetto cospicuo dell’opera poetica del Pascoli è tanto più preziosa quanto più appare oggettivata da un poeta che pochissimo guarda alle tombe e i molti fiori (le rose, in particolare) non sono l’allegoria della nascita, ma la manifestazione della pienezza dei sensi, dell’erotismo, del fulgore dell’esistere. In più d’Annunzio immagina che «il figlio di Vergilio» sieda «ad un cipresso», cioè presso il cimitero, dove sono gli alberi che onorano e confortano il luogo dei morti (*Il giorno dei morti* è posto dal Pascoli in apertura delle *Myricae*, e il testo è popolato di cipressi, ma tanti altri cipressi sono nelle varie *Myricae* e nei *Canti di Castelvecchio*).

Ugualmente fondamentale ed esemplare è l’altra interpretazione che d’Annunzio dà dei *Poemi conviviali*, molto al di là delle “letture” classicistiche che la critica pascoliana diede per molti decenni prima da nuova e autentica interpretazione di Leonelli, Giovanni Bárberi Squarotti, Perugia. Nel *Commiato* d’Annunzio indica che il Pascoli non è il poeta unitario e monotono delle campagne e dei lamenti e della morte, ma molte sono le sue scelte poetiche, quella simbolista dei fiori e delle tombe, quella allegorica delle voci divine via via udite, comprese ed esplicitate, quella della sublimità epica con, accanto, la poetica della poesia eterna

che ha le radici nella classicità, con le due esemplificazioni che Gabriele propone per rilevare il significato e la verità dell'opera pascoliana come alternativa rispetto al simbolismo: la liricità di Saffo che offre il supremo esempio di amore e morte, con la citazione di Solon e della cantatrice di Eresso che reca al vecchio politico e poeta di Atene i due canti di Saffo, e l'epica dell'eroe glorioso, il vincitore e il conquistatore e il fondatore di città, di *Alexandros*, e i due opposti colori degli occhi che il Pascoli identifica come dell'avventura e delle imprese e quello della morte giovane e della vanità dell'agire e del godere. Il Pascoli (dice d'Annunzio) è riuscito a interpretare la caratteristica fisica dell'«aquila di Pella» come emblema della contraddittoria aspirazione dell'uomo (l'aquila è l'eroe vittorioso, il simbolo dell'ascensione alla sublimità delle vette e del cielo a cui Alessandro è giunto), e il pianto finale dopo tante conquiste fino all'estremo confine del mondo deriva dalla consapevolezza della vanità dell'agire di fronte alla brevità della vita e alla morte. In questo modo d'Annunzio commenta e rileva l'aspetto epico e lirico della scrittura poetica del Pascoli come reinvenzione dei miti e delle storie della classicità; e, di conseguenza, l'interpretazione dell'opera poetica del Pascoli ridonda nella presentazione analoga della propria poesia che è una gara, proprio nel volume di *Alcyone*, ma con l'eco più vasta delle altre "laude", la *Laus vitae* ed *Elettra*.

Conclusivamente d'Annunzio in modo allusivo e segreto aggiunge alla sua interpretazione critica della poesia del Pascoli la citazione del componimento che nei *Canti di Castelvecchio* egli dedica all'ulivo, come ulteriore omaggio per il tramite dell'allusione a *L'ulivo* di *Alcyone*. È una gara, suggerisce Gabriele, e, al tempo stesso, è la dimostrazione dell'uguale valore, analogo al monte e alla cima più ardua a cui entrambi aspirano. Citando l'ulivo, d'Annunzio indica un altro aspetto della poesia del Pascoli: l'allegoria: «Gli uomini il tuo pensier nutre ed irradia, / come l'ulivo placido produce / agli uomini la sua bacca palladia / ch'è cibo e luce». *Il Commiato* di *Alcyone* è, per una non esigua sezione, la dimostrazione della critica della poesia fatta racconto e ritmo e immagini.

XII

FORME DELL'AVANGUARDIA DANNUNZIANA

C'è un carattere che immediatamente, prima di ogni precisazione di tipo storico e cronologico, avvicina l'attività letteraria di d'Annunzio alle posizioni della prima avanguardia novecentesca, ed è lo sperimentalismo che appare particolarmente vivace nell'ambito della poesia in versi, fin dalle prove più remote nel tempo, quelle di *Primo vere*, non perché nell'esordio dannunziano appaia nessuna specifica trasgressione rispetto alle forme poetiche di più eletto uso nei tardi anni settanta dell'ottocento, ma per il modo con cui d'Annunzio usa i materiali che ha a disposizione, soprattutto quelli carducciani del Carducci «barbaro». Come accadrà poi per tutta l'opera di d'Annunzio in prosa come nel verso, nel teatro come negli scritti di memoria (dell'ormai iniziato e maturato novecento), due sono i modi secondo cui d'Annunzio opera sui materiali: l'uno è la citazione, che è altra cosa dall'imitazione o dalla gara con i modelli di ambito classicistico, ovvero la ricostruzione e la reinterpretazione, in una prospettiva fortemente dislocata rispetto alla scrittura d'origine di generi e testi, antichi e contemporanei; l'altro è il passaggio abbastanza rapido dall'una all'altra forma poetica, cercando di esaurirne l'intera carica trasgressiva o comunque innovativa rispetto alla tradizione, soprattutto alle più recenti consuetudini italiane, ma più spesso europee. In più, c'è il calcolato clamore di tale uso di materiali poetici, cioè il carattere aperto, ben rilevato, mostrato con un'ostentazione che ha il sapore della sfida (al contrario di quanto, per esempio, fa il Pascoli, che classici, Dante, simbolisti, poesia orientale, Whitman, Poe, ecc., tende piuttosto a celare allusivamente nel proprio discorso poetico).

L'avanguardia, in quanto tale, tende, infatti, alla presa di posizione netta, esasperata, agonistica, nei confronti della tradizione, ma anche delle forme letterarie contemporanee che vogliono proporre, invece

dell'idea di rottura quella di sviluppo e continuità: e il tutto allora assume non come manifestazione di ossequio o, almeno, di omaggio e come fonte di ispirazione ma semplicemente come mezzi e materiali, resi di per sé insignificanti e anzi astratti più o meno radicalmente dalla posizione e dalla funzione che aveva nelle opere d'origine, per plasmarlo, poi, a proprio piacimento, con una totale indifferenza per il concetto di "proprietà" letteraria, dal momento che questa non può essere invocata per chi non derivi dai modelli l'impostazione delle idee o il messaggio o il sistema dei significati e neppure voglia instaurare un dialogo con i modelli stessi, citati in quanto oggetto di rielaborazione e di ripresa, ma semplicemente ricavi moduli, schemi, immagini, strutture, in quanto spogliate di ogni legame interno, e assumibili, di conseguenza, come oggetti d'ormai comune usabilità. D'altra parte, c'è anche da dire che la forma della citazione, che è evidente, nei confronti del Carducci, fin da *Primo vere* e ha poi via via esempi notissimi nei rifacimenti di Maupassant (*Peccato di maggio*) o dei preraffaelliti de *La Chimera* e dell'*Isotteo*, per non parlare di Jammes, Rodenbach, Verhaeren, Lorrain, ecc. per il *Poema paradisiaco*, ha come componente essenziale un più o meno accentuato falsetto, che è un aspetto riflessivo e critico, ma anche dissacrante nei confronti del testo d'origine: ed è, appunto, un aspetto della concezione trasgressiva e innovativa, che è propria di ogni avanguardia, la presa di distanza dalle forme della tradizione, anche contemporanea, attraverso l'esasperazione dei modi, delle immagini, delle idee, fino a dimostrarne l'impossibilità ulteriore di uso. Insomma, d'Annunzio porta all'eccesso e all'esagerazione tutti i modi con cui viene in contatto: il neoclassicismo carducciano, volgendolo verso l'esaltazione del vitalismo, della sensualità raffinata e un poco morbosa (soprattutto nel passaggio da *Primo vere* al *Canto novo*), come il verismo verghiano nelle novelle, trasformato in rappresentazione esasperata del primitivo come condizione ancestrale che nulla ha a che vedere con il mondo umano e storico del Verga, in quanto lo trasferisce nel non tempo di origini ferine, prima della costituzione in società degli uomini e dell'uscita delle istituzioni dalla superstizione e dal fanatismo; e, in questo modo, rapidamente l'ambientazione verista e popolare delle novelle e dei romanzi verghiani di argomento siciliano viene talmente esaurita nelle possibilità di variazione da diventarne impossibile l'ulteriore uso secondo la poetica naturalista, esposta dal Verga nella premessa a *L'amante di Gramigna* e a *Dal tuo al mio*.

Al contrario dell'imitazione come agonismo nei confronti dei modelli, la citazione e il rifacimento rappresentano la liquidazione dei testi e delle poetiche assunte nella propria opera: ed è, questo, un tipico procedimento d'avanguardia, che d'Annunzio anticipa alquanto rispetto al discrimine novecentesco. Si prenda come esempio il *Preludio* di *Primo vere*, in distici elegiaci di decisa impronta carducciana quanto a metrica: ma la conclusione, che è quasi un centone, con variazioni puramente tonali, del dettato del Carducci («E tu salve, o mia diva!.. Goda altri de 'l verso che russa / ne le canzoni grasse de la languente rima; / a me la strofa breve concedi, che balza, rilutta, / e freme domata sotto la forte mano») viene dopo la lunghissima similitudine del cammelliere dei deserti d'Arabia, analiticamente evocato nel suo viaggio lungo la pista popolata di ossami e di teschi, continuata per diciassette distici, non senza l'interposizione di un'altra citazione carducciana («uno stanco disio / ne 'l cuore ei sente de le dolcezze antiche»), totalmente anch'essa spaiazzata dal fatto di non essere riferita ai tempi in cui con i re vinti i consoli ritornavano davanti a San Petronio, ma ancora al «bruno cammelliero» che subito dopo invoca la sua amata Namuna. Fin dalla prima raccolta poetica, insomma, d'Annunzio usa il modello carducciano e gli altri materiali poetici, soprattutto classici, e neppure straordinariamente vari e copiosi, come oggetti totalmente dislocati rispetto alle fonti d'origine, per costruire un discorso che li corrode sostanzialmente nella loro natura di esempi di poetica e di poesia e li esaurisce, per di più mostrandone l'usabilità in contesti non soltanto diversi, ma, anzi, opposti, fino a commisurare, appunto, la lode del metro barbaro e non rimato di rigorosa impronta classicistica e la rappresentazione ideale del libero comune medievale nei suoi concreti valori di gioia di vivere, di bellezza, di autonomia da ogni potere oppressivo, con l'esotismo orientaleggiante, del resto anche altre volte presente, con calcolato stridore, nel metro barbaro. D'altra parte, si pensi a due novelle sovrapponibili quanto ad argomento e a vicenda, come *Libertà* del Verga e *La morte del duca d'Ofena* delle *Novelle della Pescara*, per vedere come la cancellazione, da parte di d'Annunzio, di ogni rapporto della vicenda della rivolta contadina con la storia e la rilevazione molto forte della violenza e della ferocia senza nessuna motivazione di carattere sociale, finiscano ad acuire al massimo la visività dei fatti, l'esemplarità delle azioni e dei gesti, quali significativi della ferinità originaria dell'uomo, che si ripresenta in tutta la sua crudeltà

non appena ne sorga l'occasione; e per questo la vicenda viene a essere collocata fuori del tempo, nell'assoluto del mito, di cui partecipano sia il vecchio e ributtante padre del duca, sia il duca omosessuale, che sfida la folla prima di ritornare nelle fiamme del suo palazzo con in braccio il corpo del ragazzo amato, sia la folla dei contadini, sia la bellezza degli arredi del palazzo che vivono l'ultima volta nelle fiamme e vi si purificano, prima della morte definitiva, che è allegoria della fine tragica della bellezza nel tempo della narrazione verista, che, allora, non può che essere resa materiale e spunto e citazione, per poi riempirne le forme svuotate del nuovo significato.

Il procedimento dannunziano, di uso e consumazione dei materiali offerti non tanto dalla tradizione, quanto dalle avanguardie tardo-ottocentesche (se così, come credo, si possono legittimamente chiamare parnassiani, preraffaelliti, simbolisti, veristi e naturalisti, fino al primo novecento delle città tentacolari e del fango urbano, nonché alla scoperta della dimensione della memoria come luogo del narrare sciolto completamente dall'oggettivazione, dell'espressionismo culto, infine della possibilità di rendere essenziale e sublimare ancora di più il racconto trasferendolo nell'appunto, nel diario, nell'intermittenza dei ricordi, delle percezioni, della registrazione dei fatti e degli accadimenti), comporta una capacità fagocitatrice quanto mai accanita, fino all'esasperazione, e un'altrettanto strenua intenzione sperimentale. *L'Isottee*, in questa prospettiva, può essere letto per quello che realmente è, cioè non una semplice riproposta di formule del "primitivo" sull'onda dei preraffaelliti, quanto piuttosto come la trasposizione di un paesaggio d'Abruzzo, regione, prima, da d'Annunzio deputata a raffigurare l'esempio ancora intatto della primitività antropologica delle origini ferine e ferocemente legate con sangue, terra e sesso, della più raffinata poesia cortese di derivazione quattrocentesca, in una figuratività (più che preraffaellita) tipica del gotico internazionale. È un capovolgimento totale del significato che la regione ha nell'ambito della letteratura italiana dell'ultimo ottocento: non uno spazio antropologico e storico ben delineato e delimitato, sia dal punto di vista del paesaggio, sia da quello sociale, sia da quello della storia com'è noto divisa e frazionata degli Stati italiani, ma una serie di luoghi ideali, astratti da ogni riferimento realistico, la cui presenza nel discorso poetico dipende unicamente dalle assonanze o dalle identità dei nomi, capaci, di conseguenza, per orfico potere, di far compiere il

miracolo di portare Brocelandia e le donne e i cavalieri delle corti tardo-medievali, situate in fantastici paesaggi, entro quello abruzzese, tanto precisamente designate quanto assolutamente non assimilabile a quella cultura, a quelle forme d'idillio, a quei rituali amorosi e letterari. *L'Isotto* è l'esempio probabilmente unico dell'uso di materiali poetici, paesistici e ideologici con un segno opposto rispetto a quello originario e anche rispetto a ogni prevedibilità di imitazione. La poesia cortese diviene la trionfale occupatrice di un paesaggio esclusivamente, prima, assunto in forme letterarie veriste oppure folcloriche, mentre il paesaggio aspro e primitivo della regione abruzzese viene sublimato e trasfigurato come luogo d'idillio in forza del potere dei nomi che d'Annunzio va a scegliere in quanto comuni ai due ambiti. In questo modo, d'Annunzio esaurisce, portandoli all'eccesso e allo spiazzamento radicale, sia il primitivo letterario e figurativo, originariamente preraffaellita, ma congiunto dal poeta con il quattrocento toscano di Lorenzo e di Poliziano, di cui riprende, in modo citatorio, forme e suggestioni, sia l'altro primitivo, quello verista, da d'Annunzio stesso acuito all'estremo nelle *Novelle della Pescara*, ma anche, dopo, ripreso nella parte abruzzese del *Trionfo della Morte*.

È la tipica *mise en abîme* delle avanguardie novecentesche, che si esplica altresì nelle *Elegie romane*, nel senso che d'Annunzio si serve di materiali neoclassici, fra Goethe e il ben più vicino Carducci, per la rievocazione, tappa dopo tappa, di una vicenda amorosa, cioè per un discorso che è, nel modo franto ed episodico (tuttavia ben calcolato) che è del narrare moderno, fondamentalmente narrativo, per quanto possa, nel verso, descriversi l'arco della passione amorosa, fino alla conclusiva coincidenza di morte dell'amore e di senso della morte. A confronto, si ricordi la costruzione molto avventurosa e tutt'altro che unitaria de *Il piacere* che, in più, ingloba all'interno una radicale alternativa rispetto alla struttura narrativa, quale è l'inserzione del genere del diario come, anche, passaggio dalla terza alla prima persona, per un'ulteriore decisione di sperimentazione narrativa. E si rammenti la scansione temporale molto dislocata e intrecciata della narrazione, con *flashes-back*, con andirivieni nel tempo fra il momento attuale della storia, perfino accentuata dalla citazione dell'episodio di Dogali, e il passato dell'amore di Andrea Sperelli e di Elena Muti, con un intreccio, di conseguenza, volutamente ambiguo di passione e ripulse, di successi e di fallimenti nella relazione amorosa. Non è, del resto, poco significativo il fatto che, subito dopo, d'Annun-

zio scelga la narrazione in prima persona nella forma dell'autodifesa del colpevole di un delitto, si tratti di Giovanni Episcopo oppure di Tullio Hermil. Siamo di fronte, in entrambi i casi, a due vicende tipicamente naturalistiche trasformate in soggettiva ripresentazione dei fatti e di tutti i personaggi dal punto di vista del protagonista monologante nell'intento di spiegare e giustificare il delitto commesso, sia pure con motivazioni diverse. Il romanzo tende a farsi scena di tragedia, dove il protagonista, che è colpevole, ma ha anche buone ragioni per il suo comportamento, viene a occupare tutto lo spazio del discorso con il suo ininterrotto monologo, fino a imporre il suo unico e assoluto punto di vista nel rapporto fra ascoltatore e oratore. Non è una trasformazione in relativo del punto di vista assoluto del narratore tradizionale, onnisciente, realista o epico che sia, ma piuttosto la mutazione di genere all'interno della struttura che è ancora quella romanzesca, ma con uno spostamento radicale di modi e di forme. Tutto quanto è raccontato nell'orazione difensiva del personaggio dalla scena è sottoposto preventivamente dal personaggio stesso all'operazione di filtraggio attraverso la funzione che egli intende dare a episodi, descrizioni, azioni, situazioni, gli altri personaggi più o meno fondamentali che sono accanto e che, in ogni caso, sono sempre presentati secondo l'intenzione del monologante testimone-attore. È deformato più o meno profondamente, in ogni caso corretto e adattato. In questo modo la vita di sottosuolo di Giovanni Episcopo, con gli affetti familiari e soprattutto paterni come moventi decisivi del delitto, viene, attraverso l'ampio uso degli esclamativi e del patetico, a essere presentata come quella della vittima del superuomo Wenzel, e la ribellione improvvisa ed esasperata come pienamente giustificata da un'esigenza di superiore giustizia. Il rapporto fra autore e lettore diviene quello fra oratore e pubblico, avvocato difensore e ascoltatori, in questo modo anche con materiali quanto mai consunti, come l'adulterio e la violenza (soprattutto ne *L'Innocente*), pervenendo a una dimensione e a una struttura romanzesca del tutto nuova. Ne *L'Innocente*, per la diversa collocazione intellettuale e sociale di Tullio Hermil rispetto a Giovanni Episcopo, la pronuncia dell'orazione di autodifesa si fa più abile, più sofisticata, più sfumata negli effetti: ma il risultato è un'uguale demolizione dell'oggettività del narrare a favore della soggettività totale del punto di vista calato all'interno del meccanismo narrativo, anzi reso padrone delle vicende in tutte le loro sfumature. Di quanto avviene non sappiamo

più di quanto ci dice il protagonista. L'autore non si obietta affatto nel protagonista, ma gli delega la parte di presentatore delle azioni e delle situazioni in quanto difensore di se stesso.

È un modo un poco ironico e dissacratorio di fare l'autore. Ma è anche il risultato di una strenua sperimentazione della struttura del genere romanzesco. La scena e la narrativa vengono così ad avvicinarsi e un poco a intrecciarsi e a mescolarsi, in quella tensione verso la trasposizione di un genere in un altro che è un altro carattere tipico delle avanguardie (soprattutto novecentesche). Un poco più in là, già, cioè, nel novecento, d'Annunzio, delegando alla memoria la funzione di oggetto della narrazione, viene a compiere un'ulteriore invenzione all'interno del genere romanzesco. Il punto di vista è quello dell'io, ma collocato nella dimensione del tempo, senza nessuna funzione di autodifesa, ma piuttosto di accanita raccolta di situazioni, di personaggi, di episodi, di parole, di citazioni (quelle, così ricche e parodiche, de *Il secondo amante di Lucrezia Buti*), con l'intento di appropriarsi quanto più è possibile di aspetti del mondo e della vita fino all'eshaustività, all'enciclopedia del vivibile, dello sperimentabile, dell'essere, del leggere, del conoscere, ma con la giustificazione che si tratta del deposito della memoria a cui l'autore non fa nessuna violenza né apporta modificazioni o aggiunte, ma che riporta in tutta la varietà e la ricchezza. Si ripropone l'oggettività delle esperienze di vita e di letteratura, proprio nel momento in cui l'io del libro e l'io dell'autore perfettamente giungono a coincidere. La memoria garantisce che quanto è registrato e rappresentato è proprio stato così, ma al punto in cui nessun testimone esterno può essere più chiamato a deporre, né i personaggi evocati esistono al di fuori del tempo della memoria, così come non esistono al di là della lingua che li fissa, si tratti dell'orazione parodica di Gabriele come esaltatore di Senofonte Efesio contro il Senofonte della *Ciropedia* oppure dell'incitamento ai compagni a mettere in atto la «bambocciata delle ciliegie» oppure del lessico cruscchevole con cui i pedagoghi del Cicognini si esprimono.

È un procedimento narrativo che anticipa di molto la reinvenzione del genere romanzesco come esemplazione del libro della memoria, che, per d'Annunzio, è anche (e basta accingersi a commentare *Il secondo amante di Lucrezia Buti* o il *Notturmo* per accorgersene e verificarlo) memoria, attraverso i secoli, della letteratura e della storia, di nuovo (come, del resto, ne *Le città del silenzio*) raccolte quali materiali di costruzione per

un edificio letterario del tutto straniato da imitazione o nostalgia (quali invece sono moventi essenziali nella poesia neoclassica e in quella del Carducci in particolare). L'affidamento delle garanzie del narrare alla memoria come misura del tempo finisce a rinnovare a fondo l'autobiografia, che non è più ricostruzione biografica che l'autore fa di se stesso secondo uno schema più o meno autoapologetico (sia in modo diretto, sia in modo antifrastico), ma è associazione mentale e verbale discontinua, contraddittoria, dispersiva, senza punti di riferimento cronologici, anzi con la riduzione alla sincronia di tutti gli eventi rievocati, accostati per analogia nel grande fluire del tempo lentissimo, che dilata gesti e situazioni, indipendentemente dal significato oggettivo. Né molto diverso è il procedimento adottato nel *Notturmo*, dove d'Annunzio ricupera l'unità di tempo, luogo e azione attraverso la situazione di immobilità e di cecità per la ferita, e allora anche la memoria finisce appiattita e schiacciata nella contemporaneità della coincidenza con la registrazione delle sensazioni del ferito e dei minimi accadimenti intorno a lui. Siamo anche nel *Notturmo* all'interno dell'uso dei materiali letterari e delle strutture dei generi (l'autobiografia, il diario) al di fuori delle forme canoniche. La mescolanza dei generi è, appunto, un modo d'avanguardia di costruzione del testo, così come l'uso di registri linguistici molto vari e anche opposti, quale soprattutto si ha ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. Non esiste più un linguaggio continuato e coerente per il libro, come accade nei romanzi di impianto meno radicalmente innovativo di d'Annunzio stesso. Ogni singolo capitolo ha una sua fisionomia come luogo di citazioni, allusioni, immagini, forme linguistiche. Ancora ne *Il libro segreto* d'Annunzio mescola nella struttura del diario tempi anche molto distanti di annotazioni, versi, aforismi, scorci autobiografici, momenti micronarrativi, esaltazione e scelta della posizione opposta di antifrastico antieroe della vecchiaia e della dissoluzione della carne.

La sperimentazione dannunziana dura, insomma, per tutto l'arco dell'attività letteraria, pretendendo non soltanto che nessun genere le sia estraneo, ma anche ne mescola di diversi e anche opposti o ne inventa di nuovi, al tempo stesso passando attraverso i registri linguistici diversi anche in stridente contrasto con le vicende raccontate (come accade soprattutto ne *Il secondo amante*, ma anche nel *Notturmo* e nel *Libro segreto*), per un effetto ulteriore di straniamento. Nella poesia, del resto, d'Annunzio aveva compiuto già esperienze analoghe, fra il *Canto novo*

(del 1882) e il *Poema paradisiaco*, assumendo strutture metriche ancora carducciane per ritmi e per temi di metamorfismo sensuale e panico che sono totalmente estranei alla forma neoclassica e al modello, e in genere nulla hanno a che fare con l'esperienza della metrica barbara del Carducci, ripresa in funzione decisamente anticlassicistica. Per di più, nel *Canto novo* tanta raffinatezza ritmica e tematica è messa a confronto con una poesia di tipo protestatario, di polemica sociale e morale, a dimostrare la volontà di sperimentare ogni modo e occasione che la poesia contemporanea offra, perché non negli argomenti sta il fine della scrittura, ma nella dimostrazione di potere adattare la propria capacità sperimentale a ogni argomento, inteso come puro materiale per la costruzione poetica. Il significato sta nell'impegno della scrittura, nella divinità della parola, cioè dello strumento della poesia: che è, appunto, prodromo della concezione d'avanguardia dell'accettabilità e dell'usabilità di ogni materiale per l'invenzione dell'artista, la quale sola conta e sulla quale soltanto ha da rivolgersi il giudizio. Se si pensa alle avanguardie letterarie e artistiche del primo novecento (il futurismo stesso, Dada, i *collages* dei futuristi o di Braque, ecc.), si può misurare la partecipazione anticipata di d'Annunzio all'elaborazione di tale idea dell'arte: i materiali citatori di d'Annunzio sono, appunto, *collages* portati sulla propria pagina per effetti chiaroscurali, o, più spesso, di opposizione e di contrasto, oggetti clamorosamente rilevati in funzione dello stupore del lettore, ma anche dello straniamento dell'ipocrisia del lettore stesso, pronto a denunciare il procedimento citatorio, scambiandolo per imitazione o plagio, quale esso, invece, non è. I materiali sono in piena luce, e proprio per questo sono spogliati del significato e del valore originari. Il testo è una raccolta di citazioni, e l'impegno vero dello scrittore è nell'accostamento, che è anche raffronto e *collage* di registri linguistici.

Né si può dimenticare l'esempio di plurilinguismo che d'Annunzio dà ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*: dialetto, calco classico, toscanesimo cruschevole, tutto un linguaggio esemplato su forme duecentesche, trecentesche e quattrocentesche, tirate fuori dal vocabolario della Crusca e dal Tommaseo, creazioni verbali, citazioni più o meno autentiche, nomi estratti dalla biblioteca purista. Un poco più in là nel tempo sta Gadda: anche nella costruzione a molti piani linguistici del testo, che per d'Annunzio è contenuto all'interno del discorso della memoria. Il plurilinguismo dannunziano risponde al gioco e al piacere del dominio

nella parola in tutte le sue manifestazioni storiche e attuali: non è, come per Gadda, un tentativo di mimesi del caos. Ma ha quella varietà di livelli linguistici, quello scambio continuo di modi, quella capacità di passare rapidamente da una forma all'altra nella stessa pagina, anzi nello stesso periodo, che fondano una novità radicale nell'uso dei materiali linguistici, anche nei confronti di quel plurilinguismo dal basso, proprio degli Scapigliati come Faldella, Cagna, Dossi.

Né diversamente accade per la contraddizione fra testo e testo in una singola raccolta: evidente nel *Canto novo* del 1882, ma, anche, ne la *Chimera*, che è, da questo punto di vista, l'opera poetica di d'Annunzio più sperimentante e sperimentale, fra il preraffaellismo delle *Imagini dell'amore e della morte* e l'*Intermezzo melico*, tutto rivolto all'esalazione della parola in musica su suggestioni verlainiane, fra i parnassiani *Sonetti delle fate* e i quasi zanelliani e prepascoliani *Rurali* e *Nuziali*, fra i di nuovo verlainiani (da *Sagesse*) *Sonetti dell'anima*, con la mescolanza dello spiritualismo di un Salvadori, e le raffinate dichiarazioni di poetica dell'*Epilogo* e dell'*Epodo*. Sia ben chiaro che il problema che pongo non riguarda (e non potrebbe essere assolutamente così) il rapporto di d'Annunzio con le avanguardie storiche del novecento, ma piuttosto, da un lato, la posizione che d'Annunzio assume nei confronti dei gruppi e delle concezioni di poetica diffuse in Europa fra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento; dall'altro, il modo con cui d'Annunzio affronta il problema della relazione fra la creazione letteraria e la tradizione, antica e contemporanea, che è, appunto, quello tipicamente novecentesco e d'avanguardia della *mise en abîme* delle citazioni e delle reminiscenze, in modo da esaurirne rapidamente e completamente ogni valore di novità o di esemplificazione di poetica di gruppo, per diventare soltanto materiale per una creazione che si sostanzia delle altrui invenzioni, con la consapevolezza di portare in questo modo quelle poetiche al culmine e all'esaurimento.

Ciò è vero anche per singoli aspetti e particolari inflessioni poetiche o narrative. In *Donna Francesca*, per esempio, ne *La Chimera*, d'Annunzio usa, a un certo punto, un epiteto omerico, che ampiamente il Pascoli userà nei *Poemi conviviali* quale formula esornativa, come «i domitori – di – cavalli / efebi», all'interno della lunga sequenza dedicata a Eleabani, il figliuolo di Gesù, che proclama un messaggio di piacere e d'amore sensuale. È il modo con cui d'Annunzio, da un lato, strania completamente

dal contesto neoclassico che gli è proprio il termine di calco omerico, rendendo così improponibile per una seria raffigurazione di nostalgie neoclassiche quel linguaggio, portato qui alla condizione di prezioso svolazzo e fregio puramente decorativo, senza più nessuna possibilità di riferimento alla cultura e alla concezione poetica e di idee dell'origine; ma poi va bene al di là del satanismo carducciano e di tutti i più o meno sottili e raffinati giochi blasfemi o comunque irridentemente anticristiani dell'ultimo ottocento francese, portandone all'estremo la trasgressività nella favola del figlio di Gesù e nella parodia dell'Ultima Cena trasformata nel banchetto degli efebi con «le femmine cinte di ghirlande» e tutta la dovizie dei frutti e delle offerte di piacere, insieme con le parole di Eleabani: «Or mangiate e bevete, e di piacere / inebriate il vostro cuor mortale; / ché da l'ebrezza a Dio l'inno risale, / grato come l'odore de l'incensiere». C'è dietro, anche Baudelaire, almeno come suggestione dell'uso del linguaggio liturgico: ma il risultato a cui d'Annunzio tende è di portare appunto all'eccesso la trasgressione blasfema con la ricchezza e la ripetizione degli elementi trasgressivi mescolando e rimescolando, in più, erotismo e nomi di Dio, in modo che nessuno, dopo, possa più avventurarsi su tale misura di discorso poetico, se non d'Annunzio stesso, se si pensa al *Martyre de Saint-Sébastien*, che è lo sviluppo abnorme ed enorme del progetto blasfemo e di parodia e, insieme, uso profuso della simbologia e della terminologia cristiana; e, in uno spazio minore ma non meno significativo, si ricordi l'orazione del collegiale Gabriele in difesa ed esaltazione di Abrocome e Anzia, personaggi del romanzo di Senofonte Efesio, messi a confronto con la citazione delle vite delle sante e martiri cristiane nei particolari più bizzarri e irriverentemente interpretati come in una sostanziale parodia, contenuta ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. Voglio dire che ci troviamo anche in questi casi di fronte all'acquisizione indiscriminata di materiali da parte di d'Annunzio per costruirci sopra la proprie forme esasperatamente estremistiche, ma anche per renderne ormai impossibile, dopo, un ulteriore uso, se non come figura di una minore imitazione o, comunque, come sollecitazione a un riuso che subito indichi la consapevolezza che tutto è già stato detto e adoperato, onde dopo d'Annunzio, il nuovo autore si vedrà costretto a collocare nei propri testi formule evidentemente sclerotiche, puri richiami citatori, senza più nessuna responsabilità figurativa o fantastica, come farà per il classicismo dei *Poemi conviviali* il Pascoli, reinventando

una classicità misterica, luogo del primitivo e del mistero, dominata dall'angoscia della morte, e fornendo, a sua volta, a d'Annunzio la base per il primitivismo di certe parti di *Alcyone* (come *L'otre* o *La morte del cervo*), ma non più nella direzione della ferinità primordiale delle novelle, ma in quella della simbolicità delle figure e delle forme della classicità arcaica come discorso intorno alle vicende e alla natura dell'arte e della poesia in specie.

Rimane sempre attivo, in tutta l'opera poetica di d'Annunzio, l'impegno sperimentale, che tocca il culmine dell'*Intermezzo di rime*, ne *La Chimera* e nel *Poema paradisiaco*. Il *Canto novo* precede più regolarmente e uniformemente secondo i modelli barbari del Carducci, anche se essi sono adoperati per fini e modi poetici e ritmi del tutto alieni dall'esempio carducciano, cioè sono variati quanto più è possibile dal punto di vista ritmico, anche in questo caso per dare fondo a tutte le possibilità che i metri barbari posseggono come alternativi rispetto alla tradizione metrica dell'endecasillabo, del settenario, dell'ottonario, del sonetto, della canzonetta e di tutte le altre combinazioni e strutture; e allora d'Annunzio sfrutta definitivamente anche la metrica barbara per consumarne fino in fondo le disponibilità alla variazione, rendendola, dopo, non più adoperabile non già per rispetto nei confronti del reinventore di essa, cioè del Carducci, ma per il fatto che essa è stata usata per l'elegia, per la sensualità delle metamorfosi naturalistiche del giovane innocente e divino; per la contemplazione del piacere, per gli effetti più lievi e sottili di luna o di acque, cioè per tutta una serie di situazioni radicalmente anticlassicistiche e anticarducciane, e allora il riprenderla, dopo tanto consumo, davvero non avrebbe più senso, e, infatti, non accadde. Tutto sommato, dal punto di vista metrico anche l'*Isotteo* presenta una sperimentazione quanto mai ampia: ma siamo all'interno della decisione di riprendere in tutte le sue forme i metri e le strutture della poesia delle origini e soprattutto del quattrocento, fra dotto e popolare, cortese e quasi carnascialesco, e allora ci troviamo di fronte a un gioco critico, di perfetta e avventurosa mimesi, che tuttavia resta all'interno della cultura poetica che d'Annunzio ha scelto come cartone di figure, colori, movimenti, ritmi, onde animare il paesaggio d'Abruzzo, già fondale del primitivo nelle novelle, in spazio di raffinate esperienze dei sensi e dell'intelligenza, luogo di cavalcate di dame e cavalieri, di incontri, di piacevoli conversazioni decameroniche, di omaggi madrigaleschi, di

canti, di musiche preziose. Non c'è sperimentazione, nell'opera, all'interno: c'è, sì, il complessivo intento di sperimentare la mimesi del tempo "primitivo", "preraffaellita" del quattrocento poetico e figurativo, e di compierla a carico di un paesaggio remotissimo da ogni punto di vista rispetto a quello francese e toscano delle forme originarie; ma, poi, la varietà dei metri e delle strutture è rigorosamente canonica. Al contrario, nelle altre raccolte poetiche d'Annunzio tenta le forme più varie, dalla quartina al sonetto anche caudato e variamente costruito, dai metri musicali dei rondò, delle romanze, dell'outa, alla sestina, alla nona rima (che sono straordinarie sfide tecniche), alla terzina, alla ballata, ad altri modi ancora, con una variazione di rime particolarmente curata, fino alla ricerca di quelle più preziose e difficili o fino a risultati ritmici di straordinaria fattura, come il rallentatissimo verso vocativo «O Viviana May de Penuele».

Sono tutti aspetti di una sperimentazione che tende all'esaurimento delle forme per riempirle con le citazioni più sapienti dei diversi modelli, ma che non è sostanzialmente diversa da quella della prosa, fra i vari generi di romanzo che d'Annunzio prova fra *Il piacere* e *La Leda senza cigno*, con questo punto terminale (da parte per il momento lascio le opere scritte sotto il segno del tempo della memoria) che tende decisamente all'antiromanzo soprattutto nella *Licenza*, ma anche nella vicenda di Desiderio Moriar e dell'inquieta e tragica donna che ha su di sé il segno della morte data a chi le è accanto e scelta per sé. La *Licenza* riapre, con la relazione della memoria aggiunta al testo narrativo e con l'andamento lirico e di taccuino, l'opera che, allora, d'Annunzio vuole indicare non conclusa nel cerchio della vicenda di Desiderio come sarebbe stato sufficiente se il narratore non avesse, appunto, voluto andare oltre e offrire la negazione del narrare nel descrivere e nel ricordare, come per sigillare la conclusione ormai definitiva di una concezione del genere romanzesco a cui presso che sempre, fin da *Il piacere*, d'Annunzio ha attentato con i salti di tempo, il simbolismo, la dilatazione dei particolari, gli inserimenti di altri generi letterari strutturalmente alternativi rispetto al romanzo, quale è il diario. La *Licenza* si aggiunge a un testo che è, sì, narrativo, ma con un andamento ormai più di memoria (nella trasparente trasposizione del nome dell'autore al nome del protagonista Desiderio Moriar), e proprio la dimensione della memoria finisce a risolvere il racconto in appunto, in notazione di taccuino, in osservazione di

eventi e situazioni, in registrazione quasi diaristica, e viene ad assorbire interamente il narrare come oggettivazione.

La forma del narrare dannunziano è sempre molto discontinua, a differenza dei modi naturalisti e anche di ogni narrativa di carattere epico o introspettivo. È un'abbastanza dislocata serie di episodi, che hanno un rilievo assoluto, anche indipendentemente dall'argomento complessivo dell'opera. Se, per esempio, le due aste, la gara ippica, il duello, la convalescenza a Schifanoia rispondono a un progetto di eventi significativi per definire in azione la situazione di Andrea, le idee, i comportamenti esemplari, invece altri episodi non sono affatto funzionali, e rispondono piuttosto all'intento di costruire il romanzo come sequenza di simboli, che operano anche al di fuori della linea complessiva e direttiva della narrazione come più diffusi segni dell'infinita varietà della vita, della società, dell'agire morale ed erotico. Si pensi all'incontro di Andrea e degli amici con le *demi-mondaines* oppure la conversazione sui più intimi e segreti particolari fisici delle donne amate oppure il «poema» delle rose in attesa del convegno con Elena o della neve nella notte in cui Elena manca all'appuntamento. Se il romanzo da narrazione di eventi e di psicologie si trasforma in racconto di simboli, ecco che l'idea stessa di romanzo viene profondamente modificata e trasformata, e il narrare in prosa di d'Annunzio viene ad avvicinarsi al narrare in verso di un simbolista come è il Pascoli, che proprio di qui muove per giungere al racconto dispersivo e antiunitario dei *Poemeti* e dei *Poemi conviviali*, né s'ha da dimenticare che la reinvenzione sveviana del romanzo in *Senilità* è posteriore di alquanti anni rispetto a *Il piacere*, a *L'Innocente*, a *Le Vergini delle Rocce*.

Voglio dire che la legge del narrare dannunziano, con qualche eccezione più fermamente unitaria, anche se pur sempre all'interno di una concezione simbolistica del raccontare, quale si incontra nel *Giovanni Episcopo* e nel *Trionfo della Morte*, è quella della rappresentazione del simbolo, che insorge via via, nella sua esemplarità, che può giungere fino alla costituzione del mito, assorbendo su di sé l'intera attenzione del narratore e, di conseguenza, del lettore, al di là della funzionalità rispetto alla vicenda fondamentale del romanzo. Penso alla descrizione dei fiori della primavera sia ne *L'Innocente*, sia ne *Le Vergini delle Rocce*, e, in questo stesso romanzo, alla fontana malata del palazzo dei Capece Montaga oppure ai due casi evocati come esemplari di Luigi di Baviera

e di Maria Sofia di Borbone. Il racconto dannunziano si propone come rilevazione e narrazione di simboli, assolutamente significativi per se stessi. Lo stesso indugio sui particolari descrittivi propone un tipo di romanzo inquietamente dispersivo e avventurosamente centrifugo, che è, poi, il genere di romanzo delle avanguardie narrative del novecento, Joyce e Svevo e Proust avendo come punti di riferimento. D'Annunzio appare, in questa prospettiva, come un punto di partenza nella sperimentazione narrativa novecentesca: e allora il rapporto con le avanguardie è da vedersi non come improponibile se è così rigidamente formulato, ma come punto di crisi dei generi narrativo, lirico, teatrale, che apre la strada a ingenti sviluppi all'interno della scrittura letteraria delle avanguardie novecentesche, intese come movimenti di consapevole liquidazione dei modelli poetici e narrativi dell'ottocento romantico, realista, verista; e forme diverse, anche molto avventurose e trasgressive, sperimenta appunto d'Annunzio quale è, in sostanza, il romanzo come racconto di simboli e non come sequenza di eventi e analisi di stati d'animo.

A questo punto, è da citare il *Forse che sì forse che no*, cioè il romanzo della macchina in tempi di non ancora comparso futurismo, ma anche il romanzo della corruzione e della degradazione morale e mentale, che è strettamente congiunta con la novità dei tempi e delle tecnologie. Come sarà, ne *La Leda*, il motoscafo lo strumento del vivere per la morte della donna misteriosa incontrata nella sala del concerto da Desiderio Moriar (e l'auto era stata, prima, il mezzo con cui la Leda e il suo complice avevano ucciso il marito di lei, dopo averlo reso schiavo della droga e avergli fatto contrarre una ricca assicurazione sulla vita), così l'automobile è, nel *Forse che sì forse che no*, lo strumento della sfida al rischio e alla morte nell'apertura del romanzo, e, in seguito, l'aereo quello dello slancio oltre ogni limite umano, che, come in *Chavez* un poco darwinianamente dice il Pascoli, sembra aver condannato l'uomo a rimanere attaccato alla terra, con tutto quello che significa di materialità e di brutalità, ma che ora il nuovo eroe della macchina ha vinto. Paolo Tarsis supera ogni primato aviatorio, ma finisce spezzato dalla sua stessa impresa, come prima era accaduto al compagno di volo e di costruzione degli aerei. Il romanzo si ripresenta come narrazione delle nuove imprese che la macchina consente all'ulissismo dell'uomo, ripetendo l'atto di Icaro, nel IV ditirambo di *Alcyone*, che vuole giungere fino al carro del Sole, e ne finisce con le ali di cera strutte e consunte, così come bruciano

il motore e le guarnizioni dell'aereo di Paolo, durante il superamento dei primati di altezza, di velocità, di distanza, fino al momento in cui il nuovo Icaro precipita sulle coste della Sardegna. Qui l'argomento appare allora come lo spazio in cui si applica la sperimentazione dannunziana, ma pur sempre all'interno di una narrazione convulsa, discontinua, tutta giocata fra gli oscuri sentimenti dei personaggi soprattutto femminili, come Isabella e Vana, sui segreti di incesti e corruzioni, fino alla follia, in alternativa con il lavoro di preparazione degli aerei per la gara aviatoria e per le prove di volo. La macchina è l'oggetto della narrazione, ma, pur esaltando l'eroe, non lo salva dalla corruzione, neppure nella metafora del volo al di sopra delle miserie umane. La prospettiva dannunziana è, in questo taglio del racconto, radicalmente diversa rispetto a quella di Marinetti e dei futuristi in genere, per i quali la macchina ha cancellato ormai completamente la storia precedente dell'uomo, annullandone non tanto i limiti creaturali e materiali o, meglio, non soltanto questi, ma soprattutto i limiti morali e della passione dell'anima e dei sensi, che non esistono più nella prospettiva futurista di fronte all'esigenza di immediatezza, di semplicità, di nuda funzionalità che la velocità della macchina impone. Proprio nel romanzo più vicino, quanto ad argomento, all'avanguardia del primo novecento, si rivela la direzione abbastanza decisamente divergente che la sperimentazione dannunziana prende.

Nel *Forse che sì forse che no* d'Annunzio finisce a distanziare la macchina in una funzione alternativa rispetto all'esperienza della vita, ma insufficiente. Consacra l'eroe, non trasforma affatto il modo di sentire e di vivere, come accade, invece, per i futuristi. Di fronte all'avanguardia novecentesca inizialmente più radicale, quale è il futurismo, d'Annunzio si arresta: sperimenta il racconto delle imprese della macchina guidata dal nuovo eroe che la costruisce, la domina, la usa splendidamente, ma, al di là, c'è il pesante residuo di carnalità, corruzione, morte, che la macchina non cancella, anzi in qualche modo rende più acutamente dissonante nei confronti dell'eroe, divenuto, invece, per il tramite della macchina capace di superare i limiti creaturali che sembravano ineliminabili. Chavez, per il Pascoli, diviene, nel suo volo, la nuova natura, analogo alle aquile delle Alpi. Il Pascoli, in fondo, attribuisce alla macchina una funzione effettivamente liberatrice, anche se se ne paga il prezzo, da parte dell'eroe, con la morte, così come accade anche all'ingegnere svedese Andrée che giunge al Polo. A questo d'Annunzio non arriva,

neppure, più tardi, nelle rievocazioni dei voli entro lo spazio della memoria, fatta unica funzione dello scrittore ferito costretto all'immobilità e alla cecità, e dei compagni, come Miraglia, anzi descritto nella penosa vicenda della corruzione della carne nella camera mortuaria. Se si pensa a *Merope* e ai *Canti della guerra latina*, ancora meglio si può misurare il distacco dannunziano dalle avanguardie del primo novecento, in quanto ci troviamo di fronte prima a un discorso che oscilla fra erudizione ed esaltazione tirteica degli eroi della guerra di Libia e dei Dardanelli; poi alla riedizione della laude più o meno francescana per cantare le varie occasioni della guerra, in conseguenza dell'uso del concetto di religione della patria. Se mai, il *Libro segreto* vorrà essere un tentativo di reinvenzione di strutture compositive di genere diverso rispetto alla narrativa, al verso, all'orazione: il diario, di ascendenza decisamente francese, nel quale possono trovare posto confessioni, battaglie, racconti, meditazione, erotismo, ironia.

È il segno certamente che d'Annunzio ha colto e sfrutta la crisi dei generi canonici, né è da dimenticare che, accanto alla prosa e alla narrazione della memoria, egli ha anticipato altresì la prosa "d'arte", puramente lirica, non soltanto nella *Licenza della Leda senza cigno*, ma nella *Contemplazione della morte* e ne *Il venturiero senza ventura*, dove il legame del tempo della memoria è meno stretto e necessario che ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti* e ne *Il compagno dagli occhi senza cigli*: anche il "frammento" lirico, insomma, quello che tocca il culmine di perfezione e di esemplarità nel *Notturmo*, dove l'assenza del movimento esterno e dello spazio oggettivo fa sì che la liricità della memoria, dell'immaginazione, degli slanci visionari, sia più contratta, essenziale, musicalmente costruita, proprio nel momento in cui la prosa d'arte e il frammento vengono ad avere così autorevole (e antidannunziana in via puramente astratta e teorica, quanto dannunziana nella realtà) consacrazione con la «Voce» e con Sbarbaro, Soffici, Boine, ecc. Se la prosa lirica, allora, è una forma (o, meglio, un tentativo) di sostituzione della struttura romanzesca con un tipo di discorso che abbia in sé la libertà formale della composizione sciolta, non legata dal metro, e l'intensità dell'estrema concentrazione lirica, al di fuori del canone dei personaggi, della vicenda, degli sviluppi psicologici e fattuali, della coerenza delle successive situazioni, allora anche in questo ambito d'Annunzio propone abbastanza presto, all'inizio del novecento, un modello di scrittura decisamente alternativo rispetto

allo stile narrativo. Se il *Notturmo* ebbe successo di applausi anche dai critici e dagli scrittori antidannunziani, come il frammentista e prosatore d'arte Cecchi, fu certamente per il riconoscimento di una parentela molto stretta fra quella prosa dannunziana e le forme di trasgressione antinarrativa delle forze letterarie che si ponevano come d'avanguardia rispetto alla tradizione realista e in genere, al romanzo come genere ottocentesco, non più adeguato alla rapidità e all'essenzialità lirica richiesta novecentescamente alla prosa. Ma il *Notturmo* è anche altro: è la sperimentazione, a tratti, della scrittura automatica, per associazioni mentali e analogie visive, come nelle pagine che descrivono i colori mutevoli che passano nell'occhio malato, gli azzurri marini con i mostri e gli dei degli abissi, o i rossi delle fiamme dell'arsura del male fisico e, al tempo stesso dell'incendio dei boschi delle Landes e dell'assalto ebbro dei Tedeschi sul fronte francese, fra i reticolati. È una prosa che non si sviluppa né logicamente, né fantasticamente, ma associativamente (e Joyce non è poi tanto lontano). Siamo un poco al di là della prosa futurista, la cui idea di automaticità, tuttavia, e di simultaneità è ben presente nella memoria del d'Annunzio del *Notturmo*.

È quanto s'ha da dire anche di quello che fu chiamato il primo movimento d'avanguardia, nell'ambito poetico, del novecento italiano, precedente il futurismo, proprio dai neoavanguardisti (come Sanguineti) del secondo dopoguerra: i crepuscolari, e Gozzano in particolare. A parte il fatto che il rapporto fra Gozzano e d'Annunzio non è di negazione e rifiuto, ma piuttosto di distinzione e di appropriazione ironica, ma continua e convinta, di riscrittura insieme parodica e inevitabile, e a parte il fatto che l'ironia gozzaniana e degli altri crepuscolari d'area piemontese ha come immediato punto di riferimento il Graf de *Le rime della selva*, bisogna, a questo punto, rilevare come il vecchio discorso sul *Poema paradisiaco* in funzione di prima manifestazione di una poesia del rifugio nella casa e nel parco dell'angolo di provincia, presso la madre e con la sorella, le dichiarazioni di non amore, l'attenzione al quotidiano di oggetti e situazioni, soprattutto il ritmo del verso regolare completamente modificato e perturbato dalle frequenti inarcature e dall'uso di modi colloquiali, di ripetizioni, da una tendenza alla prosa di confessione e di dialogo invece dello slancio lirico o lirico-descrittivo, ma conservando pur sempre, per quanto celate un poco, le rime, le strutture delle quartine endecasillabiche o di altre forme metriche, il metro tradizionale in ogni

caso, pur se così aperto e come inconcluso, sia da riprendere in relazione con l'idea del crepuscolarismo come poetica dell'innovazione novecentesca. Allora, nella prospettiva della lettura del *Poema paradisiaco* come opera alternativa, anche per la raffigurazione gozzaniana e corazziniana della malattia e dell'incombere della morte, rispetto alle forme liriche carducciane, preraffaellite, parnassiane, simboliste, su tale opera dannunziana è da spostare l'indicazione della tensione d'avanguardia della poetica crepuscolare; e si possono capire il dialogo, interno alle loro opere, di Gozzano e di Corazzini con d'Annunzio, la loro ripresa di situazioni o di immagini dannunziane, anche le loro parodie di d'Annunzio, come una sorta di un poco disperata constatazione di avere davanti (e contro) un poeta che già aveva in notevole misura assunto, usato e quasi esaurito le possibilità della poetica del mondo visto dal basso, dal quotidiano.

Siamo, a questo punto, di fronte al problema duplice della *Laus vitae* e di *Alcyone*. Il secondo è di più facile considerazione. Il terzo libro delle *Laudi* contiene un discorso intorno alla natura e alle vicende della poesia, cioè una poesia che è, insieme, lirica e saggistica, di rappresentazione della natura come linguaggio simbolico e di interpretazione di tale sistema di simboli come rivelazione della natura della creazione poetica. Il punto di riferimento è nella sezione *Alberi e fiori* delle *Myricae* pascoliane, ma con un'ampiezza di discorso infinitamente più articolata e varia rispetto al modello del Pascoli. C'è, in più, l'intento di raccontare una primavera, un'estate e un autunno di vita e di esperienze dei sensi e della cultura come momenti di sperimentazione e riflessione intorno alla natura e alla storia della poesia. Poesia e riflessione della poesia sono strettamente collegate. È un esempio di quanto Cummings scrive della natura della poesia del novecento e d'avanguardia, di essere, cioè, poesia dei critici, non soltanto come destinatari, ma anche come ispiratori o in quanto il discorso critico-teorico sulla poesia viene a essere parte fondamentale e intento della scrittura poetica.

La *Laus vitae* ha ambizioni non meno grandi, ma anche un poco più complicate e alquanto confuse. Vuole essere un poema totale, nel senso che intende accogliere all'interno la narrazione come viaggio nella Grecia dei paesaggi contemporaneo al viaggio ideale dei miti, la rappresentazione del mondo moderno, urbano e politico, l'inno alle forze e alla Musa nuova dei tempi moderni, destinata a creare e a dare il sigillo a un'arte assolutamente diversa e alternativa rispetto a quella del passato,

l'Energiea che è il nome dello slancio creatore e innovante e racchiude in sé l'ideologia del nuovo che è tipica dell'avanguardia novecentesca, la religione di Hermes come l'inventore delle forme, squarci di storia primitiva sadica e crudele, in cui rivive la risalita verso le origini ferine dell'uomo già evocata nelle novelle e nel *Trionfo della Morte* per quel che riguarda la parte abruzzese del romanzo, paralleli a momenti di costume e di storia contemporanea, riflessioni morali, discorsi di poetica, ecc. Ma tale totalità, che d'Annunzio cerca di riprendere come ragione del suo poema, in quanto canonica dei sommi poemi della tradizione classica e romanza (come la *Commedia*, e qualche ambizione dantesca è pure rilevabile nella *Laus vitae*), è dispersa in una sequenza molto discontinua di episodi e di situazioni, che appaiono accostati più per accumulazione e per analogia materazionale, fantastica, d'immagini, che per coerenza di argomenti. Il poema moderno della totalità non ha un punto di vista sintetico che lo regoli da un inizio a una conclusione, anzi lo stesso inizio non è né prioritario dal punto di vista fantastico o ideologico, né costituisce la porta d'ingresso in quella medietà delle storie e delle dichiarazioni d'idee, che potrebbe essere un rinnovamento moderno della struttura di poemi canonici come l'*Iliade*, l'*Odissea* e l'*Eneide*.

Così tutte le altre parti del poema appaiono accostate per scatto e illuminazioni di idee e di immagini, più che per lo sforzo di costituire un sistema, sia pure scomposto in mille parti e discontinuamente presentato e rappresentato. È il poema della dissoluzione della struttura poematica, e, in questa prospettiva, come è possibile non pensare al suggerimento del Pascoli, nel discorso del Fanciullino, con l'affermazione che il tempo moderno non è più adatto al poema, ma è quello della lirica "pura", breve, essenziale, senza tutti gli indugi e le lungaggini di raccordi narrativi ed esplicativi? D'Annunzio scrive il nuovo poema totale, ma lo scompone fortemente, ne rende la linea irriconoscibile perché troppo spezzata e convulsa, lo risolve, insomma, in una serie di liriche essenziali e autonome (o, almeno, tale è la sua intenzione). In più, abbandona totalmente i metri narrativi della tradizione poematica, terzina o endecasillabo sciolto che sia (dell'ottava, per un poema di intenti totali e sublimi, non è il caso di parlare, per il carattere popolare della stanza), e usa un metro che è fondamentalmente libero quanto ad accenti e a sillabe, ma regolare quanto a ritmo, come, poi, tenterà di fare Pavese in *Lavorare stanca*: tenta di dare scansione marcatamente uguale a sequenze

sillabiche quantitativamente diverse attraverso la costanza dell'accento ternario. Vi aggiunge la rima, non regolare e non costante (e spesso unita con l'assonanza), ma anche a volte celata al mezzo del verso, onde riportarla a essere elemento significativo, in quanto portata ad acuire determinati momenti della singola strofe, che è lunga e complessa, diversa anch'essa a seconda dell'argomento o della sequenza all'interno di una serie tematica. Il poema dei tempi moderni non può non essere che sotto il segno di Hermes come l'inventore delle forme sempre nuove e diverse, il dio, appunto, della diversità, e non può che essere ispirato dalla nuova Musa Energeia, che è anche l'*élan vital*, ma è soprattutto la Musa della continua reinvenzione di motivi, situazioni, linguaggi, ritmi, proprio per ottenere il massimo di concentrazione testuale, come richiede l'idea di poesia pura contrapposta alla continuità e alla durata lineare e compatta del poema dei tempi classici e romanzi. L'ambizione di d'Annunzio è di costruire il grande poema della totalità conservando essenzialità e purezza lirica attraverso la scansione degli episodi e delle strofe, così marcata, e attraverso il ritmo libero, ma sorvegliatissimo.

È una testimonianza ulteriore del modo con cui d'Annunzio partecipa del fervore innovativo dell'avanguardia, spesso precedendola nel proporre le sperimentazioni più diverse nell'ambito letterario, come invenzione di forme, strutture, linguaggio. Se, come mi sembra necessario fare, il concetto di avanguardia è da verificare ogni volta nel rapporto fra innovazione e tradizione, è pure da dire che, fra ottocento e novecento, tale idea si ripresenta come più specifica ideologia del nuovo; e giustamente d'Annunzio stesso viene, allora, paragonato spesso, naturalmente con intento denigratorio, ai barocchi, ma, a ben vedere e al di fuori della polemica, l'indicazione ha un suo fondamento, come bene rilevò il Getto, se si tiene conto che proprio la cultura barocca elaborò la prima ideologia del nuovo nella consapevole contrapposizione alla tradizione, onde ciò che il poeta moderno ha assolutamente da fare è di ottenere quella «maraviglia» che deriva dall'esperienza di quanto non è stato ancora tentato, non si trova ancora negli annali della poesia, nessuno ha ancora avuto l'audacia di sperimentare. S'ha da osservare a questo punto che, se preraffaelliti, parnassiani, primitivi non possono certamente essere in sé definiti movimenti d'avanguardia nel significato dell'etichetta (diverso è il caso del simbolismo), tuttavia d'Annunzio interpreta tutte queste suggestioni come impulsi alla sperimentazione e

in funzione della ricerca del «nuovo» in radicale contrapposizione sia al Carducci, sia alla linea romantica e tardo-romantica dell'ottocento. La sperimentazione dannunziana, così continua e strenua fino alle ultime pagine scritte sistematicamente nel *Libro segreto*, anche come variazione sui generi letterari, nelle tre grandi ripartizioni di poesia, narrativa e teatro, con tutti i sottogeneri che, dentro, vi si possono tentare e provare, costituisce la manifestazione sicuramente unica di una disposizione intrinsecamente d'avanguardia, che si prolunga dall'inizio degli anni ottanta dell'ottocento e va fino agli anni trenta del novecento. Certamente, l'ideologia del nuovo, che d'Annunzio persegue, è tutta rivolta verso se stesso e la propria opera da reinventare in ogni momento e in ogni occasione, a contatto con le suggestioni e i suggerimenti captati al di fuori, in Europa. Ma si tratta pur sempre di una rottura radicale con la coerenza dell'itinerario letterario, che è il canone dell'artista tradizionale, estraneo alle sperimentazioni.

L'intento di stupire, che è tipico delle avanguardie novecentesche, è già fortemente attivo nell'opera dannunziana, perfino nel teatro, che pure si presenta come meno sperimentale rispetto agli altri generi che d'Annunzio persegue, nel senso che fra tragedia moderna in prosa, «sogni» in prosa, tragedie storiche, tragedie mitologiche, tragedie come «misteri» e sacre rappresentazioni, tragedie abruzzesi, fra folklore e ritualità contadina e pastorale, l'impostazione rimane tuttavia saldamente classicizzante, e la trasgressione è piuttosto negli argomenti o nelle singole scene, non nelle strutture (e, in questa prospettiva, ben poco v'ha che possa essere definito d'avanguardia, anzi, se mai, il teatro dannunziano, che pure è un'esperienza fondamentale nella storia del teatro, è il tentativo più coerente e strenuo, da parte di d'Annunzio, di ricostruire la forma tragica dopo il quasi silenzio dell'ottocento votato al dramma borghese, che almeno una volta, sia pure con molte variazioni e trasfigurazioni liriche e di teoria dell'arte e dell'artista, prova a proporre ne *La Gioconda*). Si può dire, forse, che, nell'ambito del teatro, soltanto il cambiamento di lingua rappresentato dal francese arcaico e almeno parzialmente inventato de *Le martyre de Saint-Sébastien* e de *La Pisanelle ou la Mort parfumée* costituisce una sperimentazione ancora intentata in Europa e, di conseguenza, scandalosa nel senso della rottura di canoni e regole letterarie, tanto è vero che soprattutto *Le Martyre* costituì uno scandalo, così come accade per l'arte d'avanguardia, non tanto per

il carattere blasfemo della tragedia, quanto per l'altra bestemmia nei confronti di una lingua della luce e della ragione quale è il francese. Anche la variazione dell'uso del verso all'interno delle tragedie non è così sperimentale come nella poesia: se mai, è da riconoscere, dopo il metro semilibero della *Laus vitae*, la ricerca di un ritmo analogo, adatto allo scambio delle battute e alternativo rispetto al pur presente endecasillabo, ne *La Figlia di Iorio*, che è, dal punto di vista metrico, la più sperimentale fra le tragedie dannunziane. Ma il teatro tragico è, forse, già di per sé, nel momento in cui, sullo scorcio dell'ultimo decennio dell'ottocento, d'Annunzio inizia ad attuarlo, un fatto troppo lontano dalle varie forme del teatro ottocentesco e troppo nuovo da poter evitare il riferimento alla tradizione greca e la conseguente osservanza dei canoni tragici nella costruzione dei testi. Non è senza significato il fatto che la prima vera e propria tragedia dannunziana, *La città morta*, abbia dietro di sé, in controluce, non soltanto il paesaggio di Micene e i luoghi delle vicende tragiche degli Atridi, ma anche la riproposta nella vicenda stessa di incesti, morte e purificazione dello schema classico di trasgressione estrema come tema deputato al genere della tragedia.

XIII

LE BIOGRAFIE COME GENERE LETTERARIO E IL CASO D'ANNUNZIO

In modo un poco esemplificativo e altresì semplificativo, si può dire che la biografia come genere letterario si possa presentare in due forme alquanto diverse, se non opposte: per un verso, la biografie come celebrazione, esaltazione, modello; per l'altro, invece, la documentazione quanto più è possibile attenta e minuziosa, indipendentemente dal giudizio dell'opera o delle azioni. Si può pensare, allora, a una biografia come quella che, in diverse redazioni, compone il Boccaccio, o come quella che Tacito ha dedicato ad Agricola, e, all'opposto, all'opera di Petrocchi sulla vita dello stesso Dante o all'infinita biografia di De Felice su Mussolini. È naturale che i due modi di biografie, in misura diversa, si mescolino, poiché ciascun personaggio biografato, per il solo fatto che valga la pena di essere oggetto di documentazione e di racconto, non può non essere anche un poco ammirato, pur spesso con tanti limiti e dubbi, e d'altra parte deve pure essere presentato al lettore con una congrua quantità di notizie che testimoniano la vita trascorsa, le vicende e le azioni, i beni e i mali, gli errori e i trionfi, così concretando con le informazioni la realtà del personaggio.

Il caso di d'Annunzio è alquanto singolare. Il fatto è che d'Annunzio ha fin dagli anni più giovani (*Primo vere* fra prima e seconda edizione) costruito con molta arte e astuzia la sua biografia, come fondamentale alternativa rispetto all'autobiografia che, di regola, è il genere di autori, pittori, musicisti, artisti. È, allora, necessario stare ai patti di Gabriele, e commentare via via la sua biografia immaginaria come scrittura, invenzione, letteratura, oppure capovolgere informazioni, dati, notizie, ponendosi a confronto con l'opera e giudicarla, definirla, contrapporla in alternativa e in modo illustrativo e interpretativo dei materiali della vita che d'Annunzio ha usato; ma, in questo caso, l'operazione viene

presso che del tutto a coincidere con la critica, cioè a cancellarsi come genere biografico.

Paradossalmente, si può dire che l'opera dannunziana non lascia nulla di non saputo alle notizie della vita, in quanto per un verso coincide l'esistenza e le esperienze e le vicende, per l'altro è continua e sapientissima invenzione della parola per il tramite e al di là delle cose. L'opera di d'Annunzio è, in romanzi come in verso, in teatro come nelle registrazioni delle proprie vicende private come della storia (*Le faville del maglio*, tanto per usare il titolo generico), un'enorme raccolta degli episodi della propria vita e un'altrettanto infinita ricreazione e reinvenzione e, di conseguenza, trasformazione in quanto cerca di dare fondo esaustivamente dei materiali possibili della tradizione letteraria e delle possibilità di vivere e di agire, fino al punto alquanto frequente di crearsi un evento o una situazione di vita per rinnovare e sublimare gli esempi e le letture della letteratura dal mito e dal paesaggio della Grecia fino a Settignano, al vario Abruzzo, alla Versilia, ad Arcachon, al carso, al cielo e al lago. E, allora, ecco che la vita deriva dalla scrittura, e non, come di regola avviene nelle biografie come genere, la letteratura come interpretazione, emozione, passione, situazioni, commento della vita.

Sono tentato di dire che la vera biografia di d'Annunzio è, allora, l'interpretazione della scrittura, anche nelle lettere più semplici, comuni, di affari o di convenienza. Detto questo, resta imponente il problema della curiosità e dell'informazione del lettore, che sono molto al di qua dell'opera, e che sono in qualche modo insoddisfatte dalla complessità e dalla difficoltà della scrittura (che è, poi, un dato di fatto di tutti gli scrittori come di tutti gli altri artisti). Credo che le biografie più sicure e vere siano quelle che offrono un modello di valore, di sublimità, di significato assoluto, di lezione. Al massimo, accettabili sono i *razos* (come quelli provenzali) che danno dati semplici, spogli, elencativi, senza tante chiacchiere e commenti: tanto più, poi, che, fin dall'inizio della sua attività letteraria e delle sue vicende, subito si sono confusi realtà dei fatti e ampliamento o anche invenzione ad arte dell'autore e anche di persone interessate alle proprie fortune di vita per il tramite della fama dell'opera e degli episodi, delle partecipazioni e delle attività pubbliche e personali di Gabriele. Uno scrittore alquanto legato a d'Annunzio, come Pavese, sul punto di uccidersi, ha raccomandato gli ipotetici lettori di non fare troppi pettegolezzi; e il risultato è stato

che, appena morto, si sono moltiplicati, le biografie, le identificazioni di persone, amici, donne amate, parenti, luoghi, fino all'ossessione, a grande svantaggio dell'opera, i pettegolezzi, appunto. La vita di d'Annunzio non è assolutamente paragonabile con quella di Pavese e di presso che tutti anzi i letterati e gli artisti della nostra letteratura (e di altri paesi altresì). È uno dei supremi modelli di scrittura che diventa vita, che, in questo modo, si trasforma anch'essa in esempio, perfino nei momenti di sofferenza, di tragicità, di sconfitta; e penso, in questi casi, alle pagine di guerra con il sublime esempio del *Notturmo*, ma anche con *Il libro ascetico della giovane Italia* e con *L'urna inesaurita*, per quel che riguarda la guerra, e al *Libro segreto* nelle ricreazioni e nelle sublimazioni di incidenti, di malattie, di sessualità.

La scrittura, le immagini, i nomi, le citazioni letterarie, trasfigurano le situazioni biografiche che nelle occasioni stesse in cui nulla sembrerebbe esserci altro che notizia, fatto spoglio e brutale e perfino a tratti volgare e penoso. In modo inevitabile ed esemplare la biografia reale ha un significato infinitamente più esiguo, secondario, banale rispetto alla trasformazione nella scrittura. È impossibile, nella lettura delle opere di d'Annunzio, dimenticare la sublimazione della scrittura in confronto con le informazioni e le vicende dell'esistenza, oltre a tutto in parte autentica ma spesso creata dallo scrittore stesso per propria celebrazione, in ogni circostanza che gli capitino oppure che voglia sollecitarli. Come confronto, si pensi a un poeta presso che contemporaneo come è il Pascoli e alla biografia per lui organizzata e spiegata dalla sorella Mariù. È il frutto del tentativo accanito di ripetere e spiegare parola per parola, immagine o testo poetico per testo, l'altezza letteraria dell'opera del Pascoli, nella contrapposizione radicale fra questa e la vita invece minima, quasi insignificante, per null'affatto riportabile alla poesia; e, d'altra parte, la poesia non ha nulla a che fare con la biografia, anche quando il poeta dà in versi nomi, persone, luoghi concreti, episodi di cronaca personale e della storia, la biografia scritta da Mariù è enorme proprio perché le vicende della vita sono troppo esigue e insignificanti rispetto al significato e all'esemplarità della poesia. In qualche modo, lo stesso si può dire anche delle biografie montaliane, accuratamente e pedantesamente identificate soprattutto per le donne conosciute o anche soltanto immaginate, ma del tutto insignificanti dal punto di vista della poesia e delle prose narrative, giornalistiche, critiche, perché la creazione poetica oltrepassa infinitamente i nomi e gli eventi biografici.

La biografia ideale, a mio parere, di d'Annunzio dovrebbe ridurre al minimo i commenti, le spiegazioni, i pettegolezzi, le curiosità inevitabilmente morbose, i sospetti, gli ampliamenti più o meno autentici delle situazioni e delle avventure delle persone che hanno avuto a che fare con Gabriele, soprattutto, poi, per quel che riguarda la famiglia e le donne amate; e, invece, rigorosamente precise dovrebbero essere le notizie, le date, gli episodi, sia per quel che riguarda lo scrittore sia per quel che si riferisce alla cronaca e alla storia dei decenni in cui d'Annunzio ha operato. Non è finora accaduto: Woodhouse è il solo che a tanto più sia giunto vicino. Chiara e l'Andreoli, in modo diverso e spesso opposto, hanno scritto biografie l'uno come romanzo, e neppure poi dei più felici e persuasivi quanto a scrittura e a ritmo della narrazione, l'altra per troppe semplificazioni. Chiara, in particolare, compone la biografia dannunziana come una sequenza di scandali erotici, economici, politici, letterari. D'Annunzio non gli piace, anzi lo odia e lo disprezza. Non ha letto con qualche interesse le opere, non dà loro nessun credito, la biografia diventa, allora, un'alternanza di giudizi beffardi e ostili e di compiacenti pettegolezzi. Un poco paradossalmente, si potrebbe dire che il d'Annunzio di Chiara è un personaggio d'invenzione quasi completa, che è altra figura rispetto alle opere, fino a far fatica a capire quale relazione ci sia fra scrittura dannunziana e narrazione alquanto avventurosa e dilatata di Chiara. Per questo la biografia di Chiara ha suscitato interesse e giudizi laudativi: è stato letto non come verità dello scrittore, ma come personaggio di romanzo, così come sono i personaggi delle opere del romanziere quale Chiara è.

In più, c'è stata la lunga presunzione di moda politica e moralistica per la quale di d'Annunzio non era possibile parlare se non con schifiltà perché troppo ricco d'immagini, di invenzioni, di meraviglie, oppure perché immorale, o, peggio che mai, perché legato al fascismo e, anche prima, aristocratico e di "destra". Di qui c'è stata la persistenza, nelle biografie, anche recenti se non recentissime, di curiosi toni accusatori, là dove la biografia ha da essere obiettiva, distaccata, esclusivamente dedicata alle notizie e alle situazioni come sono in rapporto con l'opera, che è sempre altro e al di là della storia, della politica, della morale. La biografia dannunziana di Chiara certamente patisce di tutti questi difetti, anzi colpe; quella di Woodhouse è infinitamente più piana e quieta, anche se i giudizi politici pur compaiono; quella dell'Andreoli è prudente ed

equilibrata, e si tiene libera dai pettegolezzi erotici ed economici, rende con efficacia l'ambiguità della vita di d'Annunzio fra realtà e invenzione, i fatti e la creazione di sé, le azioni e le persone incontrate, conosciute, amate, usate, senza mai esagerare in descrizioni di figure e personaggi al di là della funzionalità concreta e spesso modesta degli avvenimenti e delle occasioni mondane o letterarie o amorose o di affari, le vicende intricate di vita, cronaca, storia e letteratura sono descritte con sicurezza pur con qualche eccesso nella descrizione della vita giovanile, e a tratti un poco frettoloso e indifferente è il racconto delle esperienze del periodo francese e ancor più della prima guerra mondiale. Può, allora, accadere che più minuziosamente e a lungo si parli di aspetti, scritti, interessi letterari di minore significatività come esemplarità e valori, e molto più rapidamente degli scritti più alti, perché i primi servono di più all'illustrazione pittoresca e animata della biografia come avventura e sapiente e astuto calcolo, mentre i secondi sono lasciati un poco da parte in quanto in essi troppo difficile è dover fare i conti con la sublimità dell'invenzione come biografia della parola.

Non senza qualche giustificazione, è accaduto che siano state scritte biografie cucendo pagine o accenni di uno scrittore di una serie di sue opere nascostamente o allusivamente autobiografiche o ricreate e usate come spunti di scrittura: e il risultato (penso a Benedetto Croce) è stato molto più efficace delle biografie per pettegolezzi e malignità o banalità. Io confesso di non sentirmi particolarmente attratto dal genere biografico così precario e dubbioso, a meno che non si tratti di esempi e modelli di sublimità e di valori, che, in fondo, coincidono con il riconoscimento dell'arte. Ma io non sono per nulla curioso delle vite degli autori: al contrario, semmai, delle invenzioni e delle avventure degli autori di biografie come di ogni altra letteratura al di là, molto al di là, di notizie e informazioni, e non più d'altro.

XIV

LA ROMA DI CLAUDIO CANTELMO

Nel primo libro delle *Vergini delle rocce* d'Annunzio pronuncia un'eloquentissima invettiva contro la «terza Roma», la capitale d'Italia dopo la conquista della città il 20 settembre 1870 e la fine del dominio politico dei papi e la trasformazione urbanistica fervida, operosa, rapidissima per farla gareggiare con le altre capitali d'Europa bruciando i tempi dopo tanto torpore da inerzia; e proprio d'Annunzio fin dagli anni ottanta ha molto contribuito a tale immagine della nuova Roma ricca, sfarzosa, con gli scritti giornalistici di cronaca mondana, consacrandola poi nel *Piacere* con la registrazione degli eventi mondani, gli eccessi erotici ed estetici, l'edonismo raffinatissimo. Claudio Cantelmo, invece, accusa con enorme violenza la città che viene rapidamente spogliata della sua bellezza, della sua solennità, della sua fama antica ed eroica, per diventare centro di affari, speculazione, spettacolo di bruttezza architettonica, esempio volgare della democrazia borghese, che cancella ogni valore:

Sembrava che soffiasse su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggiunta corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia. Perfino su i bussi della Villa Albani, che eran parsi immortali come le cariatidi e le erme, pendeva la minaccia dei barbari. Il contagio si propagava da per tutto, rapidamente. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili, ogni senso di decoro era smarrito, ogni rispetto del Passato era deposto. La lotta per il guadagno era combattuta con un accanimento implacabile, senza alcun freno. Il piccone, la cazzuola e la mala fede erano le armi. E, da una settimana all'altra, con una rapidità quasi chimica, sorgevano su le fondamenta riempite di macerie le gabbie enormi e vacue, crivellate di buchi rettangolari, sormontate da cornicioni posticci, incrostate di stucchi

obbrobriosi. Una specie d'immenso tumore biancastro sporgeva dal fianco della vecchia Urbe e ne assorbiva la vita¹.

Lo spettacolo della nuova Roma è il trionfo e il potere dei profittatori e degli speculatori edilizi che hanno invaso la capitale: c'è, dietro, l'altra immagine dell'Urbe, quella sognata durante il Risorgimento, fino alla breccia di Porta Pia e al compimento dell'Unità italiana.

Claudio Cantelmo rammenta con disperazione e con ira le grandi ville romane che rapidamente sono deturpate e impoverite d'alberi, viali, statue per fare il posto alle case tutte uguali e volgari; e non si dimentichino le dannunziane *Elegie romane*, che hanno il titolo e l'ambientazione delle ville perché sono lo spazio degli incontri d'amore, delle passeggiate, delle visite della bellezza dell'arte e della natura. Insiste ancora Claudio:

Poi di giorno in giorno, su i tramonti, – quando le torme rissose degli operai si sparpagliavano per le osterie della via Salaria e della via Nomentana – giù per i viali principeschi della Villa Borghese si vedevano apparire in carrozze lucidissime i nuovi eletti della fortuna, a cui né il parrucchiere né il sarto né il calzolaio avevan potuto togliere l'impronta ignobile; si vedevano passare e ripassare al trotto sonoro dei bai e dei morelli, riconoscibili alla goffaggine insolente delle loro pose, all'impaccio delle loro mani rapaci e nascoste in guanti troppo larghi o troppo stretti. E parevano dire: "Noi siamo i nuovi padroni di Roma. Inchinatevi!"².

Dietro la descrizione della terza Roma, quella italiana, c'è certamente l'eco del millenario mito della città gloriosa e potente dell'Impero e anche della seconda Roma, quella cristiana, ugualmente mirabile per la bellezza di edifici, chiese e ville e palazzi e monumenti, ma rinnovata dall'aspirazione risorgimentale a vedere Roma come il simbolo dell'Unità. Si pensi alle celebrazioni di Garibaldi e dei suoi garibaldini per le battaglie gloriose ed eroiche per la liberazione della città nel 1848-1849, scritte sia negli anni del Regno già costituito, ma privo ancora del compimento supremo, coincidente con Roma, sia in tanti testi di Carducci giovane e nel poema di d'Annunzio di poco successivo alle *Vergini delle rocce* e in inni

¹ Cito dall'edizione delle *Prose di romanzi*, a cura di N. LORENZINI, Mondadori, Milano 1989, II, p. 43.

² *Ibidem*.

e odi di Pascoli. Soprattutto il poema dannunziano, contenuto in *Elettra*, insiste sulle gesta della resistenza di Garibaldi in difesa di Roma contro gli eserciti convocati a distruggere la vera e nuova città che è il centro dell'Italia, come preannuncio della capitale che sarà proclamata nel 1870.

Per d'Annunzio la Roma di quei combattimenti del 1848-1849, come, negli anni sessanta, quando la capitale era diventata Firenze, i tentativi di Garibaldi di forzare il destino e di liberare Roma dal potere temporale dei papi, anche in tanti testi di Carducci, sono la garanzia sognata e desiderata che, dopo, la terza Roma sarà più grande, gloriosa e luminosa di quella imperiale. Le pagine del romanzo del 1896 sulla speculazione a Roma, con la demolizione della bellezza della città e i nuovi ricchi al potere, volgari e pretenziosi e stupidamente tronfi, offrono l'immagine clamorosa della delusione proprio di quello che era sembrato il compimento del Risorgimento, quella che Manzoni aveva chiamata la rivoluzione italiana, quella giusta e priva delle violenze sanguinarie e degli eccessi politici e filosofici della Rivoluzione francese, e analoga invece a quella americana, in quanto doverosa azione di un popolo che vuole essere unito e libero. Di qui ecco le delusioni nella verifica dell'enorme distanza fra il dover essere eroico e l'essere immiserito, senza più entusiasmi e bellezza, e poi, via via, la visione della capitale di uno Stato debole, povero, oberato di debiti. In *Giambi ed Epodi* Carducci racconta, con feroce sarcasmo, l'arrivo dell'Italia a Roma come una salita al Campidoglio in segreto, furtivamente, affinché nessuno degli Stati dell'Europa difensori ancora del potere temporale del papa se ne accorga e, di conseguenza, neppure le mitiche oche di Tito Livio sbraitino e diano l'allarme. Più in là Pascoli, nell'inno ad Antonio Fratti, dirà che ora siamo in un tempo di stanchezza e di disillusa ironia, e la memoria epica delle imprese di Garibaldi sembra una favola antica, quasi irriconoscibile. Gli errori, i vizi, le speculazioni, la degradazione morale e politica, i delitti, l'intreccio fra politica ed economia sono l'argomento di una notevole quantità di romanzi negli anni fra l'ottanta e il primo decennio del Novecento, con, al culmine, *I Viceré* di De Roberto e *I vecchi e i giovani* di Pirandello.

Proprio negli anni novanta d'Annunzio affronta la crisi dell'Italia unita da un punto di vista non tanto morale e di rimpianto per l'entusiasmo risorgimentale che si è perduto – e anche coloro che hanno combattuto e vinto la battaglia per l'unificazione hanno finito a essere coinvolti nella palude delle speculazioni e del trasformismo – quanto

rispetto alle istituzioni politiche e alle conseguenze morali e di vita. Per d'Annunzio Roma capitale compendia tutti i mali della nazione, ed è un'idea destinata a essere ripresa e riproposta infinite volte nel corso del Novecento politico e moralistico. Ma il punto di vista di d'Annunzio è fondamentalmente sociologico e di teoria politica, al di là ormai da rimpianti, nostalgia, sarcasmi, documentazioni giudiziarie, inchieste. Invece della nuova Roma che rinnovi la gloria, la potenza e la bellezza della città repubblicana e poi imperiale, d'Annunzio vede che è venuto fuori l'emblema grandioso e orrendo della democrazia al potere, che comporta per un verso il disprezzo per la dignità, l'onore, l'amore del bello e del vero, per l'altro la ricerca esclusiva del guadagno, la mediocrità come scelta dell'agire e del comportamento, il governo dello Stato senza valore e senza luce. Per un aspetto d'Annunzio vede Roma come la città della borghesia volta soltanto al denaro; per l'altro, l'impotenza dell'aristocrazia e degli ottimati di fronte alla democrazia egitaria e la miseria del popolo asservito a un lavoro abbruttente, senza partecipazione e interesse, e miserabile, come dimostrano i due 'canti' della *Laus vitae* che hanno come emblemi il "gran demagogo" e le città terribili. All'opposto c'è l'utopia del popolo lavoratore che l'uomo nuovo riscatterà, quello che verrà a cacciare via la grande Bestia (la democrazia) e a riscattare dalla fatica e dalla miseria, dando il pane e la bellezza a tutti.

Dice Claudio Cantelmo, pronunciando l'eloquentissimo ammonimento ai poeti perché combattano con la parola l'immonda Bestia che è la democrazia, a cui sono asservite Roma e l'Italia dopo il glorioso riscatto del Risorgimento:

Difendete la Bellezza [...] Attendete ad inacerbire con i più acri veleni le punte del vostro scherno. Fate che i vostri sarcasmi abbiano tal virtù corrosiva che giungano sino alla midolla e la distruggano. Bollate voi sino all'osso le stupide fronti di coloro che vorrebbero mettere su ciascuna anima un marchio esatto come su un utensile sodale e fare le teste umane tutte simili come le teste dei chiodi sotto la percussione dei chiodaiuoli. Le vostre risa frenetiche salgano fino al cielo, quando udite gli stallieri della Gran Bestia vociferare nell'assemblea [...] Difendete il Pensiero ch'essi minacciano, la Bellezza ch'essi oltraggiano! Verrà un giorno in cui essi tenteranno di ardere i libri, di spezzare le statue, di lacerare le tele³.

³ *Ivi*, pp. 28-29.

Nell'allocuzione ai patrizi che hanno perso ogni autorità, perché conta soltanto il numero dei voti nelle elezioni democratiche, dice Claudio:

Su l'uguaglianza economica e politica, a cui aspira la democrazia, voi andrete dunque formando una oligarchia nuova, un nuovo reame della forza; e riuscirete in pochi, o prima o poi, a riprendere le redini per domar le moltitudini a vostro profitto. Non vi sarà troppo difficile, in vero, ricondurre il gregge all'obbedienza. Le plebi restano sempre schiave, avendo un nativo bisogno di tendere i polsi ai vincoli. Esse non avranno dentro di loro giammai, fino al termine dei secoli, il sentimento della libertà. Non vi lasciate ingannare dalle loro vociferazioni e dalle loro contorsioni sconce; ma ricordatevi sempre che l'anima della Folla è in balia del Pánico⁴.

È bene chiarire che il discorso politico di Claudio Cantelmo è un punto di vista fondamentale, ma non esclusivo e assoluto dell'Italia dello scorcio dell'Ottocento. Non si dimentichi il fatto che il progetto del protagonista di trovare, in una nobilissima famiglia libera dalle speculazioni e dalla brama di guadagni che invece a Roma hanno sedotto tante famiglie antichissime e potenti e valorose della città, la donna degna con la quale generare il nuovo Re di Roma, capace di annientare la democrazia e istituire un potere sicuro di bellezza, di forza, di ordine garantito dagli ottimati, fallisce. Il futuro politico e morale di Roma (dell'Italia) rimane incerto. Poco dopo *Le Vergini delle rocce* d'Annunzio scrive la tragedia *La Gloria*, esemplarmente politica, con la rappresentazione analoga di Roma preda dei traffici indegni e delle speculazioni bancarie e il vecchio statista lucido e amaro, che guarda disincantato lo Stato italiano preda anche per la sua responsabilità (di lui, adombrato in Crispi, che pure aveva combattuto durante il Risorgimento e aveva collaborato potentemente al raggiungimento dell'Unità) della degradazione indegna fra alcove e malversazioni e baratterie, ma prevede che la rivolta dei giovani contro tanta vergogna non riuscirà a rinnovare e a trasformare a fondo l'Italia, e la dittatura di Ruggiero Flamma diventerà infatti un potere occhiuto, malvagio, crudele, infame. La soluzione sarà l'utopia della *Laus vitae*.

C'è sempre nella rappresentazione della bellezza antica che si dissolve e muore una tragicità che variamente si esprime, come nei palazzi di

⁴ *Ivi*, p. 31.

Venezia e nelle statue delle ville venete nel *Fuoco* e come nel Palazzo Ducale di Mantova che visitano Isabella Inghirami e Paolo Tarsia e gli altri giovani quando appena era stato abbandonato dai militari e appare sconvolto, rovinato, disperatamente perduto. Nelle *Vergini delle rocce* d'Annunzio mette a confronto la furia dei costruttori che riempiono Roma di polvere e di case orrende e i parchi delle ville patrizie le cui antiche piante, meravigliose e sacrali, vengono abbattute per lasciare spazio alla speculazione edilizia. Dice Claudio Cantelmo:

Era il tempo in cui più torbida ferveva l'operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia del lucro, come un turbine maligno, afferrando non soltanto gli uomini servili, i familiari della calce e del mattone, ma ben anche i più schivi eredi dei maiorascati papali, che avevano fin allora guardato con spregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto le croste dei secoli. Le magnifiche stirpi – fondate, rinovellate, rafforzate col nepotismo e con le guerre di parte – si abbassavano a una a una, sdrucchiavano nella nuova melma, vi s'affondavano, scomparivano. Le ricchezze illustri, accumulate da secoli di felice rapina e di fasto mecenatico, erano esposte ai rischi della Borsa⁵.

C'è un aspro sarcasmo nel rilevare il fatto che l'aristocrazia nera, papale, ha abbandonato ogni ritegno e ogni fedeltà al papa nell'avversione al re venuto dal Piemonte, per giocare in Borsa e mettersi d'accordo con gli speculatori discesi dal Nord per trasformare palazzi e ville e giardini in merce e fonte di guadagno. Insiste d'Annunzio sulle antiche "rapine" dei nobili romani con la collaborazione dei papi in virtù del loro nepotismo per adornare Roma di infinite bellezze che tuttavia ora si trasformano in strumenti per i giochi di banca e di Borsa per ulteriori "furti" (adesso "legali") per il tramite delle speculazioni edilizie.

Le minacce e le condanne di Pio IX e di Leone XIII sono facilmente eluse. È un altro aspetto dell'Italia nello scorcio dell'Ottocento. Siamo ormai enormemente lontano dal Risorgimento e ugualmente dalla lotta fra lo Stato italiano e il papato dopo l'arrivo a Roma dell'Italia con la breccia di Porta Pia, nel 1870. Nelle speculazioni sono coinvolti sia i nobili antichi sia gli uomini nuovi. La risposta è l'elegia degli alberi secolari

⁵ *Ivi*, p. 42.

che vengono sradicati perché ci sia migliore e più abbondante spazio per costruire le case moderne, senza grazia, ma fonti di enormi guadagni:

I lauri e i roseti della Villa Sciarra, per così lungo ordine di notti lodati dagli usignoli, cadevano recisi o rimanevano umiliati fra i cancelli dei piccoli giardini contigui alle villette dei droghieri. I giganteschi cipressi ludovisii, quelli dell'Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa la solennità del loro antico mistero sul capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati (mi stanno sempre nella memoria come i miei occhi li videro in un pomeriggio di novembre) atterrati e allineati l'uno accanto all'altro, con tutte le radici scoperte che fumigavano verso il cielo impallidito, con tutte le negre radici scoperte che parevano tenere ancor prigionie entro l'enorme intrico il fantasma di una vita oltrapossente. E d'intorno, su i prati signorili dove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l'ultima volta più numerose di fili d'erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l'opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno⁶.

Nelle *Vergini delle rocce* è netta la contrapposizione fra il passato storico di Roma antica e cristiana e il presente, quello ormai infinitamente remoto alla conclusione del processo unitario.

I due punti della speculazione edilizia con l'enormità di miserabile affarismo e di bruttezza e volgarità per un verso, della bellezza e della grazia perduta con l'abbattimento degli alberi centenari di venustà e di nobiltà solenne dall'altro rilevano proprio il doppio tempo che d'Annunzio rappresenta, nell'esclusione ormai delle vicende epicamente risorgimentali. Dice infatti Claudio Cantelmo, come unico riferimento alla relazione fra il Risorgimento e l'attualità:

Tali [...] i padroni di quella Roma che sognatori e profeti, ebbri dell'ardente esaltazione di tanto latino sangue sparso, avevano assomigliata all'arco di Ulisse. – Bisogna curvarlo o morire. – Ma quegli stessi uomini, i quali da lungi erano apparsi fiamme nel cielo eroico della patria non ancor libera ora diventavano “carboni sordidi, buoni soltanto a segnare su i muri una turpe figura o una parola sconcia”, secondo l'atroce immagine d'un retore

⁶ *Ivi*, pp. 42-43.

indignato. S'industriavano anch'essi a vendere, a barattare, a legiferare e a tender trappole, nessuno più facendo allusione all'arco micidiale⁷.

La passione risorgimentale, con la tensione spasmodica alla liberazione di Roma per dare compimento all'Unità d'Italia, si è trasformata negli stessi eroi d'allora nella sordida brama di profittatori e in barattieri (cioè dediti a servirsi a proprio vantaggio del denaro pubblico). C'è, in questa battuta, la stessa idea dello Stato italiano e di Roma in specie diventata preda di speculatori con cui sono in combutta proprio quegli stessi uomini che fecero il Risorgimento, spesso garibaldini, compagni dei tanti che sono morti per l'ideale di patria, che d'Annunzio rappresenta nella *Gloria* nella figura di Cesare Bronte, e che appare anche nei 'vecchi' del romanzo di Pirandello. L'ideale è stato il Risorgimento con tutto il sangue che è costato e con tutto l'entusiasmo della felice attuazione; oggi il reale è la sordidezza delle speculazioni, dei guadagni, dei giochi della Borsa, proprio da parte di quelli che furono eroi e profeti della nuova Roma gloriosa. Dice ancora d'Annunzio per bocca di Claudio Cantelmo:

Mi consolava d'ogni disgusto lo spettacolo sublime dell'Agro seminato delle più grandi cose morte, onde non sorge mai altro che fili d'erba, germi di febbre e formidabili pensieri [...] D'una tale demenza si sentivano invasi, io penso, i giovinetti delle bande garibaldine quando entravano nell'Agro⁸.

È un'altra contrapposizione fra la Roma delle speculazioni edilizie e della Borsa e quella antica (le «grandi cose morte»), ma anche quella dell'epica garibaldina, quando era ancora schiava. In realtà, il sogno è fallito, perché (suggerisce d'Annunzio) dopo la conquista non eroica la città è diventata una cloaca. Claudio Cantelmo immagina il riscatto di Roma alla grandezza e alla bellezza per opera del Re di Roma, che nasca da una stirpe eroica come la sua, ugualmente antica e gloriosa, e abbia analogo ma duraturo il segno trionfale e invincibile di quel Napoleone, che emblematicamente per la migliore ammirazione il protagonista dice «Còrso» e che d'Annunzio ha idolatrato durante gli anni del Cicognini, nell'adolescenza, come figura del suo futuro destino di gloria: «Io

⁷ *Ivi*, pp. 43-44.

⁸ *Ivi*, pp. 20-21.

vedevo, nella mia immaginazione, dietro le vetrate fiammeggianti del balcone regale, una fronte pallida e contratta su cui, come su quella del Còrso, era inciso il segno d'un destino sovrumano»⁹. Al Re di Roma d'Annunzio contrappone il re d'Italia, umiliato dal suffragio universale e dalla democrazia. Egli lo sogna come il sicuro rinnovatore della città sacra e dell'Italia unificata, capace di distruggere tutte le basse passioni e cupidigie di guadagno e di rendere nuovamente serve le plebi. Aggiungo un'altra contrapposizione significativa fra il re d'Italia e il papa, quest'ultimo saldo, autentico, rigoroso, libero da ogni condizionamento politico di governo democratico. Questa considerazione compendia una considerazione sullo Stato italiano decisamente negativa, perché l'unificazione della nazione ha provocato «un rigurgito di cloache» e il potere del denaro, delle banche, della Borsa, la distruzione della bellezza antica per suscitare una città di mattoni e di calce mediocre, volgare:

Come un rigurgito di cloache l'onda delle basse cupidigie invadeva le piazze e i trivii, sempre più putrida e più gonfia, senza che mai l'attraversasse la fiamma di un'ambizione perversa ma titanica, senza che mai vi scoppiasse almeno il lampo d'un bel delitto. La cupola solitaria nella sua lontananza transtiberina, abitata da un'anima senile ma ferma nella consapevolezza de' suoi scopi, era pur sempre il massimo segno, contrapposta a un'altra dimora inutilmente eccelsa dove un Re di stirpe guerriera dava esempio mirabile di pazienza adempiendo l'offizio umile e stucchevole assegnatogli per decreto fatto dalla plebe¹⁰.

Si chiarisce la concezione che ha d'Annunzio, alla metà dell'ultimo decennio dell'Ottocento, dell'Italia come è e come dovrebbe essere, ora che il tempo eroico del Risorgimento è finito, ed è vana nostalgia il rievocarlo. Anzi, si è ormai consolidato un opposto modo di vivere e di agire nella società e nella politica: la lotta per il guadagno, la concezione borghese della democrazia, che d'Annunzio identifica con le conseguenze della Rivoluzione francese.

Non che il pensiero di Claudio Cantelmo sia quello di d'Annunzio, anzi il fallimento conclusivo dell'aspirazione del protagonista del romanzo a essere colui che darà origine al Re di Roma è il segno di tale diversità di posizioni; e ancor più è indicativa l'insistenza sulla decadenza

⁹ *Ivi*, p. 20.

¹⁰ *Ivi*, pp. 19-20.

della famiglia Montaga e del loro palazzo: la memoria di un antico fatto di sangue, la fontana che non emette più acqua, la follia della madre delle tre sorelle che non vogliono far continuare la stirpe sicuramente tarata. In questo modo lo slancio eloquentissimo di Claudio Cantelmo nell'aspirazione al rinnovamento radicale di Roma e dell'Italia e nella violenta accusa contro la democrazia borghese e il trionfo dell'economia si muta a poco a poco in elegia a cui fanno eco le parole di Massimilia, Anatolia e Violante. Subito dopo d'Annunzio nella *Gloria* rappresenta lo sfasciarsi del governo dei 'vecchi' e il successivo fallimento dei 'giovani'. Dopo l'assassinio di Umberto I, d'Annunzio scrive l'ode *Al Re giovane* ammonendo Vittorio Emanuele III, che era lontano dall'Italia, sul mare, a liberarsi da tutti i mestatori della politica, a dare giustizia e pace al popolo che ha fame e miseria, a restituire all'Italia dignità di potenza militare capace di riscattarsi dalle sconfitte di Custoza e di Lissa.

La fase parzialmente nietzschiana della profezia della trasformazione totale di Roma e dell'Italia a opera del superuomo che divenga Re di Roma sostituendosi al re di stirpe guerriera e ormai irrimediabilmente umiliato dalle regole della democrazia e privo di ogni potere, è superata nella speranza che il nuovo «Re giovane» possa fare quello che il poeta gli indica. Sono, senza eccessi enfatici, gli stessi principi che Claudio Cantelmo ha proclamato: l'orazione di d'Annunzio rivolta al Re giovane ha la stessa energia ammonitoria, proponendosi come l'autorità suprema nel Paese ancora turbato dalla morte di Umberto I.

Claudio Cantelmo mette a confronto i due poteri che sono presenti in Roma, il papa e il re, entrambi fragili, ma Leone XIII – decrepito com'è – conserva la grandezza e il rigore secolare, senza cedimenti alle istituzioni moderne e alle riforme borghesi, mentre Umberto I è impotente, legato alla Costituzione democratica, semplice segretario di quanto il governo e il Parlamento gli ordinano di fare. Quel re non è pensabile che possa reagire e riprendere il dominio assoluto, cacciando i mercanti che stanno vendendo Roma agli speculatori e a coloro che giocano in Borsa e costruiscono la nuova città brutta e volgare sulle rovine di quella che fu meravigliosa. Al di là del Tevere c'è ancora un potere intatto, che non cede alla democrazia, mentre al Quirinale c'è un re di nome e non di fatto, e il palazzo è enorme e vuoto, e non può essere l'emblema della vera potenza. Ancora in questo primo libro delle *Vergini delle rocce*, in contrapposizione sempre con il re che sta nel Quirinale, ma non ha

alcun potere, Claudio Cantelmo rammemora un altro re, il Borbone sconfitto, ma deciso fino all'ultimo di non cedere alla massa e ai principi dell'89, e soprattutto la regina Maria Sofia, eroicamente diritta sulle mura di Gaeta – l'ultimo baluardo del Regno – mentre piovono accanto e intorno a lei i proiettili delle navi piemontesi che hanno messo il blocco alla fortezza.

Due figure nel romanzo sono poste a confronto del re d'Italia, privo di ogni potere effettivo: il papa e Francesco II, re delle Due Sicilie, il primo sicuro nella sua millenaria dogmaticità, il secondo capace di battersi valorosamente quando tutto era per lui perduto dopo l'impresa di Garibaldi e l'arrivo dell'esercito e della flotta piemontesi. La celebrazione di Francesco II è messa in bocca al vecchio principe Montaga, un uomo del passato, ma intatto e puro all'opposto di Crispi e dei nobili romani, per renderla meno stridente dopo che Claudio ha evocato l'appassionata memoria delle guerre garibaldine nel tentativo di conquistare Roma per forza epica e non per compromessi e favorevoli occasioni politiche. Dice il principe:

– Ebbene – egli diceva, rivolto a me, accendendosi nella sua fede, mentre la bella barba candida gli dava quasi una sembianza profetica – ebbene, Claudio, quando un Re cade come cadde Francesco di Borbone a Gaeta, da martire e da eroe, non è possibile che Iddio non lo risollevi e non gli restituisca il regno. Ascolta la mia parola, figlio di Massenzio Cantelmo, e non dimenticarla. Il Re delle Due Sicilie finirà i suoi giorni in gloria sul suo trono legittimo¹¹.

All'inno e all'improbabile profezia del vecchio principe si accompagna subito dopo la considerazione di Claudio Cantelmo, che ricorda invece l'ultimo giorno di Francesco II nella reggia di Caserta ormai deserta, perché tutti i cortigiani, i generali, i servitori che aveva creduto fedeli se ne sono andati, e riflette sul re, giovane, con un regno bellissimo e grande, la capacità di fare imprese gloriose ed è invece, imbecille e alieno a combattere e a dominare. È un'ulteriore contrapposizione fra il dover essere e l'essere: Claudio rileva molto energicamente, ma anche con qualche malinconia pensando alle illusioni del principe Montaga,

¹¹ *Ivi*, p. 83.

il caso di Francesco II, che tutto aveva per essere un grande re, e che ha fallito la prova: ritorna, allora, l'immagine del re d'Italia impotente, nel Quirinale. Questo offre l'esempio dell'impotenza regale nel tempo della democrazia, mentre il re Borbone tutto aveva per essere un autentico re, e se ne è dimostrato incapace. Dice Claudio:

Nulla gli mancava: neppure lo spettacolo e l'odore della putredine, potentissimi per eccitare i grandi pensieri. In verità, egli aveva tutto: la forza imperiosa dell'antico nome, la giovinezza che seduce e trascina, un reame su tre mari bellissimi e assuefatto alle tirannie, una reggia opulenta in vista d'un golfo ricurvo e sonoro come una cetra, un'appassionata compagna le cui narici feline parevano respirare in un sogno eroico e palpitare di voluttà presentando l'effluvio elettrico degli uragani. Egli aveva da godere e da difendere tutti questi beni; e, sposo reduce dalla riva estrema dell'altro mare, egli recava ancora nell'orecchio il clamore dei popoli fedeli, ma udiva anche un altro clamore; e l'occasione d'una superba lotta gli si offriva di là, dai confini del suo dominio, su campi già irrigati di sangue e fumidi d'una fermentazione violenta, aperti al pensiero più forte, al verbo più nobile e alla spada più veloce. In verità, tutto egli aveva: fuori che la natura del leone. Perché dunque la Fortuna volle imporre il cumulo di tanto favore a un debole agnello? Mai sangue fu più timido in vene giovanili e mai sensualità fu più torpida¹².

Per voce di Claudio Cantelmo d'Annunzio, nel 1895, vuole dimostrare la necessità politica, intellettuale, artistica, militare dell'attuazione del suo progetto: c'è a Roma un re impotente perché si è lasciato da se stesso legare dalla costituzione democratica e ci fu un re a Napoli che aveva tutto per primeggiare in Italia e nell'Europa, ed era un imbecille; e l'esaltazione di Francesco II da parte del principe Montagna non è che un'illusione. L'unico modo per uscire fuori dalla putredine attuale dell'Italia dedita esclusivamente al guadagno è la profezia dell'avvento del Re di Roma. Fallita la speranza di unirsi con una delle tre vergini Montagna, nel 1900 d'Annunzio ritorna all'idea risorgimentale dell'Italia unita sotto il comando di un re sabauda nuovo, giovane, venuto non dal Quirinale e da Roma divenuta una cloaca di faccendieri, ma dal mare (Vittorio Emanuele, quando Umberto I viene assassinato, si trova in crociera militare), che d'Annunzio

¹² *Ivi*, p. 84.

vede come l'immagine delle avventure, delle imprese eroiche, della nascita che rinnova tutto ciò che è vecchio e malato.

Nelle *Vergini delle rocce* c'è, però, un autentico *exemplum* assoluto di eroismo, ed è dato non da un re e neppure da un eroe autentico, ma da una donna, Maria Sofia di Baviera, la moglie giovanissima di Francesco II. È la palese e un poco pedagogica dimostrazione che i re, oggi, sono inetti o per natura o per rinuncia politica, e il modello di valore è, invece, una donna. Nelle tragedie dannunziane (non nei romanzi) le donne offrono, appunto, esempi di valore eroico e di vita: si pensi alla *Nave*, alla *Figlia di Iorio*, alla *Fedra*, alla *Fiaccola sotto il moggio*. Tale dimostrazione di eroismo, nelle *Vergini delle rocce*, non è data da Francesco II, il re in cui il principe Montaga ancora crede, nella sua illusione di restaurazione borbonica, ma dalla diciannovenne regina. Così d'Annunzio può scrivere una straordinaria pagina di epica grandiosa e appassionata, gareggiando con la Waterloo di Victor Hugo (autore che d'Annunzio celebra in un'ode contenuta in *Elettra*). Non è funzionale rispetto al romanzo, se non indirettamente e allusivamente, come esempio della miseria morale e politica dei sovrani attuali, per i quali non c'è possibilità di riscatto, e vuole essere la dimostrazione che anche il popolo è capace di gloria quando abbia davanti l'immagine di eroe che sfida la morte in battaglia, e non è mera plebe schiava e brutalmente sottoposta agli speculatori.

La rappresentazione dell'assedio di Gaeta, dove si trovano Francesco II, la regina e i pochi rimasti fedeli, è condotta in crescendo, fino al culmine dell'apparizione di Maria Sofia, diritta e sicura, mentre pio-vono intorno le cannonate italiane. A raccontare è Violante, testimone dell'assedio:

Era l'assedio con tutti i suoi orrori, nella città ingombra di soldati, di cavalli e di muli, sprovvista di vettovaglie e di denaro, armata d'armi fiacche o inutili, travagliata dal tifo e dalla fellonia. Le piogge torrenziali la riempivano d'una melma nerastra ove i giumenti famelici erranti per le strade stramazavano e agonizzavano. La grandine di ferro la traforava, la smantellava, l'atterrava, l'incendiava, sempre più spesso e più fragorosa, non interrotta se non per le brevi tregue pattuite per seppellire i cadaveri già putrefatti. Nelle chiese si celebrava l'ufficio divino e s'invocava la Patrona Invincibile, mentre le pietre si staccavano dalle pareti, cadevano i vetri infranti, giungevano i gemiti dei feriti trasportati nelle barelle. I malati degli Ospedali si sollevavano su i letti quando una bomba penetrava il muro

della corsia e nell'attimo dello scoppio credendo di morire gridavano: – Viva il Re! – D'improvviso una polveriera si squarciava scrollando dalle fondamenta tutta la città che rimaneva soffocata dal fumo e dal terrore, mentre nella voragine aperta scomparivano i bastioni, i cannoni, le blindate, le casematte, le case, e cento e cento uomini¹³.

È la raffigurazione tragica e, al tempo stesso, epica di un assedio senza speranza di vittoria, con tutti gli eccessi che coinvolgono esplosioni, fame, casematte sventrate, le moltiplicazioni dei caduti, e, in più, con l'ostilità della natura, che interviene con le furiose piogge a rendere ancora più disperata la resistenza degli assediati. Non siamo certamente in una rievocazione autentica per la forza della memoria di quanto è accaduto nell'estrema resistenza del re borbone che Violante custodisce e ora dona a Claudio come testimonianza dello straordinario esempio di un evento degno di ricordo in un mondo borghese che assolutamente non vuole sentir parlare di eroismo gratuito, quando tutto è perduto. È una lezione anche per l'Italia inetta e del tutto dimentica di sconfitta da vendicare e di potenza militare da rafforzare nelle inquietudini degli Stati dell'Europa. È bene ricordare che il 1895 è il tempo della disfatta dell'avventura coloniale dell'Italia, che Crispi volle e, nel *Piacere*, sei anni prima, d'Annunzio ha messo in bocca ad Andrea Sperelli il giudizio sprezzante per i moti di piazza, in Roma, perché la colonna di militari italiani comandati dal colonnello De Cristoforis è stata uccisa in un'imboscata etiopica: cinquecento bruti brutalmente morti, cioè senza eroismo, senza gloria. Di fronte alla frase del giovane aristocratico, che è in carrozza, con nobili dame sue amiche che hanno una reazione netta di protesta, mentre attraversa la città, ci saranno, al contrario, gli inni di Pascoli dedicati alla tragicità della sconfitta di Adua e della morte gloriosa di Giuseppe Galliano.

Fra il 1889 e il 1895 d'Annunzio ha costruito una concezione dell'Italia decisamente negativa: è uno Stato asservito alla democrazia, alla banca e alla Borsa. Claudio Cantelmo dice, mentre descrive la speculazione edilizia a Roma, che nella mediocrità borghese non si può avere neppure un delitto straordinario, che scuota l'unica passione che è quella del guadagno. È la contrapposizione fra la banalità e la mediocrità bor-

¹³ *Ivi*, pp. 86-87.

ghese e l'eccesso, magari orrendo, ma tuttavia segno di diversità e di straordinarietà. Si pensi all'infanticidio che commette Tullio Hermil o all'omicidio-suicidio di Giorgio Aurispa e di Ippolita Sanzio: certamente due 'scandali' per il canone narrativo dello scorcio dell'Ottocento quando il naturalismo è ormai alle spalle (e, in ogni caso, l'omicidio narrativo riguarda per lo più gli strati sociali più bassi, quasi bestiali).

L'*exemplum* eroico si conclude quando appare, nella descrizione dell'assedio di Gaeta e delle moltiplicate rovine, la vera e unica eroina che ha la virtù di illuminare tanto orrore di guerra e di ostilità della natura:

Ma, a intervalli, nei giorni di gran sole, una specie di delirio eroico prendeva gli assediati, una specie di ebbrezza della morte li spingeva al pericolo su le batterie dove il fuoco era più terribile. In vista del nemico, al suono delle fanfare gli artiglieri cantavano e danzavano freneticamente; se taluno cadeva colpito, crescevano nella gazzarra. Un immenso grido di gioia e d'amore accoglieva l'apparizione della Regina sulle spianate ove grandinava il ferro. Ella s'avanzava con un passo audace, nella grazia libera de' suoi diciannove anni, chiusa in un busto fulgido come un corsaletto, sorridendo sotto le piume del suo feltro. Senza battere le ciglia ai sibili delle palle, essa fissava su i soldati il suo sguardo inebriante come l'ondeggiamento delle bandiere; e sotto quello sguardo l'orgoglio pareva allargar le ferite, mentre gli incolumi si rammaricavano di non aver la gloria d'una macchia rossa. Di tratto in tratto, uomini con gli occhi ardenti nel viso annerito, con le vesti in tritume come dalle mascelle d'un ruminante, coperti di sangue e di polvere, si slanciavano dai cannoni verso di lei chiamandola per nome e le baciavano il lembo della gonna¹⁴.

La vocazione alla morte, il canto e le danze davanti alla morte, saranno un'ulteriore dimostrazione eroica contro la miseria morale della società borghese, che lesina il danaro per le imprese eroiche dei pochi capaci di tanto, in *Più che l'amore*, la tragedia di dieci anni dopo. Mai come nel racconto dell'assedio di Gaeta e dell'apparizione della regina Maria Sofia d'Annunzio è più riuscito a toccare l'epica: certamente non nel poemetto dedicato a Garibaldi, non nelle prose della prima guerra mondiale, e ancor meno nelle 'canzoni' dedicate alla guerra libica e turca. Se mai, la stessa ebbrezza di follia eroica è nelle pagine dannunziane sull'impresa di

¹⁴ *Ivi*, p. 87.

Fiume, ma c'è troppa cronaca di fronte all'esaltazione epica dell'assedio di Gaeta e dell'apparizione sulle difese della città di Maria Sofia intrepida e sorridente sotto le cannonate. All'arrivo della regina i feriti sentono risorgere il sangue dalle vene, gli incolumi vorrebbero essere feriti per mostrarle il sangue che le offrono. È l'omaggio dell'eroismo della donna giovanissima e audace, per effetto della sua bellezza e della sua virtù indenne. Nella *Nave* d'Annunzio metterà nella forma della tragedia una situazione analoga, anche se nella prospettiva sadica: Basiliola (il nome di regina, significativamente) saetta i prigionieri nella fossa buia, ed essi si offrono alle frecce, invocando di essere trafitti e di versare il loro sangue in onore della sua bellezza. L'analogia delle due rappresentazioni vale a comprendere come mai d'Annunzio inserisca nel romanzo delle tre Vergini la descrizione epica dell'assedio di Gaeta, orroroso e disperato, ma illuminato dalla bellezza e dall'audacia della regina (si noti che la narrazione non fa nome del re, che pure il principe di Montaga ha celebrato, ma che Claudio Cantelmo ha giudicato inetto e debole).

La storia d'Italia è, nelle *Vergini delle rocce*, raffigurata in un modo singolare e non canonica. Anzitutto, come ambientazione, c'è soltanto Roma, perché è l'emblema del valore antico su cui tanto insistono Carducci e Pascoli, il primo dichiarando che tutto ciò che ha valore nel mondo è ancora romano. La capitale è il centro fondamentale dello Stato, soprattutto dal punto di vista politico, economico e morale, e per Claudio Cantelmo il resto del Paese non è significativo, neppure le città della storia e dell'industria perché non hanno nessuna eco eroica, ma anche nessuna esemplarità di vizio, di degradazione, di eccesso nelle speculazioni e nelle brame di guadagno e nella volgarità architettonica. Roma è anche il modello di una bellezza assoluta che compendia i millenni di grazia e di splendore. A Roma ci sono i due poteri, entrambi diversamente degni: il papato, chiuso nel Vaticano, austero e rigoroso nella sua stabile antichità, e il re nel Quirinale, straniero a Roma e impotente perché il parlamento è fatto da uomini faccendieri e mediocri, in forza della democrazia al potere. Nella prima metà degli anni novanta d'Annunzio rappresenta il fallimento totale del postrisorgimento, proprio nella conseguenza della conquista di Roma e del compimento dell'Unità. Ci sono due soli esempi, allora, di alternativa a tanta degradazione: uno è il progetto di Claudio Cantelmo di generare il Re di Roma che possa cancellare la democrazia e rifondare nella forza e nella bellezza lo

Stato di ottimati e volto a imprese gloriose, capace di un potere assoluto e valoroso; l'altro è l'apparizione eroica di Maria Sofia di Borbone sui baluardi di Gaeta assediata, indenne dai proiettili e adorata dai soldati. Il tentativo di Claudio fallisce; e la visione della regina delle Due Sicilie raffigura in qualche modo l'impossibilità del tentativo di Claudio. Ora le uniche azioni per i quali gli Italiani si battono sono le speculazioni edilizie, la Borsa e le Banche. Dice Claudio che ci vorrebbe almeno qualche delitto enorme, perché l'Italia (Roma) si scuota. L'assassinio di Umberto I a Monza sembra proprio un atto del genere. Nei romanzi, come nei versi fra gli ultimi due anni dell'Ottocento e i primissimi del Novecento, infatti il punto di vista di d'Annunzio muta radicalmente: nel *Fuoco* Roma sarà di nuovo la città autentica e vera, nella quale potranno rinascere l'arte (la tragedia nuova, mista di parola, di musica, di danza) e nella *Laus vitae* si dirà che la società ritornerà a essere misurata, ordinata, dedicata al lavoro senza schiavitù e lontana dalle brame del guadagno borghese, con gli operai che avranno la giusta mercede e il pane sicuro.

XV

IL COMPAGNO FALSARIO: D'ANNUNZIO E IL ROMANZO DELLA MEMORIA

Fin dal 1896, come appassionatamente dichiara nella prima raccolta delle *Faville del maglio*, cioè delle sue prose di memoria, riflessione, invenzioni narrative, liriche o fantastiche, riscritture di miti, di storie, di eventi sacrali, quella che intitola *Il venturiero senza ventura*, d'Annunzio propone la sua scrittura in prosa come due forme alternative, quella del romanzo oggettivamente costruito come rinnovamento radicale del genere diventato fondamentale almeno a partire dall'inizio del settecento; e il modo del tutto nuovo della rappresentazione della memoria e del pensiero, senza altro collegamento oltre la presenza costante del protagonista che governa l'andamento del suo tempo e si permette le più alacri variazioni e divagazioni e invenzioni di immagini, di metafore, di similitudini, di colpi di scena. *Il compagno dagli occhi senza cigli* è fra le *Faville del maglio* l'opera più completa e unitaria rispetto a *Il venturiero senza ventura*, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, *Notturmo*, *La contemplazione della morte*; e credo che abbia un senso molto specifico la datazione che l'autore dà: 1900-20. Non che d'Annunzio voglia dire che l'opera è stata composta nel corso di vent'anni, ma che il punto di partenza della stesura è perfettamente contemporaneo a quella del grande romanzo veneziano, *Il fuoco*, quello di amore e di morte, di splendore della città sulle acque e di decadenza e lenta dissoluzione di palazzi ed edifici, di passione sull'orlo della vecchiaia, di bellezza delle arti della parola, della musica, del teatro che non riescono a prorompere diversi e trionfali per il resistere delle forme antiche.

Di fronte a *Il fuoco*, *Il compagno dagli occhi senza cigli* propone una scrittura narrativa garantita da un unico argomento che è la memoria e dall'unico protagonista, che è la parola e lo svolgersi e le vicissitudini del tempo. E la data 1920 è molto probabilmente l'allusione alla suprema

raffigurazione della memoria e del tempo che è *La recherche* (il primo volume) di Proust, che d'Annunzio fa in tempo di leggere fra i primi in Italia e che annota come una straordinaria invenzione di vicenda e linguaggio. Gabriele, in questo modo, vuole dimostrare il fatto di essere arrivato ben prima di Proust all'invenzione della prosa di racconto e di ricerca in cui tutti i fatti e tutte le figure sono raffigurati e presentati dal solo punto di vista dell'io che coincide con la sua coscienza del tempo (e non si dimentichi che Proust, in *Sodome et Gomorre*, parla di d'Annunzio che si trova a Parigi e madame Verdurin lo invita, famoso com'è fino a essere diventato un'attrazione per i salotti intellettuali e mondani, e monsieur de Charlus fa una specie di scommessa con se stesso, se, cioè, d'Annunzio accetterà l'invito e verrà in quel salotto pretenzioso ma di mediocre livello, oppure non si farà vedere; e così potrà verificare se Gabriele è un vanitoso di mezza tacca oppure è davvero un personaggio degno d'ossequio, ed è, allora, contento di sapere che d'Annunzio ha declinato l'invito). Insomma, le due date che d'Annunzio appone a *Il compagno dagli occhi senza cigli* vogliono indicare al lettore per un verso la propria capacità di creare un nuovo genere di narrazione che è quello della memoria e del tempo, per l'altro l'arrivo conclusivo dell'itinerario di tale scrittura proprio nel momento in cui in Francia essa ha la prima dimostrazione con l'opera di Proust.

Il compagno dagli occhi senza cigli si svolge su due tempi molto diversi: l'attualità, rappresentata dalla notizia che lo scrittore ha avuto della prossima visita di un compagno di scuola e di collegio a Prato, al Cicognini, che gli ha comunicato di avere assoluto bisogno di parlargli per una faccenda di decisiva importanza, e la memoria d'infanzia. L'inizio mette immediatamente a confronto la contraddizione fra l'arte e la cronaca, la memoria e la creazione della bellezza della parola nel punto stesso in cui lo scrittore va componendo e perfezionando il suo «romanzo veneziano». Il fervore della scrittura è tale che, nella notte che si è fatta fredda, lo scrittore non avverte che il camino è spento ed è quasi l'alba, e Gabriele ben sa che, nella tradizione sia pagana, sia ebraica e cristiana, è il tempo dei sogni veri, ma egli nel mondo moderno sa pure che il mito antico è infinitamente remoto, e ora ci sono i rumori e le agitazioni di un'affannata inquietudine che accompagnano l'inizio del giorno nel presente senza più il sacro, così ostile all'arte, perché del tutto la ignora. Di fronte alle ore vertiginose e rapite della creazione dell'arte, che sembra essere

fuori del tempo, ci sono le ansie e le inquietudini del tempo reale, del mondo borghese e del lavoro «servile» con tutto quello che comporta di basso, di vile, di umiliante che ferisce e sconvolge la pienezza e la purezza della bellezza della parola.

La riflessione è davvero fondamentale e per questo d'Annunzio rammenta il momento in cui a Murano ha sistemato compiutamente nella mente il materiale che sarà forgiato nel romanzo: l'opera d'arte, il frutto dell'invenzione della parola proprio in quanto frutto di bellezza e di grazia, è altro rispetto alla vita quotidiana. C'è sempre un iato decisivo fra arte e vita, sublimità e realtà, e quest'ultima si rivela ogni volta come un rischio, un attentato, un'offesa che è drammatica perché comporta la presa di coscienza della presenza del male, della degradazione morale e materiale, della miseria, della volgarità, nella concretezza quotidiana, e creare diventa allora difficile, quasi impossibile.

L'occasione di tale riflessione e verifica è l'imprevisto sussulto della memoria dell'infanzia e dell'adolescenza, che appare a Gabriele come uno spettro, «la larva ambigua della pubertà», quella ancora incerta fra la tensione all'eroismo e al sublime dell'arte e all'eccezionalità dell'esistenza, e la vana aspirazione, i sogni inutili e presto perduti, il rischio del fallimento e della vita allora perduta. Lo scrittore sa che il compagno del Cicognini ha fallito il suo sogno: nel momento in cui Dario sta per arrivare da lui, egli avverte che di fronte alla volgarità della vita l'arte rischia di frantumarsi come una coppa preziosa di Murano, che è l'emblema e la similitudine della raffinatissima e perfetta creazione della propria scrittura narrativa. Rivedere il compagno di collegio significa ripercorrere tutta la memoria folta e contraddittoria del tempo del Cicognini. Lo scrittore deve affrontare e rievocare punto per punto, minuziosamente, quello che gli è accaduto in quegli anni lontani, perché sa che è un decisivo esame di coscienza, e, nell'incontro con Dario, avrà davvero verificato se la sua arte e la sua sublimità di vita per la bellezza possono resistere all'incontro emblematico col compagno di collegio che è malato, anzi condannato a morire, dopo vent'anni di sempre più rovinose degradazioni e sconfitte. È necessario, allora, recuperare il tempo, raccontare come è stata l'età ambigua dell'infanzia e dell'adolescenza, per comprendere se i due compagni di collegio, allora tanto simili per passioni, interessi, aspirazioni, sogni, letture, sono effettivamente diventati così diversi tanto da essere irricognoscibili l'uno rispetto all'altro, lo scrittore

sublime e il mantenuto di una prostituta a Londra per di più ammalato a morte, oppure se, a ben vedere, anche in Gabriele c'è qualche segretaria fin dalle origini, nel Cicognini, nelle vicende di scuola, tanto da doversi sentire simile almeno un poco e ancora fratello e compagno di Dario, irrimediabilmente perduto. Il dubbio è decisivo, tanto è vero che, nell'attesa dell'arrivo di Dario, l'artista sente che l'opera che sta scrivendo sta diventando quasi priva di senso, fragile, precaria. Il romanzo del compagno dagli occhi senza cigli diventa la sfida alla memoria e alla morte, che d'Annunzio vede come le nemiche terribili della sua arte e della sua vita inimitabile. Nel momento in cui egli si è dedicato tutto alla creazione e al suo futuro di artista è costretto a fare i conti con il passato, quello da cui è sempre rifuggito, volto come è stato alla perpetua sperimentazione del nuovo. Ma il passato non è cancellabile, se non al costo di un totale e radicale esorcismo: Gabriele deve recuperarlo a passo a passo, raccontarlo minuziosamente, senza tacere nulla: «Io sono uno di quei navigatori che, per non udire le sirene del Passato e per non cedere alla tentazione di volgersi indietro mollando la sicotta, si turano le orecchie con la cera d'Ulisse. Nondimeno m'accade talvolta di sentir rivivere le cose morte con sì grande polso, che il presente n'è soverchiato e l'avvenire n'è tutto pallido».

Proprio nel momento in cui d'Annunzio accetta di affrontare il passato e di creare il nuovo genere di arte narrativa, quello della memoria, lo vede come il nemico mortale fino al punto di soffocare il presente di poesia e di bellezza e di rendere vano e povero il futuro di progetti e di invenzioni straordinarie, impensabili ancora. Fa parte delle *Faville del maglio* che si sono sistemate nella forma narrativa del romanzo memoriale de *Il compagno dagli occhi senza cigli* una prosa che ne è la premessa e l'ulteriore spiegazione: *Esequie della giovinezza*, datato 1903, 12 marzo. È una profonda meditazione della morte: la giovinezza è finita, ed è giunto il tempo della decadenza fisica, che lo scrittore avverte come già presente nel mese della primavera che si preannuncia, pur nel freddo ancora, ma la luce è già felice e limpida. La riflessione della memoria coincide con l'avvertimento che gli è segretamente giunto: ha sentito uno spettro che è entrato nella casa e ora si aggira per le stanze, indaga tutti gli angoli e visita gli oggetti, come per fare una specie di inventario delle cose nell'appressamento della morte di cui la fine della giovinezza è il primo annuncio; e per questo d'Annunzio ora racconta queste ese-

quie della prima parte della sua esistenza e della sua creazione d'arte. Anzi, a Gabriele sembra che la Morte nella figura di una giovane donna velata sia ormai arrivata nel giardino e stia per tentare la porta e voglia entrare. Per questo lo scrittore recupera la memoria della madre e parla insistentemente con la Malinconia che, nella fine della giovinezza, è diventata la fedele compagna dei suoi giorni. Domina ormai la memoria come la vocazione attuale della scrittura e della vita al tempo stesso. La memoria temuta delle prime pagine de *Il compagno dagli occhi senza cigli* è diventata l'oggetto trepido e commosso della nuova arte della parola che d'Annunzio ha creato; e a questo punto la contemplazione della vecchiaia e della morte non duole più, perché proprio il romanzo dell'incontro con Dario ha affrontato strenuamente il passato e ha vinto. L'anima è pacificata nella sensazione della presenza nella casa dello spettro e della figura femminile delicata e fuggevole che è sulla soglia, all'orlo del giardino. Per questo d'Annunzio parla della Morte come «quella Vittoria che s'allacci il sandalo nel tempietto ionico dinanzi ai Propilei», «giovane e leggera», «irta di lauri». Dopo che lo scrittore ha esorcizzato il passato nella rievocazione memoriale, nel momento delle esequie della giovinezza egli si trova davanti alla Morte come la giovane che gli offre il lauro trionfale dell'arte appieno raggiunta nella più pura bellezza; ed è, infatti, simile alla Vittoria, perché egli è arrivato al trionfo sicuro e supremo.

Ritorno allora al romanzo: c'è un altro problema che lo scrittore deve superare, ed è la difficoltà di affrontare il quotidiano con modi allora ben diversi rispetto a quelli sublimi dei romanzi precedenti e di quello attuale, *Il fuoco*, che non contengono la volgarità e la degradazione morale, anche se, a incominciare da *Il piacere* e poi più determinatamente e tragicamente nel *Trionfo della Morte*, ne *Le vergini delle rocce* e in molti episodi e momenti de *Il fuoco* stesso, la presenza della morte, l'angoscia incombente dell'invecchiamento, l'incombere dei fallimenti e delle sconfitte sono tanto spesso raffigurati tragicamente. È vero che nel *Giovanni Episcopo* personaggi e vicende sono quelli del sottosuolo senza luce e bellezza e bontà, della violenza abietta, della malattia schifosa, della prostituzione, dell'ubriacatura, della miseria, ma l'eccesso e l'exasperazione sono, a ben vedere, l'esempio supremo del tragico che si attua nel fondo più basso del mondo. Non è una rappresentazione realistica, un'indagine del quotidiano, ma l'altra forma dell'exaspera-

zione dell'essere nella sfida contro il male e nel male, su cui si solleva il protagonista della tragedia, divino o meno che umano, ma in ogni caso eccezionale. Invece l'incontro con il compagno di collegio ha il carattere del quotidiano, con tutta una serie di situazioni comuni nella banalità della cronaca. Nei romanzi fino a *Il fuoco* la cronaca come argomento è assente o, al più, è rapidamente allusa o è trasformata nell'eccesso, nell'esasperazione clamorosa (nel *Giovanni Episcopo*). Con *Il compagno dagli occhi senza cigli* il punto di vista narrativo cambia radicalmente: la sfida necessaria, nel tempo attuale dell'industria, del guadagno, dell'asservimento delle masse al lavoro coatti e senza soddisfazione, della volgarità borghese senza più gloria e bellezza, deve essere quella dello scrittore puro e sublime che, però, non può non vedere la rapida dissoluzione di tutti i valori, e deve affrontarli, rappresentarli, giudicarli. La morte e il tragico non possono più essere raffigurati soltanto in modo eroico e grandioso. Nel breve romanzo del 1914 *La Leda senza Cigno*, ambientato nelle Landes, dove d'Annunzio abita dopo i debiti, la fuga da Settignano e dall'Italia, nell'"esilio" francese, protagonista è una giovane donna misteriosa e bellissima, che si rivela complice dell'assassinio del marito ricchissimo, è l'amante di un uomo infame, è volgare e incolta, ma, contemporaneamente, ha una profonda, esasperata vocazione alla morte, tanto è vero che ha nascosta nel manicotto della sua pelliccia una pistola, e ha come altro amante un musicista malato a morte come Dario, e ogni giorno sfida la morte guidando un motoscafo sull'Atlantico tempestoso. Come d'Annunzio dice (ed è un'indicazione molto significativa se si guarda alla letteratura del tempo), la vicenda della donna delle Landes è quella di un volgare romanzo poliziesco; e un aspetto poliziesco ha anche *Il compagno dagli occhi senza cigli*, quando Dario rivela a Gabriele di avere bisogno assoluto di denaro e, con molta abilità, ha falsificato in un documento bancario la firma del compagno di collegio diventato famoso; e lo supplica di non denunciarlo, di avere pietà, in nome dell'antica amicizia di scuola, di riconoscere come autentica la firma. È una questione di denaro ed è un miserabile inganno, tipico, agli occhi di d'Annunzio, della società borghese, da cui egli, nella sua arte, è sempre rifuggito: ora si trova a faccia a faccia con questa realtà miserabile, e a rivelarla è proprio il compagno che condivideva le aspirazioni alla gloria, all'eroismo, al superamento dei limiti intellettuali e dello spirito nel tempo del collegio.

Dario e Gabriele avevano un'uguale ammirazione per Napoleone: l'imperatore, il vincitore di tante battaglie, colui che, come dice il Manzoni, si pose arbitro a cavallo dei due secoli con prona a lui l'Europa e gli altri sovrani e principi: e Dario ha una caratteristica che lo fa assomigliare all'amato eroe della storia, il non avere, come Napoleone, cigli. Al punto a cui si è ridotto, Dario appare come la parodia del ragazzo ammiratore di Napoleone, fiero di essergli simile fisicamente: e per questo Gabriele deve ripercorrere l'intera vicenda del Cicognini e dell'amicizia con Dario e dell'ammirazione per l'imperatore e della vocazione eroica, e scavare nella memoria, da cui è fino a quel punto rifuggito, tutto rivolto, invece, verso il futuro, le arti nuove, le nuove conquiste di bellezza e di gloria. La degradazione a cui si è ridotto il compagno fervido e appassionato del collegio è un drammatico e grandioso esempio di come è la realtà del mondo di fronte all'eroismo della conquista sublime dell'arte. Significativamente, nel romanzo successivo a *Il fuoco*, il *Forse che sì forse che no*, la vicenda di eroismo sportivo di Paolo Tarsis aviatore e di sfrenato eccesso erotico di Isabella Inghirami, che giunge fino all'incesto e induce al suicidio la sorella Vana, ha come punto alternativo e decisivo un altro episodio poliziesco, che è la notte della donna diventata semipazza che si aggira per Firenze, accompagnata da due lenoni che la fanno ubriacare e approfittano di lei, e alla fine capitata in un posto di polizia sporco con i poliziotti disgustosamente curiosi del suo comportamento e della sua condizione sociale.

La memoria come nuovo spazio per la rappresentazione narrativa si presenta prepotente davanti all'artista supremo nella figura del compagno di collegio fisicamente e moralmente distrutto a distanza di vent'anni, mantenuto da una prostituta, falsario, malato, piagnucoloso per il rischio di dover andare in prigione per la falsificazione della firma di Gabriele. La data 1900 è quindi, una di quelle che incidono esemplarmente un mutamento radicale nella narrativa del novecento. Vale la pena di spiegare perché, per maggiore scandalo Dario viva a Londra con una prostituta d'infimo ordine: nella letteratura dell'ottocento, Londra è il luogo delle più scatenate e vergognose infamie sessuali, tanto è vero che ne *Il piacere* il marito inglese di Elena Muti fa vedere ad Andrea Sperelli libri e immagini dell'estrema depravazione della prostituzione, delle violenze, dei sadismi, che egli si è procurato in Inghilterra. Dario non può che vivere a Londra allora, compartecipe delle infamie sessuali che

lì si compiono. È, all'opposto, Settignano, con la Capponcina, la collina davanti a Firenze, lo spazio elevatissimo della grazia e della purezza, tanto è vero che d'Annunzio data il romanzo a Settignano, ma aggiunge «di Desiderio», perché lo scultore di più raffinata eleganza con le Madonne, Gesù, i fanciulli danzanti e cantanti, nel primo quattrocento, ha nome appunto di Desiderio di Settignano. La memoria dell'adolescenza come genere nuovo di scrittura e di racconto, dopo *Il compagno dagli occhi senza cigli*, potrà appieno esprimersi e diffondersi in tutti i particolari via via nei tempi del collegio Cicognini e di Prato e di Firenze, in un'altra "favilla del maglio", datata 1904, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. Il racconto è sfrenatamente bizzarro, colmo di metafore e di riferimenti e di citazioni letterarie, pittoriche e scultoree, alterno di avventure erotiche e di scandalose esperienze di scuola in polemica con i professori e con i dirigenti (i «pedanti» cruscchevoli) del Cicognini, in modo che gli eventi abbastanza normali della vita e degli studi di un collegio siano, per la forza e la ricchezza dell'invenzioni linguistiche, trasfigurate in una sorta di epica meravigliosa. È il modo con cui d'Annunzio abbellisce e rende straordinarie e uniche ed eroiche le vicende che la memoria rievoca facendosi inimitabile a distanza di vent'anni e più. Così esorcizza il passato facendolo scrittura e letteratura fino a quel punto non tentate da nessun autore ancora (agli occhi di Gabriele): ma a tanto è potuto arrivare perché prima c'è il confronto con il ricordo di Dario, il compagno che aspira all'eroismo come Gabriele al tempo del collegio, e ora è l'uomo malato a morte e al fondo della degradazione. Ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, che racconta tante vicende di collegio, compaiono, sì, due prostitute e la *maîtresse* di un bordello, ma il discorso è sublimato giocosamente e stupitamente per lo strumento moltiplicato fino all'esasperazione delle forme retoriche: metafore, citazioni, deformazioni, similitudini, ecc. La vicenda memoriale de *Il compagno dagli occhi senza cigli* è, invece, condotta con molto rigore, senza enfasi d'invenzioni in modo, sì, a tratti epico nella narrazione delle sfide contro la pedanteria della scuola e contro le regole oppressive e senza slancio e luce e i pedagoghi, ma anche con la sottile vena di malinconia per la presenza costante, nell'andamento delle rievocazioni, del compagno come era e come è ora, appassionato nell'adolescenza e miserabile adesso, tanto più tale nel preannuncio della morte (e i romanzi e i racconti della memoria sono tutti attraversati dalla consapevolezza che la giovinezza è finita e adesso non si può

scriverne altro che le esequie). Prima che Dario giunga, la narrazione della memoria si fa alla mente di Gabriele splendidamente viva e vera, rinnovando gli episodi subito esemplari: la scuola come una prigione, Gabriele e Dario sempre insieme e vicini nelle passeggiate d'aria per le vie di Prato, entrambi prima di andare a letto contro le regole del collegio decisi alla protesta che si manifesta nel togliersi i cinturini e con essi flagellare con violenza le tavole dello studio, facendo un gran fracasso e incitando i compagni a fare lo stesso, e Dario pronto subito, quando il «censore» del collegio arrivava furibondo e minaccioso, a denunciarsi come il colpevole di tanto obbrobrio, e Gabriele a dire invece di essere stato lui, entrambi colmi di un desiderio di rivolta e di libertà ancora senza un fine preciso, ma già eroico.

È il sogno di gloria che a un certo punto si concreta in un emblema agli occhi dei due ragazzi, quello di Napoleone con le sue straordinarie imprese militari. La sera i due ragazzi riescono a riaccendere la lucerna che posseggono per leggere insieme le vicende napoleoniche. Dario è più di Gabriele fanatico ammiratore di Napoleone: «Dario era più fervente di me, tanto che pareva posseduto da una vera mania. Aveva votato al Córso una specie di zelo fanatico ond'era escluso qualunque culto o studio, in ispecie quello degli aoristi. Per ciò, dotato d'intelletto pronto e acutissimo, riesciva mediocre scolare. Fisso al passaggio della Beresina non dava nessuna importanza ai diecimila di Senofonte». È, a ben vedere, il primo segno del limite di Dario a confronto di Gabriele: il suo fanatismo è eccessivo, morboso. Non si occupa d'altro, nello studio, che delle imprese di Napoleone, perfino nel disastro della campagna di Russia e della rovinosa ritirata nel gelo dell'inverno, e non cura il greco che invece Gabriele ama, e ammira di più il trionfale ritorno in patria dei diecimila Greci guidati da Senofonte dalla Persia ove erano andati come mercenari nel racconto di Senofonte stesso che i vinti Francesi nella vana impresa della conquista di Mosca. Gabriele dà una spiegazione per tanta ammirazione di Dario per Napoleone, ed è fisica: «Non so s'egli fosse nato con quel viso che gli vedevo o se glielo avesse fogggiato la sua passione stessa. Forse la mania gli era sorta dal fondo dello specchio, tanto egli rassomigliava al giovinetto d'Aiaccio che le stampe mostrano, in meditazione dentro la grotta di Milleli: pallore quasi diafano, labbra arcuate, occhi grigi senza cigli e con scarsi sopraccigli, mento robusto, gote scarne, capelli fini e lisci sopra un'alta fronte solcata di vene cerulee,

con in tutto l'aspetto di timido e d'indomito, di gentile e di selvaggio. Tale doveva essere il figlio di Letizia alla scuola di Brienne». Con sottile sapienza descrittiva d'Annunzio mescola la descrizione dell'amico di collegio con quella del ritratto che i due ragazzi hanno visto in uno dei libri che il padre di Gabriele ha regalato ai due compagni (e la descrizione di lui è abbastanza dura e un poco ostile, in quanto ne rileva l'aspetto rozzo e brutale all'opposto dell'eleganza e della delicatezza del figlio collegiale: raramente, del resto, Gabriele parla del padre, e l'episodio esemplare che egli racconta per segnare il distacco che diventa avversione è lo strazio delle rondini della casa di campagna, i cui nidi vengono per ordine del padre distrutti, e il ragazzo, che assiste, ne ha una crisi drammatica di dolore e di protesta). Fin da queste prime pagine d'Annunzio propone al lettore il problema decisivo dell'amicizia e delle esperienze dei due collegiali: Dario è intelligente e gradevole di aspetto, aspira all'eroismo e alla gloria e per questo ha come modello assoluto Napoleone fino al fanatismo, e non cura le altre discipline scolastiche, ma neppure (e la differenza rispetto a Gabriele è sottilmente rilevata) di altre forme e manifestazioni della storia, di altri eventi eroici e grandiosi, ed ecco, infatti, la citazione dell'impresa di Senofonte e dei Diecimila e della loro anabasi.

La domanda che d'Annunzio si pone è come abbiano potuto, poi, diventare, nella vita e nel comportamento, così diversi e anzi opposti Dario e Gabriele, pure partiti da un punto iniziale analogo (e se d'Annunzio abbia parlato del padre c'è anche da dire che fra i collegiali si vocifera che Dario è un bastardo, figlio probabilmente del rapporto della madre con qualche principe del sangue se non perfino con il re, nel periodo in cui Firenze fu la capitale del regno d'Italia). La ricostruzione dell'amicizia in collegio di Gabriele e Dario dipende, allora, dalla domanda drammatica che lo scrittore si fa: egli sta per concludere il romanzo veneziano, che gli darà suprema lode e fama e che egli considera come l'opera suprema, e sta per rivedere il compagno di collegio, malato a morte, fisicamente distrutto, moralmente infame. Ci deve essere, nell'infanzia e nell'adolescenza, qualcosa che fin da allora possa spiegare l'opposta vicenda di vita e di azione di Gabriele e Dario. Senza questa esplicazione, lucidamente d'Annunzio avverte il timore di potere, a un certo punto, anch'egli essere coinvolto dalla volgarità dell'esistenza quotidiana, della cronaca, tanto è vero che, quando allo scrittore, dopo aver composto pagine che sente

meravigliose, ritorna alla mente la notizia che sta per venire da lui il compagno di collegio così mutato da come era allora, la bellezza dell'arte sembra che di colpo perda luce, verità, esemplarità, e divenga scialba, informe. È la riflessione decisiva (e tanto spesso, a partire dall'ottocento fino a diventare quasi ossessiva nel corso del novecento, è la domanda suprema): l'arte è un valore assoluto e definitivo, oppure è precaria, rischia di dissolversi o di diventare un inganno, una menzogna? La venuta di Dario è l'occasione concreta e drammatica, tale proprio perché non è un fatto straordinario, ma appartiene alla quotidianità più semplice e banale.

C'è un primo episodio del collegio che sembra consacrare il carattere eroico e altamente morale di Dario; ed è di bullismo feroce. È il ricordo di una vicenda feroce, bestiale, che coinvolse Gabriele stesso e che gli rimane nel ricordo come la consapevolezza della ferocia umana, che continuamente può venire fuori dal fondo buio dell'anima e sconvolgere la ragione. È un altro segno dell'ambiguità dell'uomo, che è capace della sublimità dell'arte e del pensiero e della sensibilità, ma può anche precipitare nella violenza e nella bestialità. I due compagni stanno osservando la carta militare della battaglia di Smolensko, durante la campagna napoleonica di Russia, quando Gabriele avverte, in contrapposizione all'epicità della vicenda, lo scatenamento bestiale della crudeltà giovanile in cui sta per essere coinvolto: «I nostri occhi erano abbagliati dall'incendio della città presa e i nostri orecchi erano assordati dagli urli dei feriti a mucchi nei fossati, nelle brecce, sotto le porte, lungo le vie, entro gli androni delle case in fiamme. A un tratto, non so che fremito della mia carne m'avvertì che dietro di me si formava la bestia orribile... Udii ripercossa sul mio capo in un modo misterioso la ghignata singolare che nella mia immaginazione somigliava allo squittire dello sciacallo. Anche ora, dopo tanti anni, al ricordo, quel suono della ferocia puerile mi sgomenta e m'agghiaccia». L'episodio è descritto con una sapientissima alternanza di disgusto e di infantile eroismo: tre collegiali, che sono analiticamente descritti con una deformità e una bruttezza fisica che sono perfettamente adeguati all'infamia morale, insieme con altri tre ragazzi, vogliono fare una beffa crudele a un altro compagno che assomiglia talmente al re che tutti sono certi che ne sia il bastardo, e a sorpresa lo immobilizzano e gli appiccano sulla faccia due spropositati baffi a imitazione di quelli di Vittorio Emanuele II; ma Dario reagisce e coraggiosamente affronta e mette in fuga, con la collaborazione di Gabriele, i tre bulli; e quando

arriva il prefetto del collegio, richiamato dal fracasso, disdegna di raccontare quello che è accaduto e prosegue a rievocare nel libro di storia la battaglia e la presa di Smolensko, a malgrado del fatto che le mani gonfie di geloni sanguinino copiosamente. Gabriele compie il gesto della commossa e ammirata amicizia: «Come egli indicava coll'indice i luoghi strategici, il sangue generoso gocciolava dalle crepature vive dei geloni contusi. Io ruppi coi denti l'orlo della mia pezzuola, poi tirando la divisi in due lembi; e mi misi a fasciargli le mani». Senza avvertimento e indicazione del cambio di prospettiva la memoria si interrompe per l'apparizione viva e attuale di Dario, nel drammatico confronto che subito si attua: «“Dario! Dario!” Ecco ch'egli non parla e non sanguina più nel mio ricordo; ma lo scorgo a un tratto di là dalla siepe d'alloro, lo vedo vivo in carne e ossa camminare verso di me, affrettare il passo, alzare le mani nascoste nei guanti di lana bianca, agitarle nel saluto, avvicinarsi ansando, raso e liscio come allora, pallido come allora, simile a un fanciullo e simile a un vecchietto, con un sorriso straziante nella bocca smorta, con su le spalle curve un peso orrendo e oscuro. “Dario!” È tra le mie braccia, senza poter dire una parola, strozzato da un nodo di tosse che alfine scoppia nel povero petto cavernoso squassando atrocemente tutta quella gracilità sensibile e stracca. “Amico, amico mio!” E in nessuno sguardo umano, come in que' suoi occhi senza cigli, ho mai letto una tristezza tanto disperata». È la crisi tragica: la memoria fervida e gloriosa e l'attualità disperata e atroce. Il compagno è, al tempo stesso, simile fisicamente a come era da ragazzo ed enormemente segnato dalla malattia e dalla miseria dell'anima. L'amico d'infanzia, diventato famoso, ha davanti, il momento perfetto per sé artista, nell'altra faccia della vita che si è incarnata in Dario giunto nella sua casa: la malattia, la degradazione, la morte. Racconta d'Annunzio: «Una voce [...] mormora, non senza perfidia: “Artista, artista, ecco, tieni, mordi la vita. Questa è la malattia, questa è la sciagura, questo è il crollo d'ogni bene. Non distogliere la pupilla dall'amico che si trascina e s'affanna. Ma guardalo, ma sopportalo intero. Ha uno specchio per te, perché tu vi ti miri, nel suo petto cavernoso”». La memoria e il presente sono uno scontro drammatico: il ricordo non è per d'Annunzio un'emozione, un sogno risognato, la conquista della ricchezza e dell'avventurosità del tempo, ma un confronto crudele. Le condizioni fisiche e morali di Dario sono lo specchio perché Gabriele possa, lui, l'artista supremo, vedere la realtà

della vita che è anche allora la sua, e la deve guardare fino in fondo nella presenza del compagno del Cicognini di vent'anni prima.

Il romanzo dannunziano non è, come spesso in altri racconti dell'infanzia e dell'adolescenza del novecento (Proust sopra tutti, e, in Italia, Papini, Tozzi, Bilenchi, Quarantotti Gambini, tanti altri ancora, e, prima, Graf), di formazione e di aspirazione alla maturità e alla comprensione del mondo com'è e dell'esistenza, ma il riconoscimento della maturità che non conforta e non appaga, non è un approdo, ma, al contrario, è una domanda, è l'effetto di un dubbio, di una crisi radicale, che possa condurre alla disperazione, alla perdita di sicurezza e di fiducia in sé, in particolare, per quel che riguarda Gabriele, della propria arte arrivata al culmine. La memoria appare come un peso enorme, ed esemplare è, infatti, la similitudine che d'Annunzio adopera per spiegare la sua reazione di fronte all'apparizione del passato giovanile nello specchio deformante di Dario arrivato fino alla sua casa: «“Dopo vent'anni! Dopo vent'anni!” E queste tre parole fanno dell'uno e dell'altro di noi una mole enorme e confusa, la mole dell'età trascorsa, non morta, ma viva, ma simile a quegli smisurati carri da sgombero, su cui si accumulano le masserizie diverse, coi segni dell'uso e della bruttura umana, non più appartenenti alla casa vecchia, non ancora possedute dalla casa nuova, quasi svergognata dalla strada piena di passanti che si voltano; e dietro vanno i freschi fanciulli». La similitudine è drammatica: la citazione del passato del collegio con le immagini eroiche del sogno del futuro rileva nel modo più doloroso i segni del tempo. Gabriele vede la memoria come il momento tragico della realtà del tempo, e per questo due volte pronuncia l'esclamazione di stupore e di disperazione: «Vent'anni! Vent'anni!». Di fronte alla descrizione minuziosa della figura di Dario imbruttito, macerato, quasi deforme Gabriele avverte il dovere di guardare se stesso anch'egli segnato a fondo dal tempo; ma è anche il tentativo di dare un conforto al compagno ammalato e disperato, e Dario, invece, ben sa che sono parole inutili: «Egli mi guarda con una malinconia così potente che sembra solo esistere come una creatura ammirevole che intorno a sé tutto riduca a ombre vane». La memoria, il passato, il presente segnano via via nel modo più doloroso l'orrore e l'ambiguità del doppio tempo che di volta in volta è ripensato nel colloquio dei due compagni di collegio e nelle riflessioni e nei ricordi di Gabriele.

C'è, nel romanzo di d'Annunzio, ben prima di Proust, la citazione della *madeleine* che è l'emblema della memoria; ma quella di Gabriele, al contrario di quella di Marcel, è un altro segno di drammatica sconfitta del tempo, cioè della speranza di gloria, dell'aspirazione al sublime di cui l'immagine di Napoleone è il punto di riferimento assoluto. È la moneta napoleonica che il padre ha donato a Gabriele, e che questo ha dato a Dario per amicizia fedele e costante anche nel futuro e perché ammiratore fanatico dell'imperatore: «“Credi che io abbia perduto il tuo talismano?” mi dice il condannato mettendo una mano nel taschino del panciotto. “Ma, ahimè, non m'ha portato fortuna. Doveva essermi un raggio del sole d'Austerlitz, te ne ricordi?; e m'è il viatico per gli Invalidi”. Cava una moneta gialla da venti lire coniata nel 1814 con l'effigie imberbe di Napoleone imperatore e re. La prendo fra le dita come una reliquia santa». La memoria costringe a vedere la realtà della vita nella sua banalità, nelle sue bruttezze, nei suoi fallimenti, nelle sue speranze, negli splendori ambigui: e per questo la moneta è d'oro, ma al tempo stesso non ha dato fortuna a Dario, ed è un segno esemplare della confusione e della tragicità della memoria a faccia a faccia con il presente. La moneta d'oro di Napoleone viene a essere il segno che moltiplica gli eventi della memoria e li rimette davanti alla mente dello scrittore. Qui, a questo punto, c'è l'apparizione del padre non amato: «M'è vicino e m'è lontano, è fatto della mia sostanza e m'è sconosciuto», e, prima, Dario aveva rievocato la bellezza di Gabriele collegiale, mentre il ricordo fisico del padre rileva brutalmente la diversità dell'aspetto: «Mio padre è là corpulento e sanguigno, un poco ansante, con quel suo sguardo un poco torvo in cui passava talvolta uno strano ardore come di fosforo che vi s'accendesse. Vedo il collo enorme che ridonda sul solino rovescio, e nella cravatta il piccolo cane cesellato dagli occhi di rubino, e il suggello di diaspro pendente dalla catena dell'orologio». Dall'arrivo di Dario la memoria si affolla sempre più affannatamente, e allora il ricordo del padre che ha portato a Gabriele in dono due libri di argomento napoleonico e la moneta d'oro con l'effigie dell'imperatore si aggiunge sempre più drammaticamente agli altri che già si sono delineati nell'angoscia e nell'ambiguità della memoria. E il rapporto difficile fra il padre e il figlio può trasformarsi in rimorso per Gabriele di non averlo amato abbastanza e di non essere neppure andato al funerale e a piangere, quando egli è morto.

Dalla memoria vengono fuori sempre più accanitamente tanti altri episodi dell'adolescenza di Gabriele e Dario; e così essa offre lezioni, oggetti di meditazione e di giudizio per la possibilità di comprendere meglio la diversità fra i due ragazzi come si è precisata nei vent'anni trascorsi dopo la fine della vita e delle esperienze di collegio. C'è, subito dopo il ricordo del padre di Gabriele e dei doni, il giorno di libertà durante il carnevale sotto il vento gelido, con la contrapposizione fra lo scatenamento bizzarro, minaccioso e osceno delle maschere che sembrano incitare i ragazzi alla libertà piena, alla rivolta di ogni dovere e obbligo, e, subito dopo, la vista del duomo dalla finestra di un albergo dove i due ragazzi sono andati, e lì immaginare come veri e attuali e vivi sia i putti danzanti e cantanti dei bassorilievi, sia il pergamo, sia altri aspetti dell'edificio autentici e inventati per forza di visionarietà alacre e sfrenata e addirittura in azione, riti e celebrazioni. È una storia fantastica e meravigliosa, che Gabriele racconta ora al compagno, e il ricordo diventa più drammatico perché a citarlo è Gabriele invecchiato, ma trionfale d'arte, davanti a Dario malato a morte e diventato infame. La descrizione del gruppo delle maschere è un'altra lezione che la memoria offre di ambivalenza di orrore deforme e di aspirazione alla pienezza assoluta della libertà fuori di ogni regola, a cui confusamente i due collegiali aspirano nella loro eccezionalità che si sta rilevando: «Sotto il palazzo del Comune ci ritrovammo in mezzo a una compagnia di maschere sguaiate che ci avvolsero e ci trascinarono. Un sentimento straordinario di libertà e d'avventura ci gonfiò il cuore oppresso dal divieto e dalla prigionia. E ci prese la tentazione folle di abbandonarci a quegli sconosciuti che avevano per noi gli occhi di démoni... Tutto era ignoto e dubitoso in quella strada profonda, tutto era sonoro e vacuo, nuovo e incomprensibile, tra l'ululo disperato del cielo e gli aliti di quelle bocche quasi belluine di sotto alle maschere di cartapesta nasute bernoccolute deformi». A poco a poco la memoria si scioglie e si amplia in una sequenza sempre più mutevole e impreveduta di ricordi. È il punto decisivo della narrazione: si sono precisati i contrasti fra il passato e il presente, fra arte sublime e realtà banale e volgare, appieno d'Annunzio ha visto quello che deve percorrere per la piena comprensione della vita e la vittoria sul tempo che illude nel sogno e nelle visioni e poi esige il conto di disperazione e di angoscia della morte. Adesso possono uscire fuori, liberamente, tutti i ricordi, minuziosamente rievocati, perché

ciascuno non può non avere che un significato fondamentale, e bisogna indagarlo e raccontarlo a fondo perché deve avere una lezione decisiva per lo scrittore che sta per concludere la sua opera più alta e gloriosa.

Il ricordo del padre si precisa e si fa lungo con un continuo approfondimento di rimpianto e, adesso, di affetto. Vengono ad animare l'amicizia dei due collegiali altri collegiali, coinvolti, in forza della passione eroica di Dario e di Gabriele, nell'ammirazione per Napoleone, fino al punto in cui i due ragazzi si identificano nell'eroe e nei suoi familiari, e Gabriele viene a immaginare una pronipote bella e vagamente somigliante a Maria Walewska, l'ultima amante di Napoleone all'Elba, come la ragazza che egli vorrebbe amare per un legame sia pure tanto lontano fra sé e l'imperatore. Ma la memoria comporta anche la continua alternanza fra la tensione alla gloria e al futuro e la delusione, il fallimento anche dei supremi modelli di eroismo. Il compagno dell'Elba dà ai due amici una quantità di notizie sul periodo in cui Napoleone visse nell'isola, veri, credibili, improbabili, ma ugualmente preziosi per i due ammiratori dell'imperatore; ma un altro compagno, il Carrarese, che odia i Bonaparte perché a Massa Elisa Baciocchi, una delle sorelle di Napoleone, fece abbattere la cattedrale antica perché più spazio avesse il suo palazzo, racconta sui documenti autentici l'altra faccia del comportamento dell'imperatore vinto e deposto che deve essere accompagnato da cinque rappresentanti degli Stati vincitori per tutta la Francia fino all'esilio elbano: Napoleone appare pauroso, cerca di nascondersi dietro gli accompagnatori e il suo aiutante, si traveste, dice a chi ferma la carrozza di non essere lui, mentre in tutti i paesi dove passa si odono e vedono le esecrazioni, le beffe, le minacce, le parodie, l'odio del popolo nei confronti dell'eroe sconfitto, ed è una vicenda penosa e miserabile, e Dario, ad ascoltarle, prova la disperazione più piena della delusione del sogno e dell'emulazione.

Intanto d'Annunzio ha scoperto quale linguaggio è necessario per la rievocazione della memoria: una continua invenzione fra il cruschevole deformato e parodiato, la sequenza costante di metafore, allusioni dotte, modificazioni cruschevoli, invenzioni linguistiche, termini antichi, classici e delle origini del volgare, trasfigurate per supremo gioco (e certamente Gadda, al suo tempo, farà abbondante tesoro di tale invenzione narrativa, e con Gadda l'intera letteratura fantastica e bizzarra del nostro novecento). Il sogno eroico di Gabriele e di Dario è rievocato

a opera della memoria che si è messa in moto nel momento stesso in cui il compagno del Cicognini ha annunciato il suo arrivo per rivedere Gabriele, ma, per evitare che diventi flebile, piagnucolosa, colma di rimpianti, oppure soltanto descrittiva e informativa, lo scrittore ha bisogno di un altro linguaggio che sia del tutto originale, impreveduto, sublimando la parola fino all'eccesso, in modo che ogni anche minimo episodio o situazione o personaggio sia innalzato alla singolarità assoluta. In questo modo prende le distanze dal rischio della cronaca narrativa per il tramite del gioco parodico e della fantasiosa invenzione del linguaggio. Così d'Annunzio può affrontare, per esempio, lo scontro dei due gruppi della camerata: gli ammiratori di Napoleone e gli avversari, ma significativamente egli pone all'inizio l'esclamazione di superbia giocosa che pronuncia nell'ultimo incontro con l'inventata pronipote di Maria Walewska così nominata per sottile desiderio ed eccesso di erudizione, che ha incontrato a Firenze (ma poi, per ulteriore giocosità, saprà, a onta del suo incipiente amore, che è fidanzata con un luogotenente di artiglieria, tuttavia per aggiungere altre allusioni napoleoniche: «come il giovane Córso nel famoso assedio» di Tolone). Racconta d'Annunzio: «Al canto d'una via più buia, ella mi prese per mano, con l'atto d'una sorella maggiore. Sentendomi tremare, mi domando: "Hai freddo?" E mi coprì con l'estremità del suo boa. "No", dissi piano, "sono l'Imperatore"». È un segno di distinzione fra Gabriele e Dario che, dopo la rivelazione dell'episodio miserabile e vile di Napoleone vinto e accompagnato all'Elba, riappare cupo, ma pronto a rintuzzare le ironie e le contumelie dei compagni antinapoleonici, che appendono al panchetto dove sono ordinati i libri che parlano di Napoleone foglietti ingiuriosi e perfino un castagnaccio rotondo «zeppo di pincocci e di zibibbo» con l'iscrizione «Ecco il sole d'Austerlitz». In virtù dell'inventività, del gusto delle attualizzazioni, delle più efferate vicende della storia che i ragazzi leggono e studiano, la vita uguale e banale del collegio diventa un gioco terribile, sfrenato, violentissimo, e il pedagogo e il censore e il direttore non riescono a sopirlo. I collegiali si dividono in gruppi opposti, recitano le vicende della rivoluzione francese, la guerra di Vandea, il Terrore, le decapitazioni, la rivoluzione inglese con la decapitazione del re, e ogni anche minimo episodio delle guerre del passato diventa l'occasione per battaglie fisicamente sanguinarie, con come giustiziati rane, lucertole e altri animali catturati durante le passeggiate dei collegiali fuori città, nelle

campagne. Racconta d'Annunzio tutte queste vicende giovanili con il tono e la lingua del poema eroicomico, e, infatti, cita espressamente *La Secchia rapita* del Tassoni, ma c'è molta ferocia in questa memoria ritornata alla luce: «Mi pare ancora di sentir salire in quel tumulto l'odore dell'ammattionato che i servi avevano sparso d'acqua nello spazzarlo: un odore molliccio, disgustoso e un poco soffocante, che s'accomuna nella mia memoria a tutte quelle brutalità come il fumo del sangue ai delitti della storia». In questo modo d'Annunzio interpreta le vicende e le azioni fondamentalmente efferate delle recite e degli scontri dei ragazzi del collegio come le rivelazioni del male del mondo. Le imprese eroicomiche hanno una serietà cupa e amara nel fondo; e i compagni, infatti, sono via via descritti in modo minuzioso, per rilevare meglio i segni che essi offrono della loro sorte futura.

Nella memoria la descrizione di compagni più disgraziati si intride di pietà, come, ora, il ricordo di Dario com'era. L'esempio più incisivo è quello del compagno di Modena, che è sempre deputato a recitare la decapitazione di Carlo I d'Inghilterra, e non vuole mai accettare di fare tale parte, ma una volta, per riconoscenza del fatto che Gabriele lo aiuta con il latino che non riesce a imparare, recita soltanto per lui tutta la vicenda storica. La descrizione è, al tempo stesso, piena di compassione e di disgusto: «Era un Modenese, mi ricordo, un povero figliuolo scialbo e di scarso ingegno, una specie di ravanello bianchiccio, niente altro che linfa stagnante. Aveva i capelli deboli e mal piantati sopra un cranio a pan di zucchero, non bruni non biondi, ma d'un color di talpa; gli occhi chiarissimi come quelli degli albin, tra gli orli della congiuntiva arrossati; il naso per solito untuoso e punteggiato di nero; la bocca un poco aperta, col labbro superiore sporgente. Pareva promesso a una dolce ebetudine [...] Aveva nella nuca gracile un solco pieno di lanugine, e la cotenna bianca appariva di sotto ai capelli restii». La descrizione è minuziosissima, ed è molto rilevata al di là del verosimile ed è seria e dolorosa, al di fuori della caricatura. È drammatica, così come sono le narrazioni degli scontri e delle violenze dei collegiali. Si aggiunga il fatto che il Modenese, nelle ore di studio, legge di nascosto dei romanzi: era «perdutamente dato alla lettura amena» (con il termine a suggerire il fatto che il compagno si dedica a opere, se non pornografiche, certamente non adatte a un ginnasiale). Il Modenese è mentalmente malato; e per il suo tramite entra nell'esperienza della vita in Gabriele la

consapevolezza che, oltre alle malattie fisiche, ce ne è un'altra, segreta e implacabile, la follia: «Un giorno vidi sul muro bianco nell'ombra di quel capo deforme disegnarsi la maschera della follia». Si pensi, nella biografia come nell'opera letteraria di d'Annunzio, alle molte apparizioni della follia: l'amore di Giusini, Isabella Inghirami nel *Forse che sì forse che no*, la «demente» del *Sogno di una mattina di primavera*, il racconto in forma di diario del *Solus ad solam*. Il punto di riferimento è tipicamente naturalistico e medicale, fra Charcot e Lombroso, ma Gabriele l'ha trasformato in un motivo tragico, di orrore e di spavento, forse quello più temuto dallo scrittore in confronto al male mortale di Dario, perché sarebbe la dissoluzione irrimediabile della parola e dell'esistenza amorosa e dell'azione. Si possono leggere come testimonianza tante pagine del *Libro segreto*, posteriore a *Il compagno dagli occhi senza cigli*, con accanto la droga e lo scatenamento sessuale.

L'alternativa è la pietà: e quando la malvagità dei compagni ruba al Modenese il topolino bianco che ha con sé e lo decapita, lo strazio segreto e quasi ebete del compagno suscita in Gabriele un profondo moto di compassione che appieno lo coinvolge. L'epicedio del Modenese, portato via da un infermiere, coincide con l'ossessione segreta in Gabriele della presenza durevole della follia nella sua mente: «L'intervallo dura un attimo, abbastanza perché veda in quella specie d'orrore indistinto dileguarsi la larva scialba del demente come nel suo proprio mistero, come nell'ignoto ch'egli trovò di là dalla soglia lasciando dietro di sé il sussurro dei fanciulli feroci». Per questo la memoria che d'Annunzio ricostruisce è, alternamente, drammatica e trionfale, ed è, segretamente, anche l'interpretazione e la giustificazione delle sue diversissime opere, nella varietà dei generi e degli argomenti. Ma c'è un punto in cui Gabriele più chiaramente identifica l'aspetto che giustifica i tanto esasperati, insensati, violenti, fanatici, temuti episodi della vita del collegio, e di rilevare così il distacco radicale fra sé, i compagni, lo stesso Dario, che pure spesso gli è insieme nelle imprese più pericolose e nelle più alte aspirazioni, alla gloria.

Dice d'Annunzio, ed è la dimostrazione dell'ambizione all'eccezionalità e al sublime che saranno i segni straordinari delle sue scelte inimitabili di scrittura e di vita: «La prigionia non m'incresceva più, le mura edificate dal gran Gesuita non più m'opprimevano, l'orario misurato non più m'era a noia, la disciplina non m'era più di peso, che

davo tutto me stesso all'infrazione e alla trasgressione, vivevo solo pel divino piacere di rompere il divieto, facevo d'ogni mio giorno un gioco appassionato d'astuzia e d'audacia». È, nel romanzo della memoria del collegio di Prato, la rappresentazione suprema della trasgressione come privilegio e scelta di Gabriele prima delle altre imprese più adulte nella letteratura, nel costume, nella vita. Ed ecco allora le narrazioni esemplari: le fughe dal collegio per andare in giro alla ventura per i dintorni, e, più clamorosa, quella fino a Pistoia, a Firenze, nella stessa Prato con il duomo e la cantoria, il pulpito, gli affreschi (che daranno origine al titolo dell'altro e molto diverso romanzo della memoria, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, la modella e l'amante di Filippino Lippi, il pittore). La punizione per tali infrazioni alla legge del collegio è «la carcere», cioè lo sgabuzzino dove Gabriele è rinchiuso; ma, invece del ritorno all'ordine e al pentimento, essa è l'occasione di un'altra trasgressione: Gabriele riesce a forzare la serratura e a salire sui tetti, libero e in alto su tutti i compagni, i pedagoghi, il censore, il preside (e molto appassionate e liricamente splendide sono le pagine dedicate alla contemplazione dei voli e dei nidi delle rondini amate, che ritorneranno nel *Notturmo* e che letterariamente è probabile che d'Annunzio ricavi dalle moltissime rondini del Pascoli). Gabriele, sdraiato sui tegoli del tetto del collegio, vede intorno a sé migliaia di rondini che si sono riunite intorno a lui, ed è un ulteriore segno di eccezionalità di Gabriele trasgressivo, fino all'epicità lirica che è davvero un modo di letteratura presso che unico nella letteratura di ogni tempo: «Da ogni parte, da tutte le gronde di Prato, da tutti i fumaioi, da tutti i campanili, e dagli archi del ponte di Bisenzio, e dalle ripe murate, e da' sei bastioni e dalle cinque porte: dalla Fiorentina, dalla Pistoiese, dal Mercatale, dal Serraglio, da Santa Trinità, e forse da un gruppo venusto di nidi color di frumento che sempre vedo nel mio sogno adornare con arte aerea la faccia del capitello angolare vedova di bronzo: da ogni parte accorsero, più o men folti, più o men radi, gli stormi. Eran mille, eran duemila, eran tremila i sodali: *fraterno more sodales*, o mio peligno Ovidio del mio medesimo sangue ansioso di metamorfosi! M'ero rimesso a giacere su' tegoli, questa volta supino; e miravo sopra di me tutto il mattino vibrante di ali e di gridi, di bontà e di coraggio, d'amore e di collera. A quando a quando il numero prendeva la forma di un albero, assottigliandosi fin su la rocca e dilatandosi più in alto a chioma. E pensavo essere la radice umana dell'innumerevole

albero alato; pensavo che sorgesse tal figura dalla meraviglia del mio meravigliato cuore». L'apparizione delle innumerevoli rondini sul cielo di Prato sono il culmine della memoria infantile di d'Annunzio, che, al tempo stesso, congiunge l'angoscia e l'aspirazione al sublime, le immagini della violenza brutale e lo slancio alla gloria, il timore della pazzia e il sogno di inimitabile vita e arte.

È la visione altissima del cielo dove sono le rondini e dove è, solo, libero, ribelle Gabriele, là dove nessuno dei suoi compagni è in grado di salire, neppure Dario. Egli è simile alle rondini che sono gli emblemi della poesia che viaggia lungo le stagioni, tanto è vero che, in *Solon*, il Pascoli chiama rondine la cantatrice che reca con la primavera da Lesbo ad Atene e al vecchio filosofo e poeta i due canti d'amore e di morte che ha composto Saffo. Gabriele spiega anzitutto a se stesso il significato del recupero della memoria dell'infanzia e dell'adolescenza che egli ricostruisce drammaticamente e dubitosamente sollecitato dall'arrivo del compagno di collegio simile a sé e poi diventato quasi irriconoscibile per la malattia fisica e per la degradazione morale: «Oggi, mentre scrivo per modificare il dolore e il terrore che il compagno dagli occhi senza cigli ha portato in questa fucina della mia poesia, penso che l'ora delle rondini mi sia memoranda perché in quell'ora più e più si strinse il nodo lirico annodato dentro di me». È l'evento supremo nell'età del collegio, e questa memoria garantisce la differenza fra Gabriele e gli altri compagni e soprattutto Dario, che allora sembrava ugualmente audace e trasgressivo. Gabriele è sul tetto, intorno alle rondini, volto al cielo, fin quasi a immaginare vicine «le belle nuvole giovinette che salivano da dietro le spalle di Monteferrato, a borea ponente». Il censore a questo punto cerca di raggiungere e costringere Gabriele a scendere con qualche altra punizione, ma anche per il timore che egli cada, e il ragazzo, invece, guarda con disprezzo tanta agitazione e tanta trepidazione, nella sua superiorità come sul cielo, simile alle rondini: «Ero una sommità solitaria e inarrivabile. Ero pacato e intento, senza ombra di millanteria verso altrui né verso me». Gabriele, mentre il censore cerca di convincerlo a ritornare in basso, al sicuro, pronuncia la sfida estrema: se quello cercasse di avvicinarsi, il collegiale ribelle minaccerebbe di mettersi sull'orlo estremo dei tegoli e di buttarsi giù: «Io con ferma cautela posi tutt'e due i piedi sul tegolo estremo». La vocazione alla morte eroica si chiarisce in quell'episodio in Gabriele: dopo, nelle opere narrative,

tale sfida si presenta più volte: il duello di Andrea Sperelli ne *Il piacere*, Giorgio Aurispa che trascina giù nel dirupo Ippolita Sanzio, Paolo Tarsis con Isabella Inghirami che in auto a tutta velocità passa sulla strada verso Mantova fra due carri trainati dai buoi, e minimo è lo spazio, Paolo stesso che con l'aereo vuole ottenere tutti i primati, superando gli altri piloti.

L'impresa infantile non è soltanto una bravata: è una scelta suprema di vita e d'arte. Essa viene rivista dallo scrittore d'ora, e allora il racconto della memoria d'infanzia e di collegio si precisa, ogni episodio acquista un significato esemplare, diventa riflessione, giudizio: «In quel punto cominciava a determinarsi quella sentenza che doveva rimaner sospesa su la mia prima giovinezza e su la seconda, e certo più oltre, e certo insino al trapasso: la spada a due tagli, il dilemma affilato: “O rinnovarsi o morire”. Ma il senso della novità è tanto più breve e più cedevole quanto più lo spirito è vorace. La novità di vita richiede la rinnovazione rischiosa non d'ogni dì ma d'ogni ora, ma d'ogni attimo. Vivere per creare è un precetto men grave dell'altro, inverso: creare per vivere». Gabriele, dopo il trionfo e la libertà sul tetto, si sente deluso, perché l'impresa riuscita gli appare una cosa da poco, appunto una bravata infantile; e per questo rimane su, anche quando incomincia a piovere, e la pioggia, emblematicamente, è l'immagine della delusione. La memoria del collegio diviene a questo punto riflessione, esperienza. È una narrazione non gratuita, ma sapienziale. Così si compone tutta la serie di angosce, violenze, miserie, aspirazioni più o meno confuse, che d'Annunzio ha rievocato e raccontato. Ogni vicenda infantile si chiarisce come aspirazione all'eccesso e alla trasgressione perché, poi, l'eroe della vita e dell'arte possa andare oltre, più in alto, più inimitabilmente. Dario non ha seguito il compagno nella trasgressione: anzi, dopo che il compagno è ritornato nel collegio ed è stato portato nell'infermeria, viene a parlargli, a chiedergli se ha bisogno di qualcosa, gli domanda quale follia l'abbia preso. È il punto decisivo della consapevolezza che l'amico dagli occhi senza cigli non gli è pari. Dice, infatti, all'amico: «Addio, Dario. Vattene. Me ne vado».

Dario è ritornato dopo vent'anni, e il tempo ha fatto giustizia dei due compagni del Cicognini, così come Gabriele aveva intuito dopo la sua impresa dell'ascensione in alto verso il cielo, mentre il secondo è rimasto nel collegio, ed è diventato con le sue preoccupazioni banali infinitamente lontano, uguale agli altri ginnasiali. Fissando nella memoria

l'episodio esemplare della fuga dalla terra verso il cielo, nell'occasione dell'incontro a tanti anni di distanza con Dario malato, infame, falsario, giunge a comprendere pienamente la verità della sua vocazione al sublime fin dall'infanzia. Ritrova il suo tempo. Per questo sente un'infinita compassione per Dario, ma senza più angoscia e timore di esserne coinvolto fino a dubitare della sua arte. Dario fa capire a Gabriele di essere stato falsario fin dal collegio: la sua tensione eroica era una finzione. E ne dà prova imitando alla perfezione la firma di Gabriele e rivelandogli di averlo fatto poco prima, per avere così il denaro di cui ha assoluto bisogno. Tutto Gabriele gli concede, gli offre altro denaro, gli dà un dono, lo fa accompagnare a Firenze in carrozza, gli esprime una commossa comprensione; ma perché fin da quando Dario dopo la fuga e la trasgressione gli ha parlato in modo così umile e quotidiano, dimostrando così la sua mediocrità intellettuale e morale, e perché adesso Gabriele ha recuperato la memoria dell'evento, la pietà non può più turbare l'artista, che ha capito di essere radicalmente diverso, libero da ogni meschinità e angoscia della realtà comune. Fin dall'infanzia del Cicognini Gabriele è in grado di andare oltre la norma, per poi non abbandonarsi alla delusione dopo che l'impresa eroica è stata compiuta e finisce ad apparire minima, insignificante, ma per tentare un'altra trasgressione, un altro superamento del limite.

Avverto dietro a queste pagine conclusive de *Il compagno dagli occhi senza cigli* anche la risposta a uno dei *Poemi conviviali* del Pascoli, *Alexandros*: Alessandro enumera le sue imprese, le sue sfide al mondo e agli altri popoli, per concludere dichiarando che aver superato tanti fiumi, oltrepassato tante montagne, aver vinto tante battaglie, comporta una sconfinata delusione; e allora afferma che sarebbe stato meglio sognare tante imprese e tante avventure, rimanendo a Pella, accanto alle sorelle e alla madre. Alexandros si trova alla fine del mondo conquistabile, ed essere arrivato al culmine della terra è la delusione suprema; ma c'è qualcosa che va oltre, ed è la poesia. Gabriele vuole rispondere alla narrazione pascoliana: per sfuggire a ogni delusione non si devono mettere a confronto spazio e tempo, ma arte e vita, ogni volta superandosi nell'uno e nell'altro ambito.

Le ultime righe del romanzo offrono il chiarimento definitivo della memoria e la vittoria, di conseguenza, sul tempo e sulle paure di essere coinvolto nella quotidianità dell'esistenza, della realtà penosa e tanto

spesso miserabile: «Dario è già nel fondo della vettura cupa come se fosse rivestita del drappo nero che s'usa a coprire la bara o a cucire la coltre. “Addio, amico! Addio, fratello!” gli grido rassettandogli il pastrano su’ poveri ginocchi [...] “Addio, addio, Dario!”». Prima ci sono le parole di compassione e di perdono, poi i gesti di affetto e le cure hanno un che di profondamente cristiano. È l'addio a chi va verso la morte. Ma il saluto e le manifestazioni di pietà rilevano più chiaramente lo stacco radicale fra l'uno e l'altro antico compagno del Cicognini (e il termine conclusivo con cui Gabriele saluta Dario è tipicamente cristiano: l'eroe dell'arte e della vita può sentirsi fratello di Dario malato e falsario, perché egli ha in sé una sublimità talmente assoluta da non sentirsi toccato da tanta miseria). Spiega infine d'Annunzio: «Ma l'anima ode lo schianto del pianto, e si torce indietro soffrendo nell'attimo e negli anni. Riode e rivede il compagno dagli occhi senza cigli, che singhiozzava a piè del letto, nel giorno delle rondini e del miracolo, nel giorno delle nubi e della bufera, nel giorno della ribellione e del coraggio e dell'orgoglio, quando senza di lui nacqui alla gloria». Il tempo ritrovato della memoria giunge alla pienezza della comprensione: alla gloria Gabriele è nato proprio nella trasgressione pericolosa e drammatica nell'infanzia, accompagnata da rondini, vento, pioggia, bufera, cioè da tutta una serie di emblemi di avventura e di sfida. E Dario, in quel discrimine decisivo, è rimasto indietro, e si è rivelato indegno alla gloria, tanto è vero che i vent'anni trascorsi non hanno fatto altro che mostrarlo nella sua miseria, e invece delle manifestazioni eroiche di Gabriele ci sono il vivere con una prostituta, la malattia mortale, le imprese di falsario miserabile.

XVI

IL LIBRO DEI LIBRI: LA RISCrittURA DELLA *VITA DI COLA DI RIENZO*

La *Vita di Cola di Rienzo* è una delle opere dannunziane più ambigue e contraddittorie, divisa com'è fra un *Proemio* di argomento linguistico, anzi cruscante, e la biografia del “demagogo” (e uso il termine a buona ragione di d'Annunzio) in forma di narrazione insieme storiografica e romanzesca (cioè, come romanzo storico, secondo il modello, a mio parere, della *Storia della colonna infame* con l'insistenza sull'orrore delle torture e delle uccisioni). La data del *Proemio* è il 1912, ma la *Vita* ha, come conclusione, la beffarda “approvazione” dell'opera da parte della Crusca per l'assoluta purezza di lingua, quasi che d'Annunzio abbia voluto dimostrare soltanto la propria maestria di scrittore e non per altro l'abbia scritta se non per trionfare su tutte le decrepite e ammuffite pretese dell'Accademia di dettare legge in fatto di italiano, non accettando Gabriele fra gli Accademici, pur essendosi dimostrato il più geniale e ricco rinnovatore e reinventore della nostra lingua nelle sue opere in prosa e in versi: «A dì 30 novembre 1905. Noi appiè sottoscritti Censori, e Deputati, riveduta a forma della Legge prescritta dalla Generale adunanza dell'Anno 1705 un'operetta del Signor Cavaliere Gabriele d'Annunzio, intitolata ‘La Vita di Cola di Rienzo’, non abbiamo in essa osservati errori di lingua. L'Incancherito-L'Incapocchito, Deputati». È una perfida parodia, con la perfetta imitazione della scrittura cruscchevole e antiquata quanto più è possibile, come dimostrano le virgole secondo le norme e il costume dei secoli passati; e siamo pure in un tempo in cui la nuova edizione del Vocabolario della Crusca non andava più avanti (e si interromperà di lì a pochi anni). Così d'Annunzio intende rilevare l'abissale distacco che ormai c'è fra la lingua moderna e la lingua che i cruscanti conservano e difendono, incartapecorita e ormai ridicola.

Ma è il caso di chiedersi subito perché d'Annunzio ponga come proemio alla sua opera formalmente storiografica, che è un genere assolutamente serio e quanto mai rigoroso, un lungo scritto che è una perfetta mimesi delle cicalate cruschevoli. È un gioco di lingua, allora, ma soltanto in apparenza, perché, sì, la *Vita di Cola di Rienzo* è scritta con sapientissime inserzioni di alta oratoria di derivazione trecentesca, come, secondo il canone della storiografia, è necessario che sia, ma la narrazione dei fatti e la descrizione dei personaggi storici e l'ambientazione della città di Roma dei dintorni trapassano frequentemente nell'attualità politica. È vero che il *Proemio* è amplissimo, fino a non essere molto meno diffuso e minuzioso della narrazione storiografica; e, allora, si potrebbe pensare che esso voglia apparire come la giustificazione del discorso politico sotteso alla vita di Cola di Rienzo, che è estremamente serio e appassionato e violento, e d'Annunzio sembra ridurne, per il tramite della cicalata cruschevole, l'attualità, e trasportarlo in litote nell'ambito di un esercizio di lingua, tanto più che il testo storiografico si appoggia nell'anonima e analoga biografia e vicenda di Cola di Rienzo, della seconda metà del trecento, con fortissime venature di romanesco, composta poco dopo la fine del Tribuno di Roma, cioè nell'ancor piena attualità della parabola di Cola dai primordi oratori di umile condizione fino ad arrivare non soltanto al potere di Roma, ma a diventare il faro politico e il punto di riferimento dell'intera Europa, proponendosi come il rifondatore di Roma, il domatore dei baroni feroci e continuamente in lotta l'uno contro l'altro, il restauratore della giustizia e il liberatore del popolo dalle gravezze e dalla miseria, celebrato dal Petrarca, ascoltato da re e imperatori, temuto dai papi avignonesi; e c'è la fine rapida e rovinosa del suo potere con l'uccisione efferata. La narrazione dannunziana abbonda di orrori, di violenze, di massacri; ed ecco anche per questo allora il *Proemio* "comico", con l'uso di una lingua ardua, rara, antica, e continue allusioni a personaggi contemporanei raffrontati con quelli cruschevoli dei tempi antichi, con neologismi sfrenati, ma anche col senso continuo di maniera esasperata, spesso con battute in chiave, con vicende, esperienze, situazioni, episodi strettamente "privati", personali, ma costantemente esasperati e ripetuti dalle variazioni di metafore, di ricuperi duecenteschi e trecenteschi, in sfida al Vocabolario della Crusca, anche andando a ritrovare e a offrire in dono e in polemica termini che neppure i deputati più schizzinosi e i censori più feroci dell'Accademia

possano aver ritrovato negli archivi della nostra letteratura più segreti e sconosciuti.

Il *Proemio* vuole essere la dimostrazione trionfale delle virtù linguistiche di d'Annunzio, proprio nel momento in cui ha appena concluso i tre "libri" delle *Laudi* e ha dato all'inizio del nuovo secolo la sigla suprema del romanzo veneziano come elegia della bellezza antica che sta morendo e annuncio di quella che si sta formando; ma c'è, come sequenza successiva, una scrittura storiografica e politica di clamorosa attualità, in quanto è un'altra sfida, in questo caso con gli eventi e la concezione borghese della realtà, dell'ordine sociale e della storia. Cola di Rienzo è, allora, il nome esemplare del demagogo attuale e di ogni altra età e luogo e stato. Forse d'Annunzio si serve anche della violenta satira alfieriana de *I Troppi*, la commedia fondamentale e più scatenata che l'Alfieri abbia scritto, proprio intorno alla demagogia che la democrazia comporta e con Demostene come l'esempio più clamoroso di degradazione, di corruzione, di astuzia bassa e volgare, volta soltanto al guadagno e al vantaggio personale e sostenuta da bottegai, piccoli artigiani, beccai, privi di ogni virtù e luce di mente e di idealità e di dignità. Demostene è un parlatore abilissimo, di perfetta e appassionata eloquenza, e naturalmente, eccessiva, per colpire meglio l'attenzione della gente e portarla dalla propria parte politica; e il Demostene della rappresentazione dell'Alfieri è senza dubbio più vicino all'aspra e grandiosa narrazione del Cola di Rienzo di d'Annunzio dell'oratore della libertà ateniese che Cicerone rinnova nelle sue orazioni contro Antonio e, successivamente, nelle ripetizioni del nome nel corso dei secoli (con il Tassoni a ulteriore punto di riferimento).

L'eloquenza della *Vita di Cola di Rienzo* è tutta a carico del demagogo romano: d'Annunzio cita i discorsi politici e morali, religiosi e sociali, storici e profetici, e ne rivela, in ogni occasione, la magniloquenza e la vuotezza, l'exasperazione e l'irrealtà, tuttavia capaci, per la forza della parola, di sedurre il popolo ma anche i principi, gli intellettuali, i borghesi. È opportuno, allora, rivedere la raffigurazione del "gran demagogo" nel diciottesimo "canto" della *Laus vitae*: «E io vidi allor sul crocicchio / l'edificator di bordelli, / figliuolo di non marzia lupa, / satollo di vituperio, / che s'era estrutto alto luogo / quivi a tener sue concioni; / vidi il gran demagogo, / nomato con nomi di gloria / Prevaricator sin dal ventre / e Sacco di saggezza / escrementizia e Frogia / mocciosa della vacca

Onta, / sedare il clamore col gesto / per iscagliar suo verbo / contro a chiunque s'inalzi / e contro a tutti gli alti monti / e contro a tutti i colli ingenti / e contro a ogni torre eccelsa / e contro a ogni muro forte / e contro a tutti i bei disegni / e contro a tutti i buoni odori. / Ed errava nelle parole / come l'ubriaco di notte / va nel suo vomito errando. / In luogo di buoni odori / vi sarà la sanie concreta, / e in luogo di bella cintura / cordella di sparto, / e vittuaglia spartita / in luogo di vana bellezza. / E una ventrosa menzogna / sarà posta in luogo di queste / vesciche che abbiamo fendute, / per nostro ricetta». Il “gran demagogo” è l'antieroe moderno; e d'Annunzio ha, allora, bisogno di trovare un esempio storico, dopo la rappresentazione d'elevatissima eloquenza nel punto in cui egli appare, mentre la rivolta della plebe sta per scatenarsi; e per questo, allora, sceglie come controfigura concretamente documentata ed esemplare Cola di Rienzo, a cui offre i caratteri e gli aspetti del “gran demagogo” della *Laus vitae*. Prima, quindi, d'Annunzio descrive il dittatore moderno nel momento di estrema crisi politica e sociale negli ultimissimi anni dell'ottocento, il demagogo di facondia grandiosa, che seduce le folle e le incita alla rivolta sicuro di ricavarne successo e potere, comunque vadano le cose, siano o non siano subito schiacciati gli operai in rivolta, oppure ottengano attenzione e soddisfazione; ma è anche l'uomo volgare, l'oratore di menzogna e di inganno.

Nella rappresentazione del “gran demagogo” d'Annunzio si serve di astratti personificati, come Prevaricatore fin dal ventre, Sacco di saggezza escrementizia, Frogia mocciosa della vacca Onta: capovolge, cioè, in ingiuria e in condanna le forme oratorie che il “gran demagogo” usa per sedurre le folle, governandole con la sua parola. È la stessa raffigurazione di Cola, nella diversa eloquenza che la storiografia comporta: «gaglioferia stomachevole» (XVII capitolo); «incredibile buffoneria» (capitolo XVI); «tal cialtrone» (capitolo XXIV); «di e notte era ai conviti, vestito come un satrapo, grasso e rubicondo, esercitando la ganascia che aveva potentissima, inzuppando la ventresca che già diventava badiale» (capitolo XXIV); «paone tronfio che spiega la coda e rimira sue penne e dica crai – crai» (capitolo XXXV). La scrittura storiografica ha un tono narrativamente solenne, a confronto con la più rapida violenza delle invettive della *Laus vitae*, tuttavia ripetute e moltiplicate per rendere più accanita l'accusa, più grandiosa la descrizione del personaggio, puramente tuttavia fatta di parole e non di cose e realtà. Nella *Vita* Cola è, al tempo

stesso, esasperatamente vituperato nel comportamento e nelle azioni di fronte alla vacuità delle orazioni. Ma d'Annunzio, subito dopo l'accusa esasperata del "gran demagogo", con l'uso riproposto dell'anafora e la moltiplicazione dei termini di vergogna e di schifo, offre anche il ritratto del personaggio: «O quanto era bello / su la bigoncia il torace / del berton, angelo di bene / e messagger di salute, / che dicea: "La Canaglia / succede all'Uomo per sempre / e in pace amministra le grasce!" / O quanto era bella / intorno all'imperatoria / pinguedine del suo collo / stillante incliti sudori / la porpora della corvatta! / Egli era la sanie coatta / in forma di vafro macaco / nascosto nei panni il verdiccio / pelo e le chiappe callute. / E le vociatrici boccute / l'adoravano. Dal capo / alle piante con gli avidi occhi / elle parean tutto succiarlo / quasi ei fosse tutto priàpo». La descrizione del "gran demagogo" verrà, poco dopo, ripresa ne *La vita di Cola di Rienzo*: d'Annunzio usa le invenzioni e la ricchezza grandiosa dei nomi grotteschi, accusatori, d'ingiuria e di variazioni decorativamente giocose e, al tempo stesso, feroci nel bollare la volgarità, l'arroganza vanitosa, l'accanimento nell'eloquenza e nei comportamenti per cercare di distruggere ogni bellezza e ogni valore, quali ha ampiamente sviluppato nel canto XVIII della *Laus vitae*, per meglio consacrarne la realtà esemplare e assoluta, a lezione della contemporaneità politica per il tramite di un personaggio non d'invenzione e di poesia, ma della storia, per di più di quella di Roma che, ne *Le Vergini delle rocce*, Claudio Cantelmo si propone di riscattare dalla degradazione borghese, riportandola alla grandezza antica, e in cui, ne *Il fuoco*, Stelio Effrena e i suoi amici vogliono fondare l'arte nuova, suprema, ricreando la sublimità delle virtù intellettuali di Roma (e già nella *Laus vitae* tale visione è rappresentata: la decima Musa, ecc...).

Moltiplica d'Annunzio le tacce d'infamia, di rozzezza, di degradazione fisica, che si traduce subito in quella morale e politica: «marchio plebeo» (IV capitolo); «il figlio del tavernaio tiberino, apparso a molti eroe da trivio mal travestito in brandelli di porpora» (capitolo VIII); «il demagogo moltiplicò le allegorie, le scritture, le discorse» (capitolo XI); «lo tastavano, lo palpavano traverso la guarnacca, [...] valutavano quella floscia carne sedentaria che già si gravava di adipe» (capitolo XI); «il villan rifatto [...] Da buon demagogo egli peccava nel ventre» (capitolo XV); «quell'istrione stracco e rauco dall'aver troppe volte con bocca rotonda gittato al vento e alla plebe il nome ineffabile di Roma» (capitolo XXVIII);

«paone tronfio che spieghi la coda e rimiri sue penne e dica crai-crai» (capitolo XXXV); «schiamazzava la plebaglia rimirando il notaro della Regola che imbestiati era per certo ma non pareva già pasciuto d'erba né bevato di guazza, così ventroso e rubicondo, lucido di lardo e di sudore, con quella collottola e quella mascella più che badiali» (capitolo XXXVI). L'ultima citazione è esemplare come reinvenzione e riscrittura, nella narrazione storiografica, e, di conseguenza, molto ampliata, della figura del demagogo: quello antico, il plebeo di Roma, giunto al potere in forza della sua eloquenza fascinosa quanto vana e vuota, e l'immagine perfetta di quello moderno, che si serve degli stessi strumenti oratori per avvicinare il popolo e trascinarlo con sé, fino alla rivolta, in quella città che il "gran demagogo" della *Laus vitae* sconvolge e brutta come ha fatto Cola di Rienzo. Dalla «pinguedine del suo collo / stillante incliti sudori» deriva, poi, la grassezza volgare di Cola, e «la porpora della corvatta» dell'uso moderno nella narrazione storiografica si amplierà enormemente nelle descrizioni dei vanitosi abiti che Cola si fa preparare per le feste, le cerimonie, le consacrazioni, le apparizioni in pubblico, le occasioni del ricevimento di principi, cardinali, sovrani.

Si osservi il fatto che l'ultima comparsa in scena di Cola, sul punto di essere ucciso e fatto a pezzi dal popolo di Roma, rivoltatosi contro di lui dopo averlo tanto applaudito e seguito, lo fa apparire «sol col giubbotto verde che avea sotto l'arme e con le calze vermiglie»: è lo stesso colore delle parti dell'abito che rilevano meglio il demagogo, il Tribuno di Roma e il «bertone» della Roma moderna, ugualmente, nel tempo antico come in quello attuale, con il segno rosso del suo falso potere e della sua eloquenza enorme e vana (naturalmente, il demagogo moderno è attualizzato dal rosso socialista della cravatta che porta). Ma il giubbotto verde di Cola ripete un altro aspetto fisico del "gran demagogo": «nascosto nei panni il verdiccio / pelo e le chiappe callute». Nella scrittura storiografica d'Annunzio usa ampiamente, come dimostrazione ed esemplificazione e con l'uguale funzione, tanti particolari e aspetti del "gran demagogo". Gli eventi moderni della *Laus vitae* ridondano, di là a pochi anni, nella scrittura nervosa, di altissima eloquenza, della *Vita di Cola di Rienzo*. Il demagogo della Roma trecentesca è l'esempio assoluto di tutti i demagoghi che verranno dopo, soprattutto, poi, di quelli attuali che compaiono e operano in quella stessa Roma che ne ha pur visto in Cola il modello di oratoria fantastica quanto suggestiva per il

popolo che si fa sempre più grasso e volgare fino a raggiungere l'assoluta inettitudine, l'apparenza senza sostanza delle azioni e delle aspirazioni, la violenza bolsa e insensata, la conclusione imbecille e vile e il massacro disgustoso. Sembra che d'Annunzio riscriva la trecentesca vita di Cola ad ammonizione di coloro che si fanno sedurre dal "gran demagogo" con la cravatta rossa. L'esemplificazione di tale esaltazione insensata di Cola è offerta dal Petrarca; e d'Annunzio non lesina il giudizio più severo per il sommo poeta e filosofo e moralista che giunge a celebrare il figlio dell'oste romano, non d'altro nutrito se non da parole.

La descrizione minuziosa della fine di Cola di Rienzo incomincia con il tentativo del Tribuno di fuggire, nascondendosi e camuffandosi, mentre il popolo lo cerca per massacrarlo, e perfino imitando la parlata della bassa gente da cui è pur venuto fuori. «Escì villano come nato era. Di corsa passò per mezzo all'incendio, traverso la loggia pericolante, scese la prima e la seconda scala senza essere conosciuto. Imitava la parlatura della Campagna dicendo agli altri: "Suso suso a gliu traditore. Suso a rubbare, che c'è robba assai"». Prima Cola cerca di camuffarsi onde non essere riconosciuto; ed è un altro segno della sua viltà, della sua miseria morale: «Cola svignò lesto nella casipola del portinaio; ansando si liberò d'ogni ferro e d'ogni insegna; la spada lasciò per le forbici e per il paiuolo; con le forbici si tagliò la barba, col paiuolo si fregò la faccia. Così tonduto e fuligginoso, tolse un tabarro consunto e di quello s'inviluppò; tolse un fascio d'una materassa con altri panni dal letto e sel mise in capo». Il demagogo antico non sa morire, così come non ha saputo governare. È la dimostrazione della sua bassezza morale: il demagogo, ogni demagogo che aspira al trionfo e seduce le folle, non ha nessuna virtù d'animo, così come non ha nessuna bellezza fisica. Il tentativo di nascondersi, di camuffarsi da "villano" della Campagna (cioè, da contadino della pianura intorno a Roma), il prendere, per vestirsene, abiti consunti e addirittura panni del letto, mettendoseli sul capo per non farsi riconoscere, perfino il macchiarsi il volto con la fuliggine di un paiolo e il tagliarsi con le forbici la barba, sono la dimostrazione della volgarità e della viltà abominevole di chi pure ha preteso di dare leggi al popolo, ai baroni romani, ai principi, ai re, ai cardinali. Chi si lascia ingannare dal demagogo non merita che un analogo disprezzo. Lo storiografo d'Annunzio racconta minuziosamente la fine di Cola proprio per dimostrare quale è, inevitabilmente,

la verità del demagogo, onde il popolo d'oggi non si lasci ingannare, ora che ha la cravatta rossa di socialista.

In realtà è uguale al trecentesco Cola: tutti sono di infima condizione sociale, anche se tutti sono capaci di sedurre il popolo e perfino gli intellettuali con la loro eloquenza raccattata nelle scuole e facendo leva sulle grandi parole dell'antichità romana, delle glorie e degli emblemi di Roma.

Il fatto che il “gran demagogo” e Cola siano entrambi raffigurati in azione in Roma e particolarmente significativo. Quello moderno ha, sì, in bocca le vuote parole dell'incitamento alla rivolta contro il potere e dei supremi e inimmaginabili trionfi dell'avvenire, ma in realtà vuole soltanto distruggere i valori più alti, la bellezza, l'onore, la forza dell'arte, servendosi di «ventrosa menzogna»; e d'Annunzio, proprio nella successiva *Vita di Cola di Rienzo*, non fa che ridare voce, con l'esemplarità della storiografia e, di conseguenza, in forma narrativa, sostenuta dalla realtà degli eventi e delle azioni e necessariamente ampliata, al comportamento e al progetto del “gran demagogo”, tanto è vero che lo scrittore insiste a lungo sulle distruzioni degli edifici costruiti dai baroni romani, sulle condanne a morte e sulle uccisioni, per il tramite della plebe, dei personaggi nobili ed eroici, come i Colonna, Fra Moriale, onde in questo modo cancellare gli alti monti, i colli ingenti, le torri eccelse, i muri forti, esattamente seguendo il progetto del “gran demagogo” della *Laus vitae*. L'elencazione nella forma oratoria, sia detto di passaggio, costituirà il modello, sia come idea sia come ritmo, del canto XIV di Pound, quello dedicato all'“usura” (che denuncia la concezione borghese del guadagno senza dignità che distrugge la bellezza e l'autenticità della vita, in particolare dell'amore). Nei versi 157-160 del XVIII canto della *Laus vitae* il discorso esemplare e metaforico si traduce, ne *La vita di Cola di Rienzo*, nella realistica e orrorosa quanto disgustosa e feroce descrizione dell'uccisione del Tribuno: «Balzò fuori dalla calca Cecco del Vecchio con lo stocco in pugno, e gli diè un colpo diritto nella ventraia; onde escì l'anima con sibilo come vento da otre forato». Nella *Laus vitae* d'Annunzio ha detto: «Una ventrosa menzogna / sarà posta in luogo di queste / vesciche che abbiamo fendute». La descrizione del “gran demagogo” offre un'aggiunta tutta moderna, che la storia trecentesca non può contenere per la diversità dei costumi, ma che, invece, viene a far parte importante della fortuna del demagogo ed è l'esaltazione delle donne

davanti al Capo per sfrenata foia: «E le vociatrici boccute / l'adoravano. Dal capo / alle piante con gli avidi occhi / elle parean tutto succiarlo / quasi ei fosse tutto priàpo». Si può notare che questi versi costituiscono il punto di partenza e il successivo ampliamento spropositato di *Eros e Priàpo* (il secondo termine è decisivo) di Gadda, come descrizione del “gran demagogo” che si è concretato nella storia, cioè Mussolini.

La *Vita di Cola di Rienzo* raffigura frequenti tumulti nella Roma del Tribuno come il demagogo della storia antica: nei capitoli XX, XXI, XXII, soprattutto nel capitolo XL, quello conclusivo, nel quale è narrata la rivolta del popolo contro Cola, con gli incendi, le violenze e, infine, la cattura del Tribuno e l'uccisione, fino allo strazio finale del suo corpo; e proprio quest'ultima parte della descrizione della morte di Cola appare l'adeguato contrappunto della lunghissima evocazione della rivolta in Roma, nella *Laus vitae*, di cui d'Annunzio si fa prima cronista, poi sempre più solennemente e meditativamente storiografo e profeta. Dice d'Annunzio ne *La vita di Cola di Rienzo*, nella descrizione esemplare della fine ingloriosa e vile e, a tempo stesso, orrenda, del Tribuno: «Lo spaventacchio barcollò alquanto su le rosse gambe; ma prima ch'ei stramazasse, Treio notaro gli spaccò il cranio con un fendente. Piombò giù di schianto la soma, senza motto né gemito. Allora gli si scagliarono sopra urlando i più feroci e tutti lo stamparono co' ferri, a gara lo crivellarono, le mani gli orecchi il naso le pudende gli mozzarono. Poi, presigli in un cappio corsoio i fùsoli delle gambe, lo trascinarono fino alle case dei Colonnese in San Marcello. Quivi giunti lo appesero per i piedi a un poggetto, con gran festa e gazzarra lo lapidarono. Penzolava giù senza il teschio, ché quel poco lasciatogli dai ferri erasi logorato nel lungo strascino. Nudo era, di pelle come femmina bianco dove sangue non l'arrossava; e, al modo dei bûfoli in beccaria, dalla sparata grassezza le interiora ancor fumide sgorgavano mal ricoperte dalla rete lacera. Quivi rimase al pubblico ludibrio due dì e una notte, finché non ebbe appestato col gran fetore quel capo di strada». Lo storiografo, quale d'Annunzio ha deciso di diventare, soprattutto nell'estrema descrizione dell'uccisione di Cola e dello strazio del suo corpo, passa dalla cronaca all'attualizzazione e alla partecipazione, come se fosse presente, apparso lì, a Roma, nel momento in cui la vicenda del Tribuno si conclude orrendamente ed esemplarmente, e tutto può narrare per la sua straordinaria virtù della parola sì, ma questa volta più specificamente della sua concezione politica e morale. Soltanto

la sigla affidata allo storico solenne ed essenziale è nel momento in cui la cancellazione totale di Cola si compie quando il cadavere straziato è dato in mano ai «Giudei sozzi che l'ardessero. Gli fecero costoro un rogo di cardi secchi e in gran numero accorsero intòrnogli ad attizzare il fuoco che nudrito dall'adipe vampeggiava forte», con una singolare alternanza di ulteriore orrore e di liberazione del Tribuno dall'adipe e da tutti i suoi vizi e i suoi errori fino alla purificazione. Dice, infatti, d'Annunzio nella sentenza estrema: «I vènti ebbero la cenere, i secoli la memoria, gli uni e gli altri discordi». Le ultime due righe de *La vita di Cola di Rienzo* riecheggia la sezione conclusiva del canto XVIII della *Laus vitae*, quella della riflessione del poeta che si trasforma in profeta. Dice la prosa: «Così scomparve il Tribuno di Roma. E l'Urbe stette sui suoi colli co' suoi fati e co' suoi sepolcri». Ne *La gran doglia* d'Annunzio immagina la rinascita di Roma al di là dei sepolcri e dei colli silenziosi, ma, dopo, il demagogo Cola di Rienzo si rivela il falso profeta, che non ha per nulla riscattato Roma dalle rovine, dalle aberrazioni, dalla degradazione, dalle insensate lotte fra i baroni, e non fu il liberatore e il rinnovatore della città "sacra", ma soltanto un ingannatore, un vile, un oratore vuoto e vano. L'eroe in cui crede d'Annunzio nella *Laus vitae* non appare in quell'inizio del nuovo secolo. La profezia della *Laus vitae* si è dissolta. Proprio per questo d'Annunzio scrive *La vita di Cola di Rienzo* quale meditazione, in forza di scrittura e di efficace narrazione sull'attesa e sulla speranza che non si sono attuate. Si pensi anche alla tensione di Claudio Cantelmo, che aspira alla liberazione di Roma dal servaggio della mediocrità borghese e dall'asservimento capitalista del popolo, magari con il soccorso del "gran demagogo" che finge di voler riscattare i lavoratori e non fa invece che involgarire ogni valore e ogni bellezza, e porta la "plebe" allo scontro e al tumulto e al massacro per innalzare il suo potere politico. La profezia de *La gran doglia* si mostra vana, e per questo d'Annunzio ripresenta il "gran demagogo" della *Laus vitae*, concretandolo dell'esempio storico di Cola di Rienzo.

La «gran doglia» è una citazione e una ripresa dell'Apocalisse, per innalzare e consacrare l'attesa della rinascita di Roma: «E da presso e da lungi / io udiva il clamore, / io udiva gli ululi e i lagni / orribili della gran doglia / nella Città millenaria. / E il clamore era come / di femmina partorienti / che si torca in spasimo grande / e morda la verde sua bava / e dia del capo e dei pugni / nelle mura e invochi soccorso /

alla doglia sua, vanamente, / negli orrori suoi solitaria. / [...] / Ah chi almeno un giorno / saprà sollevare la tua fronte / chiomata di crin leonino / verso la bellezza / d'una vita semplice e grande? / Chi ti trarrà dalle lande / della morte verso il bel monte / delle sorgenti ove il destino / delle stirpi s'immerge / e si rinnova? Un eroe / forse ti verrà che ferrare / saprà de' suoi duri pensieri / la rapidità de' tuoi atti, / come s'inchiodano i ferri / all'ugne degli acri corsieri, / di là dagli antichi riscatti. / Afflitto io non dissi a me stesso: / "I giorni saran prolungati / e ogni visione è perita." / Ma sì bene: "I giorni e la fiamma / d'ogni libertà son da presso". La narrazione della vicenda di Cola di Rienzo è la risposta della profezia della speranza e del rinnovamento di Roma al di là dell'abominio del gran demagogo, la cui apparizione viene a essere il più basso e degradato esempio della Roma moderna, quella dell'ultimo ottocento dello Stato italiano senza onore e senza virtù, come dice più volte d'Annunzio e come afferma con infinita tristezza il Pascoli (penso, per il primo, al *Commiato di Alcyone*, nella parte conclusiva con il colloquio proprio con il Pascoli; per quest'ultimo a odi quali quelli dedicati al Fratti e a Galliano; e, intorno, c'è, in un'altra dimensione poetica, il Carducci quale nume tutelare delle accuse e delle condanne rivolte all'Italia debole, corrotta, indegna del suo risorgimento e del suo passato glorioso). Alla fine dell'ottocento a Roma opera soltanto il "gran demagogo", ma d'Annunzio, proprio con l'incitamento dell'eroe che giungerà a rinnovare la Città Eterna (ed è il poeta stesso, che si presenta come il profeta della liberazione dalla corruzione e dalla degradazione, e già ne ha pronunciato i nomi in cui si identifica, come Claudio Cantelmo e Stelio Effrena), preannuncia nella *Laus vitae* il mondo nuovo: ed ecco che, proprio nei primi anni del novecento, verifica che ormai tale trasformazione e tale riscatto non appaiono, né, allora, potrà giungere l'eroe a liberare la "plebe" dal servaggio del "gran demagogo" con la cravatta rossa, che lo esorta a ribellarsi, a distruggere la bellezza e ogni valore, a condurre a una definitiva rovina la Roma di tanta gloria antica, a farsi anche massacrare e schiacciare dall'esercito e dalla cavalleria, a sconvolgere i palazzi, a fare a pezzi ogni cosa che incontri.

Di qui nasce la rappresentazione del "gran demagogo" del trecento di Roma, il Tribuno che intende liberare il popolo di Roma dalla servitù dei baroni e della Chiesa, nel contempo distruggendo tutto ciò che di valore e di eroico ancora esiste nella città, l'oratore abilissimo e vano,

con il suo itinerario di capacità, di impegno, di grandiosa eloquenza, ma privo di ogni capacità politica e morale, inetto e confuso nell'agire, in grado, fra lo stupore dell'intera Europa, di conquistare il potere e del tutto incapace di governarlo e di conservarlo; come commenta d'Annunzio con una sapiente citazione machiavelliana: «Rare volte al mondo tanta rapidità di fortuna nell'acquistar lo Stato si accompagnò con tanta inettitudine nel mantenerlo, e tanta presunzione di parole con tanta impotenza di fatti. Tra quanti al mondo pervennero d'abietta origine in signoria nuova non vi fu mai alcuno, forse, che men di costui sapesse conoscere e usare la bestia e l'uomo, la frode e la fede, l'arme e la virtù, la crudeltà e la clemenza, il sopruso e la legge». Si noti il procedimento dannunziano che è tipicamente manierista: a confronto con la sentenziosità netta e rigida del Machiavelli del *Principe* ecco la moltiplicazione delle sentenze in forma di sinonimi e di amplificazioni. Non è tempo ancora del riscatto di Roma, come Gabriele ha profetato nella *Laus vitae*; e ne è la dimostrazione la vicenda di Cola di Rienzo, che d'Annunzio racconta proprio a questo fine. Il demagogo figlio del tavernaio non avrà, alla fine della sua vicenda, gloria e statue, ma la cenere in cui il suo corpo è stato dissolto, dopo che gli Ebrei di Roma ne hanno bruciato il cadavere: e Roma rimane «sola co' suoi fatti e co' suoi sepolcri», quelli dei grandi uomini antichi, che non si sono rinnovati e ripresentati nel tempo moderno.

Cola è stato un falso profeta, ha appena smosso un poco la polvere e le ceneri della città eroica e possente, e, dopo, il silenzio continuerà a essere profondo, quello dei sepolcri. Nella *Laus vitae* il “gran demagogo” appare a d'Annunzio come il più disgustoso ingannatore del popolo, colui che porterà, per il suo potere, ma anche per la sua presenza deforme e volgare, la “plebe” alla rivolta e ai massacri e alle distruzioni, non per liberare i lavoratori dalla schiavitù del lavoro coatto, nel trionfo del capitalismo, ma per ottenere così la cancellazione di ogni bellezza e di ogni purezza; e si erge tuttavia come colui che offre alla speranza e al riscatto i ribelli. Cola, di lì a non pochi anni, compare per d'Annunzio come il demagogo che accumula in sé tutti i possibili disfavori, pur nell'illusione di proporre, invece, il rinnovamento meraviglioso della dignità, del bello, del vero in Roma, come esempio e modello per tutto il mondo. Il fallimento di Cola ridonda sul futuro, sulla realtà attuale. Cola è un emblema grandioso e miserabile, a questo punto, dell'impos-

sibilità, negli anni dopo l'inizio del novecento, di ogni trasformazione creativa e autentica della società borghese, che, d'accordo con il "gran demagogo", non ad altro aspira se non a deprimere ogni tensione al bello e all'autentico, nella schiavitù della massa legata alla produzione e al guadagno del capitalismo contemporaneo. È vero che Cola ha in sé qualche virtù, almeno all'inizio della sua carriera. Ha visitato i fastigi sbrecciati dei monumenti romani, ha letto i libri degli storici e i documenti della Roma potente dell'antichità, ha ideato e sognato di far rinascere dai sepolcri gli eroi, le leggi, le istituzioni, in un periodo che gli parve opportuno (e anche Dante profetava tale rinnovamento dell'Impero e del Papato nel nome di Roma: e Cola l'ha ben meditato, come dice d'Annunzio nel *Proemio della Vita di Cola di Rienzo* con parole e immagini che riprendono l'ultimo capitolo del *Principe*, quando il Machiavelli esorta Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino, a prendere in mano il potere e a liberare l'Italia dagli eserciti stranieri e dai principi litigiosi e impotenti, unificando il Paese, perché l'Italia non è mai stata in una condizione più disperata e rovinosa).

Cola, con la sua cultura classica, sembra essere il personaggio adatto per tale riscatto dell'Italia e di Roma: e d'Annunzio, implicitamente, non fa che rappresentare lo stato di Roma tanto disastrosa e divisa, con i baroni in perpetua lotta e (ed è la differenza rispetto alla rappresentazione dell'Italia del primo cinquecento) il popolo affamato, miserabile, a simiglianza dell'Italia del Machiavelli; e la descrizione dei lavoratori di Roma in rivolta, affamati e asserviti, in vani conati di rivoluzione e di distruzione, anche al prezzo dell'eccidio a opera della polizia della *Laus vitae* e dei soldati ritorna nella *Vita di Cola di Rienzo* riverberando la realtà del primo novecento nella situazione della plebe romana della metà del trecento. Proprio per l'esperienza che ha fatto nella sequenza del "gran demagogo", ne *La gran doglia*, ne *Il pane e la fame*, ne *L'altro pane*, ne *I miti novelli*, d'Annunzio vuole mettere a confronto l'utopia della *Laus vitae* con la verità effettuale della vicenda storica di Cola, con la consapevolezza che il tempo attuale non è ancora maturo per l'apparizione dell'eroe, del rinnovatore effettivo di Roma e del mondo, dopo aver cacciato via il "gran demagogo" e averne rivelato l'abominio, la vanità, la bruttezza interiore, tradotta subito in aspetto, in azione, in realtà. Per questo d'Annunzio incomincia la vera e propria narrazione della vita di Cola con le origini familiari: è un bastardo, figlio di Tavernaio e di

una donna facile a darsi, «né mai poté cancellare da sé il marchio plebeo, che anzi ne restò impresso ogni suo atto insino alla morte». Questa condanna sociale e morale di Cola, espressa da d'Annunzio, non è altro che l'analogia raffigurazione del "gran demagogo" della *Laus vitae*, anch'egli uomo di condizione plebea, tanto da essere assimigliato al «vafro macaco», al «bertone», all'«edificator di bordelli», al «Sacco di Saggezza / escrementizia», alla «Frogia / mocciosa della vacca Onta».

Per potersi nobilitare, Cola, dopo avere asceso fino al potere, ha diffuso la notizia improbabile di essere figlio dell'imperatore Enrico VII, entrato in Roma in segreto, per riconoscere la città imperiale, che non riusciva a conquistare, per un fuggevole rapporto sessuale con la Maddalena moglie dell'oste: e d'Annunzio subito nega che la diceria avesse la minima probabilità: «Visse Cola l'infanzia triste nella città tiberina, su i ginocchi della madre che sfioriva in lento male, tra i vapori del fiume limoso, sbigottendo egli allo strepito delle risse e al baccano delle gozzoviglie onde risonava la taverna di Rienzo». È uno dei molti aspetti in cui lo storiografo lascia il posto al narratore, che inventa ciò che lo storiografo non può sapere, secondo il commento del Manzoni, nelle pagine conclusive della narrazione della rivolta di san Martino. È opportuno citare, allora, un'altra descrizione d'osteria, volgare, disgustoso, con l'ostessa e il bambino ammalato, il fiume limaccioso, gli avventori violenti e rumorosi, quella contenuta ne *Il piacere*, nell'occasione dell'estremo addio fra Andrea ed Elena, a Ponte Milvio, e l'ambientazione è analoga nella primavera gelida, senza vita. Con molta eloquenza d'Annunzio racconta le tumultuose vicende di Roma fra le lotte fra i Colonna e i Caetani, il papa Bonifacio VIII e i Francesi, l'imperatore Ludovico il Bavaro, le risse, le battaglie, le usurpazioni, il popolo che ondeggia fra gli uni e gli altri contendenti, gli incendi, con al centro l'insulto che Sciarra Colonna osa scagliare contro il papa vecchio e abbandonato ad Anagni e la citazione è ripetutamente dantesca, mentre la frase che Bonifacio VIII pronuncia di fronte a Sciarra nel momento dell'onta suprema rimanda all'estrema battuta ugualmente di sublime tragicità che l'Alfieri fa pronunciare a Saul, in punto di trafiggersi con la sua spada, mentre stanno irrompendo i Filistei vincitori: «Me troverai al men da re qui morto». Dice, infatti, il Papa, mentre Sciarra e i Francesi e i Colonnese penetrano in Anagni, secondo il racconto emozionante e doloroso di d'Annunzio, riprendendo il giudizio di rigorosa condanna dei Francesi nemici del papa Caetani

e dell'Impero: «Il magnanimo vecchio, sentendo il rumore e vedendosi abbandonato da tutti i cardinali e i familiari, aveva detto: “Dacché per tradimento mi conviene morire, almeno voglio morire come papa”. E s'era posto a sedere su la sedia papale parato dell'ammanto di Pietro, cinto della corona di Costantino, con in pugno le chiavi e la croce». È uno dei tanti segni del travalicare del discorso storiografico in raffigurazione del tragico nell'evocazione degli eventi della storia, che è ben altro dell'oratoria, di cui tuttavia d'Annunzio si avvale. Si pensi, poco più in là nella narrazione, all'andamento drammatico della rapida rivolta del popolo che caccia via i Colonnese e i Francesi e l'imperatore, e Roma ritorna a essere lo spazio di continue lotte fra i baroni: «Tutto si dileguò come fumo. Dalla breve illusione della maestà restituita il popolo ricadde nella tristezza dell'abbandono, si ricollocò nella sua miseria, udendo il rombo delle contese che si riaccendevano con più furore fra le torri dei grandi».

Ne *La vita di Cola di Rienzo* d'Annunzio non fa altro che riportare al tempo antico, al trecento, le situazioni attuali di Roma e della politica della narrazione: le rivolte, le lotte fra i partiti, più o meno indecorose, la povertà del popolo reso schiavo dal lavoro servile nel mondo capitalista. Nel riprendere la vicenda di Cola, d'Annunzio si sofferma spesso sulla descrizione colorata e bizzarra, a ulteriore obbrobrio della città, di casi e apparizioni che irrompono nel fumo delle lotte e nella miseria della plebe, come per esempio, l'ingresso in Roma, proprio quando da Anagni ritorna in città Cola dopo la morte del padre, la schiera folle e sconvolta di penitenti, a ulteriore danno e vergogna di Roma: «L'orfano ventenne [...] s'abbatté in una grande compagnia di penitenti vestiti dell'abito di San Domenico, con sul mantello cilestro una colomba bianca intagliata, che venivano gridando pace e misericordia. E si mescolò con costoro, e seppe ch'eran Lombardi, gentili uomini e rubatori, micidiali e religiosi, loici e mentecatti, chiamati fratelli della colomba, condotti da un Frate Venturino bergamasco dell'ordine dei predicatori. E con essi giunse in città, e li vide che si rassegnavano alle chiese e in quelle dinanzi all'altare si spogliavano dalla cintola in su e si flagellavano. Errò per le vie anguste il contadino, smarritamente, oppresso dai ricordi della lontana infanzia; guardò le torri imbertescate, le case arse e disfatte, i palagi deserti, i chiostri invasi dall'erba e dal bestiame; s'arresto agli sbocchi sbarrati dalle catene e dai serragli, ai capi dei ponti guardati dalle masnade con pavesi e balestre; fu testimone d'assalti, di ruberie,

d'arsioni; udì a sera le laudi dei Battuti che passavano sul sangue e su le macerie a stormi tra il biancheggiare delle colombe intagliate, e ogni stormo con la sua croce innanzi cantando». È una bella rappresentazione della formazione morale e intellettuale del futuro Tribuno di Roma, del demagogo della metà del trecento, dell'oratore che ha preteso di ricostruire Roma, riportandola all'antica gloria negli onori e nel potere e nelle leggi. È un'educazione ambigua, di fronte al lamento di Dante e del Petrarca di sublime eloquenza davanti a Roma sconvolta e rovinata: da una parte le lotte dei baroni e le distruzioni, che pure hanno in sé l'eco della città gloriosa; dall'altro, i Battuti che si flagellano e girano sulle rovine, come estremo segno di abiezione (e d'Annunzio, a questo punto, allude al Carducci classicista e accusatore del cristianesimo come causa della decadenza del nome romano).

L'unico spazio autentico e valoroso che Cola può immaginare per il suo futuro è l'imitazione, in un ambito classicheggiante, laico e non cristiano, nel nome di Roma repubblicana e delle sue glorie, così frequentemente commemorate anche nei tempi cristiani; ed è la negazione della religione come penitenza e rifiuto di ogni valore politico e artistico, pura ricerca dell'annientamento di fronte al Dio di dolore e di abiezione. Per questo d'Annunzio narra l'esperienza che Cola compie, mescolandosi con i Battuti e ascoltando l'omelia del Campidoglio del Frate Venturino di Bergamo (non si dimentichi che, nella tradizione "comica", teatro e rimeria, nel quattrocento e nel cinquecento, il Bergamasco è il personaggio per antonomasia rozzo, incapace di esprimersi se non in un dialetto grossolano, quasi incomprensibile, fino al di là della comunicazione). Il futuro demagogo ha un'ambizione valorosa e, in sé, degna di consacrare la nobiltà e la purezza della lingua volgare nell'Italia del tempo, modellata sulle forme e sull'andamento del latino. Deve, Cola, allora studiare, imparare, riprendere, i modi del latino più puro. L'eloquenza di derivazione latineggiante sarà la forza del suo potere, sarà la parola, sarà il discorso: è un'illusione, perché egli non è in grado di trasformarla in dignità, in potenza, in autorità: e, agli occhi di d'Annunzio, questo è, fin dall'inizio, il limite di Cola. Sarà un demagogo, non davvero l'autentico restauratore della gloria e della potenza di Roma antica, figlio di un oste com'è, mentre per ricreare nel tempo moderno la verità e la dignità di Roma, ci vorrebbe un eroe autentico, come d'Annunzio dice ne *I miti novelli* della *Laus vitae*.

Racconta, infatti, d'Annunzio, nella sezione conclusiva della narrazione dell'arrivo di Cola a Roma e del suo mischiarsi con i Battuti e nell'ascoltare la predica del frate, proprio sul Campidoglio (e qui il nome del Campidoglio rimanda più direttamente al Carducci e alla sua protesta eloquentissima dentro la conquista cristiana di Roma, così asservita e resa priva di valore guerriero e intellettuale e di bellezza): «Come il frate da Bergamo congregò il popolo in Campidoglio per predicare la penitenza, confuso nella calca il giovine Cola stette ad ascoltare la predica; e forse per la prima volta, mentre la moltitudine gli mareggiava intorno mossa dalla parola, si risvegliarono confusamente in lui gli spiriti dell'eloquenza. Attentissimo egli era; e notò che i più attenti deridevano il frate a quando a quando cogliendolo in peccato di falso latino». Subito dopo c'è il capitolo di più commossa celebrazione del giovane Cola che impara grammatica e retorica, si fa dotto in latino, si appassiona della memoria dell'antica Roma, dei suoi monumenti, delle sue scritture, più nobili e illustri, appieno impadronendosi di Sallustio, Livio, Cicerone, Seneca, Valerio Massimo, fino a Boezio e a Simmaco. E ugualmente si fa dotto della Bibbia, soprattutto dei profeti come lezioni di oratoria fiammeggiante di esortazione e di preannuncio di rinnovamento del mondo. La biografia di Cola, in tutti questi capitoli iniziali, è impostata da d'Annunzio come narrazione e visione: ed è sempre più chiara, allora, l'impostazione dell'opera, che si svolge inizialmente come creazione di fantasia, di invenzione letteraria, in quanto lo scrittore suavemente e appassionatamente raffigura il giovane figlio dell'oste di Roma come la figura dell'eroe intellettuale, tuttavia, come subito commenta, incapace di autentica azione e, di conseguenza, destinato alla degradazione rapidissima e alla rovina. L'eroe che riscatti Roma dalla decadenza millenaria, che dura anche nei tempi in cui Gabriele scrive, deve essere dotto e sapiente e al tempo stesso mirabilmente capace di azione, come dice quando, nella *Laus vitae*, dopo avere assistito alla volgarità e all'abominazione del "gran demagogo" e alla vana rivolta del popolo affamato e schiavo del dominio del denaro del capitalismo moderno, propone se stesso come il poeta che si fa eroe e guerriero per ricreare Roma e la storia, la vita e l'arte. L'uso della parola non basta a Cola, che soltanto sa sognare il rinnovamento del mondo, ma non l'attuare, perché è nel fondo soltanto il plebeo che, dopo aver letto gli antichi e visitato i resti della bellezza romana, aspira sì al potere, ma con il solo strumento dell'eloquenza, e

ha tuttavia un cuore vile, inetto, volgare, da figlio di tavernaio quale è. Ma la rappresentazione di Cola giovane colmo di reverenza e di amore per l'antica grandezza di Roma semidistrutta è grandiosa: è un racconto che va del tutto al di là dei fatti della storiografia, e, significativamente, la scrittura è davvero alternativa rispetto all'oratoria degli storici classici, di Cicerone, di Livio, di Valerio Massimo. Racconta d'Annunzio, al di là dei documenti e dei fatti: «Ma dalle ruine s'ebbe egli il più strenuo insegnamento: gli antichi marmi furono i suoi più severi maestri; l'acume delle iscrizioni latine, ch'egli dilucideva, forte gli punse l'animo incitandolo. Bella e singolare questa giovinezza del figlio di Rienzo, in verità la più nobile parte di sua vita, consacrata alla ricerca assidua e taciturna, ansiosamente china sopra le testimonianze della virtù prisca, perditissimamente innamorata di un simulacro marmoreo, come quell'imberbe Astrolabio che nella leggenda demoniaca dona l'anello alla Statua in segno di amor perenne». È il sogno di Cola, e d'Annunzio gli offre la citazione di Foscolo e di Omero che si aggira per i simulacri di Troia per ricantare la storia, le imprese degli eroi, le morti, le distruzioni; e i sepolcri di Roma, che Cola visita nella narrazione di d'Annunzio, sono uguali a quelli della Troade inseminata, come inseminata è ormai la città che fu "sacra". Ancora una volta d'Annunzio si identifica con i miti e le aspirazioni e la sovranità poetica degli antichi. La lunga descrizione dei monumenti di Roma semidistrutti, che Cola visita e cerca di far rinascere, ripulendoli e riportandoli alla luce, vuole anche autorizzare l'analoga passione dell'antica bellezza che d'Annunzio rievoca nella sua poesia, nuovo Omero, allora, e, oltre al passo de *I sepolcri*, c'è anche la citazione dell'Africa di Scipione che guarda dalla nave il luogo dove fu Troia, ripensandone la vicenda, e l'allusione petrarchesca è particolarmente preziosa, perché gli esempi di Scipione, l'eroe dell'azione, e di Omero, il creatore della poesia, si contrappongono a Cola, ugualmente colmo di venerazione per i tempi gloriosi del passato, ma è soltanto un retore che aspira all'impresa e ne è incapace, e neppure è l'artista nuovo.

Piuttosto è Gabriele, almeno nella *Laus vitae*, ad aspirare a tale condizione suprema. Ne *La vita di Cola di Rienzo*, il VII capitolo offre esemplarmente la doppia faccia dell'opera: la pura narrazione, il sogno, la visione, tutto il culmine di raffigurazione e di celebrazione della bellezza antica di cui Cola si nutre, e il limite della condizione plebea, per cui l'aspirazione al riscatto di Roma è destinato a tradursi nella

confusione, nell'inettitudine, nella volgarità, nella rapida bruttezza di Cola quale dimostrazione nella sua incapacità di grandezza autentica: «Egli vagava tutto il giorno fra le terme gli archi i colonnati, lungo le mura di Aureliano, sotto gli acquedotti ormai aridi, nei deserti spiazzi ingombri di ruderi, dissepellendo le lapidi, liberando dalla crosta dei secoli le lettere incise, raccozzando i frammenti sparsi, nudando i volti delle statue mascherati dall'edera, interpretando le istorie scolpite nei bassi rilievi, leggendo ad alta voce i nomi dei consoli e degli imperatori, evocando in quel cimitero formidabile i fantasmi augusti, mentre gli pareva udire a quando a quando nel vento funebre gli urli della Lupa e i gridi dell'Aquila presaghi della seconda vita di Roma. Col favore del silenzio e della solitudine quel mondo sotterraneo gli si animò nella fantasia così fieramente, ch'egli credette esser divenuto quasi il consanguineo dei liberatori e dei pacificatori quiriti. Gli si affievolì o gli si sfigurò allora nello spirito ossesso la contezza della torbida e perigliosa materia su cui voleva egli imprimere l'immagine del suo sogno inefficace». In questa pagina d'Annunzio mette a confronto il sogno della bellezza antica da far risorgere in Roma, ripulendo e ricostruendo i monumenti, le statue, le lapidi di Roma, e la vanità di Cola.

Come in Cola, e ne è la prova il susseguirsi delle sue vicende, il sogno si ripete nei secoli, fino all'età contemporanea. La visione di Roma gloriosa è ripresa e vagheggiata lungo i tempi, a confronto con la degradazione che continua. L'oratoria e la letteratura in genere non bastano (e altre citazioni, a questo punto, sono presenti, ed ecco, dopo il Petrarca e il Foscolo, anche Goethe e il Leopardi e il Carducci) a far rifiorire la bellezza e la gloria di Roma. L'unico tempo autentico e valoroso di Cola è quello del dissepellimento delle statue, dei sepolcri e delle lapidi di Roma e dell'analoga opera di liberazione dell'altissima romanità dall'involgarimento e dagli errori di lingua e di sintassi, di cui è esempio il frate bergamasco che il giovane plebeo ha ascoltato predicare in Campidoglio. I baroni romani, l'imperatore Ludovico il Bavaro, i condottieri che combattono in Italia e in Europa, i papi stessi, hanno il marchio della loro nobiltà di nascita, il coraggio la robustezza del corpo e dell'animo, sanno combattere, lottare, litigare e morire; sono la causa di tutti gli orrori e le violenze della storia, e d'Annunzio li denuncia con rigore e con chiarezza; ma Cola non è che il figlio di un vinattiere dell'infima plebe di Roma, e, oggettivamente, egli non

può esser, allora, che un inetto, un demagogo, un parlatore vano e vanitoso. Di fronte all'attesa che d'Annunzio rappresenta più volte nella *Laus vitae* e ne *Il fuoco*, nella *Vita di Cola di Rienzo* del 1906 non c'è più attesa, ma, se mai, la figura dell'utopia rinviata verso un futuro ancora impronunciabile (ed è la stessa consapevolezza di rinvio e di lontana aspirazione che è ne *Le vergini delle rocce* e in tanti testi di *Elettra*, e non si dimentichi, in particolare, l'ode alla torpediniera dell'Adriatico). Non è senza significato, del resto, il fatto che, nella *Laus vitae*, l'eroe trionfale e glorioso è Garibaldi, quello del passato, a cui anche nella *Vita di Cola di Rienzo* si accenna, ma perché è ravvivato e riconsacrato dalla sublimità di epicità e di narrazione della scrittura dannunziana, sempre in *Elettra*, e c'è dietro e accanto la memoria garibaldina del Pascoli in tanti inni e in tante odi, scritti nello stesso tempo fra ottocento e novecento.

Dopo la narrazione della giovinezza di Cola, il commento dannunziano insiste subito sui limiti del personaggio per dimostrare che egli è al fallimento, perché non è l'eroe autentico, rinnovatore di Roma, ma soltanto un oratore senza sostanza e vigore: «Grammatico, retorico, dialettico, egli sembrava quasi incarnare la faticosa aspirazione delle Tre discipline a manifestarsi in un atto di vita e di regno, come se già il presentimento della primavera umanistica ne disciogliesse il rigore e la sterilità. Di quel vano sforzo creativo egli fu l'aborto ventoso battezzato nel culto tradizionale di Roma; e lo tenne a battesimo innanzi al mondo attonito la lirica illusione di quel poeta laureato il quale si era sottoposto all'esame triduano del Re da sermone per farsi degno di ascendere il Campidoglio. *L'ars notaria* e *l'ars dictandi* furono le due mammelle che lo nutrono con sovrabbondanza, quando meglio sarebbegli valso a farlo maschio un solo sorso dell'aspro latte lupiglio. Ma assai prima dell'esaltazione al tribunato non aveva egli scelto lo scettro che più gli conveniva e che sembrò non potersi mai più disgiungere dalle sue dita? Quella "penna di fino ariento" con cui era uso esercitare il suo ufficio di tabellone remunerato». Si chiarisce ulteriormente la ragione che induce d'Annunzio a scrivere la vicenda di Cola usando il genere storiografico, con la ricca mescolanza d'altri generi, come la narrazione, l'invettiva, l'ironia, il sarcasmo, il tragico, la moralità, il concetto; e Gabriele si rifà sapientemente al Machiavelli, sia del *Principe*, sia della *Vita di Castruccio Castracani*, sia delle *Istorie fiorentine*, come modelli di nettezza e di rigore di scrittura. Cola non

è che un demagogo, pur colto e dotto, e non sa che parlare, per di più in quanto si è fatto notaio e oratore.

Non c'è sostanza in lui, perché è incapace di agire; e la citazione del Petrarca, che d'Annunzio registra, ha un che di aspro e di beffardo nella un poco grottesca e molto feroce ironia, come a suggerire che il Petrarca è anch'egli soltanto un retore, un abilissimo e coltissimo combinatore di parole, non un creatore di realtà e di cose, tanto è vero che ha bisogno del re Roberto d'Angiò per essere giudicato degno della laurea poetica in Campidoglio per un di più di piaggeria nei confronti di un sovrano, e tutto il credito che il poeta dà a Cola, in versi e in prosa, deriva esclusivamente dal fatto che, pur nella sublimità della sua parola, gli è simile in quanto manipolatore di parole, a cui non possono corrispondere nessuna sostanza di azione e nessuna chiarezza politica, morale, di pensiero. Osserva d'Annunzio che il Petrarca, nel suo poema epico che ha Scipione come protagonista, si è pur visto, in forza di visione, circondato di eroi valorosi e audaci, mentre infinitamente più in basso sono i poeti, i retori, i parlatori. Le orazioni di Cola sono citate da d'Annunzio come la prova della sua inettitudine e della sua vanità: a conforto ci sono lo schiaffo che Andreozzo di Normanno dà al demagogo dopo una sua lezione astratta e gonfia, lo scherno di altri nobili, i patrizi vigorosi che invitano a pranzo Cola per riderne, nell'assoluta incapacità d'azione: «Ogni occasione gli fu bella a concionare. E i cittadini savii ridevano del notaro smanioso che intendeva riformare la disfatta città con quel suo spaccio di frottole bubbole e pastocchie quotidiano. Più anche ne ridevano i patrizii, non pensandosi mordere potesse un tanto abbaiatore». Come ha già opportunamente osservato d'Annunzio nella *Laus vitae*, l'abbaiatore, il demagogo non è incapace di danno e di conseguenze pericolose: è in grado di suscitare a ira e a rivolta il popolo, e gli effetti possono essere gravi e rovinosi, se non interviene nessun eroe dell'arte e dell'azione che sappia cacciare via il “gran demagogo”, come è detto ne *I miti novelli*, a conclusione del canto XVIII del poema. Stefano Colonna e gli altri Colonnese che combattono Cola con ogni strumento, politico e militare, coraggiosi audaci, magri e temprati dall'uso delle armi, dai combattimenti, dalle imprese cittadine, dagli allenamenti fisici, sono celebrati da d'Annunzio con tanta ammirazione e ancor più con pietà, quando capita loro di soccombere alla massa che li opprime, quando osano sfidare le milizie che il Tribuno ha riunito o la plebe volta al

furore e al massacro, infiammata dalle parole del demagogo (come il popolo descritto nella *Laus vitae*, che si scatena nella rivolta dopo aver udito l'orazione del "gran demagogo" moderno), non perché essi possano o tanto meno vogliano ricostruire Roma e rifarla potente e vera, ma perché sono esempi del valore sprecato, nei tempi di decadenza e di vani scontri nella città in rovina, mentre Cola è inetto, vile, privo di nerbo e di energia, non capace ad altro che a parlare. Si pensi, come confronto, al fallimento di Claudio Cantelmo e al vecchio Montega del palazzo invecchiato e tutto crepe e decadenza, che proprio a Claudio racconta l'esempio di supremo coraggio di Maria Sofia di Baviera, la sposa di Francesco II, l'ultimo re borbone di Napoli, che, sulle mura di Gaeta durante l'assedio degli Italiani, dopo la sconfitta del Volturno, si espone alle cannonate nemiche, esortando i soldati a resistere per onore e decoro: la degradazione della Roma capitalista dopo l'unificazione dell'Italia è posta a confronto del valore che fiorisce anche nei nemici, pur Italiani anch'essi. Meritano l'omaggio, mentre per d'Annunzio non è degno di riconoscimento chi non ad altro bada se non al guadagno oppure è dedito alle chiacchiere vane. L'aspetto del Colonna e degli altri baroni di Roma proprio in questa prospettiva sono posti a confronto con Cola, che rapidamente ingrassa, si fa flaccido e debole, e non si tratta tanto di una serie di ritratti onde fa rivivere con la parola l'aspetto del personaggio quale fu a suo tempo, ma per il sapientissimo intento di offrire, con l'aspetto fisico, la natura e l'anima del demagogo, privo di vigore del cuore, incapace di essere un autentico ideatore del nuovo stato di Roma riscattandola dalla decadenza e dalla rovina e di agire con rapidità e con efficacia.

Descrive d'Annunzio l'aspetto di Cola: «Quella floscia carne sedentaria che già si gravava di adipe» (capitolo XI). È il preannuncio, che nel capitolo XV è ampliato con maggiore insistenza e cura: «Ma il villan rifatto andò più oltre. Da buon demagogo egli peccava nel ventre. Già erasi acconciato a rallegrare i conviti dei nobili; ora, per vendicarsi della patita temperanza, si dava a spropositato bere e mangiare. Tutto di crapulava, rinzeppandosi delle bevande più preziose, delle confitture più ricche, tra buffoni e giullari fradici che berciavano canzoni e vomitavano piacerie ininterrottamente». Cola è, per d'Annunzio, l'esempio machiavelliano dell'uomo che, dal nulla, sale al potere; ed è, appunto, un capitolo del *Principe* a descrivere tale esempio di principato. Ma Cola

deve apparire come un *exemplum* che il Machiavelli non contempla: il demagogo che conquista il potere ma è del tutto incapace per viltà dell'animo di custodirlo e rafforzarlo. La grassezza di Cola ne è la dimostrazione; e si ricordi che, nel *Principe*, infatti, le azioni e le imprese sono rappresentate, non i personaggi nel loro aspetto, al contrario della *Vita di Cola di Rienzo*, dove, invece, frequenti sono i ritratti come conferma e migliore rilievo del loro comportamento e dei risultati che ne sono derivati. Il modello è soprattutto di Cola, nella sequenza delle sue sorti, dalla giovinezza ad Anagni al ritorno, giovanissimo, a Roma, all'educazione latina alla conquista dell'uso dell'eloquenza, dai primi successi alla rapidissima decadenza morale e intellettuale, fino alla fuga imbelle e alla crudelissima morte, ucciso come un maiale e fatto a pezzi. L'uccisione di Cola è feroce ed esemplare: l'ultimo ritratto (se ancora tale può essere detto) è non più di un uomo, ma di un "maiale", con l'insistenza sulla grassezza schifosa. Fondamentale, nell'opera di d'Annunzio trasformatosi in storiografo, è l'uso del ritratto, come l'aspetto più caro della sua scrittura. Dice, infatti, Gabriele nel lunghissimo *Proemio*, che è, al tempo stesso, una dichiarazione di poetica e una sorta di "gioco", analogo, ma in modo molto stucchevole, a tante parti de *Il secondo amante di Lucrezia Buti* e de *Il venturiero senza ventura*, non senza qualche accenno anche a *Il compagno dagli occhi senza cigli*: «Osservato fu che già come Plutarco, quando ci dice che Giulio Cesare era magro, di carnagione bianca e molle, soggetto al dolor di testa e al mal caduco, ci tocchi ben più a dentro che con gli ingegni de' suoi paragoni. Quando Diogene Laerzio ci racconta che il divino Aristotile usava portar su la bocca dello stomaco un sacchetto di cuoio pien d'olio cotto e che, lui morto, fu ritrovato ne' ripostigli della sua casa gran moltitudine di coppi come in una bottega di Samo, egli incita la nostra immaginativa ben più che con l'esorci non senza grossezza le dottrine del Peripato». La biografia che d'Annunzio decide di aggiungere ai moltissimi generi che già ha usato nel corso della sua esperienza di scrittore, è quella di Cola di Rienzo; ma ha bisogno di una giustificazione teorica di poetica, e per questo cita gli autori antichi e moderni più illustri e suasi di biografie, come Plutarco anzitutto, Diogene Laerzio, il Boccaccio, Filippo Villani, il Machiavelli, Vespasiano da Bisticci; e ne ricorda passi significativi per quel che più specificamente si riferisce ai ritratti, come il modo più efficace per far capire al lettore come fosse il personaggio

raccontato fisicamente, con i suoi tic, i suoi comportamenti, le sue manie, le sue follie. Non per nulla il *Proemio* incomincia con la descrizione del ritratto di Erasmo a opera di Hans Holbein, come modello mirabile del progetto che Gabriele ha in mente, quello, cioè, di scrivere una biografia (più, in realtà, biografie: ma poi il programma abortisce) che congiunga la forza della scrittura con la stessa pienezza di particolari e di icasticità al pittore che fissa una volta per sempre il personaggio, dipingendolo come esempio di assoluta verità, sia dal punto di vista fisico, sia da quello psicologico. Non è d'obbligo che il pittore abbia ritratto dal vivo il personaggio: privilegio del pittore è quello di compendiare nell'immagine che costruisce tutto quello che si sa delle azioni, delle opere, del pensiero, delle vicende della figura ritratta, in modo che il visitatore del museo o della quadreria possa, nella sua compiutezza, comprendere come è stato e com'è, adesso, per virtù della pittura, il personaggio fondamentale che ha occupato tanto spazio nell'arte, nella politica, nella filosofia, nell'azione della storia. Il pittore può perfino cogliere i tic e di difetti fisici del personaggio, in quanto essi si traducono nel suo limite o nella sua originalità indimenticabile. È quanto d'Annunzio vuole compiutamente definire e stabilire: la parola diventa pittura, l'azione si trasforma in immagine, la vicenda è fissata nella sua nettezza; e il privilegio dello scrittore è che egli può raffigurare anche la mutazione del personaggio a seconda del tempo, con le trasformazioni fisiche che subisce in dipendenza degli atti, dei discorsi, dei trionfi o delle degradazioni. Nella *Vita di Cola di Rienzo* le descrizioni del protagonista, così come quelle degli altri personaggi della storia, cardinali, guerrieri, intellettuali, popolani, baroni, imperatori, si susseguono in funzione della migliore evidenza degli eventi che, per d'Annunzio come per il Machiavelli e gli storiografi a lui più cari, possono essere fissati una volta per tutte soltanto con lo strumento della parola che fa risorgere agli occhi del lettore le presenze fisiche vive e indimenticabili. Dice, esemplarmente, d'Annunzio, per chiarire meglio quale è il fine della sua scrittura nella *Vita di Cola di Rienzo*: «Se tu veda per la prima volta il ritratto di Erasmo dipinto da Hans Holbein, pur dopo aver letto l'*Elogio della follia* i *Colloqui* e le chiliadi degli *Adagi*, credi di avere per certo dinanzi a te in quel punto la figura intiera del filosofo da Rotterdam, in carne e in ispirito, quasi per improvviso lume di ragione e di rivelazione, qual non t'era apparsa dal paziente studio delle opere. Forse l'ef-

fige offerta dalle sue scritture alla tua mente non differiva di molto da quella dei tanti Eruditi in berrettone di velluto e in zimarra di vaio, che nella vecchia Basilea degli stampatori curavano le edizioni di Giovan Froben [...] Ma ecco che, a un tratto, l'amico di Aldo Manuzio e di Pietro Bembo assume dinanzi a te aspetto di uomo incomparabile e inimitabile, non somigliando ad alcun altro, immoto nella sua propria verità ed eternità. Guardalo. Egli è là di profilo, con la sua berretta nera in capo, col robone azzurrognolo, nell'atto di scrivere tenendo il foglio sopra il declivio di un volume dalla rilegatura vermiglia. Nell'attenzione le sue palpebre s'abbassano su gli occhi di solito guardinghi; la bocca è chiusa e ripiegata profondamente negli angoli, piena di sapienza, di prudenza e d'ironia; il naso lungo ma scarno, dalle narici ampie e delicate, è come la sede espressiva di un senso acuito e vigile, che fiuta nelle mutazioni della vita il sentore dei più tenui soffi. Delle mani l'una tiene la penna con la facilità della consuetudine; l'altra, inanellata, tiene fermo i foglio sotto le dita chiuse egualmente; ed entrambe vivono esperte e placide nell'esercizio di ogni giorno». La descrizione del ritratto di Erasmo a opera di Hans Holbein, e di per sé una scommessa di d'Annunzio per gareggiare con la pittura. Nelle prime pagine del *Proemio* si avverte l'invidia di Gabriele per il pittore, ma anche il suo progetto letterario, da sempre, come descrittore supremo di figure, paesaggi, stagioni, effetti di luce e d'ombra. Proprio evocando opere pittoriche a lui particolarmente care, egli intende dimostrare che è in grado di raggiungere la stessa perfezione di ritrattista del personaggio in anima e in corpo, con la migliore ricchezza e specificità di parola a sfida dei protagonisti se non si aggiunge l'animazione del ritratto e dei luoghi, del paesaggio e delle azioni. È quanto vuole fare d'Annunzio nella *Vita di Cola di Rienzo*. Ma si faccia attenzione: l'opera è, sì, un modello di scrittura (e tanti ritratti di storiografi come il Machiavelli e il Guicciardini, ne sono l'esempio) ma in funzione, altresì, di un attualizzazione politica, e per questo la *Vita* ha tanti punti di riferimento con il capitolo XVIII della *Laus vitae* con il "gran demagogo", la rivolta popolare, Roma degradata. Tutto il *Proemio* è in funzione della più alta scrittura storiografica a cui d'Annunzio aspira (e, anzi, che già ha attinto), ma non è soltanto un esercizio della più raffinata parola, la quale è, invece, il tramite necessario perché il messaggio politico possa essere più efficacemente offerto. Parlando del suo progetto di storiografo, dice d'An-

nunzio, sempre all'inizio del *Proemio*: «Nelle biografie come nei ritratti noi [...] cerchiamo con avidità e gustiamo con gioia tra i segni della vita particolare quelli che più appaiono dissomiglianti dai comuni, quelli che non concernono se non la singola persona, quelli che di un capitano di un poeta di un mercante fanno sotto il sole un uomo unico nel suo genere. Per ciò consento al giudizio di colui che stima esser fiacco artefice il descrittore di vite il quale rifugga dall'incidere le minuzie e le bizzarrie per ismania di sollevarsi alla solennità della storia cui non è lecito considerare il naso di Cleopatra e la fistola del Re Sole se non per riferirli all'evento universale». La storiografia, per d'Annunzio, deve essere il più possibile vicina al sublime dell'epica, e in questo modo Gabriele corregge Aristotele che dichiara la storiografia come un genere inferiore rispetto all'epopea, perché questa è universale e durevole, mentre questa è particolare, precaria, soggetta alle mutazioni delle interpretazioni e delle nuove notizie e informazioni che possano trasformare il giudizio.

La *Vita di Cola di Rienzo* vuole essere, allora, una congiunzione di narrazione, di epopea, di ritratto, di tragedia, di comicità nel senso dantesco. La storiografia, come d'Annunzio vuole far intendere con l'accento al naso di Cleopatra e alla fistola del Re Sole, il genere storiografico, che ha composto e che nel *Proemio* vuole meglio spiegare e illustrare, aspira alla completezza all'opposto dei cronisti, degli storici, dei cercatori di curiosità e di aneddoti. La storiografia deve, per essere un degno genere di scrittura, aspirare all'universale, come i generi sublimi, l'epica, la tragedia. Ogni ritratto è in funzione di tale dimostrazione della specificità del personaggio che è partecipe della storia; e le descrizioni dei quadri di Hans Holbein e di Jacopo dei Barbari, quali d'Annunzio tanto accuratamente propone al lettore, vogliono appunto trasformare la figura, famosa o ignota che sia, in *exemplum*. Per questo d'Annunzio scrive la vita di Cola minuziosamente rilevandone il successivo svolgersi degli anni, delle azioni, dei comportamenti, che sono segnati nei gesti, nel fisico, nel modo di fare e sviluppando ampiamente i dati che l'anonimo romano molto più parcamente dà. Fin dalla nascita nella taverna sul Tevere, forse figlio di una madre che facilmente si dava, e poi quando ragazzo è preso dalla passione per le anticaglie e per le lapide latine e gli oratori antichi, Cola deve apparire come la figura ambigua del demagogo che aspira al potere e al rinnovamento di Roma e delle sue glorie, ed è

tuttavia condizionato dalla nascita plebea e dall'essere di conseguenza soltanto un parlatore, pur abile e appassionato, ma nell'animo vile, variabile di umore e di progetti, imbelli, pauroso, bizzarro, incapace di far fruttare politicamente il suo fascino e la sua forza di parola. Non per nulla d'Annunzio mette a confronto Cola con i Colonna, Fra Moriale, gli altri baroni di Roma, che sono litigiosi, violenti, feroci, beffardi, ma sanno affrontare con coraggio e dignità i pericoli e, soprattutto, il dolore e la morte.

Il *Proemio* è preziosissimo, nelle prime pagine, come dichiarazione di metodo e di teoria del genere storiografico. Dopo, il discorso si fa lezioso, allusivo e, del tutto, alla fine, stucchevole, con le citazioni degli amici, i nomi in chiave, le ripetizioni di testi antichi recuperati da Gabriele per opera dei dotti che credono in lui anche come filologo e linguista, in quanto infinitamente capace di rinnovare la lingua italiana infinitamente e trionfalmente meglio degli accademici della Crusca che pure si rifiutano di riconoscere il valore di lingua dei suoi romanzi, del suo teatro, dei suoi versi. È un gioco, non di più. Fa pensare a una sorta di costola, ma sbagliata e sperduta, della scrittura dannunziana degli anni a incominciare dal novecento (e, per qualche aspetto, anche di prima) di memoria, di riflessione, di sogno, di immaginazione fantastica, come *Il secondo amante di Lucrezia Buti* o la *Contemplazione della morte* o *Il compagno dagli occhi senza cigli*. Nel *Proemio* della *Vita di Cola di Rienzo* c'è l'abbondantissimo uso di espressioni ricercate, rare, raffinate, ma non in funzione del racconto, quanto, invece, di puro esercizio: «Un giorno mi giunse più saltabellante del consueto, con gli occhi vispi, con i pomelli rossi, con un ventoso zimarrino tanè tutto grinze e svolazzi, con un non so che d'insolito arzilla nel passo e nei modi, come se venisse dall'annuale Stravizzo academico, mezzo cotticcio e invasato dalle veneri della Cicalata [...] Il cruscaio s'era seduto, non senza una certa inconvenienza; e mi teneva mente con i pollici in quelle incavature del panciotto che stanno sotto le ascelle [...] Mosso dalle delizia, leggevo qua e là ad alta voce». L'amico filologo e cruscaio ha appena portato a Gabriele il *Viaggio al Monte Sinai* di Simone Sigoli, «fiorentino del popolo di san Nicolò Oltrarno, un testo del Trecento, e de' Citati»; e gliela presenta dicendola «una lauta ghiottornia» e presentandola «con uno schiocco di lingua così sguaiato che me ne scondolezzai». È un caso di astratta esemplificazione di «veneri creschevoli», di ciò che d'Annunzio

vuole mostrarsi perfettamente capace, con l'aggiunta della pubblicità che così egli fa a se stesso rilevando la sua cultura linguistica che spazia dal duecento fino agli autori settecenteschi che la Crusca ha accettato nel proprio vocabolario. Per questo d'Annunzio cita come sua normale lettura il *Milione*, il Sigoli, "Frate Nicolao da Poggibonzi", Frate Riccoldo da Monte di Croce, il Beato Oderico da Pordenone, il Frescobaldi, il Gucci, ser Mariano e tanti altri ancora: con la sua scrittura si affina per il tramite di questi rarissimi autori che soltanto i cruscai sanno citare, altro che gli scrittori francesi che i detrattori di Gabriele vanno a spulciare per dimostrare che non è che un plagiatario!

Il *Proemio* così si può comprendere, insieme con l'affollarsi delle allusioni e delle citazioni, storiche oltre che letterarie: la *Vita di Cola di Rienzo* vuole contenere le immagini e le metafore più varie, per arricchire la narrazione o i giudizi. Ecco nel *Proemio* l'insistenza sull'orrore della vita e della storia («Ferdinando d'Aragona si piaceva di tener presso di sé bene imbalsamati a guisa di mummie, dopo averli fatti morire con le invenzioni più crudeli») o le molte oscenità della letteratura cinquecentesca: «Or come il divoto del Santo Venerando Fiorentino Pastore Zanobi, quasi fosse untato col Zibetto del Demonio, potè egli fare la fine di Messer Pietro divoto nel suo Monichio e divotissimo della Zaffetta, della Nanna, della Pippa, della Riccia e di Matrema-non-vuole?». Non per nulla d'Annunzio dà un senso di straordinaria esemplarità letteraria alla *Vita*: anche la storia e la memoria e le citazioni di ogni evento e di ogni letteratura sono in funzione dell'aspirazione della totalità che vuole raggiungere, l'orrore e il basso come il sublime. Dice, infatti, Gabriele: «Hai tu mai pensato che imbestiare può in un certo senso essere un modo di trasumanare?». Scrivere la vita di Cola significa, allora, per d'Annunzio, servirsi degli eventi della storia per arricchire la propria scrittura sia di cose sia di parola.

Commenta d'Annunzio l'elencazione di tante vicende storiche di cui è venuto a conoscenza in forza della lettura degli storiografi e dei cronisti: «L'impresa borgiana delle Marche, l'eccidio di Pietro Gentile in Recanati, l'espugnazione di Vetralla, la grande e radicata schiatta dei Vico quivi tronca di netto, il tagliamento dei Savelli e dei Colonnese, l'abbattimento delle rocche in tutto il Lazio fumante, la statua equestre decretata al trionfatore in Campidoglio, Palestrina rasa di terra e lasciata come stoppia in cenere, Foligno occupata nell'oro e nel sangue

dei Trinci, il crollo repentino di tanta potenza al ponte di Sant'Angelo sopra una gialla fiumana ineluttabile come la sorte, l'ultima spronata senza galoppo, l'agonia squallida nella prigione, il cadavere portato alla Minerva di notte "in giupetto, scalzo, e senza brache", la spoliazione e l'infamazione postuma: quanti scorci profili contorni gagliardi per i miei cartoni, quanta convenienza alla maniera secca cruda e tagliente!». La storia e la storiografia sono in funzione della scrittura: i fatti sono utili per innalzare ancora e moltiplicare e rinnovare e variare la scrittura dannunziana. Aggiunge d'Annunzio: «D'un tratto, tra lagno e strido di quel Poncelletto Venerameri capopopolo mandato dai Vitelleschi al supplizio e attanagliato e sbranato in Campo di Fiore, parvemi udir sibilare la pancia del Tribuno di Roma forata dallo stocco di Cecco del Vecchio». A fronte, c'è la stucchevole serie di citazioni e di allusioni cruschevoli, con tutta l'elencazione dei libretti e degli autori che la Crusca ha accettato per il suo vocabolario. Il *Proemio* è, sì, in funzione della celebrazione della propria sapienza linguistica e della propria conoscenza delle storie, e la *Vita di Cola di Rienzo* ne vuole la prova e la promessa della nuova letteratura che Gabriele vuole affrontare, dopo aver dato fondo alla lirica, al romanzo, all'epica e a tanti altri generi e sottogeneri. È come se d'Annunzio volesse precisare che si è fatto narratore di storia per dimostrazione della sua virtù di cruscaiole e di storiografo che vuole sublimare e degnificare il modo di scrivere degli storici.

Ma forse il *Proemio* è qualcosa d'altro ancora: è la presa di distanza dalla politica attuale per il tramite della figura di Cola come "gran demagogo". Nel 1912 d'Annunzio è in Francia, e la situazione francese è alquanto diversa da quella italiana, soprattutto per quel che riguarda il periodo della *Laus vitae*, con i Fasci siciliani, i socialisti, i governi che si accavallano sempre più impotenti e corrotti. Di fronte ci sono le allusioni di Nietzsche, l'analoga celebrazione dell'eroe contro la massa e la democrazia. Parlando di Cola, d'Annunzio liquida il "gran demagogo" contemporaneo, quello che governa la politica e la storia fra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento, prodromi degli altri futuri, ben più durevoli e dannosi e volgarmente plebei (e non si dimentichi la *Colascionata* indirizzata al "gran demagogo" tedesco, a Hitler, ed è significativo il fatto che Gabriele scrive un testo in versi di cruschevole autorità). Il *Proemio* riporta all'autocelibrato letteraria dell'autore della *Vita di Cola di Rienzo*. Ma l'opera rimane di una sconvolgente attualità,

così come il canto XVIII della *Laus vitae*. È l'autentica scelta di scrittura politica rivestita di nomi, situazioni, personaggi, eventi della storia antica. È la degna tradizione in prosa della poesia politica della *Laus vitae*. La guerra, per un breve periodo, con l'azione unita all'eloquenza, sembra offrire a d'Annunzio l'attuazione dell'utopia dell'ultima parte del canto XVIII della *Laus vitae*: il poeta che dà bellezza e pane alle masse, dopo aver distrutto e cancellato il “gran demagogo”, così come ha fatto raccontando la fine di Cola. Ma non sarà che un'utopia inutile, un'altra ancora.

XVII

PIÙ CHE L'AMORE (E LA MORTE)

Per un'interpretazione meno "facile" della tragedia dannunziana *Più che l'amore*, la meno accettata, anzi condannata da tutti negli aspetti letterario, morale e politico (e fa eccezione soltanto lo studio esemplare di Guido Baldi), è opportuno cominciare dai *Canti della guerra latina*, e più specificamente da *Il Rinato*, che ripete il racconto della nascita del Cristo nella notte del 25 dicembre 1915, nell'orrore della guerra, con i massacri, le rovine, il buio, il sangue, «il croscio delle mine / occulto», «il fetore / ventato su dalle carneficine», attualizzando tragicamente – «nella trincea / cava» – la natività nella mangiatoia. Ma il Gesù della ripetizione del rito cristiano diventa per d'Annunzio il Rinato, il nuovo Dio che coincide con la possanza suprema, capace di vincere la morte e le carneficine, l'invincibile nel nuovo mondo che deriverà dalla vittoria dopo la guerra e l'orrore: «E quivi il Figliuol d'uomo era, il Rinato; / e quivi era il loto e il sangue e il ferro. / E con fasce da piaghe era fasciato; / e sanguinava senza croce, come / per il colpo di lancia nel costato. / Ma 'Colui ch'è il più forte' era il suo nome». I *Canti della guerra latina* sono intrisi di allusioni, citazioni, riscritture bibliche, per l'appropriazione di tutti quei "miti" nell'occasione della guerra come rinnovamento totale del mondo, dell'umanità, del pensiero, dell'agire, della scrittura, della politica; ma c'è anche da dire che tutta l'opera dannunziana usa il sacro ebraico e cristiano come materiale letterario, per lo più in funzione di capovolgimento o almeno di correzione di situazioni, concetti, immagini, figure (perfino ne *L'intermezzo* e ne *La Chimera*, per esasperazione blasfema). Il Rinato è, in realtà, l'Anticristo in quanto il vero onnipotente, non il Dio imbecille che d'Annunzio cita, per esempio, nel canto V della *Laus vitae*: «Il teologo macro / [...] / [...] disvelava / con stridula voce il mistero / del dio senza muscoli». Il Rinato dalle trincee, nel primo Natale della

guerra, è, invece, il Dio più forte: è senza croce, sanguina, come Gesù, il Nato, durante la Passione, ma è destinato a trionfare perché potente, il più forte di tutte le divinità e di tutti i popoli, al contrario del Cristo crocifisso e soltanto vittima.

La tragedia di Corrado Brando mette in azione un'analoga raffigurazione della lotta dell'eroe moderno contro il Cristo; e per quanto puntuali sono le citazioni e i riferimenti cristiani, a partire dal *Discorso* che d'Annunzio aggiunge alla rappresentazione teatrale dopo il clamoroso fallimento dell'opera e le reazioni del pubblico, la «vil canizza gazzettante». Dopo che la recita della tragedia si è conclusa e il pubblico protesta violentemente e si fa beffe del tragediografo, d'Annunzio dice di essersi trovato con l'amico Vincenzo Morello – l'unico che lo ha difeso – presso le Terme di Diocleziano, a riflettere sul passato di quell'edificio dell'antica Roma e sul motivo di tanta violenza e di tanto odio nei suoi confronti, per la tragedia dell'eroe moderno che si perde, ma per morire gloriosamente, sublimemente. Dice d'Annunzio:

E, come a quella muraglia imperiale aderiva per me la memoria dei Cristiani morituri che la costrussero in dolore e in aspettazione, così all'ardua mia gioia era commisto un affetto evangelico: una pia reverenza e riconoscenza verso la moltitudine urlante e calpestante, perché, in verità, quello strepitoso impeto di odio o forse di amor cieco – verso il poeta che da anni si sforza di rivendicare nel teatro latino le potenze del Ritmo e di restituire su l'altura scenica il dominio della Vita ideale – era una specie di spettacolo dionisiaco che sostituiva nella nostra immaginazione la presenza delle forze elementari già significate dal coro ebro dei satiri che accompagnò il passo della Tragedia primitiva.

Il tragediografo sbeffeggiato e maledetto non protesta e non contrappone alla «canea» la sua sublimità di poeta soltanto, ma vuole offrire una prima e fondamentale spiegazione dell'evento imprevisto; e citando Nietzsche e l'origine della tragedia interpreta lo scatenamento del pubblico come una specie di ebbrezza e di follia dionisiaca, come se fosse formato da una folla di satiri invasati. Di fronte al sublime della tragedia moderna dell'eroe che si perde per un istante d'insensatezza (e d'Annunzio insistentemente mette a confronto la vicenda di Corrado Brando con quella di Aiace della tragedia sofoclea, anch'egli perduto per l'intervallo di pazzia che gli fa compiere un atto miserabile e ridicolo, la strage di pecore) c'è la «canea»

della folla che, nella serata della rappresentazione della tragedia esemplare, si trasforma nel corteo di Dioniso, ebbro, ma perché è davanti al modello attuale della rinascita dionisiaca del genere più alto di ogni letteratura.

Di fronte, d'Annunzio cita i martiri cristiani, sacrificati proprio dall'imperatore Diocleziano: vittime, schiavi che sono costretti a costruire le terme prima di essere uccisi. È la prima allusione al progetto concettuale e di pensiero della tragedia di Corrado Brando. È la contrapposizione – anch'essa nietzschiana – fra la volontà di potenza, modificata nell'eroismo fine a se stesso, senza nessuna ragione se non la scelta di dimostrare l'inosabile, l'eccesso di sofferenza che vince ogni limite credibile, la sfida dello spazio, la fame e la sete, la tortura. Di fronte alle esperienze di Corrado Brando d'Annunzio pone con chiara allusione Gesù, il *Christus patiens*, che, del resto, egli cita più volte, a confronto con le proprie sofferenze di ferito e malato nella guerra e negli anni successivi, vinte con una ventata d'ironia che è in funzione della figura soltanto dolente del Cristo. È bene citare subito l'esperienza centrale che Corrado ricorda e racconta, ripetutamente, aggiungendo ulteriori particolari sempre più esasperati. Un'allusione è nella battuta che Corrado pronuncia, parlando con il suo servo Rudu.

CORRADO: Sempre, ma nel Deserto [...] noi due soli cuori, i nostri, e il resto carogne. "Devieremo guadando il fiume o entreremo a Olda?" Ecco la moneta coloniale romana che tu trovasti a Montarvu quando saggiavamo le vena del ferro. L'ho sempre meco [...] Allora la gittammo in aria per interrogare la sorte. La testa: deviare. L'aratro: andar diritto. Sei volte la gittammo ostinati; sei volte venne la testa. Tu mi guardavi nelle pupille; e facesti: "Va' diritto. *Tocca! A su chi escit!*".

RUDU: Il denaro diceva una cosa e il tuo occhio un'altra, *môti*. Il tuo occhio fa legge.

Un'ulteriore (e minore) contrapposizione della vicenda di Corrado rispetto a quella di Gesù è il rito che egli compie: dice al servo di non gettare le sorti sul tappeto «ignobile», ma sulla pelle del leone che ha ucciso. Le vesti di Gesù servono ai legionari romani, che hanno assistito e partecipato alla crocifissione per gettare i dadi e decidere a chi di loro andrà la tunica inconsuntile. All'eroe estremo sembra indegno gettare le sorti sul tappeto «ignobile», banale: ci vuole ben altro, ed è la pelle del leone, l'emblema del re degli animali che Corrado ha vinto e ucciso.

Questo è degno, ma Rudu sa che Corrado ha già deciso cosa fare: non partire per il nuovo viaggio africano, ma restare lì, sfidando i nemici della città borghese, con le sue regole e le sue leggi, fino alla morte. Il leone ucciso allude anch'esso alla vittoria dell'eroe, là dove le azioni del Cristo non hanno nulla di grandioso, nulla di eroico, nulla di nobile, e la sua sfida, al massimo, è contro i Farisei, gli Scribi, i mercanti del Tempio, i compaesani, e gli unici animali che vince sono i pesci del lago di Genezareth. Anche questa è un'allusione polemica all'infinita diversità fra Corrado quasi dio moderno e il Figlio di Dio, incapace di imprese straordinarie per forza, potenza, dominio: è, per d'Annunzio, «comico» combattere con i pesci a confronto con il leone; e questo – nella Bibbia – è un altro nome del demonio che è invincibile, anche se domabile e cacciabile nell'Inferno, mentre Corrado ha ucciso il leone, gloriosamente.

Anche Corrado, durante l'impresa africana, patisce la fame fino al limite estremo, ma va comunque avanti, mentre Gesù, dopo aver digiunato per quaranta giorni e quaranta notti, «ebbe fame», e gli angeli gli portarono il cibo. Il Cristo è tentato dal diavolo nel deserto, in un deserto simile a quello dove Corrado anela di ritornare e dove ha già vinto: se Satana ha il leone come figura, Gesù lo vince ma non lo può distruggere, mentre, al contrario, Corrado l'ha ucciso. È tutta una trama di allusioni e di citazioni bibliche e, in particolare, cristologiche, che percorre la tragedia dannunziana. L'episodio delle torture a cui Corrado è sottoposto a Olda (e accanto a lui è il fedele Rudu: fino all'accettazione delle torture e fino alla morte, al contrario dei discepoli di Gesù, e più specificamente di Pietro) è forse quello più clamoroso ed esemplare nella contrapposizione con il Cristo *patiens*. Ricorda Rudu a Corrado quanto accadde durante l'impresa africana, nel momento in cui l'eroe sta per offrirsi anch'egli in olocausto alla viltà e alla malignità delle istituzioni politiche e giudiziarie, così come Gesù si è offerto alla crocifissione del potere politico e religioso di Gerusalemme: «A Olda mi domandasti di cantare nella tortura, e t'obbedii». Più ampiamente, dopo, Corrado commemora l'episodio decisivo delle torture sopportate a Olda, fino a riuscirne vincitore:

A Olda, sopraffatto dal numero, atterrato, disarmato, stretto in un cerchio ostile, mi sollevai di sul culmine nero degli uccisi (sono i mille sguardi di

terrore e di furore sentivo il bianco del mio volto divenire soprannaturale e quasi dalla potenza dell'anima assumere la luce dell'immortalità), mi sollevai e dissi pacato per bocca dell'interprete: "Io sono un demone, e voi non potete farmi né soffrire né morire". Dissi e mantenni. Il mio buon Sardo era al mio fianco; e per obbedirmi seppe essere il mio pari. "Né soffrire né morire". Cantammo e ridemmo, nella tortura. Vedemmo colare il nostro sangue, udimmo scricchiolare le giunture delle nostre ossa; e cantammo e ridemmo, sempre fissando i carnefici che non sostenevano lo sguardo sgomenti. "Né soffrire né morire". Il Fato mi contraccambiò d'amore! Il panico a un tratto spense la ferocia; il supplizio fu tralasciato, la tribù si sottomise al demone; inalzato dal coraggio sopra il dolore e sopra la morte, il volto bianco parve immortale.

Il racconto è rivolto all'amico Virginio, l'architetto, il costruttore di ponti sui fiumi d'Italia, per i quali innalza gli argini che possano domare la potenza e costringerli all'ordine che gli uomini pretendono. I due personaggi sono pedagogicamente proposti da d'Annunzio come le immagini emblematiche di due concezioni del mondo: Virginio è colui che, sì, ama l'arte e la bellezza, ma serve alle regole della società che vuole misura, ordine, razionalità, dominio della natura, e, soprattutto, nell'ultimo colloquio con Corrado – che ha ormai deciso di morire clamorosamente e grandiosamente – parla, pur nella piena dell'affetto, lo stesso linguaggio della società borghese, capitalista; Corrado, invece, ripete per ben tre volte (secondo il rito) la proclamazione della sua unicità per l'avventura, del coraggio, nella tensione all'eccesso e all'eccelso, all'unicità, alla conquista, all'audacia senza limite, al superamento della stessa condizione umana, fino al combattimento contro il dolore e la morte; e il confronto con il Cristo diventa sempre più riconoscibile. Corrado affronta le torture, come Gesù, ma la fustigazione dei legionari romani per ordine di Pilato è sopportata da Gesù con la pazienza, in quanto attraverso questo deve passare per arrivare al trionfo della risurrezione dopo la morte in croce. Accetta, mentre Corrado sfida il dolore e la morte, e supera, cantando e ridendo, il dolore delle torture. La vittoria è immediata, pronta, non rimandata a un altro momento, ai tre giorni dopo la morte; e se Gesù vince la morte, risorgendo, Corrado nega la possibilità di morte e nega pure la sofferenza – come non può fare, non fa, il Cristo – tanto è vero che canta e ride nelle torture, cioè ne rende inesistenti tutte le forme e i modi. Infatti l'eroe si dichiara immortale, sia

quando è afferrato e imprigionato e legato dai nemici che si preparano a torturarlo, sia, dopo, con piena convinzione e più grandiosa certezza, nella vittoria, quando i nemici rimangono attoniti, rinunciano a infierire su di lui e si sottomettono. Anche in questo è rilevata la differenza rispetto a Gesù: tutti i nemici accettano il potere dell'eroe che si è detto il demone, cioè il Dio, mentre ci vorranno molto tempo e molte ulteriori sofferenze dei fedeli prima che al Cristo si siano sottomessi tutti i popoli.

Il volto di Corrado è bianco, è la contrapposizione alla notte e all'orda dei neri che lo hanno torturato, non per una ragione soltanto fisica, materiale, ma perché esso è pieno di luce divina. Il sangue cola dal corpo di Corrado e di Rudu, come da quello di Gesù fustigato e poi crocifisso, ma egli non canta e non ride nella sofferenza, accetta e basta, e muore sulla croce, mentre Corrado vince la sofferenza e la morte stessa, supera la soglia della morte, si rivela immortale come si è dichiarato quando è stato catturato a Olda. Soltanto il confronto fra Gesù e Corrado è adeguato per dimostrare la sublimità dell'eroe al di là del tempo, che resterebbe – senza questo raffronto – quasi incomprensibile (e tale è apparso presso che a tutti coloro che di *Più che l'amore* si sono occupati, con la sola eccezione della lettura di Guido Baldi). Anche Virginio aspira alla grandezza sacrale, anch'egli tende all'imitazione del Cristo, ma il paragone (che è un'eco paolina) è in minore, a un livello limitato. Dice Paolo che ci può essere chi muore per salvare l'amico, ma soltanto il Cristo ha accettato la sofferenza e la morte per salvare tutti gli uomini, anche i nemici. Virginio è un amico fedele, anche se straziato dopo che sua sorella Maria gli ha rivelato di essersi data a Corrado da cui aspetta un figlio: Virginio vuole denunciarsi alla polizia come il colpevole dell'uccisione del baro che ha vinto al gioco gli ultimi denari di Corrado, il quale spera, giocando, di ottenere così quanto ha bisogno per ripartire per l'Africa e compiere ulteriori esplorazioni e imprese eroiche. In questo modo, Corrado potrà prendere tempo e imbarcarsi e sparire. Virginio viene ad apparire come una specie di Pietro, pieno di affetto per Gesù, ma irrimediabilmente incapace di comprendere il messaggio e le ragioni del comportamento del Figlio dell'Uomo, pur essendo disposto a fare qualunque cosa per Lui. In più Virginio è legato alle regole della società in cui vive e opera: parla con il linguaggio di un romanzo poliziesco quando racconta l'arresto del nipote del baro, che ha precedenti penali, l'immediato rilascio in quanto ha un alibi sicuro, le indagini che si

indirizzano verso Corrado, che è stato visto nella bisca e ha chiesto di giocare sulla parola proprio all'assassinato. C'è, in più, l'indizio decisivo: il foglio con l'elenco degli approvvigionamenti che sarebbero necessari a Corrado per le esplorazioni che intende compiere in Africa.

A ben guardare, però, non si tratta di una dimenticanza, di un errore. Corrado ha deciso di morire come il Cristo, che fin dall'inizio della sua predicazione ha alluso, parlando con i discepoli, alla salita a Gerusalemme per essere messo a morte dagli Scribi e dai Farisei. Nella vicenda dannunziana a cercare tutti i modi per screditare e farsi beffe dell'eroe africano sono i burocrati, i ricchi borghesi che non guardano che all'utile, e vogliono cogliere l'occasione dell'atto «senza valore e sostanza» per imprigionarlo, suscitando uno scandalo di fronte alla società che non immagina neppure che ci possano essere persone superiori dedicate all'azione e alla ricerca gratuitamente, capaci inoltre di affrontare le torture e la minaccia della morte cantando e ridendo, su tutto più forti, anzi perfino immortali. Corrado nel raccontare l'episodio di Olda si dice immortale, come Gesù. I burocrati d'oggi sono analoghi ai capi del popolo, agli Scribi e ai Farisei del tempo del Cristo. Come Gesù, Corrado accetta di morire, ma egli vuole farlo eroicamente, con le armi in pugno. Rinascerà, infatti, nel Natale di guerra e di sangue del 1915, come proclama l'ode che d'Annunzio scrive l'anno successivo: più forte, infinitamente, di Gesù, la cui nascita è una rammemorazione, non una vera risurrezione.

Corrado combatte, sfida i nemici, che tante volte l'hanno sollecitato a farsi piccolo e ridicolo, come i Farisei di tanti incontri del Cristo. Ma nella società borghese c'è qualcosa che non c'era all'epoca di Gesù, ed è la ragione che è diventata ragionevolezza, le regole che sono diventate leggi oppressive e banali, senza la solennità di quelle a cui obbediscono i Farisei, la follia ignota in Palestina, che d'Annunzio evoca dal tragico greco. È anche questo un eccesso, che, però, soltanto l'eroe può provare e sperimentare. L'esorbitanza della follia porta a commettere atti insensati che coinvolgono inevitabilmente anche l'onore in situazioni che lo condannano. Per questo d'Annunzio insiste a lungo sull'*Aiace* di Sofocle. Il guerriero più forte ed eroico dopo Achille, vittima della mente di Odisseo che vuole farsi dare – con il voto degli altri duci che hanno conquistato Troia – le armi del morto Achille, travolto dall'ira, impazzisce e fa strage di pecore, credendo che siano i Greci fedifraghi,

e quando rinsavisce si punisce con la morte per fare ammenda della sua pazzia. Il racconto che Corrado fa a Virginio è ripetutamente attraversato da sospensioni, allusioni strane, contraddizioni, fino al punto di rievocare l'idromele africano, che suscita la perdita della ragione in chi lo beve. È come se Corrado si fosse sentito astratto, lontano da se stesso, un altro rispetto all'eroe assoluto che è sempre stato. Nello stesso modo egli narra la sua notte in cui ha perduto tutto al gioco con il baro repellente: lo ha seguito fino a casa, gli ha detto di voler pagare subito il debito e lo ha strozzato, portandogli via tutto il denaro. È un effetto di follia, come quella di Aiace.

Il gesto «ignobile» e senza importanza dell'uccisione del baro da parte dell'eroe che ha cantato e riso sotto la tortura rimanda a Raskolnikov e a Dostoevskij, ed è una facilissima indicazione. Anche lo studente russo si reputa un uomo superiore, che può dirsi sciolto da ogni legge umana e legale, e uccide anch'egli per denaro l'usuraia, persona indegna di vivere, dedita ad accumulare denaro, quello di cui l'uomo superiore avrebbe bisogno nella società moderna regolata esclusivamente dall'economicità. Ma Corrado va ben oltre, e il modello della tragedia greca segna questa profonda diversità. Il suo gesto deve diventare eroico, da miserabile che fu: non ci devono essere né castigo né espiazione. E allora la presenza della vicenda di Gesù acquista un ulteriore significato e un valore sacrale. La follia suggerisce a Corrado l'uccisione del giocatore che gli ha vinto l'ultimo denaro, non il ragionamento, non la dichiarazione di superiorità autentica di fronte all'indegnità dell'uomo che uccide, ma la gara con il Cristo. Non accetta la colpa e, per dimostrarlo, prende interamente su di sé tutta la sublimità che rimane nella storia, quella che in lui (con il servo Rudu) si concreta nel discrimine estremo del tempo. Accetta di morire, come il Cristo, ma come protesta suprema contro la società borghese. Non può avere rimorso, né troppe esitazioni, perché è anch'egli «immortale»: cioè, è l'unico eroe che sempre si ritroverà a combattere e vincere le orde dei «barbari». Non sarà, morendo, vittima, ma trionfatore. Porterà con sé il valore sicuro del mondo, non il male, come ha fatto il Cristo. La modificazione della vicenda di Raskolnikov è fondamentale.

L'altra parte fondamentale della tragedia dannunziana è quella che ha come coprotagonista Maria, la sorella pura e bellissima di Virginio. Anche in questo caso la relazione con i Vangeli è significativa, a cominciare dal nome Maria, come la Vergine. Essa è intatta, anche se si è data a

Corrado, perché egli è l'eroe immortale, capace di non soffrire e di non morire, così come l'altra Maria, a cui l'angelo annuncia che sarà madre del Figlio di Dio ed essa ribatte di essere vergine, al che l'angelo spiega che tutto è possibile a Dio. Il rapporto fra Corrado e Maria Vesta (e il cognome allude alla verginità di Vesta, la dea che ha donato il fuoco) è, infatti, in uno spazio astratto, fuori della realtà e del tempo, senza una anche minima allusione sessuale, fisica. È come se Maria Vesta per miracolo fosse stata "avvolta" dall'Altissimo come Maria ebrea, e così fosse stata fecondata. Il fratello è profondamente deluso e rattristato dal fatto che Maria abbia accettato il gesto (divino), lei che è stata sempre ammirata e venerata da Virginio per la superiorità assoluta di fronte a tutte le donne. E, in più, considera un tradimento dell'amicizia quanto ha fatto Corrado. Ma, a ben vedere, è un'altra alternativa fra Virginio, razionale, "ingenuo", legato con le norme della società borghese, e Corrado e, al tempo stesso, Maria. Sono due tempi e due spazi diversi, tanto è vero che della relazione di Corrado e Maria come amanti non si parla nel modo più assoluto. Maria Vesta rimane intatta come quella dei Vangeli. Ma, al contrario di questa, sceglie di unirsi a Corrado, non semplicemente accetta la volontà di Dio, come invece fa la sposa di Giuseppe, sapendo che sarà la madre del Figlio dell'Altissimo e pronuncerà anche il salmo di celebrazione di Dio e della sua magnificenza. Maria Vesta proclamerà, alla conclusione dell'estremo colloquio con Corrado, la propria eccezionalità, ma come imitazione sublime dell'eroismo di Corrado «immortale».

Maria Vesta passa attraverso il dubbio, l'angoscia, la povertà del banale aspetto fisico dell'amore e dei sensi; attraversa quella che è la "colpa" agli occhi della società, come ha fatto l'altra Maria antica, che ha, però, come garanzia il privilegio che le ha riconosciuto l'Altissimo. Dice Maria Vesta:

Non mi umiliare ancora! Non credere che io mi abbandoni su te per pesarti e per opprimerli! Ho parlato perché non potevo più vivere nella menzogna; ho parlato da cuore libero a cuore libero, senza abbassare la fronte, non per chiedere soccorso o consiglio ma per preparare al mio amore una solitudine più grande, ma per offrire a te il sacrificio più alto, per sacrificarti il mio focolare. E, a un tratto, dov'era la maschera della colpa ho veduto apparire il viso dell'innocenza. Tutto diviene facile; tutto è necessità e miracolo. Sono ora con te ai limiti del Deserto; e le cose remote della mia vita sono polvere e cenere per mezzo a cui ho cammi-

nato perduto prima di giungere a te. Il mio spirito può abitare la tua tenda. Il mio coraggio può fissare le tue nuove stelle. Mi riconosco della tua razza. Posso, come te, cantare nei supplizi. Tutto posso compiere, se tu me lo chiedi, fuorché questo: ch'io ti ami meglio, ché meglio non so.

Dirà, poco dopo, ancora Maria, dopo aver citato la madre, di cui ha pietà e affetto: «Rinascirà da lei un'altra volta, armata e pronta, per appartenerti». La Maria del tempo borghese, che ha, ancora vero e formidabile davanti a sé Corrado Brando – l'unico eroe come una divinità, un immortale – è la figura di quella della Palestina di duemila anni fa, ma del tutto opposta: accetta, anzi ha scelto di darsi a lui e di unirsi con lui per generare un figlio, al contrario dell'obbedienza e della resa della prima Maria quando l'angelo le ha annunciato l'imperscrutabile volontà dell'Altissimo di far nascere da lei il proprio figlio. Come la Maria dei Vangeli, la sorella di Virginio Vesta sarà madre, e anch'ella non avrà un focolare, una famiglia. Corrado scomparirà subito dopo che ha posseduto Maria e l'ha messa incinta. Uguale sarà per Maria Vesta il destino, dopo: la sofferenza, la solitudine, il privilegio di dover affrontare tutti i supplizi che una donna madre possa subire, ma come una sfida, come una festa – cantando e ridendo come Corrado a Olda – qui a Roma, nella società borghese, dove a chi è tanto superiore, destinato alle imprese sublimi, è impossibile non soltanto operare, ma vivere. Maria Vesta si offre in sacrificio, in olocausto, all'immortale, che sta per sparire, lasciandole però l'estrema responsabilità di custodire il Figlio. La sofferenza delle due Marie sarà analoga, ma Maria Vesta si solleva allo stesso livello sublime dell'eroe divino, a lui uguale nelle torture della vita.

Come accade in molte tragedie dannunziane, la donna si rivela non soltanto degna dell'eroe, dell'avversario, del capo, ma superiore, fino a sfidare i supplizi, le violenze, le crudeltà, e in virtù di questi degna di essere anch'essa «immortale» – come l'eroe – ma nel modo del tutto alternativo che è analogo rispetto alla Maria madre del Figlio di Dio. Significativamente, per una volta Corrado si dimostra inferiore a se stesso, sia pure per un breve momento: Maria Vesta denuncia tale debolezza, quella di volersene andare per la sua nuova impresa nel Deserto dell'Africa senza rivedere Maria, e lasciare a lei soltanto una lettera, come si fa nel mondo borghese, dove le questioni di amanti che si vogliono lasciare vengono risolte dall'uomo un poco di soppiatto, vilmente, magari con

qualche giustificazione per rendere meno penoso l'abbandono e raddolcire la pena della donna.

Il tempo di follia di Corrado coincide con l'intervallo di obnubilamento della mente di Aiace: come questi fa strage con la sua spada di un gregge di pecore, così Corrado uccide il baro vecchio, flaccido, malato. Ma Aiace non ha futuro nel mondo greco, mentre Corrado ha un futuro, e con stupore e con passione lo capisce quando Maria gli si rivela della propria stessa tempra, capace di cantare sotto le torture, per questo superiore alla Madre di Gesù, che non piange, non grida, ma è affranta dalla vista del figlio crocifisso e dalla sua morte, sorretta – come si vede in tutte le raffigurazioni pittoriche – dalle altre donne discepoli di Gesù. La Madonna, con altissimo coraggio, assiste alla feroce uccisione del figlio, ma Maria Vesta va molto oltre: sa della prossima morte dell'uomo che ama (perché sa bene che Corrado va a morire, comunque vadano le cose, lì, a Roma, quando sarà chiaro che non c'è per lui scampo alla legge, e neppure lo vuole, oppure, se riuscisse a partire, in Africa, nel fondo nero del mondo) e intrepidamente, canta nelle torture dell'anima. Il momento di debolezza di Corrado viene, alla fine, cancellato, ma Maria Vesta è dello stesso valore sublime di Basiliola, vittoriosa sugli uomini, sull'eroe de *La nave*, sulla Diaconessa, che rappresenta il potere cristiano di *Fedra*, e di Fedra, trionfatrice su Teseo, fedele al dio del mare Poseidone, su Afrodite e Artemide, dee che hanno cercato di opprimerla e farla diventare vittima e folle. Soltanto alla fine estrema della vicenda Corrado può riscattarsi sublimando Maria.

C'è qualcosa di decisivo, a questo punto, ed è il fatto che Maria Vesta ha in sé il germe della vita, quello che porterà il vero e la bellezza oltre la morte dell'eroe e le sofferenze della donna che si è congiunta con lui. La morte di Gesù è una fine: dopo, è necessario il cambiamento incredibile del mondo, della natura, di tutte le leggi fisiche e naturali, cioè la risurrezione dalla morte, del tutto al di fuori del tempo e dello spazio. Anche la morte di Corrado è un sacrificio, offerto a dimostrazione della degradazione della società borghese, senza valori e dignità, intesa a misurare gli uomini soltanto sul denaro (e anche le imprese eroiche, in quella dimensione del mondo, comportano denaro). Ma questo sacrificio è eroico, non è rassegnazione e accettazione: e il confronto fra l'eroe dannunziano e Gesù è abbastanza rilevato. In più, Corrado, con il suo sacrificio, offre anche il futuro, la nascita dell'eroe nuovo dal grem-

bo dell'altra Maria, quella moderna, eroica, non oggetto della volontà dell'Altissimo come la donna ebrea destinata a generare, ma immotivata quanto a virtù e prove, mentre Maria Vesta è uguale nella volontà, nell'agire, nel soffrire all'eroe dell'Africa. La nascita futura rimanda alla profezia del riscatto della bellezza e della forza dalla mediocrità borghese che d'Annunzio preannuncia anche ne *La Gloria*, ne *Le Vergini delle rocce*, in tanti canti della *Laus vitae*: in *Più che l'amore*, però, con una clamorosa esclamazione che mi sembra si concreti pienamente nel confronto fra le vicende e i personaggi della tragedia con il Cristo e la Madonna.

Il futuro certo nella nascita del figlio di Maria Vesta e Corrado Brando è un'allegoria, pari alla profezia dell'arte nuova nella *Laus vitae* e ne *Il fuoco*, ma certificata dalla figura della Madonna e di Gesù, al tempo stesso – agli occhi di d'Annunzio – infinitamente inferiori di fronte all'eccezionalità del mondo nuovo che l'artista e l'eroe propongono come autentico e certo. Il figlio di Maria Vesta contiene in sé tutto il futuro dell'arte e della storia, al contrario di Gesù che, sì, rinasce nella risurrezione dopo tre giorni, ma, per d'Annunzio, guardando al passato e al riscatto e alla purificazione di quello che è stato, al mondo di prima, mentre il figlio dei due eroi rinnoverà radicalmente il mondo per i tempi che verranno. Il Rinato del 25 dicembre 1915, nel centro della guerra di carneficina e orrore, è sinteticamente il messaggio al mondo che *Più che l'amore* ha esposto in forma di tragedia. Infine, non si dimentichi che nell'estremo dialogo fra Maria e Corrado si parla anche dell'amore, in contrapposizione all'idea formale e convenzionale che ne ha Virginio Vesta, come dimostrano il dolore e lo scandalo che l'architetto prova quando la sorella gli rivela di essersi data a Corrado. È l'amore fisico e spirituale, pieno, trionfale, al contrario, allora, di quello di cui parla Gesù, che è sentimentale, umano, quotidiano: di qui il titolo della tragedia, "più che l'amore", quello infatti dei due protagonisti, che va oltre quello mondano e cristiano.

XVIII

DA BANDELLO A D'ANNUNZIO

Nel primo libro de *Le Vergini delle rocce* il protagonista, Claudio Cantelmo, mentre descrive la Roma contemporanea, preda della speculazione edilizia, dove anche i nobili si sono prostituiti al guadagno e l'arte è vittima di distruzioni e di disprezzo, e soltanto il denaro è adorato e bramato, rievoca l'immagine e la breve vicenda eroica dell'avo Alessandro, conte di Volturara:

dipinto dal Vinci tra l'anno 1493 e il '94 a Milano dove Alessandro aveva preso stanza con una sua compagnia di gente d'arme, attratto dall'inaudita magnificenza di quello Sforza che voleva fare della città lombarda *una nuova Atene*¹.

Segue una lunga sequenza di rievocazioni delle attività pittoriche architettoniche, statuarie e militari di Leonardo a Milano nel periodo del duca Ludovico il Moro, in contrapposizione marcata della Roma attuale, spogliata ormai di bellezza e di artisti, celebrando quel mondo mirabile e perduto, e nel mezzo d'Annunzio cita il Bandello come il grande cronista di quel tempo nelle dedicatorie delle novelle, l'omaggiatore delle belle donne, l'ammiratore di Leonardo, il partecipe attento e minuzioso di un decennio straordinario di bellezza, di onore, di cortesia, d'amori eccelsi. Immagina Claudio Cantelmo:

In qual luogo e per quale evenienza Alessandro erasi incontrato la prima volta col maestro fiorentino che allora attingeva il massimo splendore della sua virilità? Forse in un festino di Ludovico, pieno delle meraviglie create dalle arti occulte del Mago? O piuttosto nel palazzo di Cecilia Gallerani,

¹ D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, cit., p. 33.

dove gli uomini militari ragionavano di scienza bellica, i musici cantavano, gli architetti e i pittori disegnavano, i filosofi disputavano delle cose naturali, i poeti recitavano i loro e gli altrui componimenti «alla presenza di questa eroina», come narra il Bandello².

È significativo il fatto che d'Annunzio non parli affatto del Bandello novellatore, bensì del letterato partecipe della straordinaria «nuova Atene» fra la fine del Quattrocento e l'inizio del nuovo secolo, dove si riuniscono letterati, artisti, musici, guerrieri, donne dottissime e bellissime nella piena libertà di arti, vita e amori. Nelle dedicatorie delle novelle bandelliane, per lo più, ci troviamo di fronte a corti minori lombarde e più genericamente padane, e siamo in un periodo sconvolto da guerre, tradimenti, violenze, mutamenti di Stati e Signori; e coloro che il Bandello cita sono molto spesso minori letterati e militari e artisti, che hanno perduto il loro potere o sono dovuti andare in esilio, tutto un mondo ristretto, immiserito, pericolante: quando, cioè, lo splendore di Milano e del duca Ludovico il Moro sono scomparsi, travolti dai tanto più potenti eserciti di Francia, di Spagna e dell'Impero. Nella dedicatoria della novella prima della prima parte del novelliere il Bandello cita – quasi a sigla della sua memoria di tempi milanesi così nobili e raffinati – Cecilia Gallerani, la donna che Claudio Cantelmo rammemora come esempio di bellezza, di cultura, di arti e di poesia con le stesse parole bandelliane:

Ora, chi udita v'avesse quel giorno che il dotto dottore e poeta soavissimo messer Niccolò Amanio venne a farvi riverenza, e che furono letti i dui sonetti, uno de la signora Cecilia Bergamina, contessa di San Giovanni in croce, e l'altro de la signora Camilla Scarampa, quanto accomodatamente disputaste de l'ufficio del poeta e de le parti che deve avere chi vuol versi latini o volgari comporre, e quanto acutamente faceste chiari i dubbii che proposti vi furono, e con quanta copia di parole pure e proprie, e con quanto bell'ordine il tutto dichiaraste, avrebbe egli nel vero detto che non donna era quella che parlava, ma che alcuno dei più dotti e facondi uomini ed eloquentissimi che oggi vivano fosse stato il dicitore³.

² *Ivi*, p. 35.

³ M. BANDELLO, *Le Novelle*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. FLORA, Mondadori, Milano 1966, p. 7.

Il Bandello ripete nella dedicatoria della novella terza della prima parte l'omaggio a Cecilia Gallerani (e a Camilla Scarampi), come letterata valorosa, nella rievocazione di un mondo cortese e raffinemente colto quale fu ai tempi di Ludovico il Moro:

Vi dico bene che, se il marito de la donna che fu altamente ingannata fosse vivo, che io questa novella non darei fuori, perché potrei esser cagione di gran male, ponendo per ventura l'arme in mano a qualche nostro amico. Mi sarà ben caro che ai signori Annibale e Carlo vostri fratelli ne facciate copia, sapendo che molto volentieri questa mia novella leggeranno. La mostrerete anco a le nostre due Muse, la signora Cecilia Gallerana contessa, e la signora Camilla Scarampa, le quali invero sono a questa nostra età duo gran lumi de la lingua italiana⁴.

Il Bandello vuole rilevare la propria familiarità con la cerchia milanese dove ancora molto viva è la memoria della nuova Atene istituita da Ludovico il Moro a Milano, nella quale Cecilia Gallerani è uno dei punti di riferimento più significativi, in quanto amante del duca. Il Bandello tuttavia non allude mai al legame fra la dama e lo Sforza per quella stessa discrezione che in questa dedicatoria gli fa raccontare una novella elegantemente erotica dopo aver precisato che uno dei protagonisti era morto, e, quindi, non c'era pericolo che i parenti e gli amici si potessero adontare per una beffa tanto arrischiata. Cecilia potrà leggere la novella bandelliana per il tramite di Lucio Scipione Atellano, che ne è il dedicatario: c'è un gioco sapiente di ossequio e al tempo stesso di riconoscimento dell'ottima esperienza amorosa che ella certamente ha, onde non c'è pericolo che si scandalizzi nel leggere una vicenda di adulterio, tuttavia splendidamente ornata dalla descrizione della donna nuda con la sola testa velata, e offerta alla vista di tanti cavalieri e parenti di lei da parte dell'amante che si vuole vendicare di una beffa fattale dalla donna. Il Bandello, per poter far leggere tale novella, solleva Cecilia e Camilla al rango di Muse e di «gran lumi de la lingua italiana». Anche questa lode è ben calcolata: a Milano, allora, c'era il meglio della nostra letteratura e delle nostre arti, ma anche della nostra lingua, emigrata da Firenze e giunta a Milano, per quei tempi felici. Nella dedicatoria della nona novella sempre della prima parte Cecilia Gallerani è ancora citata,

⁴ *Ivi*, p. 44.

in questo caso per la festa e la bellezza dei banchetti che offre agli amici: «una novella [...] secondo che questi dì il nostro dotto messer Stefano Dolcino narrò, essendo egli stato a cena con la gentilissima signora Cecilia Gallerana contessa Bergamina»⁵. Cecilia viene a essere un punto di riferimento per il Bandello e, di conseguenza, per d'Annunzio, che, però, la celebra per la bellezza fisica e per essere l'amante di Ludovico il Moro, non tanto per le virtù intellettuali, che il novellatore invece loda fino all'eccesso, forse in funzione del riconoscimento d'altissimo valore della letteratura padana e milanese in specie, in contrapposizione con il tradizionale privilegio fiorentino. Non si dimentichi la novella LIX della seconda parte della raccolta bandelliana, dove, trovandosi la nobile brigata di cavalieri e di dame nella pineta di Classe e, insieme, il Bandello stesso, mentre uno dei presenti vorrebbe recitare la novella del Boccaccio che ha come protagonista Nastagio degli Onesti, Messer Carlo Villanova racconta una ben diversa storia, non drammatica ma fieramente oscena per il migliore divertimento dei presenti, oltre che per polemica contrapposizione all'«anticaglia» narrativa di Boccaccio, che ormai avrebbe fatto il suo tempo.

Cecilia Gallerani è più ampiamente presente nell'introduzione della novella XXI della prima parte, che ambienta la dedicatoria a Sforza Bentivoglio negli anni 1508-1512, cioè quando Ludovico il Moro aveva già perso il suo ducato, conquistato dai Francesi di Luigi XII. Il fatto che Cecilia si trovi ai bagni termali, non a Milano, anche se in un luogo vicino alla città, viene a essere un durevole omaggio da parte di Bandello alla donna che fu al centro della vita culturale e cortese della città, pur nel sommovimento enorme delle vicende politiche in Italia dopo la discesa dei re di Francia. Racconta Bandello:

Mentre che la molto gentile e dotta signora Cecilia Gallerana contessa Bergamina prendeva, questi dì passati, l'acqua dei bagni di Acquario per fortificar la debolezza de lo stomaco, era di continovo da molti gentiluoomini e gentildonne visitata, sì per esser quella piacevole e virtuosa signora che è, come altresì che tutto il dì i più elevati e belli ingegni di Milano e di stranieri che in Milano si ritruovano sono in sua compagnia. Quivi gli uomini militari de l'arte del soldo ragionano, i musici cantano, gli architetti e i pittori disegnano, i filosofi de le cose naturali questionano, e i

⁵ *Ivi*, p. 116.

poeti le loro e d'altrui composizioni recitano, di modo che ciascuno che di virtù o ragionare od udir disputar si diletta, truova cibo convenevole al suo appetito, perciò che sempre a la presenza di questa eroina di cose piacevoli, vertuose e gentili si ragiona⁶.

Bandello racconta le abitudini e i costumi mirabili della compagnia che circonda Cecilia Gallerani alle terme con una grandiosa enfasi, come per mostrare al lettore la totalità dei valori concretizzati e posti a esempio supremo di arti e onore, poesia e industria, ingegno e cortesia. È la stessa sequenza di valori che d'Annunzio fa recitare a Claudio Cantelmo, con qualche significativa correzione, come la trasposizione della situazione dalle terme alla città, per non dover aggiungere, a spiegazione dell'occasione di tante virtù riunite, il fatto che alle terme ella è andata «per fortificar la debolezza dello stomaco», che è una notizia molto realistica e fisiologica e poco comportevole con tutte le lodi di bellezza del corpo e di grazia dell'intelletto di cui è dotata la donna, per di più rimatrice e fabbro peritissimo del parlar materno.

Le terme sono un luogo deputato per incontri cortesi e riunioni di eletti spiriti, adattissime in più per la lettura di novelle, come dimostrano *Le Porretane* di Sabadino degli Arienti, e Bandello ambienta il suo racconto proprio in relazione con tale sospensione delle attività normali, insieme con la giustificazione molto materiale della debolezza di stomaco di Cecilia.

Un'altra correzione d'Annunzio compie, parlando degli uomini militari che ragionano di scienza bellica, mentre un poco volgarmente Bandello cita gli uomini militari che discorrono «de l'arte del soldo». Per il resto la frase è uguale, se mai Bandello amplia un poco il discorso per meglio rilevare l'esemplare onestà e le grandi virtù morali e spirituali di Cecilia Gallerani, mentre d'Annunzio la ricorda come l'amante del duca, oltre che «eroina» secondo l'epiteto bandelliano. In entrambi i passi, ma soprattutto nella dedicatoria di Bandello, il fine della narrazione è di costruire una specie di «scuola di Atene» ideale, che è irripetibile e brevissima per d'Annunzio, perché ben presto Alessandro Cantelmo morirà nella battaglia di Fornovo, Ludovico il Moro sta per perdere il ducato, l'eletta compagnia raccolta intorno a Cecilia si dissolverà nell'incalzarsi

⁶ *Ivi*, p. 241.

delle guerre e dei capovolgimenti e delle vicissitudini dei Signori degli Stati italiani. Bandello, invece, descrive un evento assoluto. Che non ha un dopo, almeno nell'ambito della dedicatoria, nella quale tutto è al presente, è un modello definitivo, un *exemplum*.

Anche l'occasione della lettura e della narrazione di novelle come sospensione dello spazio e del tempo nel luogo separato che sono le terme sembra essere il punto conclusivo più alto della conversazione nobiliare. C'è la contrapposizione fra il *Decameron* letto e riletto infinite volte e, quindi, ormai usurato, e la richiesta di novità sia dal punto di vista tematico, sia come impostazione narrativa e linguaggio.

Dice ancora Bandello nella dedicatoria:

Ora avvenne un giorno che, essendosi lungamente di cose poetiche tra i due famosi spiriti disputato, cioè tra il signor Antonio Fregoso Fileremo cavaliere e messer Lancino Curzio, il dotto e piacevole messer Girolamo Cittadino prese le Cento Novelle del leggiadriissimo Boccaccio in mano e disse: – Signora contessa, e voi signori, poi che la disputazione de la poesia si è finita, io sarei di parere che entrassimo in alcun ragionamento più basso e piacevole, overo che si leggesse una o due de le novelle del Boccaccio, come più a voi piacerà [...] A questo soggiunse la signora Gostanza Bentivoglia, moglie del signor conte Lorenzo Strozzi: – Ed io anco sono del parer vostro; ma perché chiunque è qui ha più volte lette e udite le Cento Novelle, io sarei di openione che alcuno di voi dicesse di quelle o istorie o novelle che così non sono divulgate. – Si faccia, si faccia, – disse quasi tutta la brigata, quando la signora Cecilia pregò il signor Manfredi dei signori di Correggio, giovine costumato e piacevole, che una novella volesse dire⁷.

La presenza di Cecilia garantisce l'opportunità di trovare qualche riposo dalle argomentazioni e dalle dispute sublimi di poeti e filosofi e musicisti e artisti e teorici della guerra con la lettura e l'ascolto di un genere letterario tanto più basso quale è la novella, ma straordinariamente piacevole, necessario per rallentare l'eccesso della mente. Cecilia è detta «eroina» per la sublimità delle sue virtù (e Bandello non accenna mai al rapporto fra la donna e Ludovico il Moro, e significativamente, infatti, la cita con il doppio cognome Gallerani e Bergamino, quello

⁷ *Ibidem*.

del marito), e perché è poeta e intellettuale. Ma Cecilia è ben disposta ad abbandonare per qualche tempo la sublimità delle conversazioni di poesia, d'arte e di filosofia per un piacevole intrattenimento quale è la novella. Bandello tuttavia vuole anche – sotto la garanzia degli eccelsi spiriti presenti ai bagni di Acquario – dichiarare la necessità di uscire fuori per recitare e leggere le novelle del *Decameron*, pur «leggiadrisimo». La novella è un ragionamento «più basso», seppur piacevole, ma deve essere nuova, mai udita prima; e Bandello è fatto scribe di questa scelta moderna, che Cecilia Gallerani consacra. Nella rievocazione di quel mondo milanese fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento d'Annunzio non parla di novelle: guarda soltanto al sublime come arti e pensiero e conversazioni.

Bandello cita ancora due volte Cecilia nella terza e nella quarta parte delle sue novelle: un puro atto d'omaggio nella dedicatoria della novella XXVI della terza parte («Si parlava di questa materia in casa de la gentilissima e dotta signora Cecilia Gallerana, contessa Bergamina»)⁸, ed è la rappresentazione della lode e dell'ossequio diventati rituali, mentre nella dedicatoria della novella XVIII della quarta parte c'è qualcosa di più, che rimanda alla prima parte delle novelle di Bandello quasi come commemorazione di un tempo sublime, di cui Cecilia Gallerani e l'altra donna eccelsa sempre nominata con lei, Camilla Scarampi, sono emblemi costanti. Dice ancora Bandello: «Ma come posso tacere la moderna Saffo, la signora Cecilia Gallerana contessa Bergamina, che, oltra la lingua latina, così leggiadramente versi in idioma italiano compone?»⁹. Siamo ai confini dell'attività narrativa di Bandello, e tuttavia dura ancora il ricordo ammirato di Cecilia Gallerani; e si comprende, allora, l'enfasi laudatoria di Claudio Cantelmo raccontando le vicende dell'avo di quattrocento anni prima, compartecipe della bellezza e della gloria della «nuova Atene» di Milano dove regnava la donna bellissima e dottissima, detta per questo «eroina» da Bandello, e l'epiteto è ripetuto da d'Annunzio.

A Cecilia Bandello dedica più specificamente la XXII novella della prima parte, e le frasi di celebrazione e di ossequio sono quelle più

⁸ BANDELLO, *Le Novelle*, cit., p. 396.

⁹ *Ivi*, p. 750.

ammirate ed enfatiche di tutte quelle che Bandello usa per ricordare «la signora Cecilia Gallerana contessa Bergamina»:

E ben che il soave dire del nostro facondo ed eloquente Attellano non abbia in questa mia novella espresso, non ho perciò voluto restar di mandarvela. Vi piacerà adunque accettarla, come solete tutte le cose a voi dagli amici donate accettare, e farle questo favore di riporla nel vostro museo, ove di tanti uomini dotti le belle rime ed ornate prose riponete, ed ove con le Muse tanto altamente ragionate che ai nostri giorni tra le dotte eroine il primo luogo possedete. Felicità nostro Signor Iddio tutti i vostri pensieri¹⁰.

Sullo scorcio estremo dell'Ottocento d'Annunzio cita Bandello novelliere non per le vicende innumerevoli delle novelle, fonti di tanti tragediografi e narratori nell'Europa letteraria a incominciare dall'ultimo Cinquecento, ma in quanto cronista – nelle dedicatorie – di nobili e degne brigate di gentiluomini e di gentildonne a Milano, nei dintorni, nei piccoli centri padani, alle terme, nei palazzi, tutti d'alte virtù morali e di raffinata esperienza d'arte e letteratura e musica e filosofia; e Cecilia Gallerani viene a essere il punto di riferimento più sicuro nel trascorrere degli anni, tante volte citata e celebrata com'è da Bandello, e ancora la cita d'Annunzio come il nome emblematico di un tempo felice e sublime, in contrapposizione con la Roma degradata e immiserita dalla speculazione edilizia e dalla brama sfrenata di denaro, spogliata di grazia, di nobiltà, d'arte e di poesia. D'Annunzio pone accanto a Cecilia sì i periti d'arte militare, i letterati, gli artisti, i musicisti secondo l'indicazione di Bandello, ma soprattutto Leonardo; ed è anche questa un'apoteosi che consuona perfettamente con la moda «preraffaellita» della cultura del tardo Ottocento, e con la passione artistica di d'Annunzio, ma è obbiettivata per il tramite di Bandello e della sua rappresentazione della vita milanese durante il ducato di Ludovico il Moro e Cecilia Gallerani. Inventava d'Annunzio un ritratto di Alessandro Cantelmo, «dipinto dal Vinci tra l'anno 1493 e il '94 a Milano» e lo descrive minutamente, vera sfida della parola che vince la pittura, in quanto capace di far esistere ciò che l'artista non ha mai fatto, ma avrebbe potuto pur fare:

¹⁰ *Ivi*, p. 264.

Tutte le linee del volto quasi imberbe sono precise e ferme come in un bronzo cesellato con insistenza; la pelle ricopre d'un pallor fosco i muscoli asciutti [...]; il naso diritto e rigido, il mento ossuto e stretto, le labbra sinuose ma energicamente serrate esprimono la volontà temeraria; e lo sguardo è come una bella spada, all'ombra d'una capellatura densa e greve e quasi violetta come i grappoli d'uva che il sole affoca sul tralcio più vivace. Egli sta in piedi, visibile dal ginocchio in su, immoto; e pure l'immaginazione si rappresenta al primo attimo lo scatto repentino delle gambe flessibili e forti come gli acciari delle balestre, che scaglieranno pericolosamente quel busto elegante appena il nemico si mostri. «CAVE ADSUM»: ben gli si addice l'antica insegna. Vestito d'un arme leggerissima, damaschinata certo da un artiere sommo, egli ha le mani ignude: mani pallide e sensitive ma pur con un non so che di tirannico e quasi di micidiale nel lor disegno netto: la sinistra appoggiata su la górgone dell'elsa, la destra contro lo spigolo d'un tavolo coperto di velluto cupo, del quale appare un lembo. Accanto alle manopole e al morioncello, posano sul velluto una statuetta di Pallade e una melagrana che porta sul gambo anche la sua foglia aguzza e il suo fiore ardente. Dietro il capo allontanasi per entro il vano d'una finestra una campagna spoglia terminata da una chiostra di colline su cui si eleva un cono, solo come un pensiero superbo. E in basso, su un cartiglio, leggesi questo distico: FRONS VIRIDIS RAMO ANTIQVO ET FLOS IGNEVS VNO / TEMPORE [PRODIGIVUM] FRVCTVS ET VBER INEST¹¹.

La cura estrema nel fissare i particolari del ritratto leonardesco di Alessandro Cantelmo risponde, sì, all'idea della perfetta raffigurazione del giovane gentiluomo della pittura cinquecentesca, prossima ma non certamente riferibile alla mano di Leonardo, e, se mai, vicina a un michelangiolesco pittore come Sebastiano del Piombo. Ma d'Annunzio vuole proporre il modello assoluto d'arte e di vita, compiutamente congiunti; e per questo attribuisce a Leonardo il ritratto da lui descritto con la parola come un ideale che è lezione per la storia fino ai tempi attuali.

C'è, allora, una suggestione bandelliana anche in questo ritratto e nella citazione di Leonardo a Milano; e c'è un'altra dedicatoria di Bandello che racconta il modo di dipingere dell'artista a Milano, che il novelliere dice di aver visto mentre stava dipingendo il cenacolo delle Grazie, dove

¹¹ D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 34-35.

egli stesso era novizio allora undicenne o poco più. La dedicatoria della novella LVIII contiene l'incontro di Bandello con Leonardo:

Erano in Milano al tempo di Lodovico Sforza Vesconte duca di Milano alcuni gentiluomini nel monastero de le Grazie dei frati di san Domenico, e nel refettorio cheti se ne stavano a contemplar il miracoloso e famosissimo cenacolo di Cristo con i suoi discepoli che allora l'eccellente pittore Lionardo Vinci fiorentino dipingeva; il quale aveva molto caro che ciascuno veggendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere. Soleva anco spesso, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la matina a buon'ora e montar sul ponte, perché il cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quatro di che non v'averebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una e due ore del giorno, e solamente contemplava, considerava, ed esaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto, secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in liono, da Corte vecchia, ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie, ed asceso sul ponte pigliar il pennello e una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove¹².

Bandello fa un ritratto vivacissimo e ammirato di Leonardo a Milano, del suo modo di dipingere, del suo atteggiamento e dei suoi comportamenti e più specificamente del segno assolutamente inconfondibile della sua eccezionalità d'artista minuzioso nel dipingere, aperto alle considerazioni e ai commenti di coloro che vanno al cenacolo del monastero delle Grazie a vederlo affrescare e ad ammirare e a osservare e a interpretare l'opera *in fieri*, ma anche capace di astrarsi a tratti nel considerare quello che ha dipinto, alternando la tenacia e la continuità del lavoro alla minima correzione del particolare appena dipinto.

È l'aspetto della scrittura di Bandello che ha indotto d'Annunzio a ripetere alla lettera la celebrazione della «nuova Atene» in cui si è trasformata Milano durante il ducato di Ludovico il Moro. Bandello non è soltanto l'enorme costruttore di storie da cui hanno ricavato altri novellieri e narratori e tragediografi, ma è anche l'elegante rievocatore della vita di corte (anche di minime corti) nobile e raffinata e attenta alla

¹² BANDELLO, *Le Novelle*, cit., p. 646.

cultura, oltre che ai costumi e ai piaceri mondani. Bandello, quando Leonardo dipinge il cenacolo del monastero delle Grazie, era un bambino; e il racconto ha in sé un tanto di stupore e di innamorata memoria di un'esperienza, che rimase indimenticata, di nobiltà e di sublimità d'arte, con l'emozione che dura per il contatto che egli ha avuto con un artista tanto famoso e tanto umanamente curioso ed enigmatico. La dedicatoria della novella LVIII continua nel raccontare la vita di Leonardo, e dal modo di fare dell'artista Bandello passa a riferire le discussioni sull'arte fra Leonardo e il cardinale Raymond Pérault, arrivato a Milano e curioso di andare a contemplare l'affresco già famoso del cenacolo delle Grazie:

Era in quei dì alloggiato ne le Grazie il cardinal Gurbense il vecchio, il quale si abbatté ad entrar in refettorio per veder il detto cenacolo, in quel tempo che i sovradetti gentiluomini v'erano adunati. Come Lionardo vide il cardinale, se ne venne giù a fargli riverenza, e fu da quello graziosamente raccolto e grandemente festeggiato. Si ragionò quivi di molte cose e in particolare de l'eccellenza de la pittura, desiderando alcuni che si potessero veder di quelle pitture antiche che tanto dai buoni scrittori sono celebrate, per poter far giudicio se i pittori del tempo nostro si ponno agli antichi agguagliare. Domandò il cardinale che salario dal duca il pittore avesse. Li fu da Lionardo risposto che d'ordinario aveva di pensione duo mila ducati, senza i doni ed i presenti che tutto il dì liberalissimamente il duca gli faceva. Parve gran cosa questa al cardinale, e, partito dal cenacolo a le sue camere se ne ritornò. Lionardo allora a quei gentiluomini che quivi erano, per dimostrare che gli eccellenti pittori sempre furono onorati, narrò una bella istorietta a cotal proposito¹³.

Il Bandello racconta l'aneddoto conclusivo della dedicatoria come una dichiarazione di poetica e di moralità, ponendo a confronto la grettezza del cardinale e la sublimità di Leonardo. L'esempio intende valere per ogni genere e forma della arti figurative e della parola. La novella che segue, e che Bandello dice di aver udito dalla bocca di Leonardo, è un tipico *exemplum*: parla di Filippo Lippi fiorentino pittore, ma, in realtà, vuole intendere di se stesso e dei pittori dei tempi moderni, anche come risposta alle discussioni dei gentiluomini lì presenti a guardarlo dipingere, un poco oziosamente e riduttivamente confrontando le pitture

¹³ *Ivi*, pp. 646-647.

antiche, che sono tutte perdute, e quelle moderne, attuali e vive, come esemplarmente l'affresco che Leonardo sta dipingendo nel cenacolo delle Grazie. Il cardinale parla di denaro, molto grettamente, mentre l'arte non ha prezzo (come suggerisce Leonardo, e come viene a dire Bandello), e vale bene i duemila ducati e i molti doni che il duca dà al sommo artista. È una contrapposizione che ritorna tante volte nel tempo (si ricordi il colloquio fra l'Ariosto che gli dedica il *Furioso* e il cardinale Ippolito d'Este): Bandello vuole rilevare energicamente la differenza enorme che c'è fra il punto di vista, mediocre e materiale, del cardinale e l'eccellentissima pittura di Leonardo. Il confronto vale per ogni volta che qualcuno – anche di alto livello per nascita o per dignità o per potere – commisuri il valore dell'arte con il denaro. La novella che Leonardo racconta vuole chiarire ai gentiluomini presenti che l'arte non ha prezzo e nessun dono è mai adeguato. Il cardinale è messo a contrasto fra le sue considerazioni puramente materiali ed economiche e la magnificenza del duca che di arte s'intende. La rievocazione dannunziana dei tempi di Ludovico il Moro come eccezionale per magnificenza e sublimità spirituale e artistica deriva anche da questa dedicatoria bandelliana: e per questo tanto d'Annunzio parla di Leonardo a Milano e si inventa il ritratto di Alessandro Cantelmo che egli avrebbe dipinto in quegli stessi anni; e ricorda anche il cavallo che Leonardo stava costruendo in onore del primo Sforza, duca di Milano, padre di Ludovico, e che Bandello cita come attività alternativa rispetto all'affresco del cenacolo delle Grazie.

Nella terza novella della prima parte Leonardo è ugualmente presente, e in un ambito che a d'Annunzio è caro. Bandello descrive la camera particolarmente raffinata, in cui il giovane Pompeo, protagonista della novella, porta la donna amata, ma non soltanto per prendersi di lei pieno piacere, bensì anche per farsi maligno e crudele gioco di lei, vendicandosi così di una precedente beffa che la donna gli aveva giocato:

Dopo la fine del giocar de la braccia, aperse Pompeo uno degli usci de la camera e fece la donna entrar in un'altra camera ricchissimamente apparta, dentro a cui era un letto che sarebbe state onorevole per ogni gran signore. V'erano quattro materazzi di bambagio con le lenzuola sottilissime tutte trapunte di seta e d'oro. La coperta era di raso carmesino tutta ricamata di fili d'oro, con le frange d'ognintorno di seta carmesina, meschiata riccamente con fila d'oro. V'erano quattro origlieri lavorati meravigliosamente. Le cortine di tocca d'oro carmesine di precise liste vergate, circonda-

vano il ricco letto. La camera, in luogo di razzi, era di velluto carmesino maestrevolmente ricamato tutta vestita, nel mezzo de la quale v'era una condecante tavola coperta d'un tapeto di seta, ed era alessandrino. Vi si vedevano poi otto forzieri fatti d'intaglio molto belli, posti intorno a la camera. V'erano anco quattro cattedre di velluto carmesino, e alcuni quadri di man di mastro Lionardo Vinci il luogo mirabilmente adornavano¹⁴.

Pompeio è evidentemente ricchissimo se, oltre a tutte le altre supreme e rare eleganze e preziosità della camera dove ha fatto sdraiare la donna dopo averla abbondantemente goduta, ci sono «alcuni quadri» dipinti da Leonardo. È il culmine dello sfarzo: Bandello sa che Leonardo è un pittore sublime e incontentabile nel dipingere e molto caro come dimostra la pensione che il duca gli dà, e autore di pochissimi quadri. Bandello in questa novella fondamentalmente erotica e d'ambientazione cortese corregge notevolmente la vicenda del *Decameron* dello scolaro e della vedova: crudele quella di Boccaccio, ironica, giocosa, descrittiva, sapientemente colma di raffinatezza e di sfarzo, con al centro il nudo femminile analiticamente disvelato ai venticinque e più gentiluomini (e amici), invitati a contemplare un tale spettacolo, ma a poco a poco, per migliore eccitazione dei presenti e timore e imbarazzo della donna. I tanti particolari della camera, del letto, delle pareti, dei cuscini, dei tendaggi, delle lenzuola appartengono – con il nudo femminile – al lusso di cui Bandello è capace, come elemento descrittivo e narrativo alternativo rispetto alle orrorose vicende storiche della maggior parte delle novelle. È un aspetto dell'opera bandelliana a cui d'Annunzio guarda ne *Le Vergini delle rocce* (un titolo leonardiano), in contrapposizione cortese, artistica, intellettuale, amorosa, alla Roma decaduta e involgarita dell'ultimo decennio dell'Ottocento. Milano fu, durante il ducato di Ludovico il Moro, la nuova Atene, secondo la sentenza di Claudio Cantelmo: a garantire tale idealizzazione della capitale degli Sforza sono proprio tanti interventi e descrizioni contenute nelle dedicatorie delle novelle di Bandello, con Leonardo per l'arte e Cecilia Gallerani per la bellezza e la passione amorosa. Anche le dedicatorie, allora, e non soltanto le novelle con le tante vicende eventure, durano nella tradizione letteraria fino all'ultimo Ottocento e all'inizio del Novecento, e d'Annunzio ne è esemplare dimostrazione.

¹⁴ *Ivi*, p. 53.

INDICE DEI NOMI

- Alcmene, 137
 Alessandro Magno, 31, 32, 33, 34, 35, 173, 245
 Alfieri Vittorio, 249, 260
 Alighieri Dante, 12, 13, 22, 60, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 167, 168, 175, 199, 259, 262,
 Andrée Salomon August, 190
 Andreoli Annamaria, 202
 Ariosto Ludovico, 36, 168, 300
 Aristotele, 272
 Arnaut Daniel, 168

 Baciocchi Elisa (Bonaparte Maria Anna), 238
 Baldi Guido, 277, 282
 Bandello Matteo, 12, 289, 290 e n., 291, 292, 293, 294, 295 e n., 296, 297, 298 e n., 299, 300, 301
 Bárberi Squarotti Giovanni, 172
 Baudelaire Charles, 38, 185
 Beato Oderico da Pordenone, 274
 Bembo Pietro, 271
 Berni Francesco, 146
 Bilenchi Romano, 235
 Blake William, 91
 Boccaccio Giovanni, 71, 199, 269, 292, 301
 Boezio Severino, 263
 Boggiani Guido, 35
 Boiardo Matteo Maria, 36
 Boine Giovanni, 191
 Bonagiunta Orbicciani, 83, 168
 Bonaparte Napoleone, 212, 229, 231, 232, 236, 238, 239
 Bonifacio VIII, 260
 Braque Georges, 183
 Bruto Marco Giunio, 55
 Buonarroti Michelangelo, 115, 116, 122, 169

 Cagna Achille Giovanni, 184
 Campana Dino, 40
 Carducci Giosuè, 12, 18, 50, 57, 59, 60, 62, 72, 81, 82, 87, 88, 90, 99, 118, 168, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 186, 196, 206, 207, 220, 257, 262, 263, 265
 Carlo I d'Inghilterra, 240
 Carlyle Thomas, 89, 93, 96
 Cecchi Emilio, 192

- Cesare Caio Giulio, 269
Charcot Jean-Martin, 241
Chavez Dartnell Jorge Antonio,
190
Chiara Piero, 202
Cicerone Marco Tullio, 249, 263,
264
Cola di Rienzo, 11, 248, 249, 250,
252, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 268, 269,
272, 273, 274, 275, 276
Colonna Sciarra, 260
Colonna Stefano, 267, 268
Conti Angelo, 81
Contini Gianfranco, 168
Corazzini Sergio, 193
Crispi Francesco, 209, 215, 218
Croce Benedetto, 17, 23, 168, 203
Cummings Edward Estlin, 193

De Felice Renzo, 199
De Roberto Federico, 207
De Sanctis Francesco, 91
Demostene, 249
Diocleziano Gaio Aurelio Valerio,
279
Diogene Laerzio, 269
Donatello (Bardi Donato, detto),
70, 71, 73
Doré Gustave, 91
Dossi Carlo, 49, 184
Dostoevskij Fëdor Michajlovič,
284

Empedocle, 84
Enrico VII, 260

Erasmus da Rotterdam, 270, 271
Esiodo, 26, 33, 36, 154

Faldella Giovanni, 184
Fidia, 140
Flora Francesco, 290n.
Foscolo Ugo, 88, 91, 100, 264, 265
Fra Moriale, 254, 273
Francesco II re delle Due Sicilie,
215, 216, 217, 268
Frate Nicolao da Poggibonzi, 274
Frate Riccoldo da Monte di Cro-
ce, 274
Fratti Antonio, 207, 257
Frescobaldi Lionardo, 274
Froben Johann, 271

Gadda Carlo Emilio, 183, 184,
238, 255
Gallerani Cecilia, 290, 291, 292,
293, 294, 295, 296, 301
Galliano Giuseppe, 218, 257
Garibaldi Giuseppe, 206, 207, 215,
219, 266
Gentile Pietro, 274
Getto Giovanni, 195
Gioberti Vincenzo, 93, 96
Giordano Luca, 153
Giorgione (Giorgio da Castelfran-
co, detto), 81
Goethe Johann Wolfgang von, 62,
89, 115, 179, 265
Gozzano Guido, 12, 58, 59, 60, 61,
62, 63, 192, 193
Graf Arturo, 59, 192, 235
Gucci Giorgio, 274
Guicciardini Francesco, 271

- Guinizelli Guido, 168
Guittone d'Arezzo, 168
- Hitler Adolf, 275
Holbein Hans, 270, 271, 272
Hölderlin Friedrich, 89
Hugo Victor, 89, 167, 217
Huysmans Joris-Karl, 76
- Immanuel Romano, 101
Ippolito d'Este, 300
- Jacopo dei Barbari, 272
Jammes Francis, 176
Joyce James, 189, 192
- Kerenyi Karoli, 53
- Lancino Curzio, 294
Leonardo da Vinci, 289, 296, 297,
298, 299, 300, 301
Leone XIII, 201, 214
Leonelli Giuseppe, 172
Leopardi Giacomo, 12, 41, 51, 53,
54, 55, 56, 65, 66, 70, 72, 77,
78, 80, 87, 89, 111, 265,
Linati Carlo, 153, 156
Lippi Filippo, 299
Livio Tito, 207, 263, 264
Lombroso Cesare, 241
Lorenzini Niva, 206n.
Lorrain Jean (pseud. di Paul
Alexandre Martin Duval), 176
Luca della Robbia, 70, 71
Lucio Scipione Atellano, 291
Ludovico il Bavaro, 260, 265
Ludovico il Moro (Sforza Ludo-
vico), 289, 290, 291, 292, 293,
294, 296, 298, 300, 301
Luigi di Baviera, 188
- Machiavelli Niccolò, 258, 259,
266, 269, 270, 271
Maitani Lorenzo, 84
Mann Thomas, 76
Manuzio Aldo, 271
Manzoni Alessandro, 47, 49, 139,
207, 229, 260
Marco Antonio, 249
Maria Sofia di Baviera, 217, 268
Marinetti Filippo Tommaso, 190
Marino Giovambattista, 168
Mastro Giorgio Andreoli, 83
Maupassant Guy de, 176
Medici (de') Lorenzo, 71, 154, 179,
259
Mengaldo Pier Vincenzo, 58
Michetti Francesco Paolo, 81
Milton John, 89
Montale Eugenio, 134, 153, 154,
155, 156
Monti Vincenzo, 18
Moravia Alberto, 40
Morello Vincenzo, 278
Mussolini Benito, 199, 255
- Nencioni Enrico, 81
Nietzsche Friedrich Wilhelm, 76,
275, 278
- Oderisi da Gubbio, 83, 168
Omero, 17, 65, 66, 72, 137, 156,
264

- Ovidio Nasone Publio, 26, 33, 36, 154
- Papini Giovanni, 235
- Pascoli Giovanni, 12, 13, 17, 22, 23, 24, 35, 36, 53, 58, 60, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 88, 90, 102, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 125, 126, 127, 129, 136, 138, 148, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 184, 185, 188, 189, 190, 193, 194, 201, 207, 218, 220, 242, 243, 245, 257, 266,
- Pavese Cesare, 53, 194, 200, 201
- Perugi Maurizio, 172
- Petrarca Francesco, 248, 253, 262, 265, 267
- Petrocchi Giorgio, 199
- Pio IX, 99, 210
- Pirandello Luigi, 49, 207, 212
- Platone, 109, 110
- Plutarco, 269
- Poe Edgar Allan, 175
- Poliziano (Ambrogini Angelo), 179
- Pound Ezra Loomis, 50, 254
- Pratolini Vasco, 40, 139
- Proust Marcel, 189, 224, 235, 236
- Quarantotti Gambini Pier Antonio, 235
- Raffaello Sanzio, 153
- Raymond Pérault, 299
- Rimbaud Jean-Nicolas-Arthur, 79
- Roberto d'Angiò, 267
- Rodenbach Georges, 176
- Rodin Auguste, 144
- Sabadino degli Arienti Giovanni, 293
- Sacchetti Franco, 101
- Saffo, 148, 173, 243, 295
- Sallustio Gaio Crispo, 263
- Salvadori Giulio, 184
- Sbarbaro Camillo, 40, 139, 191
- Scarampi Camilla, 291, 295,
- Scipione Publio Cornelio, 264, 267
- Sebastiano del Piombo, 297
- Seneca Lucio Anneo, 263
- Senofonte Efesio, 181, 185
- Senofonte, 181, 231, 232
- Ser Mariano, 274
- Sforza Francesco, 300
- Shelley Percy Bysshe, 81, 93, 108, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 169
- Signorelli Luca, 84, 85
- Sigoli Simone, 273, 274
- Simmaco Quinto Aurelio, 263
- Soffici Ardengo, 139, 191
- Sofocle, 283
- Strindberg Johan August, 49
- Svevo Italo, 189
- Swinburne Algernon Charles, 89
- Tacito Publio Cornelio, 199
- Tasso Torquato, 36, 139
- Tassoni Alessandro, 240, 249
- Teofrasto, 55
- Thovez Enrico, 168
- Tommaseo Niccolò, 139, 183
- Tozzi Federico, 235

- Umberto I, 99, 214, 216, 221
- Valerio Massimo, 263, 26
- Venturino di Bergamo, 261, 262
- Verga Giovanni, 176, 177
- Verhaeren Émile, 176
- Verlaine Paul, 34
- Vespasiano da Bisticci, 269
- Vico Giambattista, 65, 66, 77, 80, 274
- Villani Filippo, 269
- Villanova Carlo, 292
- Virgilio Marone Publio, 84, 170
- Vittorini Elio, 139
- Vittorio Emanuele II, 233
- Vittorio Emanuele III, 99, 214, 216,
- Voltaire (François-Marie Arouet, detto), 18
- Walewska Maria, 238, 239
- Whitman Walt, 175
- Woodhouse John, 202
- Zollino Antonio, 153

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
6. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO*
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi, ebook. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELO MAURO, DARIO STAZZONE*
10. CARLANGELO MAURO, *Rifare un mondo. Sui «Colloqui» di Quasimodo* (nuova edizione)
11. *Indagini letterarie, ebook. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO*
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO

13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. Giovanni Pascoli, *a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE
15. *Per Giudici*
16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook*. Contributi di LUCILLA BONAVITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICCELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO
17. CARLANGELO MAURO, *'Liberi di dire'. Saggi su poeti contemporanei: Fontanella, Volponi, Piersanti, Neri, Cucchi, De Angelis*
18. ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*
19. *Alberto Moravia e La ciociara. Storia. Letteratura. Cinema II*, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 13 aprile 1912, Introduzione e cura di ANGELO FÀVARO
20. LINA IANNUZZI, *L'opera di Verga e altri studi di critica letteraria*
21. LINA IANNUZZI, *Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*
22. *Le madri: figure e figurazioni nella Letteratura Italiana contemporanea*, introduzione e cura di LAURENT LOMBARD
23. GIORGIA FISSORE, *La follia della ragione*
24. ROBERTA GIORDANO, *Il poema onirico. Boccaccio e Chaucer*
25. *La letteratura riflessa. citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di LAURA CANNAVACCIUOLO

Presentazione degli ultimi testi pubblicati in questa collana

ALBERTO MORAVIA E LA CIOCIARA
STORIA. LETTERATURA. CINEMA II

Introduzione e cura di Angelo Fàvaro

Il volume *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, raccoglie le relazioni pronunciate nel corso del II Convegno Internazionale svoltosi a Fondi, nei luoghi del romanzo, il 13 aprile 2012, e con alcuni interventi di rilievo, oltre alla prefazione di Rino Caputo, al saggio introduttivo di Angelo Fàvaro, alle conclusioni di Dante Della Terza e all'indirizzo di saluto di Dacia Maraini. Pubblicato dalle Edizioni Sinestesie, con il patrocinio dell'Associazione Fondo Alberto Moravia, è passato al vaglio di numerosi comitati scientifici e ha ottenuto il plauso per i contenuti e per la forma editoriale. Da non tacere alcuni interventi di insigni storici della letteratura, intellettuali, italianisti, esperti dell'Opera di Alberto Moravia italiani, fra i quali Simone Casini, Andrea Gareffi, Giulio Ferroni, Alberto Granese, e stranieri come Mark Epstein, Laurent Lombard, Wei Yi. Il romanzo di Alberto Moravia viene riletto alla luce dell'esperienza autoriale, esistenziale e culturale di Alberto Moravia, non senza alcune inedite riflessioni e dimostrazioni, perciò si è scelto di disporre le relazioni in ordine alfabetico, generando un percorso concettuale inatteso che dalla conclusione del romanzo e dalla ripresa-tradimento filmico procede zigzagando fra le figure di Michele, Rosetta, Cesira, giungendo poi a considerare l'opera romanzesca dal punto di vista della scrittura, della struttura, dell'ideologia, fino a osservare la testimonianza autoriale sul fronte di guerra.

LE MADRI: FIGURE E FIGURAZIONI
NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Introduzione e cura di Laurent Lombard

Madri buone, madri premurose, madri amorose, madri-oltraggio, madri inquietanti, madri narcisistiche, egoistiche o sbandate, madri erotomani... È questa una parte della galleria di figure materne che emerge dai saggi qui raccolti, i quali danno atto della complessità di questo soggetto in letteratura. Tali molteplici sfaccettature sembrano così condensarsi attorno a due poli antinomici che portano però ad interrogazioni unilaterali sulle interconnessioni tra letteratura, società, politica e appartenenze autoriali (siano esse territoriali che familiari). Come evidenziano i diversi interventi incentrati su scrittori dal Novecento a oggi, è attraverso le madri che si dispiega un nutrito ventaglio di emozioni che permettono di scoprire, sondare, interpretare il mistero e l'incommensurabile della vita, della morte e della condizione umana.

Giorgia Fissore

LA FOLLIA DELLA RAGIONE

Lo studio traccia un percorso alla ricerca della follia attraverso la medicina, la letteratura e l'arte del tardo Quattrocento e del Cinquecento. Un viaggio fondato sull'intertestualità e sul rapporto parola-immagine: dalla *stultitia* come peccato (Fantini) all'universalità della Moria erasmiana, dalla rappresentazione del furore ariostesco e dell'irrazionalità bandelliana al confinamento della pazzia nell'ambito della patologia medica (Garzoni), fino all'eroico furore di Bruno. Nell'imperversare della crisi politica e religiosa, la follia diviene protagonista delle opere di letterati e artisti (Bosch e Bruegel il Vecchio in particolare), che, direttamente o indirettamente influenzati dal dibattito medico contemporaneo, fanno i conti, in forme e modi diversi, con questa ineludibile compagna di viaggio dell'esistenza umana.

Roberta Giordano

IL POEMA ONIRICO.
BOCCACCIO E CHAUCER

Nel corso del XIV secolo, sogno e visione perdono il carattere di simbolo del sacro per legarsi progressivamente alla finzione dell'opera letteraria, diventando narrazione e nascondendo *sub velamine* significati nuovi, da scoprirsi mediante gli strumenti non solo dell'onirocritica classica ma anche dell'esegesi letteraria. Con sapiente e divertito uso della parola, Boccaccio e Chaucer sfruttano le potenzialità del genere onirico e visionario, dando vita a meravigliosi viaggi allegorici che pongono al centro dell'azione il personaggio del poeta pellegrino, quale figura itinerante tra gli archetipi della cultura occidentale, in una rilettura laica e mondana del poema sacro dantesco e sulla base di una continua contaminazione di modelli appartenenti alla tradizione letteraria, al patrimonio intellettuale e alla cultura artistico-figurativa cui si ancora l'immaginario di tutta un'epoca.

LA LETTERATURA RIFLESSA.
CITAZIONI, RIFRAZIONI, RISCRIITTURE
NELLA LETTERATURA ITALIANA MODERNA E CONTEMPORANEA

A cura di Laura Cannavacciuolo

Nel corso del XIV secolo, sogno e visione perdono il carattere di simbolo del sacro per legarsi progressivamente alla finzione dell'opera letteraria, diventando narrazione e nascondendo *sub velamine* significati nuovi, da scoprirsi mediante gli strumenti non solo dell'onirocritica classica ma anche dell'esegesi letteraria. Con sapiente e divertito uso della parola, Boccaccio e Chaucer sfruttano le potenzialità del genere onirico e visionario, dando vita a meravigliosi viaggi allegorici che pongono al centro dell'azione il personaggio del poeta pellegrino, quale figura itinerante tra gli archetipi della cultura occidentale, in una rilettura laica e mondana del poema sacro dantesco e sulla base di una continua contaminazione di modelli appartenenti alla tradizione letteraria, al patrimonio intellettuale e alla cultura artistico-figurativa cui si ancora l'immaginario di tutta un'epoca.

