

D O M I N I

Valeria Giannantonio

# TRA METAFORE E MITI

Poesia e teatro in D'Annunzio



LIGUORI EDITORE

DOMINI



CRITICA E LETTERATURA

105

*Valeria Giannantonio*

## TRA METAFORE E MITI

*Poesia e teatro in D'Annunzio*

Liguori Editore

## INDICE

1	Premessa	
3	Introduzione	
	Capitolo I	
11	Metafora e metamorfosi del tempo ne <i>La città morta</i>	
11	1. L'epifania del mito	
13	2. La nozione del tempo	
24	3. Simbolo e natura	
	Capitolo II	
37	Per una reinterpretazione critica della <i>Francesca da Rimini</i>	
37	1. L'ambiguità dell'ispirazione	
41	2. L'avvicinamento a Dante	
47	3. <i>La Francesca</i> tra storia e mito	
55	4. La logica dei contrari	
62	5. Tra Ravenna e Settignano	
70	6. Il sublime e il naturismo	
73	7. La mediazione del dantismo pascoliano	
	Capitolo III	
79	Alle fonti del classicismo: per una lettura autobiografica del mito in <i>Maia</i>	
79	1. Fondo autobiografico dell'idealismo dannunziano	
86	2. L'arte e l'invenzione	
97	3. L'elaborazione e lo stile	
109	4. L'ideologia e la politica	
	Capitolo IV	
115	La riscrittura dell'antico e dell'Abruzzo nella <i>Fiaccola sotto il moggio</i>	
115	1. I termini della questione	

Il volume viene pubblicato con il contributo dell'Università di Chieti, Dipartimento di studi classici dall'antico al contemporaneo.

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore (<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>). Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Liguori Editore  
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA  
<http://www.liguori.it/>

© 2011 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Novembre 2011

Stampato in Italia da Liguori Editore, Napoli

*Giannantonio, Valeria*

*Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio/Valeria Giannantonio*

Critica e letteratura

Napoli : Liguori, 2011

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 5527 - 0

ISSN 1972-0645

1. Antico 2. Moderno I. Titolo II. Collana III. Serie

*Ristampe:*

20 19 18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN ISO 9706 ∞, realizzata con materie fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili (FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS).

118	2. L'attualità del mito
131	3. Verso il teatro moderno
140	4. Le modalità della scrittura
	Capitolo V
147	Corrado Brando e la storia: la dimensione tragica e il sentimento lirico
147	1. Tra tragedia e lirismo
152	2. Il ruolo di Maria
156	3. La tragedia nel solco della produzione dannunziana
158	4. L'errore del tempo e i conflitti psicologici
	Capitolo VI
163	<i>La Nave</i> : il ritorno al successo nella mediazione del dramma tragico
163	1. Profetismo e realismo dei personaggi principali
166	2. Il secondo episodio: tra cristianesimo e paganesimo
170	3. Il terzo episodio: la vendetta e il suicidio
171	4. L'interpretazione della tragedia
174	5. L'idea di modernità come corrispettivo attualizzante della storia
	Capitolo VII
177	Invenzione e fabula nel <i>Libro segreto</i>
177	1. Estetismo e individualismo
182	2. Temi e motivi
189	3. Lo stile
194	4. Scrittura di getto
	Capitolo VIII
203	Il <i>Tenore te Africa</i> e il mito della romanità
203	1. L'idea e la realtà di Roma
208	2. Dall'arte alla vita
210	3. La parola e l'azione
215	4. La letteratura e la storia
	Appendice
221	Lettera di Edoardo Scarfoglio del 27 settembre 1906
221	A. Cappelletti, Il teatro potenziale di Gabriele D'Annunzio
225	Indice dei Nomi

## PREMESSA

Il volume, pur nell'attenzione ad alcune opere del teatro dannunziano, segue un ordine cronologico, che ci è sembrato più opportuno per cogliere l'evoluzione delle poetiche e delle idee del poeta abruzzese. Alcuni degli studi compresi nel libro, pur già editi, sono stati rimaneggiati e ampliati. Pubblicati in Atti di Convegni o su riviste, essi segnano un itinerario idealmente evolutivo, nella convinzione che la storia di D'Annunzio non fu solo data dallo sviluppo di una vita inimitabile, ma da elementi congiunti di dinamiche esistenziali e proiezioni artistico-poetiche di una vicenda, solo apparentemente votata al successo e alla delineazione di una ben precisa immagine di se stesso, ma invero più profondamente imbevuta di stimoli contrastanti e di contraddizioni esistenziali latenti.

Forniamo qui di seguito l'elenco degli studi già editi:

- 1) *Metafora e metamorfosi del tempo ne «La città morta»*, in «Studi medievali e moderni», a.X (2006), n. 2, pp. 311-329 (Atti del Colloquio International, Università de Caen, Basse-Normandie, Caen, 2-3 dicembre 2005).
- 2) *Per una reinterpretazione critica della «Francesca da Rimini»*, in «Sintesi», a.VI-VII(2008-2009): *Gabriele D'Annunzio. Letteratura e modernità*, pp. 523-564.
- 3) *La riscrittura dell'antico e dell'Abruzzo nella «Fiaccola sotto il moggi»*, in «Studi medievali e moderni», a.IX (2005), n. 2, pp. 55-76.
- 4) *Corrado Brando e la storia: la dimensione tragica e il sentimento lirico del vivere*, in corso di stampa in «Miscellanea di studi in onore di Luigi Reina».
- 5) *Invenzione e fabula nel «Libro segreto»*, in AA. VV., *D'Annunzio segreto*, Pescara, EDIARS, 2002, pp. 279-298 (Chieti-Pescara, 29 Convegno di studi, 25-26 ottobre, 2002).

Questo volume è il segno di una lunga fedeltà a D'Annunzio, oggetto dei miei corsi universitari, oltre che, naturalmente, di libere indagini critiche.

Pertanto dedico il libro a tutti quegli studiosi, che in lunghi anni di dedizione a D'Annunzio, hanno saputo incoraggiarmi con consigli e parole nel prosieguo dei miei studi.

## INTRODUZIONE

Dopo gli studi sempre più agguerriti degli ultimi decenni su D'Annunzio e il dannunzianesimo, e in seguito alle più recenti acquisizioni critiche attestate da testi monografici, dalla prosecuzione, sul piano filologico, dell'Edizione Nazionale delle opere di D'Annunzio, da valutazioni settoriali sulla narrativa, la prosa e il teatro, nonché dall'officina dei carteggi e dal recente volume «Sinestesi» interamente dedicato a D'Annunzio, un ulteriore approfondimento su aspetti specifici della produzione del vate riesce, ancora, a fagocitare energie e nuove proposte interpretative. Dal teatro a *Mata*, fino agli ultimi scritti del *Teneo te Africa* e del *Libro segreto*, si ha modo, non solo di ripercorrere tappe e momenti già noti dello sviluppo della poetica dannunziana, quanto anche di suggerire l'allineamento di certe opere dannunziane, oltre che a una scontata e più volte considerata crisi del tardo Ottocento, al rifiuto della poetica del Naturalismo, pur lievitante nel fondo erudito dell'ambientazione dei richiami storici delle tragedie, in favore di una parabola sempre più espresa in forme d'arte e di purificazione dell'essere. Dai temi angoscianti delle tragedie, preludio al teatro novecentesco dell'assurdo, alle posizioni politiche dannunziane in favore dell'interventismo, non vi è, a nostro avviso, contraddizione di sorta, se la tragedia, in D'Annunzio, era soprattutto tragedia di parola e se, come sottolineava Renzo De Felice, il nazionalismo dannunziano si ammantò di forme d'arte. In questo ambito suona opportuno il giudizio dello Squarotti, per il quale l'oratoria fascista si ammantava di un particolare eloquio oratorio, condiviso da D'Annunzio e dalla sua «retorica del convincimento», anche perché l'opera di persuasione deve passare attraverso la bellezza, secondo un livello, non solo politico, ma anche estetico.<sup>1</sup> La contraddizione tra gli anni dell'esistenza del vate, compresi tra il 1894 e 1904, relativi, tra l'altro, alla composizione di alcune

<sup>1</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mursia, 2008, p. 180.

delle più celebri tragedie dannunziane, oltre che delle *Laudi*, si ammantava di un senso decadente del vivere, pari a quello che sempre lo Squarotti ha definito, per gli scritti politici, la «sfida della parola al silenzio»<sup>2</sup>, per cui, paradossalmente, i testi della vecchiaia di D'Annunzio, come il *Tenete Africa* e il *Libro segreto*, palpitavano ancora di un vitalismo contrastante col senso di una inettitudine, normalmente indotto dalla senescenza. Gli è che, come ha giustamente notato Gianni Oliva nel suo *D'Annunzio e la malinconia*, dietro l'opera dannunziana si celava un uomo con le sue pulsioni, le sue ambizioni e il suo vitalismo, peraltro considerati atteggiamenti invero moderni di ripiegamento su se stesso. Questa forma decadente del vivere risultava realizzata entro un coacervo di sensazioni, comprese tra superomismo e senso malinconico del vivere, ma sempre entro un'eccitazione vitalistica, che fa del D'Annunzio anche della vecchiaia il triste aedo di un mondo al suo tramonto, eppure proiettato verso il futuro. Ma, se per l'Oliva l'immagine dell'uomo era quella univoca al di sotto delle mille sfaccettature attribuitegli dalla critica, per Gibellini D'Annunzio «si fa pirandellianamente uno, nessuno e centomila» e non può dire di essere rinchiuso «in una cornice unitaria»<sup>3</sup>.

La riproposta del dantesco «libro della mia memoria» in un passo della *Leda*, e l'uso dell'aggettivo «segreto» per un libro, che, sulle orme del *Secretum* petrarchesco, D'Annunzio voleva autobiografico, in realtà si polverizza in una miriade di atteggiamenti, negando l'elemento del riecheggiamento mentale. L'unica poetica possibile, per D'Annunzio, fu quella dell'artista, e quindi anche la rivisitazione del proprio passato cedette all'empirismo di una attualità e operosità concrete. Evidentemente la ricerca di una matrice umanamente unitaria dell'opera dannunziana inevitabilmente si scontra con la diversificazione delle manifestazioni esistenziali e delle poetiche via via accolte dal vate, sicché il problema del rapporto tra varietà e unità va inquadrato, a nostro avviso, nell'ambito delle relazioni fondamentali, per l'Imagifico, tra natura e arte.

Il movente ispiratore, in un momento importante dell'opera dannunziana, successiva al 1892, fu, come è noto, l'incontro con la *Nascita della tragedia* di Nietzsche, entro la riscoperta del mito in rapporto alla storia, rarefatto il primo, non solo nel culto atemporale della bellezza, ma attualizzato in quello che l'Oliva ha definito «come il tempo della malinconia, che investe la memoria[...] ed è esasperante nella sua inconsistenza e staticità»<sup>4</sup>. Eppure,

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 181

<sup>3</sup> P. GIBELLINI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, a cura di P. Gibellini, Milano, Rizzoli, 2010, p. 25

<sup>4</sup> G. OLIVA, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, B. Mondadori, 2007, p. 7.

come nota ancora l'Oliva, la crisi di identità dell'uomo moderno, accentuata nel D'Annunzio dall'avvicinamento alla morte, non inficia il valore della creatività artistica, ché anzi i due elementi, e cioè quello biografico-esistenziale e quello artistico, interagiscono entro un profilo umano e decadente dell'autore. Il carattere autobiografico di questo impulso creativo, che si articola in una prosa franca e dal ritmo congestionato delle sequenze narrativo-aneddotiche, rivela, dunque, un percorso biografico, che, accanto a quello culturale, di segno erudito e naturalistico, addensa fragilità emotive, drammi esistenziali e attiva un procedimento assai spesso citazionistico. La parabola esistenziale, trasposta nell'evocazione mitica, alimenta la staticità del tempo storico. Nella sovrapposizione del mito alla storia D'Annunzio procede, o verso una dissacrazione del mito stesso nelle forme della decadenza (*Città morta*, *Fiaccola sotto il moggiò*, *Franческа da Rimini*, *Più che l'amore*, *La Nave*), oppure lo viene accostando a un procedimento di riscrittura, che evoca tensioni memoriali, nell'evanescenza delle forme e della rimembranza. Perciò l'ambientazione storica delle tragedie, sfondo necessario per il dipanarsi dei drammi, è rivissuta come movente unitario di azione, perché tra la Grecia sibionda, l'Abruzzo non umile de *I pastori*, ma della casata nobiliare dei Sangro al suo tramonto nella *Fiaccola*, il medievalismo della *Franческа* non esiste differenza alcuna, trattandosi, secondo le parole di Giovanni Getto attribuite alla *Città morta*, di un'altra archeologia tutta ideale, che «scende nelle profondità dell'essere dei personaggi, nel sottosuolo della loro psiche»<sup>5</sup>. L'incontro tra scrittura e arte si scontra, in D'Annunzio, con la volontà, già espressa nella *Vita di Cola di Rienzo*, di raccontare «alcune delle mie vite segrete». La molteplicità degli atteggiamenti e dei comportamenti dannunziani, se è alla base della riscrittura autobiografica di se stesso, si scontra poi con la staticità del tempo della memoria. Il libro della memoria appartiene, secondo Harold Weinrich, al campo della «metafora delle tavolette di cera», praticato dai poeti, in cui il ricordo non si dipana per dare espressione a una dinamica ascensionale di peccato e redenzione, ma a una varietà di emozioni, che, indiscutibilmente accompagnano la vita di D'Annunzio. Una trama, cioè, non dottrinale, ma specifica del ruolo assunto da D'Annunzio, non solo e non tanto nella miriade di esperienze di vita, ma negli stati d'animo, ora di esaltazione, ora di involuzione, che hanno accompagnato la sua esistenza, spiega il rifrangersi della vita nelle varie modalità delle poetiche, elemento essenziale di quel binomio decadente vita-letteratura, che se da un lato, per lo Scrivano, vide il trionfo della scrittura, per Simona Costa vide sempre il trionfo dell'artista

<sup>5</sup> G. GETTO, *La «Città morta»*, in «Lettere italiane», a. XXIV (gennaio-marzo 1972), n. 1, pp. 45-96; 95-96; poi in *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976.



sulle molteplici ricezioni del personaggio nel suo tempo. Il D'Annunzio pubblico della senescenza, come nel primo dopoguerra il Palazzeschi dei *Due imperi* [...] *mancati*, coniugò in uno stesso incontro sociale-politico tanto la figura del vate, quanto quella del dittatore, creando una maschera di se stesso individualista e dispotica. Duplice è il sistema autobiografico di D'Annunzio, rifranto in quel che egli disse di sé, e in quel che gli altri colsero in lui, in termini di dannunzianesimo trionfante.<sup>6</sup> All'interno dello scarto tra la vita e la scrittura, si può convenire con lo Squarotti che la scrittura è il segno del fallimento delle tensioni superomistiche, mentre la vita è l'espressione di un'azione posta allo stesso livello pubblico della scrittura. Se l'azione è un prolungamento della scrittura, e dunque un rientrare nei parametri consueti del D'Annunzio artefice di se stesso e uomo proiettato nel futuro, certo la scrittura, a nostro avviso, e specie quella del D'Annunzio notturno e decadente, rimane comunque la testimonianza viva di un uomo, che, come sottolineato dal *D'Annunzio a Venezia* di Gino Palmerini, del 1943, fu compito, sempre uguale a se stesso. E allora il problema diventa, non quello di chiarire quale delle due forme, e cioè l'arte e la vita, prevalga sull'altra, ma di decifrare il livello di vitalismo, che, tanto nel D'Annunzio lussuoso, quanto nel D'Annunzio uomo di azione, segnò la sostanza, non dico etica, ma senz'altro umana di una parabola di vita, riflessa nella mutabilità dell'atto scrittoria e racchiusa nell'evento dell'attimo. La parabola di azione e vita inerisce al sistema della creatività dannunziana, che si espletò in elementi difforni di un percorso biografico. Il valore sacrale della creazione, unito a quello pratico dell'empirismo oggettivo, alimentò elementi di sovrapposizione del mito rispetto alla storia, ora dissacrata nelle forme della decadenza, come nelle tragedie, ora rielaborata nell'evocazione di tensioni memoriali e nell'evanescenza delle forme e della rimembranza. Sicché il tempo soggettivo, per Oliva statico nella frantumazione del "libro della memoria", e per Gibellini ricostruito in forme di pirandellismo, riscatta l'evanescenza della rimembranza di un percorso poliedrico di scrittura di se stesso.

Entra in gioco, a questo punto, l'ambientazione storica delle tragedie, sfondo necessario per il dipanarsi del dramma, interpretato come movente unitario di azione e come retaggio di una cultura veristico-naturalistica, nell'ambito della trama storica. Ma è questo il punto nodale della riscrittura dannunziana dell'Abruzzo, del medievalismo della *Francesca*, che riattualizza reminiscenze dantesche, che corrispondono anche alla ripresa dell'espressione "libro della mia memoria" della *Leda*. L'armonia si sovrappone al

<sup>6</sup> Sull'argomento cfr. M. MENNA, *Vite vissute di Gabriele D'Annunzio. Mitobiografie e divismo*, Lanciano, Carabba, 2009.

dionisiaco, suggerendo immagini di un passato e di un presente dialetticamente evolventesi nella potenza e nello sforzo di un titanismo vitalizzante. Il tutto appare ricondotto alla potenza dell'atto, dell'attimo che incorpora sedimentazioni conscie e inconscie. La stesura personale e libresco-erudita si inserisce nel fascino suadorio di un naturismo, che assume il mito a potenza non solo trasfiguratrice, ma anche idealmente protratta nel simbolismo del dionisiaco-afroditico. E allora la vita, se se si rovescia nel pessimismo ipocondriaco, si dilata poi, per assurgere a tema idealizzante di un attivismo, che se ha poco di ideologico, ha molto di vitalistico e superomistico. Dal ritorno alle origini, espresso in *Maià*:

E come l'esule torna  
alla cuna dei padri[....]  
io così navigai  
alfin verso l'Ellade sculta  
dal Dio nella luce  
sublime[....]  
[....] E incontrammo un eroe (*Maià*, IV, 610-630)

si passava alla proiezione nel futuro, perché il mito non era solo sovrapposizione neoclassica rispetto alla storia, ma anche potenza di proiezione nel futuro. Il tutto passava attraverso un rito di purificazione e di iniziazione, che dal viaggio in Grecia si protraeva fino all'autobiografismo di un soggettivismo, indotto da sequenze di vita. D'altronde la vista del tempio di Zeus ricalca le movenze di un ordine immortale, quello dell'Olimpo, elevato sull'uomo ordinario, mortale, che normalmente tesse la trama della storia, con le sue molteplici ripercussioni sulla psicologia dei personaggi, palpitanti di vita. È lo stesso pampsichismo che li lega, non più soltanto, ripercorrendo le orme della tragedia greca, al fato che incombè su di loro, ma che li rende protagonisti attivi nella diffrazione superuomo-antisuperuomo, e li riabilita, di necessità, nelle procedure metamorfiche dell'umanizzazione della storia.

Se D'Annunzio è egli stesso il mito<sup>7</sup>, il suo personaggio è quello di un antiborghese, contrapposto al borghesismo di Mussolini. Se la storia ideale che fa da sfondo alle tragedie è il sottosuolo su cui innestare un protagonismo esistenziale, l'azione politica era il regno della forza e dell'antibarbarismo, rivolto a una realtà di pochi entusiasti, condvisori dell'attivismo politico. Ma la storia non si fa con i ma, quanto con la attualità concreta di un'esaltazione

<sup>7</sup> S. CARONIA, *Gabriele D'Annunzio: «Torna con me nell'Ellade scolpita»*, in AA. VV., *Il mito nella letteratura italiana*, vol. III: *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 293-392:293.

dell'impegno e della guerra, unica "igiene del mondo".

Si intrecciano, così, mirabilmente, elitarismo e dinamismo sociale, elementi apparentemente contrapposti, ma in realtà affini entro la maturazione psicologica e il vitalismo dei personaggi delle tragedie, volti all'azione, nonostante le avversità superiori. Al di là e al di sopra di ogni implicazione morale, il teatro di D'Annunzio e la prosa politica segnano un percorso unitario di solitudine psicologica e politica. La metafora della vita alimenta, allora, l'incanto della bellezza e della forza, entro una continuità tra la senescenza e la giovinezza, che è idea speculare del rifrangersi dell'esistenza nell'evoluzione dal suo senso tragico al dinamismo. Ciò avvenne, paradossalmente, entro una riconversione dell'io, da metafora della decadenza a sviluppo iperattivo del periodo della senescenza. Ci sembra questo, e non altro, il panorama entro cui interagiscono le singole poetiche di D'Annunzio, che comunque si riassumono nel passaggio dal naturismo al preraffaellismo, dal simbolismo al superomismo, fino al decadentismo, inteso quest'ultimo come malattia della volontà di vivere, ma anche come riattivazione di energie sepolte nel ripiassmare, in forme edificanti, le potenzialità latenti di un vero e proprio protagonismo. Ma non ci si deve limitare a intendere l'interventismo dannunziano, la partecipazione alla guerra e all'impresa di Fiume come pose velleitarie, ma anche come intenzione di rientrare a tutti i costi nella storia, e non solo in quella presente e passata del suo Abruzzo, ma in quella che uomini concreti del suo tempo stavano scrivendo, all'interno di un drammatico spargimento di sangue. Già dal 1914 D'Annunzio si era fatto portavoce della "Rinascenza latina" e l'altro mito, quello di Roma, si era venuto affiancando a quello della Grecia. Dalla tragedia di parola all'azione il passo non fu tanto lungo, se anche l'azione si nutrì di un paludamento retorico, pari al valore allusivo e simbolico degli ambienti e all'eccitazione umana per l'intervento in guerra. Ma anche gli ambienti del «Convito» a Roma e del «Marzocco» a Firenze, indicavano i soli modelli della lotta politica negli oppositori della barbarie e della lotta per il primato della razza latina. Il tutto rientrava in una resurrezione del mito pagano, i cui simboli erano, non per nulla, l'Ulisse conquistatore di nuovi mondi ed Elena, che «calpesta in polvere e in fango/lambi con la lingua lasciva/le calcagna dei violenti» (*Maia*, V, 397-399). In ballo non era solo la rinascita e la riviviscenza dell'arte classica, ma il defunto paganesimo. Sono queste le pose di un materialismo converso in metamorfismo, tra naturismo panico e idealizzazione, in cui l'elemento fondante rimaneva la volontà di dire e di parlare. Alla parcellizzazione del tempo proustiano della *Recherche*, D'Annunzio sostituì una sorta di ricerca artistica, al di là e al di sopra dei confini della memoria fallace. Privo di certezze e artefice di se stesso, D'Annunzio dimostrò con l'azione

la partecipazione all'interventismo, non senza rinunciare al proprio ruolo di interprete della crisi dell'uomo moderno, camuffato nella sfida alla morte e nell'imperitura fama di se stesso, ben oltre le coordinate della creazione personale del proprio personaggio.

## METAFORA E METAMORFOSI DEL TEMPO NE LA CITTÀ MORTA

### 1. *L'epifania del mito.*

Per un autore come D'Annunzio, votato alla restituzione di un'immagine eccezionale di se stesso e al paludamento retorico dell'estetismo letterario, il mito assai spesso coincide, come si sa, con la letteratura, nel travestimento mitopoietico di pose e atteggiamenti tronfi e di maniera, che evocavano il fondo di un'insoddisfazione e di un'inquietudine latenti in un esistenzialismo, o meglio in un decadentismo, *fin de siècle*. L'audacia superomistica non fu mai estranea, in D'Annunzio, a un fondamento moderno di pensosità, che rifletteva il carattere inquieto dell'avventura esistenziale, collimante con le pretese di un teatro moderno fondato sulla poesia. Ché anzi la letteratura era spesso il riflesso di un'ansia espressiva, che nel tono affabulatorio del dettato poetico collegava l'esperienza all'atto della creazione artistica. Il senso del coinvolgimento biografico si chiarisce ancora meglio se il discorso si sposta fino a interessare il decennio compreso tra il 1894 e il 1904, e se si tiene conto della complementarietà di stesura e di scrittura della *Città morta* e del *Fuoco*. Tale decennio vide, tra l'altro, accanto all'immersione nel lavoro di drammaturgo di D'Annunzio, la ripresa dell'esercizio lirico nella duplice veste, secondo una formula assai cara ai Raimondi, del «celebratore» e del «visionario»<sup>1</sup>, sullo sfondo della discussione e della chiarificazione dei caratteri del teatro moderno antinaturalistico. L'elemento trasfiguratore, coerente con la poetica del «Marzocco», era il risultato del superamento contiano del dolore, alla ricerca di un mondo di pace, quello classico, riscoperto

<sup>1</sup> E. RAIMONDI, *D'Annunzio: una vita come opera d'arte*, in ID., *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 41-111:59.

come momento aurorale della civiltà, da rivivere nel clima del sogno e della fascinazione storica. L'abbrivo metodologico, pari a un ripensamento critico ed estetico delle ragioni e dei principi sottesi allo stesso procedimento creativo, costituiti, in quegli anni, la riprova di una sintesi di tensioni ideali e moventi biografici, che, se fino almeno al viaggio in Grecia del 1895 erano preesistenti come bagaglio umano di una crisi artistica, si preparavano, negli anni successivi a tale evento, a complicarsi di più manifeste implicazioni esistenziali. In tale contesto ed entro tali premesse il rapporto tra il mito e la storia, coinvolgente tanto il processo creativo quanto il livello biografico, si venne ridefinendo come postulato di un vitalismo, che del paludamento retorico fece la veste di una naturale astrazione simbolica, tanto più suggestiva se relazionata, non ad un *transfer* identificativo tra natura ed arte, ma alla pertinenza sensibile e materica del linguaggio allusivo. Il bagno nella greccità costituì per D'Annunzio, ancora prima di una iniziazione culturale, la rivelazione di una condizione infantile dell'essere, che riplasmava la realtà con lo spirito sorgivo di un meravigliato osservatore.

Il richiamo al concreto, secondo la tipologia oppositiva del simbolo e dell'allegoria individuabile in una tradizione che dal Goethe e dal Meyer scende fino a Schiller e a Kant<sup>2</sup>, si identifica così, all'altezza della scrittura de *La città morta*, con una consustanziale epifania del mito, già ridotto ad essenza e misura tragica dell'esistere e del consistere. E tanto più la radice esistenziale del mito attinge la sua forza drammatica se si estende alla tragedia dannunziana una nota intuizione di Jahob Bachofen del *Versuch über die Grabersymbolik der Alten* (*Saggio sul simbolismo funerario degli antichi*)<sup>3</sup>, per la quale i simboli funerari dell'antica Roma, pur riposando in se stessi, rimanderebbero al mito della morte. La stessa connessione, a detta del Baldi, tra l'arsura e l'idea della morte, allude a un inaridimento interiore e a una negazione della vita. L'abisso profondo tracciato all'altezza del XIX secolo tra uomini e déi nella perdita di equilibrio tra la luce e il buio è metafora di una prevalenza dell'immagine e dell'idea della morte all'interno di un'arte sempre meno oggettiva e personalizzata in referenze tenebrose, che svelano l'acclimatemento con la storia ideale.

La riconduzione nell'io di dinamiche evolutive normalmente rintracciabili nell'equazione soggetto-oggetto preluderebbe, dunque, a un rapporto

<sup>2</sup> Su questo punto cfr. T. Todorov, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 254-284.

<sup>3</sup> J. J. BACHOFEN, *Versuch über die Grabersymbolik der Alten*, Basel, Benno Schwabe, 1954. Cfr. F. JESI, *Simbolo e sferenza*, in «Arte oggi», a. VIII (ottobre-dicembre 1966), n. 28; poi in ID., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 17-31.

ambiguo tra l'uomo e la realtà, tra il mito e la storia, che pone proprio in un prepotente egotismo la radice di un ripensamento globale dell'essere. Per tali vie la mitografia letteraria si spoglia di suggestioni tipizzanti, per relativizzarsi all'interno dell'eterna vicenda di nascita e morte, vita e distruzione, felicità e sofferenza. Si arriva, così, all'assurdo che il riferimento epocale a una crisi dell'essere soggiaccia a una restituzione dell'assoluto nel tempo e del tempo nell'assoluto, superando gli impedimenti di una logica allusiva, per diventare materia *in fieri* di un ciclo di morte e risurrezione, entro una epifania del bello come momento di ipostatizzazione dell'assoluto, coincidente con l'attività fantastica, più che con la tensione metafisica. L'essenza creativa del linguaggio teatrale attiene a quello stesso procedimento alcionio, evidenziato dal Gibellini, di problematizzazione dell'essere nel mito dell'eterno ritorno e della circolarità del tempo, come sussunzione di un eterno divenire sullo sfondo tragico della poesia del dolore e delle rovine.

Tracciata dal Mariano nel passaggio «dal tempo lineare della storia al tempo ermetico dell'ignoto» e naturale dell'Eros<sup>4</sup>, la parabola del mito nella *Città morta*, strettamente connessa alla determinazione cronologica, evidenzia un'essenza tutta naturale del simbolo, coerente con pulsioni esistenziali dilatate oltre gli spazi dell'effimero, e ordinata a una risemantizzazione delle acquisizioni culturali e delle vicende biografiche. Il mito, lungi dal rappresentare il termine di conquista di una condizione metabiografica, si alimenta nell'anima del poeta, tenebrosamente sospeso negli spazi dell'illusorio, che rivela, non la negatività della storia, ma la positività della vita. Non identificabile *tout court* con la letteratura, pur se traslitterato in retorica e pur se alimentato dalle letture dell'autore, il mito nella *Città morta* è riproposto nella valenza assolutizzante dell'accidentalità umana, segnando il passaggio da una moda a una maturazione poetica, che, se non è lecito intendere ancora come una vera e propria conversione, definisce senza dubbio una svolta in un percorso biografico impostato sul gioco delle corrispondenze, più che delle antitesi, tra passato e presente, poesia e dramma, evasione fantastica e percezione sensibile, e in quanto tale, del reale.

## 2. La nozione del tempo.

Il senso ontologico della dimidiazione psicologica, specularmente riflessa nella tragedia nelle coppie oppostive Alessandro-Bianca Maria, che formano

<sup>4</sup> E. GUDORIZZI-N. MANGINI-E. MARIANO-R. NEGRI, *Dibattito su «La città morta» di D'Annunzio*, in «Italianistica», a. IV (maggio-agosto 1975), n. 2, p. 370.

«una coppia vitale sotto il segno dell' amore», e Anna-Leonardo, «diversamente contaminate dalla morte»<sup>5</sup>, estrinseca, non solo la tensione di rapporti tragicamente reinventati oltre le loro relazioni parentali, ma anche la natura fondamentalmente lirica del dramma, entro una riproposta dei termini, che è sintesi, e non opposizione, della storia al mito. La costruzione tragica della vicenda sul binomio tutto dannunziano e decadente di amore e morte costituisce la risposta più accreditata del letterato a una vicenda di vita, che sussume il dolore nella condizione normalmente esistenziale dell'essere. L'inveramento del mito è, per Maria Rosaria Chiapparò, il mezzo per ricollegare il mondo della modernità al suo passato originario.<sup>6</sup> La sussunzione moderna del mito è, infatti, nella *Città morta* materia di riviscenza dell'attualità, non solo quella della teologia del teatro, ma dell'induzione tragica della vicenda. Accostato al mito è il ritmo sacrale della vicenda, che coinvolge i tratti di un atavico recupero e insieme di una lungimirante storicità, finalizzata alle forme sacralizzate dell'itinerario esistenziale. Se la trama dell'incesto è unita al dramma passionale, e dunque alla solita altalena di amore e morte, non vi è dubbio che l'essenza tragica della vicenda tenda a restituire all'opera drammatica «la rivelazione della bellezza».<sup>7</sup> Il compiacimento decadente del dolore è spia di una riabilitazione sensoriale dell'essere, nelle forme idealizzate della circolarità del tempo. Tale riabilitazione si esprime, per il Baldi, nell'identificazione di Bianca Maria con l'acqua, per cui «la gioia vitale assume decisamente le sembianze dell'eros».<sup>8</sup>

L'itinerario di compostezza drammatica, pur nella dimidiazione psicologica degli alti e dei bassi, ricomponne la sublimità del dettato lirico, che presta alla sottolineatura del motivo salvifico l'assurdità della ricomposizione tragica del dramma. Pur nell'assurdità della vicenda, D'Annunzio sembra risolvere il conflitto psicologico nella determinazione realistica del simbolo, che non è sovrastruttura imposta da un bisogno di assoluto, ma perentoria consacrazione del tragico. Eppure nel ritmo esistenziale di una ripercussione psicologica, il senso del dramma è l'eliminazione dell'incesto, e dunque il recupero di una situazione normale, che ha fatto dire al Nicastrò che «la

<sup>5</sup> G. GERRO, *La città morta*, in «Lettere italiane», a. XXIV (gennaio-marzo 1972), n. 1, pp. 45-95-83; poi in *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976.

<sup>6</sup> M.R. CHIAPPARÒ, *Mito e storia nella «Città morta» tra immaginario e riforma della scena*, in «Studi medievali e moderni», a. X (2006) n. 2.

<sup>7</sup> G. D'ANNUNZIO, *La rinascenza della tragedia*, 2 agosto 1897, in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-1938*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 262-265-265.

<sup>8</sup> G. BALDI, *Reietti e superuomini in scena - Verga e D'Annunzio drammaturghi*, Napoli, Liguori, 2009, p. 100.

*Città morta* non rappresenta dunque la tragedia, ma il rifiuto della tragedia».<sup>9</sup> Si deve a Giovanni Getto la distinzione operata, all'interno de *La città morta*, tra «tempo dei personaggi» e «tempo archeologico», tra «presente scenico» e «tempo mitico»<sup>10</sup>, che, al di là della contrapposizione tra il reale e l'ideale, evocherebbe altresì un contrasto di immagini e di esiti poetici, nel quadro di una lettura tutta simbolica del testo. Anzi il contrasto figurebbe relativo, per il Getto, alla stessa tipologia della restituzione archetipica del mondo antico, per cui, «accanto all'archeologia che scava entro le viscere dell'Argolide stibonda e ritrova i sepolcri degli Atridi con i loro corpi e i loro oggetti», si porrebbe «un'altra archeologia, tutta ideale, che scende nelle profondità dell'essere dei personaggi, nel sottosuolo della loro psiche»<sup>11</sup>, e che connoterebbe, pertanto, la dimensione inconscia di stati prepsichici. È un tragitto esistenziale, che, come si è notato, non intacca la sostanza realistica del dramma, che lascia corrispondere alla poesia delle rovine il fallimento esistenziale dei protagonisti, colto nella dimensione fanciullesca della letteratura, come condizione archetipica dell'essere e della storia. Anche per la Chomel «il tesoro degli Atridi e il loro dito funesto che riemergono dalle viscere della terra segnalano l'insorgere degli istinti profondi dagli abissi dell'inconscio»<sup>12</sup>.

Le osservazioni del critico, che sembrano inaugurare una tradizione di studi in tal senso, poggerebbero su un rapporto di corrispondenza tra l'uomo e il paesaggio nell'allineamento delle zone oscure della coscienza all'archetipo della forza istintuale, e dunque al primitivismo di una terra desolata e di una natura impoverita in rovine. Tale impostazione esegetica, che indurrebbe a confermare all'altezza della seconda metà degli anni Novanta lo sviluppo della poetica dannunziana in senso sempre più decadente e moderno, non solo getta nuova luce sulla particolarità delle ambientazioni delle tragedie dannunziane contemporanee e future, ma apre altresì nuove prospettive di indagine in merito allo stesso carattere della genesi dell'opera, assimilabile sì, come è stato ampiamente dimostrato, alle letture contingenti e alle esperienze biografiche dell'autore in quegli anni, ma ancor più riconducibile al fondamento misterico dell'estetismo dannunziano, significativamente nutrito, negli anni della collaborazione a «Il Convito», degli umori del preraffaellismo romano e dei contatti con il Conti, che larga parte ebbe, come si sa, negli

<sup>9</sup> G. NICASTRÒ, *Il poeta e la scena. Saggio sul teatro di D'Annunzio*, Catania, Edizioni del Prisma, 1988, p. 52.

<sup>10</sup> G. GERRO, *La città morta*, cit., pp. 95-96.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>12</sup> L.E. CHOMEL, *D'Annunzio. Un teatro al femminile*, Ravenna, Longo, 1997, p. 58.

interessi grecizzanti dell'autore e con il quale D'Annunzio aveva avviato da qualche anno un sodalizio intellettuale. Se poi si pone alla base della ispirazione della *Città morta* lo stesso incontro con la Duse, si ricostruisce ancor meglio il triangolo di relazioni tra D'Annunzio, Conti e l'attrice, secondo una mediazione che vide proprio nel Dottor Mistico il principale responsabile dell'incontro, nel 1894, di D'Annunzio con la Divina a Venezia, città nella quale il poeta era giunto per incontrare Hérelle, e nella quale appunto lo stesso rivide la donna dopo circa dieci anni.<sup>13</sup>

La singolarità dell'ambientazione della *Città morta* prescinde dalla semplice esteriore condivisione della proposta contiana di un Rinascimento centrato sull'idea ciclica della Grecia risvegliantesi nel fondo dell'anima umana, per acquistare, al contrario, una valenza assoluta di segno spirituale di sedimentazione preconsca e prelogica di sollecitazioni storiche e culturali. La tesi nietzschiana, pertanto, della nascita naturale della tragedia dal ditirambo, nel momento in cui ci si apprestava a fare rivivere in Francia con i drammi classici e i melodrammi di Bizet e Massenet un teatro *en plein air*, esula dalle coordinate storiche del riferimento cronologico, per imporsi come momento di attualizzazione di una sistemazione conclusiva del pensiero e della poetica dannunziani negli anni della collaborazione a «La Tribuna» di Roma, a «Il Mattino» di Napoli e al «Convito». L'eccezionalità e la particolarità della vicenda segnano un cammino inquieto, che converte il dolore nella «rivelazione della Bellezza»<sup>14</sup>, entro una trasfigurazione che sottolinea il carattere eroico della vita. La rivelazione è pari a una metamorfosi, quella che determinerà il cambiamento di identità del poeta in quella di Glauco, all'interno di una trasumanazione dell'ebbrezza divina. Il mito, uguagliato all'illusione, nel travisamento ideale della storia umana, si pone, nella *Città morta*, su quel doppio crinale di "natura" e "cultura" evidenziato dal Gibellini a proposito del commento a Icaro<sup>15</sup>, in quanto il riscatto dalla ferinità e dal primitivo si sposa, nella tragedia, ad un percorso umano di desublimazione del mito.

La ricerca creativa dell'arte moderna, che «deve non imitare, ma CONTINUARE la natura», centra, nella *Città morta*, un problema cruciale dell'estetica di fine secolo, secondo vistose affinità tra alcuni passi della tragedia e certe osservazioni esegetiche delle *Note su Giorgione e su la critica*, apparse nel

<sup>13</sup> In proposito cfr. D. FEDELE, *La Divina e il Dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti*, in «Critica letteraria», a. XXVIII (2000), n. 107, pp. 297-333.

<sup>14</sup> G. D'ANNUNZIO, *Nell'arte e nella vita. La rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 2 agosto 1897; oggi in *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 262-265-265.

<sup>15</sup> P. GIBELLINI, «L'Ellade sta tra Lami e Populonia: Alcione, la Grecia e il mito», in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia»*, Pescara, Ediers, 1995, pp. 111-133-124.

gennaio 1895 sulle pagine appunto del «Convito». <sup>16</sup> La natura della nuova critica, sostenuta da Conti, da D'Annunzio, dal gruppo del «Marzocco», evidenziava, come si sa, un'attenzione diversa all'opera d'arte, oscillante tra un'attività metafisica, anzi magico-misterica, e un naturismo psicologico, volto a restituire il moto intuitivo ed emozionale sotteso all'atto creativo. Localizzato in un procedimento intuitivo di conoscenza, anteriore a quello astratto della forma logica, il momento artistico si avviava, per tali vie, a diventare segno di un'evocazione oltre i limiti del tempo e del concreto, per attingere la sostanza e l'essenza dell'Idea. Anzi, era proprio nello sforzo dell'allineamento della poesia alla pittura, e dunque alla natura, che andavano colti i segni di un tentativo di spiritualizzazione dell'arte entro i confini dell'adeguamento del brutto al bello, della morte alla vita. Quest'ultima, identificantesi per il Baldi con il dramma dell'eros, oscilla tra il senso della colpa e una forma gioiosa di esistenza. Il dramma amore-morte, ricorrente nella tragedia dannunziana, evidenziava le coordinate assolute di un itinerario di vita, risolto nell'effetezza tragica di un clima di dissoluzione.

Se Giorgione, come vuole D'Annunzio, era stato grande perché dalla campagna voluttuosa e muta, sparsa di rovine o di casolari, rinfrescata dalle ombre e dalle fonti, egli vede salire un vapore spirituale che talvolta si addensa come una nube e nasconde la nobile grazia delle gioinezze umane quivi intente a godere i beni della vita<sup>17</sup>,

Alessandro, nel rievocare la grazia trasfiguratrice di Bianca Maria, non può non osservare che:

dovunque rimanesse il vestigio dei grandi miti o un frammento delle immagini belle in cui la stirpe eletta trasfigurava le forze del mondo, ella passava con la sua grazia animatrice camminando per le lontananze dei secoli leggera, come chi per una campagna seminata di rovine segue il canto degli usignoli (Atto II, s. I).

Non solo il contrasto arsura-acqua, ma anche quello tra la vista e la cecità, conduce allo slittamento della verità. Il superamento dei principi dell'estetica naturalistica nella riconsiderazione degli aspetti positivi, e non

<sup>16</sup> L'articolo dannunziano è una recensione della monografia che l'amico Angelo Conti aveva dedicato al pittore Giorgio Barbarelli, detto Giorgione, nel 1894. *La Nota* fu poi parzialmente inglobata col titolo *Dell'arte, della critica e del furore* nel *Ragionamento* introdotto alla *Beata riva* e confluita tutta nell'*Allegoria dell'autunno* delle *Prove di ricerca*, Milano, Mondadori, 1960, vol. III, pp. 325-352.

<sup>17</sup> G. D'ANNUNZIO, *Note su Giorgione*, in ID., *Scritti giornalistici* cit., vol. II, pp. 287-311-293 (l'articolo è del gennaio 1895).

turpi, della morte segna pertanto il carattere simbolico di un'invenzione poetica, non giocata sulle corrispondenze analogiche e allusive tra gli oggetti e il soggetto, ma fondata sui presupposti logici e prelogici di relazioni tra la natura e l'arte, tra la storia e il mito. Il processo trasfigurativo, che non annulla l'approccio fanciullesco al primitivo, inerisce a un fondamento letterario della conversione poetica, obliando gli stessi sentimenti e conflitti psicologici in un itinerario di ricreazione artistica. La dimensione onirica del ricordo nella sua corrispondenza con il sogno, se valeva da un lato a rimarcare il carattere creativo dell'identificazione con l'immaginario collettivo, precisava, dall'altro, le valenze assolutizzanti del richiamo cronologico, fruito nel contesto di una reinvenzione fantastica dei dati dell'autobiografia. La promozione a mito della poesia delle rovine non era cosa nuova nella produzione dannunziana, se tre anni prima, sulle pagine del 30-31 marzo 1892 del «Mattino», l'autore aveva dedicato a Pasquale Villari l'articolo sull'*Abbazia abbandonata* di S. Clemente a Casauria. L'ebrezza quasi mistica provata per la propria sublimazione «in essenza spirituale pura», funzionale nell'articolo su «Il Mattino» a una prosopopea dell'artista e pronta ad addensarsi nelle corrispondenti pagine del *Trionfo della morte* in dimensione memoriale, muoveva, in queste pagine, dalla consapevolezza del potere trasfiguratore dell'arte pittorica, atta a travisare, come si rileva dalle *Note su Giorgione*, le presenze mute e inerti del paesaggio. La «memoria semantica», per dirla con le parole di Moates e Schumacher, relativa a una «conoscenza organizzata» «su parole, simboli, formule, concetti, regole»<sup>18</sup> crea, entro tale rete di corrispondenze analogiche, una relazione tra il soggettivismo della lontananza evocativa del ricordo e l'oggettivismo dei richiami storici, che è spia della dimensione naturalmente spirituale della lievitazione psicologica. I rapporti della poesia con la pittura attestano la visionarietà della trasfigurazione lirico-sentimentale, in uno sforzo di naturalizzazione dei dati psichici, che restituisce l'incanto emotivo della sublimazione spirituale. Entro tale simbologia di carattere psicologico, e non oggettivo-riferenziale, si definisce la dialettica del tempo, come potenza evocativa dello scambio assoluto tra il passato e il presente, come relazione tra l'oggi e lo ieri, secondo una logica che si identifica contianamente con l'assolutizzazione della vita nel suo metamorfismo di morte e risurrezione, nell'emozione dell'arte e dello stile. Il recupero della 'Bellezza', in coppia nella tragedia ora col Mistero, ora con la Poesia, si pone come vero e proprio leit-motiv della *Città morta*, nella prospettiva di un passato mitico, che non è evasione e rifiuto del

<sup>18</sup> D.R. MOATES-G.M. SCHUMACHER, *Psicologia dei processi cognitivi*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 125.

contingente, ma restituzione del senso della vita, in un'ottica stranianti sospesa sul filo dell'evocazione nostalgica e dell'attualizzazione poetica.

Nonostante, come ha avuto a notare la Marabini Moevs, sia quasi «soverchiato dalla forza visiva dell'immagine stessa»<sup>19</sup>, il significato dell'arte come rappresentazione dell'idea definisce, nella *Città morta*, l'entità tragica della proiezione tutta psicologica di uno scarto rispetto all' «errore del tempo», che lascia emergere il tono individualistico dell'eccitazione estetica e della complicazione esistenziale. La rivelazione dell'arte nella sua valenza tragica di ufficio cataratico è alla base della drammatizzazione autobiografica della produzione degli anni Novanta, entro una conversione verso il teatro che interpretava il «dionisiaco» di Nietzsche e il «presocratico» della Grecia, secondo quanto ha ben visto il Mariano, come «liberazione dalle aristocrazie storiche e dai relativi estetismi»<sup>20</sup>. Le riflessioni giornalistiche di quegli anni sull'arte, nella nuova assimilazione del principio del vero alla purezza degli ideali, muovono da una identificazione della scrittura pubblica con quella privata, che si rivela come programma colto di una diffusione e interpretazione dell'estetismo entro il risvolto drammatico degli eventi biografici. Simbolo dell'archetipicità naturale, l'archeologia esplicita la tensione materica del travestimento mitopoietico, nella stupefazione di un eroismo che reca impressi i segni dell'ambiguità tra i termini di contrapposizione di tutta la più vistosa mitologia dannunziana. Questa «coniunctio oppositorum», già lievitata in alcuni luoghi del *Trionfo della morte* e de *Le vergini delle rocce*, è quella di cui parla Angela Tumini all'interno della produzione letteraria dannunziana, come dialettica di distruzione e restaurazione, consapevolezza della fine e attaccamento alla vita<sup>21</sup>.

Il dato che converte la serenità apollinea della grecità in percezione tragica dell'esistenza è da indicare nello stesso carattere tutto sepolcrale della simbologia degli arredi funerari, che rimandano direttamente a un'immagine della morte, tanto più devastante se paragonata alla profusione degli ori e dei metalli preziosi (la magnificenza degli ori è «il più fulgido tesoro che la Morte abbia adunato nell'oscurità della terra, da secoli, da millenni», a. I, s. V), immagini essi stessi della profondità e della ricchezza dell'animo («Anch'egli, come Leonardo, aveva immensi tesori da scoprire; ma nella sua propria anima» a. I, s. I). Un modo diretto di naturalizzare la morte al di là

<sup>19</sup> M.T. MARABINI MOEVS, *La Città morta: l'innesto del mito*, in ID., *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, L.U. Japadre, 1976, pp. 315-335-339.

<sup>20</sup> E. MARIANO, *L'impegno giornalistico di Gabriele D'Annunzio e i primi segnali della grecità*, in AA. VV., *D'Annunzio giornalista*, Pescara, Fagiani, 1984, pp. 93-107-102.

<sup>21</sup> A. TUMINI, *Il mito nell'anima. Magia e folklore in D'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2004, p. 240.

dell'enfaticizzazione poetica presiede ad un intento normalizzatore, più che trasfiguratore, che la Marabini Moevs ha identificato con «l'irruzione improvvisa di una forza misteriosa e incontrollata, quale il dionisiaco precedente alla nascita della tragedia». <sup>22</sup> Il mito, non tanto rifugio alla dissoluzione o evasione dal materialismo, e dunque non attivo secondo una carica eudemonologica, rappresenta piuttosto un valido strumento per l'estenuazione patetica di una vicenda di dolore, che corrode nel tempo e reca perciò i segni della decadenza e del lento fluire di tutte le cose. È che tale riduzione al tragico e identificazione della morte con la vita rappresentassero non solo, come vuole il Mariano, l'espressione di un ripensamento, sulla scia della lezione di Jakob Moleschott, del rapporto tra la scienza e l'arte, nell'abbandono del sentimentalismo esteriore e patetico dell'età della Roma bizantina <sup>23</sup>, ma anche il riflesso di un prepotente ed esasperato individualismo, ciò vale ad avvalorare le relazioni tra la biografia e la letteratura come condizionamento reciproco di uno stato d'animo in inquieta maturazione.

La carica distruttiva, presente non solo nella simbologia naturale del sepolcro, ma anche nel pessimismo dei comportamenti irrazionali, oltre che giustificare la natura composita del classicismo dannunziano, incline non tanto alla serenità apollinea, quanto a una tensione verso la compostezza, riceve una sua propria legittimazione dalla particolare tipologia autobiografica del dramma esistenziale dannunziano, che aveva fatto seguito alla difficile condizione degli anni napoletani. Sembra anzi giusto potere affermare, a tale proposito, che fu proprio in rapporto a una difficile situazione biografica che la scoperta nietzschiana e il viaggio in Grecia nel 1895 presero tra l'altro corpo nella mente dell'autore, non tanto come impotenza davanti al male e scelta di un rifugio nel sogno, nell'allucinazione e nella filosofia, quanto come mistificazione di un percorso sempre più irrazionale e mediato dal filtro intellettuale di scelte coerenti con particolari atteggiamenti psicologici. L'incidenza della grecità, come rapporto tra etica e forza interiore, introduce nella tragedia una notazione di palese distruzione, pari a un principio di decadenza, che non si identificava con uno spirito romantico di sublimità emotiva, ma con una forma di negazione della vita e insieme di ripostulazione della sua bellezza. La particolarità del decadentismo dannunziano, venato di estetismo e di estenuazione sentimentale, trasforma il vitalismo romantico in una visione di efferatezza psicologica, che dal binomio arte-vita lascia emergere un protagonismo eccentrico e dinamiche psicologiche di forte suggestione emotiva. La vita si giustifica come proposta alternativa della

<sup>22</sup> M.T. MARABINI MOEVS, *La «Città morta»*, cit., p. 324.

<sup>23</sup> E. MARIANO, *L'impegno giornalistico*, cit., pp. 95-96.

morte, esaltando l'identità spirituale di meccanismi psicologici di profonda estenuazione sentimentale.

La forza che promana dalla tragedia e dalla vicenda non è quella dell'essenzialità della storia, ma della conversione dionisiaca dello spirito apollineo. Si ha la sensazione che la vicenda si sviluppi, come ha sottolineato lo Scrivano, in «un destino prescritto»<sup>24</sup>, fissato in una totale immobilità, dalla quale il tempo appare cancellato. È una dimensione dell'eternità, che riscatta dall'oblio le varie presenze sceniche, che realizza l'ipostasi tragica dell'opera, in cui l'universalità delle parole si trova a fare i conti con l'azione. È in questo ambito che si spiega il carattere sostenuto del dramma, mai incline al torbido, pur nella vicenda incestuosa, in quanto riscatto di una sensibilità che, dopo la fortuna della poesia e dei romanzi, ricercava il successo in una perentoria sacralizzazione del mondo delle rovine. È l'essenza del mito quella che guida D'Annunzio nella composizione della *Città morta*, nella sperimentazione di un quadro di vita di felice connotazione simbolica. Anche i luoghi recano la loro referenzialità concreta, per ubbidire a uno stato di ebrezza pura, in cui il metamorfismo è il ritmo cangiante di un eterno ritorno ciclico del tempo.

Vittima egli stesso della propria persona e della personale aspirazione all'ideale, D'Annunzio, solo dopo il 15 marzo 1894, ritrovò lo slancio necessario per la ripresa della sua attività letteraria, che fece seguito a un periodo di turbolenza spirituale, dovuto al disastro sentimentale e finanziario degli anni napoletani. La ricchezza delle esperienze di quegli anni, compresi tra il soggiorno napoletano e la composizione della *Città morta*, è indubbiamente spia di un disagio morale e individuale, compensato da un senso quasi mistico e cristianeggiante dell'etica del sacrificio e della salvezza, nell'accostamento delle immagini del morto paganesimo con la profondità dolorosa di un itinerario quasi religioso.

La suggestione, anzi, nel sesto taccuino del 1895-1896 dei «frammenti del paganesimo misti a Madonne e a Santi»<sup>25</sup> del Camposanto di Pisa lievitava sul fondo di un animismo psichico, che, pur recando impressi i segni del sangue e del dolore, portò l'autore a cogliere nel viaggio a bordo della *Fantasia* un rito quasi di purificazione («Mi sembra già di esser a traverso una purificazione»), nella felice sensazione del «distacco da tutte le cose lasciate dietro di me, pur dopo alcune ore di navigazione».<sup>26</sup> L'avvicinamento,

<sup>24</sup> R. SCRIVANO, *La «Città morta»*, in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Mata»*, cit., pp. 95-96.

<sup>25</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 38 (il Taccuino è del 1895 e reca l'indicazione del numero III).



d'altronde, alla contemplazione dei tesori dell'antichità era stato mediato, durante il viaggio in Grecia, come è noto, per la visita dell'Ermete di Prassitele, dal rito di purificazione nelle acque sassose dell'Alfeo, quasi a suggerire un processo di iniziazione della coscienza attraverso un itinerario salvifico dal dramma dell'esistenza. Ed è non senza il richiamo a questi sentimenti di libertà e oppressione, tensione metafisica e coinvolgimento morale, che si può cogliere la natura tutta umana di una riconsiderazione del mito alla luce dell'effeatezza tragica, non solo di certe acquisizioni libresche, ma della partecipazione affettiva a un dramma di morte e risurrezione, dissoluzione e rinascita. Da qui deriva il carattere vistosamente psicologico di un'attitudine alla tragedia, non condizionata semplicemente dal patetismo delle letture e da orientamenti culturali precisi, ma suggestinata invero da un informale amalgama di esperienze diverse. La ricerca della purezza, come fonte sorgiva di un'identità morale, anima un personaggio come Leonardo, il cui gesto appare «come una fuga da se stesso, come incapacità del personaggio ad essere realmente trasgressivo e ad affrontare la tragedia del proprio animo».<sup>27</sup>

In tale contesto lo scavo archeologico, concepito tanto nel gesto naturale della riesumazione epocale, quanto nell'immersione nella forza istintuale di un'età primordiale, fu pari, per la sua stessa essenza di condivisione patetica, e non storica, a quella scoperta che D'Annunzio avrebbe compiuto dei valori e delle tradizioni arcaiche medievali della *Franческа da Rimini* e abruzzesi della *Fiaccola sotto il moggio* e de *La figlia di Iorio*. La connotazione storica del proposito documentario, che pure presiedette all'ideazione delle tragedie, se rivela la natura quasi positivistica del lavoro dannunziano di escavazione e di accertamento dei dati, si legò perfettamente all'innesto della materia tragica all'interno di una stupefazione mitica del contenuto, che lasciò lievitare i dati dell'accertamento naturale in un'enfasi emozionale.<sup>28</sup> La storia rappresenta lo sfondo di un rito di iniziazione, nel panorama multiforme delle corrispondenze epocali. La genesi esteriore della *Città morta*, attestabile secondo lo Scrivano nei quattro elementi fondamentali del viaggio in Grecia, dell'incontro con la Duse, della ricezione del simbolismo e del superomismo<sup>29</sup>, vale a restituire l'immagine biografica di un procedimento inventivo maturato sul filo di suggestioni culturali accolte, non entro il diviamento logico dell'estenuazione erudita, quanto nell'ambito dell'irrazionale

condizione di esperienze intellettuali. Perciò il recupero dell'ambientazione regionale nella *Fiaccola sotto il moggio*, o ancora del mondo medievale nella *Franческа da Rimini*, si allinea su una proposta alternativa di ambientazioni, centrate sulla plausibilità di uno sfondo storico, come approdo a una misura ambientale. L'ambiente conta come identificazione di strategie teatrali, tanto veritiere quanto giocate sul particolarismo degli spunti ambientali. La *Città morta* senza la Grecia o la *Franческа da Rimini* senza il Medioevo avrebbe un senso limitato, non imputabile alla logica di un destino deciso dalla commistione di ambiente e azioni.

L'indice della natura del consenso tributato da D'Annunzio alle mode dell'epoca è anzi dato proprio dal contrasto tra ambiente e storia, risolto nell'antitesi mondo primitivo e civiltà, nel quadro del disegno evolutivo di uno scontro di vedute, di comportamenti e di mentalità. La scelta degli ambienti, in cui collocare le vicende, fu per l'autore funzionale all'evocazione di un conflitto di sentimenti, che si radicò nel contesto dell'effeatezza tragica non delle vicende in sé, ma dello scontro epocale. La natura misterica della logica evolutiva del tempo agevolò un impasto drammatico di materia, evagolata nelle forze, più che del destino, del normale sviluppo degli eventi, riproponendo e ammantando di moralità la giustificazione esistenziale di tragedie di passioni e di conflitti tra il mondo moderno e quello antico e primitivo. L'utilizzazione della poetica del fanciullino vale, per D'Annunzio, a scoprire, nell'entusiasmo sorgivo per un mondo primitivo, la naturalezza di una cultura, che solo attraverso lo sforzo della rimeditazione tragica, diventa momento essenziale di un procedimento letterario, non tanto erudito, quanto informato a potenzialità evocative. La storia come mito secondo natura è il fine ultimo dell'ideologia dannunziana, che punta alla scoperta di un'identità libresca, è dramma personale di personaggi indissolubilmente legati, nei loro comportamenti, a un fondo materiale di passioni, tanto sofisticate, quanto ripetutamente presenti nei drammi dell'autore.

La categoria del tempo, pertanto, applicata all'impianto struttivo dello stesso compiacimento ideativo, perse la sua connotazione sovrastrutturale, per acquistare tratti precisi di adattabilità alla forma drammatica. La scansione temporale nella *Città morta* non è solo quella che sembra contrapporre il tempo mitico alla storia, e l'ideale al reale, ma quella che connota di valenze tragiche la stessa ispirazione dell'opera, nell'eterno dolore della contrapposizione, oltre che dell'oggi e dello ieri, anche dell'irrazionalità alla ragione. Per tali vie, il bagno nella greccità si allineava a quello nell'abruzzesità, allusivo alla sostanza simbolica del richiamo ambientale, nella comune referenza a un dramma di coscienza, in cui ciò che era in ballo era la radice vera dell'accertamento storico- documentario come scopere-

<sup>27</sup> G. NICASPRO, *Il poeta e la scena*, cit., p. 55.

<sup>28</sup> Per la Marabini Moevs («*La Città morta*», cit., pp. 331-332), l'eccesso di documentazione storica, da una parte, e il linguaggio atemporale dell'epica e della tragedia, dall'altra, rimangono inconciliabili.

<sup>29</sup> R. SCRIVANO, *La «Città morta»*, in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia»*, cit., pp. 83-93-86.

ta di un'autenticità di vita e di poesia. Si viene chiarendo, così, anche la particolarità di un simbolismo, giocato, non sulle referenze oggettive delle corrispondenze analogiche, ma sull'identità coscienziale di un'intuizione emotiva, come elemento pregresso di una condizione lirico-psicologica e come stato atemporale nel tempo della poesia delle illusioni e della triste realtà, del sogno e delle tenebre. La ricerca della purezza muove l'azione di Leonardo, dimidiato tra spirito dionisiaco e apollineo, entro un'assenza di eroismo, che conduce a una condizione di angoscia, e non alla sottolineatura di un eroismo superomistico. Il valore catartico del gesto di Leonardo, evidenziato dal Bisicchia, è pari alla riconquista di una dignità da parte dei personaggi, che più che combattere contro il fato, sperimentano il dolore e l'assurdità di situazioni anomale. Essi sono vittime della stessa natura umana, tanto crudele quanto l'incombenza del fato, che sovrasta il destino eccezionale dei singoli personaggi. Ché anzi, sempre per il Baldi, la logica alla quale sottostanno i personaggi non sarebbe il fato, ma l'eros. Amore e morte, il binomio romantico e decadente, signoreggiano i protagonisti, vittime dell'impossibilità di amare.

### 3. Simbolo e natura

La simbolizzazione della follia come modalità metaforica del funzionamento della mente nella prevalenza degli istinti distruttori su quelli dell'amore acclara, nella *Città morta*, un percorso di enfaticizzazione del dramma nella misura, oltre che dell'identificazione kleiniana dei simboli e della creazione artistica<sup>30</sup>, anche della stessa simbolizzazione dell'attività fantastica. Ridotta quest'ultima a una componente istintuale, che definisce in forme naturali la complicazione estetizzante, essa si connota dell'universalità di un conflitto di amore e odio, che costituisce la sostanza effettiva di un dinamismo psichico, tanto più profondo se destinato a tradurre l'eterno dissidio dell'arte tra reale e ideale. La forza istintuale dell'*Antigone*, che immortala nel personaggio femminile la gioia di vivere, e dunque di morire, è il tributo massimo a una enfaticizzazione del dramma, in cui il suicidio non arriva a giustificare la fatalità del dramma. Leonardo, come gustamente afferma il Bisicchia, non è vittima di una situazione tragica, ma di un antico orrore, quello di una situazione drammatica, che suscita la follia allucinatoria dell'angoscia esistenziale.<sup>31</sup> Bi-

<sup>30</sup> M. KLEIN, *Il nostro mondo adulto*, trad. di A. Ponsi, Firenze, Martinelli, 1972, p. 78

<sup>31</sup> A. BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia, 1991, p. 31.

Bisicchia ha parimenti sottolineato come il pentimento di Leonardo sia privo di dolore, «sofferto in uno stato allucinatorio, di ebrezza»<sup>32</sup>, e noi aggiungiamo che la colpa dell'incesto è uno strumento, come nel teatro borghese, per inscenare una volontà di pianto e di sofferenza, senza l'incombenza del fato, ma attraverso una interna crisi di identità. Per questo le componenti tragiche non contrastano con un eccidio doloroso, ma ne evocano il sottofondo sentimentale di uno scontro di passioni. Di qui deriva la tesi del Bisicchia di Leonardo come esteta, più che come personaggio tragico, imbevuto di una sensibilità non attratta dalle potenzialità evocative delle soluzioni drammatiche, ma proiettato in una dimensione di eccentricità.

Il ruolo del poeta tragico, come argomenta Angelo Conti in un articolo apparso sul «Marzocco» il 16 luglio 1889, «Idee fondamentali: il poeta», non è quello di restituire il senso della morte, quanto della vita. Ciò perché, come annota il D'Annunzio nella *Beata riva*, il problema estetico è al tempo stesso un problema morale e mistico, in quanto richiede la contemporanea presenza delle notazioni affettive e degli stimoli psicologici. Perciò il dramma di Leonardo è un dramma di vita, che nella tradizionale articolazione dannunziana amore-morte suggerisce il fondamento psicologico di un'avventura dello spirito. L'intonazione intimistica della vicenda si avvale di un clima di immaginazione, in cui la vicenda dolorosa dei due amanti assume il simbolo di una dimensione tutta decadente di amore e morte. Si perviene, così, nella tragedia all'identificazione di Bianca Maria con un tipo di idea che trasfigura la morte, ma non idealizza la vita, restituendo i sentimenti alla «verità dell'amore». Da qui scaturisce il distacco dall'interpretazione di Capuana nella sua recensione su «Natura e arte» del 1898 alla tragedia, in cui la tesi della realizzazione da parte di D'Annunzio nel dramma di una «rappresentazione ideale», che sopprimerrebbe pure con la vista delle cose di lontano e con l'immaginazione alla cecità di Anna, sembrerebbe più il frutto di un disagio naturalista di fronte all'eccedenza fantastica della *pièce*, che l'espressione di una convinzione e condivisione di fondo<sup>33</sup>. In questo affondo allucinato del dimidiamento logico-immaginativo la fantasia si fonde, come per Freud, con il tempo, come funzionamento mentale del passato, del presente e del futuro, non oggettivati in categorie cronologiche, ma assolutizzati in pulsione emotiva.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 32

<sup>33</sup> La recensione, in seguito apparsa in L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 109 segg., si legge ora in L. CAPUANA, *Vegeta e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Roma, Cappelli, 1972, p. 259. Cfr. ora L. CAPUANA, *Su D'Annunzio*, a cura di A.R. Pupino, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2004.

La genesi mentale della *Città morta*, testimoniata da una stessa lettera del gennaio 1896:

Ho già sceneggiato la *Città morta* ed ho tutto il dramma nella mia mente chiaro e definito<sup>34</sup>,

e già compiuta all'altezza del 5 dicembre 1895 nell'idea della sua rappresentazione fuori dell'Italia<sup>35</sup>, fece seguito all'immediata suggestione del viaggio in Grecia se, parlando della *Città morta* in una lettera da Francavilla all'Hérèlle del 23 settembre 1895, D'Annunzio annotava: «Sarà il primo frutto del mio spirito fecondato dal sole ellenico»<sup>36</sup>. Proseguita fino al settembre 1896, quando fino al novembre dello stesso anno subentrò la stesura effettiva del dramma, tale genesi si accompagnò a un lavoro di approfondimento culturale, attestato tra l'altro dalla richiesta all'Hérèlle in appendice alla stessa lettera del 23 settembre 1895 di cercare a Parigi il libro di Schliemann, *Mycènes*, tradotto in francese e pubblicato da Hachette di Parigi nel 1879, oltre alle edizioni classiche (Firmin-Didot) di Omero, Esiodo, Antologia, alle *Excursions archéologique sur la Grèce*, di Charles Diehl del 1890, agli *Étude sur la Grèce* di Gabriel Thomas, nel 1895. Il «ripensamento accresciuto» della greccità di D'Annunzio dopo il viaggio del 1895, su cui ha insistito lo Scrivano<sup>37</sup>, non fu solo di tipo percettivo, ma anche meditativo e convergente, secondo una opportuna intuizione di Mariano, con l'esaurimento della prosa giornalistica e l'avvio della stesura dei *Taccuini*<sup>38</sup>, lievitando sul fondo di un assetto mentale delle emozioni e delle conoscenze acquisite durante la visita ai luoghi dell'antichità. Ciò si ricava da una lettera di D'Annunzio ad Hérèlle, scritta a Francavilla al mare il 23 settembre 1895, che recita:

In questi giorni non mi sono occupato se non della *Città morta*; e tra una meditazione e l'altra ho riletto Eschilo e Sofocle<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Biblioteca del Vittoriale, ms 145, pp. 2-3 (catalogo delle lettere I, p. 391, HE. 03. 96, 01.18).

<sup>35</sup> G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 2002, p. 175 la lettera del 5 febbraio 1895 da Francavilla così recita: «È molto probabile che io non faccia rappresentare la *Città morta* in Italia».

<sup>36</sup> *Carteggio D'Annunzio-Hérèlle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 336-338:336.

<sup>37</sup> R. SCRIVANO, *La «Città morta»*, cit., p. 86.

<sup>38</sup> E. MARIANO, *L'impegno giornalistico*, cit., p. 93.

<sup>39</sup> *Carteggio D'Annunzio-Hérèlle*, cit., p. 336. Di «mediazione libresa, preliminare al viaggio o accompagnata al suo superamento memoriale» parla P. GIBELLINI, *L'Ellade sta tra Luini e Populonia: Alcyone, la Grecia, il mito*, in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Mata»*, cit., pp. 111-133:112.

L'integrazione di esperienza e letture, memoria e filtro letterario, prima di pervenire alla stesura effettiva del dramma tra il settembre e il novembre 1896, è spia di una deflagrazione psicologica preesistente in forma di lievitazione mentale e colta di una ricerca della greccità come archetipo di una genesi autobiografica. E che tale tensione si fosse tradotta nell'espressione pluralità dell'estenuazione drammatica retorica, in linea con le «agitazioni dolorosissime» che D'Annunzio confida nel luglio 1896 all'amico Pascal, «aggiungendo di avere «respirato in un'atmosfera tragica»<sup>40</sup>, prova la stessa dimensione artistica del convincimento simbolico, al limite estremo di cronologia e metafora, cifra del vissuto e autenticazione poetica. Il travestimento lirico dell'arcaismo archeologico, ravvisabile nella mediazione francese del parnasiano Leconte de Lisle<sup>41</sup> delle fonti greche, sottende un proposito eticizzante di ripostulazione colta dei dati dell'antichità, riesumati entro una «traiettoria intensità e concentrazione concettuali e immaginative. E dal incontro tra il triangolo Francia, Italia, Grecia e sconfinamento nell'ideale, «letato dal divisamento tragico della propria condizione biografica («Sono museato di questa vita napoletana. Questa è una Beozia. Ma pur nelle pene, il mio spirito sta salendo ancora verso un cerchio superiore»)<sup>42</sup>, nacque il particolare impasto di poesia e dramma, che fa della *Città morta* una vicenda teatrale estremamente singolare nel panorama del teatro contemporaneo.

La decostituzionalizzazione dell'atto del prelievo, sottratto alla forma della citazione diretta, è essa stessa metafora dell'avvicendamento letterario del naturalismo delle scelte, indirizzate alla conversione dell'idealismo sofocleo dell' *Antigone* nell'innanità delle tensioni volontaristiche di Alessandro della *Città morta*. Antieroe negativo, il personaggio di Alessandro è la definizione dell'uomo D'Annunzio, anch'egli vittima in quegli anni della stessa concezione elevata della vita, come aspirazione al raggiungimento dei canoni di bellezza dell'arte. Metafora del vissuto nella sua sintesi con l'ideale, lo spazio lirico della tragedia sembra avvicinarsi quasi a un onirismo al cospetto della ragione, nella duplice veste del potere e della malinconia in cui si sdoppia l'ambiguità delle lacerazioni esistenziali, che costituisce e alimenta il dramma autentico dell'inesorabilità delle leggi della vita. Il concetto freudiano della regressione narcisistica in rapporto alla patologia malinconica attiva nella

<sup>40</sup> G. D'ANNUNZIO, *Caro Pascal. Carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo, Casoli, Ianieri, 2001, p. 263.

<sup>41</sup> Sull'argomento cfr. I. BENFANTE, *Fonti greche e mediazioni francesi nella «Ville morte»*, in AA. VV., *D'Annunzio europeo*, a cura di P. Gibellini, Roma, Lucarini, 1991, pp. 133-147.

<sup>42</sup> *Lettere ad Angelo Conti*, a cura di E. Campana, in «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939, pp. 10-32 (anche in estratto copertinato col titolo *Carteggio col Dottor Misico*, ora in ristampa anastatica, Roma, tip. Medaglie d'oro, 1995. Lettera inviata da Napoli nel 1892).

tragedia il processo di recessione dell'io nel soggetto, in una contemplazione interiore che lega con chiari influssi heideggeriani l'amore e la malinconia, l'eros e la memoria (la prima apparizione dell'amore è analoga al «risveglio della mia adolescenza lontana» a. II, s. I), da cui sgorga la dimensione onirica della poesia («Io vi ho già incontrata nel sogno come ora vi incontro nella vita» a. II, s. I). Entro questa parabola di allineamento tragico della vita e dell'arte, il valore catartico delle letture assimila esso stesso il processo purificatore della temporalità, assunta nella *Città morta* a dimensione archetipica del filtro meditativo di una riflessione più alta sul carattere esemplare della storia, oltre i limiti della cronologia e della coscienza, in una meditazione riepilogativa sull'essenza stessa della vita e della memoria. E non è un caso che in una lettera del 20 novembre 1899 a Giuseppe Treves D'Annunzio accostasse la composizione delle *Laudi* a quella della *Città morta*, quasi a indicare l'affinità della genesi ispirativa, impostata su una cultura libresca e quindi evolutasi nel gioco metamorfico degli scambi di identità. Attraverso il recupero tragico di una dimensione di vita, legata a un'idea di morte, D'Annunzio esprime nella *Città morta* la propria concezione dell'amore, sensuale quanto basta per cogliere un'immedesimazione panica, e al tempo stesso raffinatamente problematica.

La valenza estetizzante e l'approfondimento della dimensione tragica nella doppia fenomenologia della vita e della morte informano, dunque, il percorso letterario dannunziano negli anni immediatamente successivi alla postulazione del romanzo contemporaneo, seguita alla crisi dello zolismo e dello sperimentalismo, e nel periodo di massima concentrazione dell'attività drammatica. Ma la crisi psico-patologica dei protagonisti de *La città morta* segna indubbiamente l'avvio di uno slittamento in forma tragiche di una più profonda inquietudine di natura artistico-culturale sul piano della duplicità interiore di un conflitto di idee, riconducibile allo scarto tra la decadenza dello scientismo zoliano e l'idealismo e spiritualismo delle nuove tendenze letterarie. Tale disagio non solo pone significativamente *La città morta* sulla scia delle prove romanzesche di D'Annunzio dell' *Innocente* e del *Giovanni Episcopo*, in quella «libertà di descriver l'uomo tanto nell'infanzia come nel piacere, tanto nella romantica quanto nella psicologica dissolutezza»<sup>43</sup>, ma

<sup>43</sup> La citazione è contenuta nell'articolo *Gabriele D'Annunzio*, apparso il 17 dicembre 1893 sulle colonne della «Tavola rotonda» (cfr. G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 157-169:162). La presentazione dell'articolo, con in calce la sigla Hugo von Hoffmannsthal è, come ha dimostrato l'Andreoli, una indubbia falsificazione consistente nell'apporre la firma del diciannovenne viennese, che ne aveva pubblicato la versione originale sul «Frankfurter Zeitung» del 9 agosto 1893. Le differenze notevoli tra l'articolo apparso sulla rivista italiana e la traduzione dannunziana conservata nell'Archivio Personale del Vittoriale (36 cc. Auto-

«simplifica anche il filo diretto che collega la produzione dannunziana dell'ultimo decennio dell'Ottocento e che congiunge talune prove romanzesche a quelle poetiche delle *Elegie romane*, dell' *Isottà*, fino alla *Città morta*. L'innesto di una materia borghese su un classicismo di coloritura ideale rappresenta il carattere senza dubbio originale del Rinascimento latino di D'Annunzio, che reinterpretò, nelle forme di una materia antiquaria e secondo una rivisitazione psicologica, il parnassianesimo francese di un Leconte de Lisle, entro un accademismo di sapore nazionalistico. Il tono celebrativo della restituzione archeologica, che suscitò anche nel de Nolhac dopo la rappresentazione francese della *Città morta*<sup>44</sup> il desiderio di visitare l'Acropoli estendendo l'invito all'amico Francesco Novati («Ce serait de gravir l'Acropole ensemble, ami Francesco!»)<sup>45</sup>, non definisce in D'Annunzio in modo perentorio l'immobilismo della lontananza epocale, ma opera su una contemporaneizzazione psicologica del tempo antico, metafora dell'immersione dell'uomo moderno nella vita e nel ritmo pulsante degli spasimi sentimentali.

Il flusso dell'oggi attualizzava le componenti psichiche del travaso cronologico, sicché Alessandro trova «presente l'antica anima umana nella freschezza» dell'amore di Bianca Maria (a. II, s. I). I sentimenti provati il giorno della prima apparizione dell'amore e del desiderio sono analoghi, in Alessandro, al «risveglio della mia adolescenza lontana» (Atto II, s. I). Si trattava della «vibrazione occulta» (a. II, s. I), che ricetava sull'onda di un animismo psichico l'estenuazione sentimentale di tutto ciò che era sotteso al processo di immedesimazione storica, entro i confini autobiografici e culturali dell'identificazione epocale. Una «vibrazione occulta» faceva leva su una contraddizione palese tra una lontananza epocale, quasi storica, e l'attualizzazione storica suggerita dalla stessa proiezione del sogno nella vita segreta dell'animo («Io vi ho già incontrata nel sogno come ora v'incontro nella vita», a. II, s. I). La contemporaneità con le riflessioni dannunziane sulla poetica parnassiana e decadente, maturata all'incirca tra il luglio '87 e il 30 maggio '92 e incentrata significativamente sulla «forza occulta del sogno»<sup>46</sup>, era spia di un modo di intendere e di vedere le cose al di là

grafe, lemma 1137), rinvenuta dall'Andreoli, conferma che la stesura in italiano del saggio *A Gabriele D'Annunzio* si deve allo stesso D'Annunzio, e non all'Hoffmannsthal, che ne stese in italiano le pagine apparse sul «Frankfurter Zeitung». Cfr. A. ANDREOLI, *Di sé e se stesso*, in ID., *D'Annunzio archivistica*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 11-48.

<sup>44</sup> La *Città morta* debuttò a Parigi il 21 gennaio 1898, su traduzione di Hérèlle, al Théâtre de Renaissance di Parigi.

<sup>45</sup> Cfr. *Una amicizia petrarchesca. Carteggio Nollhae-Novati*, a cura di A. Brambilla, Padova, Antenore, 1988. Sull'argomento si veda A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivistica*, cit., p. 121.

<sup>46</sup> G. D'ANNUNZIO, *Per la gloria di un vecchio*, in «Il Mattino», 25-26 luglio 1892, in G.

delle loro apparenze, entro un bisogno di veridicità legato non alla fisicità, ma alla spiritualità della materia. Attraverso tale connotazione onirica del reale, l'identificazione con l'arte suggeriva un impasto di verità e finzione, agendo, da un lato, come si è visto, il filtro letterario su una memoria autentica, e universalizzando dall'altro in mito le conoscenze, più immaginate mediante la lettura dei libri, che realmente acquisite. E d'altronde «Le périples damnunziens», il viaggio cioè in Grecia, «constitue un déficit du Temps, la quête d'un présent éternel, suggéré par le principe de l'Éternel Retour, qui sous-tend l'oeuvre». <sup>47</sup> E il fatto che tale vita occulta del sogno prendesse corpo proprio nella parola, secondo una analogia tra il sogno e il ritmo («Ho voluto esprimere certe condizioni dell'animo inesprimibili, scoprendo qualche virtù occulta del ritmo»); <sup>48</sup> prova ancora una volta la singolare identificazione dell'arte con la vita, del simbolo con la fantasia, entro misure ritmiche rifondate nella frantumazione e disarticolazione dei nessi logici, ottenute col gioco delle iterazioni, delle esclamazioni, delle interrogazioni. Connotata nelle forme dell'arte, la temporalità, compresa tra la luce «spaventevole» e il buio ancora «più spaventevole» (a. II, s. IV), sussume lo strato magmatico dell'espressività formale entro i termini delle rispondenze vitalistiche, in una traslitterazione dei dati, che non è travaso di materia dall'esistenza allo stile, ma convinzione della simbologia naturalmente fantastica della proiezione ideale del sentimento dell'amore. E la vita, nella sua tensione naturale di bene e male, non era solo l'elemento strutturale e storico lievitante nella sedimentazione illogica delle convinzioni artistiche, ma si assolutizzava nell'opera come momento riepilogativo e movimento ontologico e analogico di un simbolismo autoreferenziale.

Essa trovava la sua forma peculiare di espressione, non nello scientismo oggettivo dell'analisi dei fenomeni e dei fatti, bensì nell'armonia universale della sintesi artistica, in uno sforzo di comprensione e di immedesimazione irrazionali con le forze e le presenze del cosmo e di autenticazione del percorso artistico. Il primato dell'arte sulla scienza, nella prevalenza dell'idea sull'utile, poggiava in D'Annunzio sul riconoscimento di un'essenza quasi metafisica del vitalismo romantico, pur entro una malattia della volontà ed entro

D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 47-51.47. Sulla vita occulta del sogno nelle *Élégies romanes* cfr. l'interessante saggio di N. LORENZINI, *La vita occulta del sogno nelle «Élégies napoléonnes*, in AA. VV., *D'Annunzio a Napoli*, a cura di A. R. Pupino, Napoli, Liguori, 2005, pp. 167-176.

<sup>47</sup> M.R. CHIAPPARO, *Les fleurs des ruines ou la quête décadente des Origines*, in AA. VV., *Entre trace(s) et signe(s). Quelques approches herméneutiques de la ruine*, a cura di S. Fabrizio Costa, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 183-226: 208.

<sup>48</sup> G. D'ANNUNZIO, *Lettere ad Angelo Conti*, cit., lettera dell'8 novembre 1891, pp. 15-16.

una dialettica latente tra decadenza e rinascenza, morte e vita. Era la spia di una acquisizione spirituale dei dati della materia, che, se nel *Preambolo* della «l'ribuna» del 7 giugno 1893 aveva fatto concludere a D'Annunzio che:

l'idea pura, l'armonia dell'essere oggettivo con l'universo interamente rivelato e compreso non si potrà raggiungere se non con la profusione della vita <sup>49</sup>,

nelle parole di Alessandro della *Città morta* diventava identificazione completa tra l'arte e la vita:

Era necessario che alfine in una creatura vivente e amata io ritrovassi quella unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte (a. II, s. I).

L'anteposizione dello spirito alla materia, nel ribaltamento dello stesso principio temporale da scansione cronologica in tensione assolutizzante, rivelava, in D'Annunzio, una contraddizione palese tra la negazione della storia, provata anche dall'eccitazione collezionistica dei personaggi della *Città morta*<sup>50</sup>, e l'idea opposta di una continuità con le epoche dell'antica Grecia. L'esclusione apparente del tempo, evidente nell'immobilismo della ripetizione e dell'identità di gesti e di sentimenti quasi ossessivi, trovava, nella ciclicità categoriale di una vicenda di ritorni e di recuperi, l'esatta misura di una concezione della storia, non come trama di eventi, ma come momento dello spirito, entro cui intendere e comprendere le sfumature del pensiero e le contraddizioni dei sentimenti. Perciò lo stesso richiamo ad apertura della tragedia e continuato alla fine dell'atto III del celebre elogio di Eros contenuto nei vv. 781-816 dell'*Antigone* sofoclea opera come processo di traslitterazione del contrasto tra la vita e la morte, crociantemente risolto nella sintesi poetica tra la «logica coerenza nel mondo dei concetti»<sup>51</sup> e il sentimento poetico, al di là di ogni interpretazione etica e politica del dramma greco. L'armonia, che spira dalla bellezza di Antigone, è quella che la rende grande nell'ora del sacrificio e della morte («Ella non è così bella e grande quando conduce per la mano Edipo o quando va al supplizio», a. I, s. IV), entro una prospettiva, che pur negando le interferenze politico-so-

<sup>49</sup> G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, p. 200.

<sup>50</sup> Sull'argomento cfr. F. IENGO, *L'esistenza di D'Annunzio al colloquio della Grecia*, in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia»*, cit., pp. 69-81. Circa la nozione del tempo nella *Città morta*, così si era espresso D'Annunzio in una lettera del 13 ottobre 1896, dichiarando di essere «riuscito ad abolirli il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti» (*Lettere ad Angelo Conti*, cit., pp. 20-21).

<sup>51</sup> B. CROCE, *Conversazioni critiche*, serie quinta, Bari, Laterza, 1951, p. 93.

ciali dell'originale sofocleo, salda il presente evento di morte a una funesta inesorabilità delle leggi della storia, nella ripresa dell'intonazione tragica del destino che si abbatte sui congiunti di Eteocle e Polinice. Pur essendo al di qua del nodo etico della storia di Antigone, D'Annunzio sembra andare al di là del «vagheggiamento estetico» postulato dal Robecchi, oltre quella «teatralità in senso visivo di grandi gesti»<sup>52</sup>, per attingere l'empito drammatico di una grandezza nella debolezza di un inane destino di morte.

E allora la greccità si connotava di un metamorfismo metaforico, pari al superamento dei suoi stessi connotati di assoluto, per assumere le movenze del ritmo cangiante delle forme dell'umanizzazione dello stesso ideale prassitelico di Ermete. Metafora dell'eterno, il divenire e la materia diventavano il simbolo effettivo della realizzazione concreta dell'assoluto nella vita, entro l'essenza tragica di un naturalismo mimetico, atto a tradurre l'immobile nel mobile e a cogliere il morbido trascolorare delle cose nell'universalità di una legge comune della esistenza e di un destino di amore e sofferenza. Il tempo dello spirito, diversamente dall'interpretazione gettiana, diventava il tempo della materia, a sua volta esaltata in categoria di un eterno divenire e del ritmo informale dell'armonia universale e della *coincidentia oppositorum*, entro un dramma che attinge la sua forza lirica dall'incontro tra la sua ispirazione concreta e la reinterpretazione simbolica del reale.

Fu l'arte, e non la memoria, ad attivare in D'Annunzio il senso della storia, nell'epifania di un eterno ritorno di simboli e di miti, entro un estetismo di matrice contiana, che non significò rinnegamento di un proposito di riconciliazione con la vita, sull'onda di un idealismo magico tradotto nelle formule fra esangui e enfatiche dell'estasi o della *rêverie*<sup>53</sup>, ma fiducia in un esercizio creativo e in un potere catartico, risolti nella dimensione tragica del processo inventivo. Lo sfruttamento delle «finzioni ambigue tra metafora e potere di persuasione»<sup>54</sup> del linguaggio esplicitava sì, nella *Città morta*, come ha sostenuto l'Espamer, il divisamento retorico di una «scenografia verbale»<sup>55</sup>, ma entro una tensione segnica che investiva di nuovi significati le cose e la realtà. Lo sconfinamento dell'arte nella vita, e non della vita nell'arte, era proporzionale, nella tragedia, non alla traslitterazione ideale dei dati concreti, quanto all'ingerenza, di segno naturale, nell'esistenza di contraddizioni latenti nel conflitto di visioni e di posizioni antitetiche.

<sup>52</sup> F. ROBECCHI, *Il teatro di poesia di Gabriele D'Annunzio*, Milano, IULM, 1984, p. 118.

<sup>53</sup> G. ZANETTI, *D'Annunzio, Conti e la critica*, in AA. VV., *D'Annunzio a Napoli*, cit., pp. 315-331-326.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> F. ESPAMER, *La parola a teatro. Ritorno alla «Città morta»*, in «Rivista di letteratura italiana», a. III (1985), n. 1, pp. 67-116-89.

l'ost' impregnato di realtà, il tempo equivaleva alla materializzazione del processo ideale e memoriale, nella restituzione attuale di dissidi interiori e di contrasti storici. D'Annunzio, con la *Città morta*, non venne operando per una trascrizione tragica di principi poetici, ma per una restituzione catartica, e dunque lirico-fantastica, di un dramma di sentimenti, nel quadro di una prospettiva artistica di un disagio psicologico. L'intento purificatore era quello che lievitava nella stessa simbologia archetipica del tempo come metafora di «errore del tempo», che tutto sembrava confondere nell'informe amalgama della memoria e che il presente restituiva alla pienezza dell'essere.

Il sogno e l'arte intervenivano a potenziare nell'onirismo del respiro ideativo una trama simbolica di allusioni nascoste, in cui l'elemento surreale definiva l'eccentricità di un'esperienza tragica nella duplice valenza del dramma e della catarsi. Le riflessioni linguistiche di D'Annunzio nella lettera all'Hérelle da Francavilla al mare prima del 19 ottobre 1896 in vista dell'edizione francese Calmann-Levy del 1898 sul valore delle traduzioni, che rappresentano sempre «una diminuzione di piacere»<sup>56</sup> rispetto al testo originale, esplicitano chiaramente il disagio nei confronti di un testo, per la cui resa in altra lingua era necessario «conservare al dialogo un sapore poetico e nobile, e possibilmente il ritmo musicale»<sup>57</sup>.

Pur se giustificate entro l'inserimento in un discorso di avanguardia drammatica di proporzioni europee, le motivazioni di ordine linguistico e stilistico addotte da D'Annunzio costituiscono una prova ulteriore e tangibile del lirismo della tragedia, giocato, più che sul sentimentalismo patetico e borghese di un amore infelice, su conflitti di passioni sconfinanti nell'effratezza tragica di un dramma ai limiti della coscienza. Le leggi della poesia e del ritmo venivano da D'Annunzio chiamate in causa per una perfetta riuscita della versione francese, entro una pretesa di fedeltà all'originale, che suggerisce compiutamente il senso della fusione dello stile con la vita, entro una discussione più che di pertinenza linguistica, di tipo poetico.

La lingua era consustanziale alla riuscita poetica del dramma, non solo nella comune ricerca, nell'originale e nella traduzione, di «uno scostamento archeologico della parola dalla polvere banalizzante del tempo»<sup>58</sup>, ma anche del potenziamento del tono evocativo, pari a un lirismo, che più che sot-

<sup>56</sup> *Carteggio D'Annunzio-Hérelle*, cit., pp. 418-420-419.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 459-461 (lettera all'Hérelle del 5 maggio 1897).

<sup>58</sup> F. GIBELLINI, *L'archeologia linguistica della «Città morta»*, in ID., *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 241-250-244.

trarsi «alla polvere del quotidiano»<sup>59</sup>, restituisse l'integrità drammatica della vicenda, nel quadro non di una estraneità al presente, ma di una contenporaneizzazione tragica.

Ed è su questo valore storicistico, e non illusoriamente mitico, del tempo che le analogie e i contatti col lirismo si vennero ridefinendo, in D'Annunzio, alla luce di una autenticazione cronologica della vicenda, entro il ritmo convulso di una stagione tipo della biografia e dell'arte dell'autore. Le preoccupazioni erudite e archeologiche si accompagnano, allora, alle sollecitazioni ideali di una riforma delle istanze di poesia, per suggerire una metafora della vita e un metamorfismo cangiante di indicazioni artistiche, entro un connubio di forma e spirito, che non è solo il frutto della sintesi tra la poesia delle rovine e il vagheggiamento dell'anima, ma anche l'espressione di un furore irrazionale di sedimentazioni biografiche e culturali inconse. L'archeologia della *Città morta* non è quella gettiana del contrasto tra i ruderi della storia e lo scavo psicologico e ideale, o quella poeticamente preminente, secondo l'interpretazione di Luigi Russo, dell'Argolide sitibonda<sup>60</sup>, ma attiene alla temporalità preconsca dell'intrusione soggettiva, come parabola di un eterno nel tempo, e non dal tempo, come emozione del passato riscattato dalla polvere della storia e potenziato nel valore conoscitivo della memoria e nello splendore archetipico delle leggi eterne dell'uomo e dell'arte.

Entro questa constanzialità umana dell'eccitazione individuale la tragedia si apprestava a diventare, per D'Annunzio, la forma esteriore e naturale di sviluppo di un antierismo avvertito nell'ossessione patologica del capovolgimento dell'ordine costituito, per il quale la liberazione attraverso la catarsi appariva funzionale all'incubo del peccato, e non all'innalzamento mitopoietico della finzione letteraria. L'estasi riproponeva le contraddizioni dell'esistenza, proprio come l'interpretazione più corretta dell'*Antigone* sofoclea, resuscitata da D'Annunzio non in contrasto con il processo di svolta verso la poetica decadente, ma entro la temporalità del riscatto della poesia delle memorie, come punto di arrivo di una dimensione idillica sulle soglie del paradosso della vita e della storia. Avvolta da un alone di mistero, che esemplifica i tratti surreali del fato greco, la tragedia inaugura, come è stato ben notato, il teatro dannunziano di "poesia", laddove quest'ultima era il frutto delle stesse situazioni liriche e problematiche, più che dell'affinamento della parola. Si inaugura, cioè, con la *Città morta*, un teatro di suggestioni,

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>60</sup> L. Russo, *Dalla «Città morta» alla «Francesca da Rimini»*, in ID., *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960, pp. 450-455.

l'into profondamente evocate, quanto incontestabilmente giocate sul doppio registro della natura e dell'arte. Tutto ciò a dimostrazione di una maturazione umana, ancor prima che poetica, concretamente riversata sull'identità della luce e delle tenebre, nella sconfitta amara di tonalità effusive di animismo psichico e di un istinto di vita.

## PER UNA REINTERPRETAZIONE CRITICA DELLA FRANCESCA DA RIMINI

### 1. *L'ambiguità dell'ispirazione*

È un dato acclarato, dopo gli studi significativi della Ferri<sup>1</sup>, di Emilio Mariano<sup>2</sup> e del Carissimo<sup>3</sup>, che all'articolazione degli stili del teatro dannunziano corrisponda una intelaiatura tematica giocata su svariati registri, che vanno dal ritualismo al dramma post-simbolista, dal "messaggio" al "rito". La collocazione della *Francesca da Rimini* nell'ambito del dramma storico, tra mescolanza della storia dell'amore incestuoso di Paolo e Francesca e l'elemento attualizzante di un Medioevo vitalizzato entro una simbologia letteraria, indica chiaramente che l'impianto rituale della tragedia si incarna su una struttura di tipo storico, valorizzata, a sua volta, come simbolo di comportamenti umani e di un clima di passioni. L'elevazione a misura tutta introspettiva di una vicenda in realtà assente dalle cronache del tempo getta una adeguata luce sul doppio registro dell'ispirazione dannunziana della tragedia, sospesa tra intento celebrativo, impeto vitalistico e ricreazione poetica, di marca decadente, della forza misteriosa e travolgente dell'amore, entro un destino di morte, che ne amplifica le risonanze emotive e le implicazioni di una logica eternatrice. Il doppio registro su cui si articola il dramma, per il quale i riferimenti sono ovviamente a Dante e al commento

<sup>1</sup> C. FERRI, *Studio sulle fonti della «Francesca da Rimini»*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 21, 1980.

<sup>2</sup> E. MARIANO, *La «Francesca da Rimini» e i suoi significati*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 24, 1980.

<sup>3</sup> A. CARISSIMO, *Una rilettura della «Francesca da Rimini» di Gabriele D'Annunzio*, in AA. VV., *D'Annunzio e la giovane critica*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1981, pp. 143-159.



del Boccaccio, e che pare essersi consumato tra il 1283 e il 1285, si situa sul doppio crinale di ascendenze contiane e pascoliane, nella restituzione, non solo di una semplice storia d'amore dalle valenze mitizzanti e dall'intonazione malinconica, ma della cornice di un Medioevo sanguinario, che contrasta vivamente con il ribaltamento dantesco del luogo di Ravenna in paradiso edenico di un clima di riposo e di quiete. L'opera dalla quale si aspettava, insieme alle *Laudi*, maggiore gloria, la *Francesca da Rimini* appunto, nacque nella mente e nella realizzazione dannunziana in straordinaria sincronia con la riforma del teatro, di azione, più che di parola, e sulla scia di profonde acquisizioni bibliografiche da parte dell'autore, relative, soprattutto, all'acquisizione di una bibliografia della *Francesca*, indicata in seicento volumi, riguardanti la Romagna medievale e la Romagna dantesca. Il ricordo di D'Annunzio, nelle parole di Alceo Toni, si impone come capacità di abbandonarsi ad una «fantasia stessa, realizzata in forme concrete ed in fatti materiali, di un genio proteiforme, contraddittorio, assurdo anche, come le grandi forze della natura».<sup>4</sup> Nella bella clausura della Capponcina, la febbre creativa che consumò D'Annunzio nella stesura della *Francesca da Rimini* si prospettò come il risultato dell'incontro tra libertà artistica e ispirativa e condizionamento storico, sotteso a uno scrupolo documentario, che indusse il poeta ad annotare: «Idea, sensazione, espressione, armonia furono come una cosa sola per me in quel lavoro brevissimo. Mi pare che non avrei potuto far qualche descrizione in altro modo. Così mi vennero fatti i passi della *Francesca*, che mi riuscirono meglio. Non ho quasi coscienza di fare opera d'arte quando scrivo qualcosa che sento profondamente: dico così quelle date cose perché le sento così, con quelle parole e con quei suoni. Quello che pare una forma studiata non è che un modo particolare di sentire».<sup>5</sup> La febbre d'arte, la «vertigine del lavoro», che condusse D'Annunzio, all'altezza della composizione delle *Laudi* e dunque della *Francesca*, a ritirarsi dal mondo, era indizio di uno stato d'animo, sintonizzato straordinariamente su una pseudo-scientifica documentazione di storie reali, entro una sintesi di poesia e storia, che collocava la sua arte nel solco dell'imitazione dei poeti padri. L'ansia di documentazione che presiedette alla stesura della *Francesca* costituiva il retaggio culturale, impreziosente la selvatichezza del soggiorno presso la Capponcina, in cui D'Annunzio, all'unione della contemplazione della natura circostante univa una voluta esclusione dal mondo, sintetizzabile

<sup>4</sup> A. Toni, *Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 516-521:521.

<sup>5</sup> E. DE AMICIS, *Gabriele D'Annunzio [come parla e come scrive]*, in *Interviste*, cit., pp. 9-90:83.

nelle parole dell'intervista di Ettore Janni, per la quale la stanza dello studio della Capponcina era la più chiusa: «nessuna finestra che s'apra sul panorama incantevole di Firenze, dell'Arno, delle adorabili colline circostanti».<sup>6</sup> Intervenedo sul tipo di vita condotto da D'Annunzio alla Capponcina, l'attore Janni non a caso sottolineò il valore refrigerante dell'ispirazione artistica dannunziana, affidata all'inconsapevolezza della memoria e all'impasto della materia con la cultura e con la storia. Assai significativamente l'accoglimento con la storia di Paolo e Francesca, per il quale la fonte diretta fu, a detta dello stesso D'Annunzio, la narrazione del Boccaccio, passò, in D'Annunzio, attraverso una predisposizione dell'animo a fondere elementi eterogenei di cultura e di vita.

Tale predisposizione poggiava su ragioni autobiografiche, collegate a un tipo di vita contemplativa, che l'autore condusse nell'esilio della Capponcina, delle cui stanze, quella dello studio, a detta di D'Annunzio, era la più chiusa alla contemplazione dell'amenità paesaggia di Firenze e dell'Arno, per non cadere nella tentazione tutta contemplativa dell'assaporamento delle bellezze della natura. La passione per lo studio della nostra lingua e degli antichi fu legata, in quel periodo di esilio, alla riscoperta e alla valorizzazione di tutta una tradizione letteraria, in cui le consonanze con Dante, soprattutto, si articolavano su una concezione del sapere come abito spirituale del poeta, alla affannosa ricerca di momenti di serenità contemplativa, nel quadro di un'esistenza efferata di dolore e di sofferenza. La sintonizzazione su un tipo di ricerca bibliografica coincide, in D'Annunzio, all'altezza dell'ideazione e della stesura della *Francesca*, con la particolarità di una vita pronta a trasfugarsi nel simbolismo di una esistenza ai margini dell'azione e intrisa di un coinvolgimento passionale in una travagliata esperienza d'amore, che D'Annunzio visse nella tensione all'idealizzazione contemplativa, e insieme in una sofferta attitudine emozionale.

Certo i lunghi mesi di studio impiegati dal poeta per creare lo sfondo storico all'epoca del Medioevo sono indizio di una tensione erudita, che nutrì una orditura tematica giocata sul rilievo dei caratteri morali dei personaggi, quasi che l'ambiente tematizzasse un itinerario simbolico centrato sull'umanità dei caratteri. La scrittura e la vita, insomma, al di là della concitazione drammatica espressa in una forma d'arte che più avvicinava l'anima singola all'anima universale e più aiutava l'artista a vincere sulla folla, delineano un percorso che unisce, nella *Francesca da Rimini*, indicazioni erudite con propositi artistici, nel rimaneggiamento ideale della fascinazione decadente di una vicenda storica.

<sup>6</sup> E. JANNI, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste*, cit., pp. 114-126:125.

La contemporaneità, d'altronde, con la stesura delle *Laudi*, confermerebbe quanto indicato dal Gibellini a proposito di *Alcyone*, che cioè il «mito è dunque, ancora un'occasione fortunosamente evocabile dal poeta nel contatto con un luogo deputato, la Versilia selvaggia»<sup>7</sup>. Ché anzi, sia pure il Gibellini dati non prima del 1903, e cioè del *Ditirambo d'Icaro* e della «Figlia di Iorio», l'identificazione, nell'equazione Toscana-Abruzzo di quella Mito-Abruzzo «come zona di infanzia ancestrale, di primordiali passioni»<sup>8</sup>, non vi è dubbio che il proposito di rifondazione, in termini mitico-simbolici, di una situazione biografica si imponga come decisa attestazione di una consonanza della stesura della tragedia con l'impianto poetico delle *Laudi*. E d'altronde lo stesso D'Annunzio, rispondendo nel 1898 alla domanda di Antonio Cippico sull'arte poetica, precisò di stare aspettando da tre anni il momento giusto per poetare, e che il proprio desiderio era quello di ritirarsi nei luoghi solitari sulle coste meravigliose dell'Adriatico, per comporre versi. La condizione ambientale, insomma, lungi dall'incidere ancora come sfondo non solo paesaggistico, ma animistico di un procedimento biografico, si proponeva, nel movente ispirativo della *Franческа*, nella sua densità storica di riappropriazione di un mondo arcaico, non solo nelle sue valenze allusive e nelle sue dinamiche citatorie, quanto anche nell'illusione tragica di una poetica ormai sempre più attestata sulle posizioni decadenti dell'interpretazione simbolista.

Il conflitto natura-civiltà, campagna-città, alla base di larga parte della tensione poetica dell'Imaginario, esplicitò, in realtà, anche nella *Franческа da Rimini*, la funzione conclusiva di una decongestione lirica del mito, spogliato degli orpelli retorici del rimaneggiamento erudito, per identificarsi *in toto* con lo spirito primitivo e primigenio, frutto di una interiorizzazione del dettato poetico e di una umanizzazione della storia. Da questa fondamentale impostazione del problema in termini quasi vichiani e jungiani occorre muovere per intendere, a nostro avviso, la genesi in realtà emozionale, e non solo erudita, della stessa *Franческа da Rimini*, utilizzando un serbatoio di conoscenze tradotte nella poesia di immagini archetipiche e di attivazioni inconse di una memoria storica. Certo non si vuole negare alla tragedia il fondamento storico di una vicenda di azione, ma l'azione è in essa funzionale a un rilevamento psicologico dei personaggi, che vestono insieme i panni dell'uomo di azione e del gentiluomo, come ebbe a evidenziare Diego Angeli.<sup>9</sup> L'ambiguità dei comportamenti si pone, per tali vie, come sussunzione

<sup>7</sup> P. GIBELLINI, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> D. ANGELI, *La «Franческа da Rimini». Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste*, cit.

lirica di una penetrazione nell'inconscio dei personaggi, come rilievo della loro psicologia, in cui il dantismo agisce da forma di innalzamento tematico dell'umore e da intrusione autobiografica di un'esperienza di dolore, frante nell'intelaiatura nostalgica di una ricreazione storica del Medioevo, età di rilevanti passioni e di efferate vicende politiche.

Alla luce di queste premesse si comprende come un'interpretazione più che tradizionalmente storica, erudita e ambientale della *Franческа da Rimini*, debba privilegiare piuttosto un'analisi su basi psichiche e intimistiche dell'opera, per sposare non solo la tesi del Mariano della collocazione della tragedia nell'ambito del «rito», ma per riferire le contraddizioni dell'ispirazione a un quadro incerto e proteiforme di referenze culturali.

## 2. *L'avvicinamento a Dante*

In questa temperie di umanizzazione dell'elemento storico si colloca la stessa utilizzazione della fonte dantesca da parte di D'Annunzio, che non è solo impianto citatorio su cui innestare i prelievi, quanto anche tentativo di avvicinamento della fonte poetica a una sensibilità popolare e umanamente partecipe. Rispetto ai tre modi di avvicinamento a Dante, individuati e sottolineati da Paolo Valesio, quello del sottotesto, dell'analisi critico-letteraria e della ricreazione fantastica, la *Franческа* dannunziana esibisce quello della ripresa poetica di un episodio, riferibile a un autore come Dante, sospeso tra poetica stilnovistica e tematizzazione di un dramma esistenziale e autobiografico. La domanda che il Valesio si pose, se cioè l'eroina che canta le lodi del fuoco distruttore rechi «un contributo alla violenza generale» del dramma, oppure purifici «attraverso la sua disinteressata celebrazione di bellezza, la brutalità della guerra»<sup>10</sup>, evoca l'idea di una diffrazione della poetica dannunziana, all'altezza della composizione della *Franческа*, tra le forme più torbide e scomposte del simbolismo decadente, esemplato sui tratti romantici della manifestazione di forze primigenie, e gli elementi rasserenatori di una visione idealizzante della realtà. A questa visione corrisponde il personaggio di Paolo, molle di costumi e raffinato esteta, e privo di forza morale. Tra questi due estremi il confronto con Dante, come nota opportunamente il Valesio, è indissolubilmente legato al profilo integrale delle rispettive vite/opere, poste in un rapporto di interdipendenza tra di

pp. 74-8:75.

<sup>10</sup> P. VALESIO, *Dante e D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», 1988, n. 3-4: *D'Annunzio a Yale*, pp. 191-222:203.

loro, entro una fusione del «naturalismo post-simbolista» con una «epifania del sublime»<sup>11</sup>, che giustifica l'intelaiatura ora drammatica, ora rasserenante dei versi. La posta in gioco in questo difficile equilibrio tra istanze opposte era data dal confronto poematico con un'opera, come la *Commedia*, che nell'eterogeneità delle proprie strategie poetiche evidenziava, comunque, una tensione iniziatica, in cui l'allegorismo del viaggio era venuto autenticando un percorso di salvezza e di recdenzione personali e universali. L'interpretazione patetico-romantica dell'episodio di Francesca, culminante nel giudizio del De Sanctis, aveva già posto la questione della decantazione lirica di una vicenda dalle tinte fosche, in cui il Medioevo sanguinario e violento aveva costituito il semplice sfondo di una ricreazione poetica, nei modi di un sommovimento emotivo dell'animo dell'Alighieri. Il contrasto, cioè, più che inerte a una divaricazione tra l'*actor* e l'*actor*, si risolse, in D'Annunzio, nella rivisitazione decadente di un patetismo romantico, innestato sul filtro di ascendenze preraffaellite e contiane. Perciò l'interpretazione dell'episodio nell'ottica di una compartecipazione umana e affettiva da parte di Dante perviene piuttosto, in D'Annunzio, al potenziamento stilnovistico di un clima di rarefazione intellettuale, combinato con un procedimento autobiografico di identificazione esistenziale. Il problema morale, riflesso nello sbigottimento dantesco, diventava, in D'Annunzio, forma di idealizzazione di un turbamento psicologico, non relativo al conflitto con la fede, ma alla sussunzione tragica della meditazione decadente sul tema del dolore. La complicità dannunziana dell'episodio di Francesca, entro l'acclimatemento con la poetica contiana e pascoliana, non era data dal semplice reimpasto estetizzante del preraffaellismo contiano, quanto anche dal confronto con un poema e con un autore, nella cui apertura alla trama storica D'Annunzio coglieva il richiamo a un realismo, se non documentario, almeno psicologico e sentimentale. E il realismo non poteva risolversi nel semplice prelievo testuale o nella scontata ricreazione ambientale, quanto nella conformità ad un itinerario infernale, concepito come forma di espiazione nell'ottica contiana della consolazione e della dimenticanza. La concezione dantesca dell'amore, come frutto di cuore e mente, affidata al passaggio dalla *Vita nuova* al *Corvino*, e quindi alla sintesi della *Commedia*, e pure risultato di un incontro tra biografia ed esperienza intellettuale, si interiorizzava, nella Francesca dannunziana, che seguiva all'ispirazione onirica dei *Segni* e a quella archeologica della *Città morta*, nella riconduzione dell'amore a forma ancestrale di conflitti psicologici e ad archetipo della dimidiazione decadente tra

"enfer" e "idéal". Il percorso di Beatrice, dall'amore passione a simbolo della teologia, costituì per il D'Annunzio della Francesca, la traccia letteraria su cui innestare il naturalismo preraffaellita e l'estasi apollinea di una ricreazione mitico-soggettiva del personaggio. L'elemento di separazione della storia dal mito, o meglio il dato di rifondazione della storia nell'ideale, rappresentavano, per D'Annunzio, la conversione dello storicismo di marca positivista nell'intelaiatura decadente di un onirismo materiato di realismo, che sempre più veniva radicando la tragedia dell'Imagifico nel vissuto e nelle radici storiche della modernità. L'elemento storico, che costituisce il fondamento ispirativo della riconsiderazione letteraria della trama delle tragedie dannunziane, e dunque della Francesca, rappresenta il semplice referente oggettivo di una rivisitazione decadente del passato, e dunque del tempo, riplasmata nell'intelaiatura moderna di vicende di lussuria, che l'inquadramento epocale valeva a distanziare nel mito e nella leggenda. Il conflitto realismo/idealismo, nello sviluppo delle tragedie dalla *Città morta* a quelle abruzzesi, fino alla *Parvina* e alla *Fedra*, era pari alla sintesi paganesimo/cristianesimo nell'impianto contemplativo della poesia del silenzio, che distanziava il passato nel rimpianto nostalgico, ma ancor più nell'idealizzazione storica, a cui il gusto citatorio del linguaggio arcaico e dantesco conferiva autorevolezza poetica, e soprattutto distanziamento mitico. Nella Francesca, ancor più che nelle *Laudi*, l'impasto tra storia e mito, lussuria e sogno, peccato e redenzione era relativo, oltre che alla conversione dello stesso estetismo preraffaellita nel simbolismo decadente di una vicenda di amore e morte, all'ortodossia mitopoetica di un'esperienza personale, consumata, a partire dal 1897, nella visita di città italiane straordinariamente impregnate di storia, di arte e di vita spirituale, come Assisi, Venezia, Fiesole, Firenze, Ferrara, Carrara, Pistoia, Pisa. Se alcune di queste città sarebbero state immortalate in *Eletra* come città del silenzio (in particolare il trittico Ferrara, Pisa, Ravenna apparse prima sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899), con un ritratto del paesaggio a metà strada tra il cromatismo acceso dell'ispirazione naturalistica, compreso tra immagini di fuoco e i colori vividi del cielo, e la sussunzione idealizzante della loro simbologia decadente, allusiva a una mitizzazione del silenzio come condizione della vita contemplativa, la loro memoria avrebbe costituito, per il D'Annunzio della Francesca e delle *Laudi*, il movente ispirativo principale di una decongestione lirica della natura e della storia in arte, o meglio ancora, parafrasando il Conti dell'articolo della «Nota per le "Laudi"», uscito sul «Marzocco» del 3 dicembre 1899, di una tendenza tutta dannunziana a cogliere "l'anima" delle città. In particolare, nel componimento di *Eletra* dedicato a Ravenna, la descrizione dei monumenti sepolcrali, così vicina a quella contenuta nella *Città morta* dei sepolcri

<sup>11</sup> G. D'ANNUNZIO, *A Dante, in G. D'ANNUNZIO, Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, p. 1018.

degli Atridi, si fondeva significativamente con i riferimenti alla febbre palustre della pineta di Classe, immortalata nella ripresa dantesca di *Inf.* I, 5, «selva selvaggia» («Ti loderò pel mistico presagio/ che è nella tua selva quando trema,/ che è nella selvaggia febbre in che tu ardi»). La straordinaria affinità tra Ravenna e Firenze, città di memorie eroiche e di un paesagismo incantato, suonava come proiezione all'esterno, nel quadro di un naturismo eccitato e insieme incantato, di un desiderio di esemplarità storica di figure come Dante, signori e principi del Medioevo e del Rinascimento, in forme di distanziamento onirico, come poesia delle rovine e come glorificazione celebrativa. La capacità tutta dannunziana di rivivere la storia, e in modo particolare la centralità di Dante nell'evocazione del passato delle glorie nazionali, si esprimeva, nel Taccuino XXVIII del 1899 dedicato al Castello dei Malaspina, nel ritratto della «stanza di Dante, piccola, con un letto, un busto del poeta, la finestra da cui si vede la cresta terribile delle Alpi Apuane, rosea e d'oro nel tramonto» e dell'illustre poeta che «sottoscrive la pace tra il vescovo di Luni e i Malaspina». <sup>12</sup> La commistione di natura ed evocazione storica dei personaggi indicava, dunque, anche nella *Francesca*, l'intonazione insieme celebrativa e tutta simbolica di un episodio dantesco, resuscitato nel solco della larga fortuna ottocentesca della vicenda della Francesca da Rimini, ma ancor più nel quadro di una concezione tutta dannunziana del passato, come fonte di memorie da sottrarre all'oblio e insieme da trascendere nella decongestione lirica dell'identificazione autobiografica con una condizione di sofferenza e di purificazione. La forza dell'eccitazione storica era data, nella *Francesca* dannunziana, non solo dallo sforzo documentario che accompagnò la stesura della tragedia, ma dalla vivificazione di una vicenda di lussuria, alla luce dell'influsso del misticismo contiano nei modi, se non puri e paludati dell'arte, di quelli distanziati del procedimento stinovistico del dramma vita/morte, passione/ideale. Francesca è forse, più che una novella Beatrice della *Vita nuova*, un novello Francesco, la cui storia ispirò l'immagine dannunziana del Taccuino del Santo, che «per domare la sua lussuria, si getta ignudo tra le rose dai duri aculei e s'insanguina crudelmente» <sup>13</sup>, fonte ispirativa del sonetto *Asvi de Le città del silenzio di Elettra*: «Anche vidi la carne di Francesco, / affocata dal demone carnale, / sanguinar su le spine delle rose» (vv. 11-14). Se, come giustamente ha sottolineato l'Oliiva, il Francesco dei *Taccuini* e di *Elettra* è

<sup>12</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, XXVIII (1899), pp. 315-326-318

<sup>13</sup> *Ivi*, XIV (1897), pp. 175-192:181

il rovescio di Fra' Lucerta, che «soccombe tra gli spasimi della sensualità» <sup>14</sup>, non vi è dubbio che il richiamo al Santo come emblema di una anima corposa dal peccato e anelante a un sentimento di ascensione costituisca il fondamento autentico di un dantismo rivisitato in tutta la pregnanza del suo messaggio spirituale, più che religioso, decantato da D'Annunzio nella povertà della solitudine dell'inquadramento storico e di una tensione contemplativa. Il tutto appariva veicolato da un paesaggismo psicologico e da una comune ansia di elevazione, in Dante nella fede, e in D'Annunzio nell'eccitazione introspettiva delle pene d'amore. L'equazione Francesca-Beatrice, avanzata dal Valesio <sup>15</sup>, si inserisce, in D'Annunzio, nello schema stinovistico (v) della premessa all'edizione trevesiana del 1903 del sonetto di apertura della *Vita nuova*, «A ciascun'alma presa», al quale D'Annunzio lasciò seguire la risposta di Paolo Malatesta a Dante Alighieri, centrata sul motivo delle pene d'amore. Ma all'incontro di paganesimo e cristianesimo presiede il componimento di apertura premesso, nella *Francesca*, ai due sonetti, dedicato *Alla divina Eleonora Duse*, in cui l'invocazione ad Apollo suona come canto alla poesia e alla sua virtù eternatrice, collimante con l'immagine rasserrenatrice della Beatrice, che «ogni bassa angoscia,/ ogni vile pensiero del cor m'avulse», entro una conflittualità psicologica, che restituisce l'inquietudine di un animo ardentissimo, che tiene accesa la fiamma «in su la vetta/ del cor». E d'altronde, in questo clima di pulsioni poetiche e mature esistenziali, la dedica di una copia della *Francesca da Rimini* «Ad Angelo Conti immutabilmente/Gabriele D'Annunzio/Calen d'aprile 1902», seguita da quella di *Elettra-Alcyone* «Al diletto fratel mio Angelo Conti in memoria dell'ebbrezza di Romena./G. D'Annunzio», suonava come emozione prelude alla tensione ispirativa delle *Laudi*, e in più come richiamo a una sorta di orfismo, centrato sull'idea della sacralità della poesia, coerente con le istanze tematiche e con il clima della *Beata riva*.

Il superamento del «cristianesimo piagnucoloso», operato da Angelo Conti sulle orme della filosofia nietzschiana, costituì il fondamento di una diffrazione rispetto alla poesia, che alle lodi della guerra, della crudeltà e dell'«assassinio univa una visione eternatrice della poesia, fondata su un senso di appagamento spirituale nell'arte. Il conflitto era pari all'enunciazione del contrasto tra il passato e il presente, tra paganesimo e cristianesimo, in cui la visione dantesca religiosa della grazia alimentava l'idea dannunziana di un itinerario di morte e di elevazione, comunque esente dalle leggi della

↳

<sup>14</sup> G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 731.

<sup>15</sup> P. VALESIO, *Dante e D'Annunzio*, cit., p. 206.

morale, e partecipe di uno stato di estasi poetica. Era un'estasi, quella dannunziana della *Francesca*, che, più che inervire alle istanze contigie dell'oblio, resuscitava il fondamento violento del peccato, nel trasognamento emotivo, ancor prima che artistico, del distanziamento onirico e contemplativo. La contrapposizione tra l'eroico e una predisposizione quasi fanciullesca alla poesia era, nella *Francesca* dannunziana, il segno dell'incontro tra la poetica contigiana e l'estetica pascoliana, proprio negli anni in cui il modello della *Commedia* agiva, tanto in Pascoli quanto in D'Annunzio, come tensione al poema alto.<sup>16</sup> L'operazione allegorica pascoliana della *Minerva oscura*, di *Sul limitare* e della *Mirabile visione* investiva, in D'Annunzio, i presupposti stessi di una conflittualità con la storia, esempio di vita e forma di autenticazione autobiografica, nell'attualizzazione di un poeta, come Dante, oggetto di rivocazione mitizzante e di sincretismo lirico e biografico. Dante era il sommo poeta, che, sulla scia dell'interpretazione eroica del romanticismo, evocava fantasmi di azione e simboli di forza, ma che, per la complessità del suo pensiero e per la profondità del suo sentire, si prestava a una rivisitazione encomiastica ed encomiabile della tradizione storica e culturale italiana, ripasmata in forme di universalità artistica.

Perciò l'attendibilità erudito-documentaria della storia di Paolo e Francesca, su cui pure molto aveva lavorato nelle proprie ricerche di archivio il D'Annunzio, passa in secondo ordine rispetto al simbolismo di una vicenda, corente piuttosto con la tramatura storica e ambientale della *Città morta* e delle stesse tragedie abruzzesi. Si trattava di un ritorno alle ragioni primigenie dell'arte, esaltate ora nella concomitanza con un'esperienza autobiografica nostalgica e autoreferenziale, ora nel segno di una autenticità ispirativa di memoria suasiva. La collocazione della *Francesca* tra l'archeologia della *Città morta* e l'ambientazione abruzzese della *Figlia di Iorio* e della *Fiaccola sotto il maggio* era spia di una tensione riepilogativa della storia classica e di quella italiana, coerente con una tensione ricreatrice, che interpretava la storia come alimento a un clima di forti passioni, partecipi di epoche e di ambienti di straordinaria eccitazione emotiva e insieme di un clima di distruzione e di mitico abbandono. La progettualità storico-artistica sposava le istanze, non documentarie ed erudite, ma ricreative dell'ispirazione poetica, unica depositaria della sostanza umana di un cammino di arte, di poetica e di fede.

<sup>16</sup> Su tale punto ha insistito G. BARBERI SQUAROTTI, *Aspetti del classicismo pascoliano*, in «Critica letteraria», a. XXIV (2005), n. 131, pp. 259-275. Il critico sottolinea come fosse stato l'influsso di *Maia*, nel maggio 1903, «a dare l'impulso decisivo alla composizione dei poemi che dovevano completare i *Conviviali*».

### 3. La «Francesca» tra storia e mito

L'incontro tra la natura, non solo biografica, ma anche culturale del mito dell'Ulisse, straniero e insieme cittadino cosmopolita del mondo, evoca, in queste tragedie di ambientazione ora abruzzese, ora classica e medievale, il simbolismo onirico di una logica di distacco e di eterno ritorno, riassunta nella proiezione dell'io verso l'ignoto e nell'idea, che era stata pascoliana, del recupero del nido. Il moto dannunziano di andata e ritorno si sostanzia della carica del trasognamento di uno smarrimento esistenziale, che in un ultimo di retrospettione tragica della propria vita ripercorre a ritroso, attraverso le parole di Francesca:

tutta la mia vita  
con tutte le sue vene  
e con tutti i suoi giorni  
e tutte le sue cose più lontane,  
fin laggiù fin laggiù nel tempo cieco  
e muto, fin da quando  
al petto della madre era sospesa  
e tu non eri,  
tutta mi trema  
in un tremito solo  
sopra la terra. (a.I, s.V)

Francesca si perde nel moto nostalgico del rimpianto di una vita che fugge, e che dall'affinità tra tumulto del cuore e stridore della guerra trae lo stimolo di un ritorno a una dimensione fanciullesca dell'animo, attento a percepire le voci della natura. Così replica, infatti, alla sorella:

La vita mia se ne va,  
se ne va come un fiume  
che fa rapina e non trova il suo mare;  
e il rombo m'impaura...  
Ah, tu ora, tu ora  
pigliami, cara sorella, tu ora  
pigliami, e me con te!  
Portami nella stanza  
e chiudi la finestra,  
e dammi un poco d'ombra,  
e dammi un sorso d'acqua,  
e ponimi sul tuo piccolo letto,  
e con un velo ricoprimi, e fa  
tacere queste grida, fa tacere

queste grida, e il tumulto  
 che ho nell'anima mia!  
 Fammi silenzio in me,  
 che riudire io possa  
 l'ape di maggio  
 battere su l'imposta e il grido  
 della rondine, e alcuna  
 tua pargoletta, come  
 ieri, come in quell'ora  
 tanto lontana,  
 allontanata da me con non so  
 che incantamento...(a.I, s.V)

Il ricordo e il ritorno all'infanzia si materializzano in quella che Gabriella Di Paola ha definito come «interesse stilistico» dannunziano «per il dantismo *marina*».<sup>17</sup> Così, rivolta alla schiava, Francesca afferma:

Tre coppe d'amaro  
 io non ti lascerò; ché tu verrai  
 meco, Smaragdi, alla città di Rimini,  
 e sarai meco; e là vorremo avere  
 una finestra verso la marina;  
 e io ti conterò tutti i miei sogni  
 perché tu vi discopra  
 le facce della gioia e del dolore;  
 e io ti parlerò di questa dolce  
 sorella, della piccola colomba;  
 e stare tu potrai alla finestra  
 e guardare le fuste e i brigantini  
 e cantare...(a.I, s.V)

Ciò che colpisce in questi riferimenti alla *marina* non è solo la stretta affinità con un verso dei *Pastori di Alcyone*, scritto due anni più tardi: «O voce di colui che primamente/consosce il tremolar della marina», che riecheggia «di lontano/conobbi il tremolar de la marina» di Pg. I, 116-117, quanto il richiamo a un paesaggismo contianamente inteso come riflesso di uno stato d'animo, che ricercava nei luoghi solitari della Capponcina la stessa solitudine della terra abruzzese: Da una finestra che guarda il Mare

Adriatico, presso la quale è situato un leggìo con aperto il libro di Lancillotto, ad apertura del III atto, Francesca appunto osserva la marina di Rimini. La finestra, tramite per uno sguardo sull'esterno, sulla natura e sul mondo, acquista, nella tragedia, il significato simbolico di una reclusione, da un lato invitante all'onirismo contemplativo e dall'altro rivissuto come forma di esclusione dalla vita. Le affinità, non solo tra la natura toscana e la natura abruzzese, quanto nella stessa ricerca di solitudine, congeniale alla memoria dello «spirito mistico e sereno insieme», fusi con un «forte sapore di vita», quasi che nella capitale estetica di Firenze D'Annunzio avesse inteso riprodurre le stesse condizioni della clausura nel vecchio convento di Francavilla, in compagnia del Michetti, predispongono l'animo ad ameni squarci su un paesaggismo di marca interiore. Il ripiegamento memoriale si sintonizzava sulla ricreazione di una stessa dinamica esistenziale, potenziata dal percorso iniziatico del genio creatore, che si accostava alla natura insieme con animo nostalgico e all'interno di una nuova visione ideale della poetica del fanciullino. Il contrasto tra la chiusura della finestra della stanza di Francesca e il richiamo alla casa di Rimini con l'apertura della finestra sulla marina era l'emblema di una tragicità rivissuta nei due poli, quello apollineo e quello dionisiaco, esemplificati dall'opposizione luce-ombra, pietra-acqua. Ma se il mito dell'infanzia corrispondeva a una parabola di ritorno nel fondamento naturalistico e vitalistico di uno spirito combattivo, l'esistenza da adulto invitava al ripiegamento nel silenzio, sull'onda dell'atmosfera notturna del *Tristano e Isotta wagneriano*, centrato sul contrasto tra la vita e la morte. La coloritura tragica della dimensione distruttiva della guerra e dell'amore è evidente nell'elogio di Francesca alla fiamma, che per Valesio è una risposta «a una delle più delicate e sognanti immagini dantesche».<sup>18</sup> Non esente da questa parabola esistenziale era stato lo stesso soggiorno precedente a Venezia, «vicina a un tempo remoto, isolata dalla vita che ferve a pochi passi, vera e propria pausa musicale sull'onda della *malinconia*»<sup>19</sup>, percepita da D'Annunzio, sull'onda di Barrès, come «le chant d'une beauté qui s'en va vers la mort».<sup>20</sup>

L'impasto di azione e contemplazione aveva condotto D'Annunzio, nei Taccuini, alla rievocazione di Firenze, «patria d'elezione, dove ho passata la mia infanzia e la mia adolescenza, dove oggi ho una casa che è stata per me consacrata dal fervente e fidente lavoro, ogni volta che io torno a Firenze sento che il mio spirito ritrova la sua nativa atmosfera di vita ideale[...] Ma

<sup>18</sup> P. VALESIO, *Dante e D'Annunzio*, cit., p. 203.

<sup>19</sup> M.R. GIACON, *I volti dell'arcangelo. Studi su D'Annunzio*, Piombino, Il Foglio, p. 63.

<sup>20</sup> M. BARRÈS, *Mort de Venise*, in *Amori et dolorum sacrum*, Paris, Felix Juven, 1903.

<sup>17</sup> G. DI PAOLA, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella Francesca da Rimini di D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 95-96.

questa volta il mio cuore batte più forte, poiché è venuta per me l'ora di testimoniare, non soltanto col pensiero, ma con l'azione, la mia reverenza filiale a questa città veramente materna dove l'anima italiana sembra battere più vivacemente, come batte nel polso il vigore dell'uomo.<sup>21</sup> Il culto per le tradizioni storiche e culturali, che era spia della stessa rievocazione dell'opera della massima gloria fiorentina, Dante, costituiti, per il D'Annunzio della *Francesca*, il sottofondo ispirativo della celebrazione di ambienti, come Firenze, Sestignano, Ravenna, Rimini, accomunati da una tensione all'ideale e da una immersione nella vicenda biografica dantesca, che, nel periodo dell'esilio, come durante il soggiorno presso i Malaspina, rifletteva sulle sorti della sua patria nel distanziamento topografico in una stanza piccola, con una finestra aperta sul panorama delle Alpi Apuane. L'attenzione per la storia presente, che accomuna Dante a Francesca, che vive in continua ansia per le brame perverse di Malatestino, induce Francesca a ricercare nella clausura di Rimini un senso di quiete e di pace, turbato però dal terribile sogno della novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti e dal sopraggiungere di Paolo. Il significato simbolico del ricordo della novella boccaccesca, proiettato nel moto onirico del trasognamento, insinua un ammorbidimento del crudo realismo della fonte, che sembra capovolgere, nella condanna di un amore non corrisposto dalla donna, l'essenza peccaminosa dell'adulterio della Francesca dannunziana e dantesca proprio nell'adesione all'amore. Nell'alternanza dei caratteri di magnanimità e di terribilità D'Annunzio ritrovò alcuni motivi desantisciani, espressi nelle *Lezioni e saggi su Dante*, oscillanti tra l'amore e l'odio, la speranza e la disperazione, e accomunanti *Inferno* e *Paradiso*, Francesca e Filippo Argenti, Farinata e Cavalcanti. E in ciò il calco dell'epitafio dantesco suona come attualizzazione di stati emotivi e di situazioni topiche di tutti i personaggi della *Commedia*. Non per nulla l'animo affranto di Francesca invoca, nella tragedia dannunziana, la pace:

Paolo,  
datemi pace!  
È dolce cosa vivere obliando,  
almeno un'ora, fuor della tempesta  
che ci affatica[...].  
Pensare io voglio  
che l'anima s'è mossa  
da quella riva per venire in questo  
esilio ove la musica è sorella  
della speranza, et ignorar il male

<sup>21</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., XXXVIII (1900), pp. 407-413:409-410.

che ieri fu sofferto  
e quello che sofferto  
sarà dimane, e tutta la mia vita  
con tutte le sue vene  
e con tutti i suoi giorni  
e tutte le sue cose più lontane  
per un'ora vederla  
acquietarsi come una corrente  
in questo mare

che gli occhi miei vedono sorridente,  
se non li illude lagrima che trema  
e non si versa. Pace in questo mare,  
che tanto era selvaggio  
ieri, et oggi è come la perla, datemi  
pace! (a. III, s.V)

L'impreziosimento estetizzante del tema della pace, affidato al ritratto di un mare perlaceo, allusivo a una dimensione di quiete, è forma esteriore di una tensione al rasserenamento introspettivo, non per nulla centrato proprio sull'elevazione della propria dimora a simbolo di introspezione contemplativa. Gli elementi del paesaggio, ora evocati nella terribilità della tempesta, ora nell'esaltazione di un clima di rasserenamento, forniscono a D'Annunzio lo spunto per una immedesimazione del travaglio interiore in un ambiente, che, nella divaricazione tra Ravenna, Rimini e Firenze, costituiva lo spazio d'elezione della modernizzazione della vicenda di Francesca. La "meraviglia" del primo sguardo diventa così, nella tragedia, foriera dell'assaporamento onirico dell'alba nascente:

perché solo di questa  
rugiada hanno bisogno le mie ciglia  
aride, sol di riavere in loro  
la meraviglia di quel primo sguardo;  
e senton elle che la grazia viene,  
come un tempo sentivano nel sogno  
l'appressare dell'alba,  
sentono che saranno consolate  
forse, nell'ombra  
della ghirlanda nova... (a. III, s.V)

Lo spirito fanciullesco scopre nella natura la consonanza con stati emotivi di sorgiva passione, nel disperato tentativo di oggettivare il proprio spirito in una natura rasserenata dall'ansia di pace. Non un intento conoscitivo presiede a questa predisposizione fanciullesca dell'animo di Francesca, ma un

turbamento psicologico, che trasforma la poetica del fanciullino contiana e pascolliana nell'estasi mitica del trasognamento atemporale. Ha inizio, così, proprio all'altezza della stesura delle tragedie di morte e dissoluzione, come la *Città morta*, la *Francesca da Rimini*, la *Fiaccola sotto il moggiò*, quella condizione "notturna", concepita come un limite al desiderio di potenza, che riceveva dall'efferezza drammatica della storia la conferma della stessa consunzione della lussuria nel distanziamento emotivo e atemporale del passato, evocato col timbro elegiaco della nostalgia, e insieme del distacco. La storia con la Duse e la pubblicazione nel 1900 del *Fuoco*, in cui accanto al motivo superomistico si faceva strada il tema voluttuoso e malinconico di Venezia, mediarono il passaggio dall'archeologia della *Città morta* alla rivisitazione autobiografica, esistenziale e poetica della vicenda di Francesca, lontana nel tempo come il bisogno tutto dannunziano di quegli anni di immergersi nel ritmo evocativo della distanza della storia. L'impianto erudito e il carattere positivisticco dell'addensamento di particolari storici, in tale contesto, non rivivevano, nell'ispirazione dannunziana, come dato morto di una semplice ambientazione, quanto come sostanza viva di una eccitazione tragica, perché il Medioevo, sull'onda dell'interpretazione romantica, era stata un'età di forti passioni e di eccitata tensione vitalistica. Ma esso, nella *Francesca*, contava soprattutto come approccio a una ricostruzione, quella dantesca, proiettata da D'Annunzio verso una continuità ideale con un paganesimo classicistico.

Se la vicenda di Francesca, pur nel suo riconoscimento comunque romantico, di una pausa lirica nell'intelaiatura cristiana della *Commedia*, non prescinde dall'itinerario salvifico di Dante, quella dell'eroina dannunziana segna un intricato passaggio nella direzione del simbolismo, non preziosamente estetizzante, ma decadenticamente centrato sull'ineluttabile dissoluzione della vita e di tutte le gioie ad essa connesse. Se la Francesca di Dante rientrava in una visione comunque tormentata della religione, fluttuante tra tentazioni terrene e urgenza di ascensione alla grazia, e in tale ambito acquistava il valore positivo di un strumento di redenzione, la Francesca di D'Annunzio era la conferma di uno stato psicologico legato alla perdizione, pur nella tensione alla pace, e a un misticismo tutto intriso di paganesimo e di naturismo. Perciò ella appare, in D'Annunzio, come un personaggio isolato nel suo dramma, e non partecipe di una logica provvidenziale, che avvicina il suo dolore a quello di altre eroine pagane, vittime di un amore riprovevole, inteso come privazione eterna dalla grazia. In D'Annunzio il personaggio partecipa di un pessimismo coinvolgente il senso stesso della vita dell'uomo, non rischiarata dalla fede, ma proiettata semplicemente nella dimensione ideale di una poetica dell'assenza e della lontananza. Dalla bocca della Francesca dannunziana non promanano parole di pentimento, ma solo

di un triste approssimarsi della tragedia, entro un inevitabile destino di morte, conducente all'oblio nella notte del tempo e dell'insensatezza della vita. L'ambiguità del personaggio, sospeso tra linguaggio aristocratico e cortese, e la conformità all'episodio di Ginevra e Lancillotto, in cui responsabile e fittiva dell'adulterio fu appunto Ginevra, porterebbe adeguata luce sulla sospensione stessa dannunziana della storia tra fascinazione amorosa di matrice stilnovistica e il coinvolgimento passionale in un atto peccaminoso, che, sulle orme del romanzo arturiano, individuava nella donna la responsabilità principale dell'assoggettamento della ragione al sentimento. Il dramma di D'Annunzio, e dunque di Francesca, era quello di vedere piegato il proprio istinto nativo alla libertà dei sensi e alla gioia di un'orditura religiosa e cristiana del peccato dell'adulterio, che incombe sulla protagonista femminile della tragedia dannunziana come una forza inarrestabile del Fato, non risolto dantescammente nell'eternità del dolore, ma sublimato contaneamente in una visione di pace e di consolazione. Se il Musa ha insistito sul carattere peccaminoso della Francesca dantesca, responsabile ella stessa in prima persona del peccato di adulterio, e dunque novella «figura Aevae», che tentò Paolo come Eva Adamo, nel calco di una situazione biblica<sup>22</sup>, a noi pare più opportuno sottolineare il valore refrigerante dell'amore in D'Annunzio, che non inquadrò il dramma della donna nell'ambito dell'affermazione della potenza dell'amore, travolgente ogni logica di ragion di stato e di implicazioni storico-politiche. E se ammettiamo che Dante non fu mosso alla rappresentazione della colpa di Francesca da motivazioni di odio politico nei confronti dei Malatesta, e di Gianciotto in particolare, d'altro lato è opportuno riflettere anche sulla trama storica della tragedia dannunziana. Questa, in realtà, pur se collegata alla stessa difficoltà sottolineata in più luoghi da D'Annunzio, del reperimento del materiale documentario, agisce da controcampo realistico di una sequenza di morte, proiettata verso una sublimazione poetica. L'atmosfera aristocratica della quale si circondò e nella quale visse D'Annunzio nella solitudine della Capponcina, bene evidenziata decenni più tardi dal Palazzeschi<sup>23</sup>, era stata in stridente contrasto con i particolari autobiografici espressi nel *Fuoco* della relazione con la Duse, nei riguardi della quale il "fatto artistico" spesso era offuscato dall'inquietudine del poeta, sempre in bilico tra gli effetti nefasti della lascivia e l'idealizzazione estetica. La stessa conclusione della parentesi parlamentare, consumata nel passaggio dalle file della

<sup>22</sup> M. Musa, *Aspetti d'amore dalla Vita Nuova alla Commedia*, Spedaletto, Pacini, 1991.

<sup>23</sup> A. PALAZZESCHI, *Un uomo a cavallo*, in «Corriere d'Informazione», 25 febbraio 1958, poi in *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 545-548. Ora in s. costra, *Gabrièle D'Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 135-138.



destra a quelle della sinistra in concomitanza con l'affare Pelloux, indicava, in D'Annunzio, l'allontanamento momentaneo dallo scenario pubblico, in vista di una esaltazione dell'identità artistica dell'Italia, che vantava, a suo giudizio, come si desume da un colloquio con Umberto Saba, tre soli poeti «prima di lui», e cioè Dante, Petrarca, Leopardi.<sup>24</sup> Il riscatto della poesia italiana doveva avvenire, per D'Annunzio, in concomitanza con una riscoperta di quelle glorie nazionali, maggiormente dimidiate da conflitti psicologici. Così il proposito di ridare voce a un personaggio dantesco, come Francesca, suonava come tentativo di nobilitazione artistica di una vicenda d'amore tormentata, cui il riferimento alla tradizione cortese consentiva di inserire in un quadro, non tanto di documentazione erudita, quanto di sommovimento emotivo, nella rilettura delle «diarchie (pur così novecentesche) del peccato e delle virtù, della *perdizione* e della *sabotezza* e, insomma, dell'*inferno* e del *paradiso*, anche al di fuori dell'ambito spiritualistico e cattolico».<sup>25</sup> E d'altronde, «escito di recente da una lotta nazionale che è stata combattuta anche da voi con tanto generoso ardore, io non potevo cercare il mio riposo se non in vista di questa grande Alpe Apuana, che ogni giorno sotto il sole mi significa con il salire dell'impetrosa forza espressa dalle sue viscere di marmo, ogni giorno mi significa la stessa vostra aspirazione, quella che fra poco infiammerà tutto il popolo di Italia: l'aspirazione verso le superiori forze della sana e libera vita».<sup>26</sup>

Così il dramma della Francesca dannunziana si consuma nel graduale passaggio dal buio alla luce, per ripiombare infine nel buio della morte, che è annullamento del fiume del tempo nella lontananza della proiezione della vicenda presente nel ricordo e nell'assenza. È una creatura poetica, che passa dai toni sommessi della preghiera al cedimento progressivo alla passione, ma che sempre conserva, in D'Annunzio, i tratti nobilitanti della vivificazione estetizzante di una parabola decadente di luce e ombra, vita e morte. Ed era questa la parabola di un itinerario non solo artistico, ma consumato nell'umanità del riscontro autobiografico e nella ricreazione ideale, nell'erecivo della Capponcina, di un'attitudine contemplativa, come risultato di un coacervo di esperienze di vita e dell'avvio di un volontario approfondimento in una dimensione «prenotturna».

<sup>24</sup> U. SABA, *Il bianco immacolato signore*, in «Corriere della sera», 24 novembre 1946; poi in *Prose*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1964, pp. 139-145, ora in S. Costra, *Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 112-117:114.

<sup>25</sup> V. MORETTI, *In libertà di parole. Sul dantismo di Gabriele D'Annunzio*, in ID., *I labirinti del Vate. Gabriele D'Annunzio e le mediazioni della scrittura*, Roma, Studium, 2006, pp. 265-276:266.

<sup>26</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., XXIX (1900), pp. 415-449:418-419.

#### 4. *La logica dei contrari*

L'identificazione della vicenda di Paolo e Francesca con un prelievo dantesco o boccacciano autorizza una riflessione di ordine artistico-poetico, che all'orditura del tempo e all'evocazione nostalgica unisce una sorta di regressione negli spazi dell'innocenza infantile. Il conflitto era, in D'Annunzio, l'omaggio estremo a una attualizzazione di epoche passate, in linea con una tematizzazione della poetica contiana e pascoliana del fanciullino. Il ritorno alle vicende e al linguaggio del Medioevo, indipendentemente dalla violenza dei prelievi, era un'operazione coerente in D'Annunzio con la poetica contiana dell'arte che continua la natura, che, tradotta in termini letterari, non resuscitava la storia del passato in margine a una tematizzazione autobiografica, ma anche in un intento di nobilitazione della materia, che contribuisce a porre l'opera d'arte in una dimensione metatemporale, che significava riesumazione della poesia delle origini attraverso la mediazione dantesca. La tramatura dantesca del sottotitolo della *Beata riva* come poema dell'oblio (*Purg.* XXXI, 96-98) ineriva all'accezione propriamente contiana del culto del fanciullino, non a caso trasmesso dal Conti al Pascoli, che condusse i due autori all'identificazione della passione e dell'istinto con un moto primigenio di forze, annullato nella sua veemenza dal ripiegamento estetizzante, che traduceva lo stupore del neofita al cospetto del mondo e della natura. Il passaggio, in D'Annunzio, da una sorta di estetismo prerafaellita, materiato di uno storicismo medievale quattrocentesco, a quello di ispirazione classica e idealizzante denuncia una sussunzione della tradizione nel ritmo cangiante di un recupero arcaizzante, non tanto e non solo come idea di cultura, quanto anche e soprattutto come decongestione lirica di un decadentismo torbido, sospeso tra passione e trascendenza. Una parabola nietzschiana di conflitto e armonia, di natura e arte, riassunta nel «Figlio della cicala e dell'olivo» del *Fanciullo* alcionio, era venuta attualizzando i riferimenti spaziali ad ambienti precisi, che nell'evoluzione tragica dalla *Città morta* alla *Francesca*, avevano segnato lo sviluppo ideale della storia dall'Ellade alla Romagna, come patria, quest'ultima, di arte e tema di fondamentale importanza nell'itinerario spirituale, biografico e poetico del Dante esule. Il passato diventava, per il D'Annunzio studioso e ammiratore della classicità, non tempo morto di un mondo di rovine e di assenza, ma fonte di vita e di una tramatura simbolica, nel solco della restituzione drammatica di un procedimento umano di fuga e ritorno. Conveniamo, a questo proposito, con il Lombardini, per il quale «la citazione, l'interpolazione, la chiosa, la reminiscenza, il riuso della propria scrittura convergono in questa direzione: a fissare in Dante l'immagine

capitale della scrittura del passato, il simbolo onnipotente della poesia arcaica, che il supremo degli umanisti fagociti e reinterpreti secondo la propria *Weltanschauung* artistica.<sup>27</sup> Si trattava di una mimesi stilistica, ma ancor più semantica, che D'Annunzio adattava al suo spirito di artiere e artifex. La predisposizione spirituale a lunghi ozi contemplativi era la premessa fondante dell'orditura metatemporale dell'approccio a Dante, poeta di forti passioni e insieme simbolo di un moto di fuga dal presente e dalla storia, nella dimensione contemplativa dell'esilio. E se la permanenza di Dante a Ravenna era coincisa con il periodo di maggiore pace interiore del sommo poeta, anche il soggiorno a Settignano di D'Annunzio ne ricalcava le orme di beata solitudine. Al D'Annunzio della *Francesca* non interessava la condanna cristiana del peccato, ma il ritorno all'antico, sia nelle forme mitizzate della solitudine contemplativa, sia in quelle storicizzate delle origini della civiltà, ripercorse attraverso l'incanto di uno spirito fanciullesco. «Natura e Arte sono un dio bifronte», recita il *Fanciullo* alcionio, che trasferisce la storia dalla Grecia alla Toscana, per poi ricondurla alla mitica Ellade, entro un cammino, che, come ha sottolineato Francesca Nassi, non solo si contrappone a quello della storia, normalmente rivolto da Oriente a Occidente, ma che si pone come itinerario di autocoscienza, nella ricerca delle radici primigenie del mito e dell'arte.<sup>28</sup>

La riappropriazione del mito, accertabile nell'elevazione di Dante e della *Commedia* a simbolo di una riscrittura della storia, era tematizzata dal conflitto, e insieme dal connubio, di carne e spirito, nel riconoscimento del sommo poema come punta massima dell'idealizzazione superomistica e poetica di un sofferto e concitato biografismo. Perciò l'accezione moderna del dantismo dannunziano non si risolve entro una semplice dimensione storico-erudita, ma si pone come il ripensamento ideale di un vitalismo dimidiato tra l'arte e la vita, la poesia e l'autobiografismo, il piano simbolico e la dimensione letterale. Come «la grecità di *Alcyone* è distaccata dalla romanità, in quanto rappresenta un ideale momento estetico da cui è bandita ogni dimensione pratica»<sup>29</sup>, così l'accezione moderna del dantismo pascoliano si pone come il ripensamento ideale di un vitalismo unificante l'arte e la vita, la poesia e l'autobiografismo, il piano simbolico e la dimensione letteraria. E se l'itinerario contiano e pascoliano del fanciullino suonava come riscatto delle

<sup>27</sup> A. LOMBARDINO, *L'ora della chimera. Segni simbolo linguaggio in D'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2008, p. 386.

<sup>28</sup> F. NASSI, *L'Ellade in Toscana: il mito greco nel paesaggio dell'«Alcyone»*, in AA. VV., *Terra, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. II-III. La Toscana, l'Emilia Romagna, l'Umbria e la Francia*, a cura di S. Capecechi, Pescara, Ediers, 1999, passim.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 543-544.

urgenti primitive dell'esistenza, quello dannunziano si palesava in tutto il suo spessore di risemantizzazione del vissuto, entro una consonanza di spirito tra la natura e l'arte, la vita e l'ideale, la visione dell'amore come tormento e la ricerca della pace, ed entro una interpretazione romantica, ma ancor più decadente, del Medioevo. Quest'ultimo si riattualizzava nella sua duplice valenza di un titanismo eroicizzante, coerente con l'atteggiamento superomistico, e di una idealizzazione del sentimento, entro una trama di letteranti passioni e di sostenutezza artistica, di presente e di distanziamento simbolico nel tempo e nello spazio. Il moto nostalgico di riappropriazione dell'antico suonava, in D'Annunzio, come interpretazione e suggestione di un'età, come quella medievale, lacerata tra le forze incombenti del fato e le umarezze della solitudine e dell'assenza. Non era la logica perversa della storia, con le proprie leggi di forza e di dominio, a sostanziare il dramma delle eroine tragiche dannunziane, quanto piuttosto la perdita di una dimensione spirituale di armonia a incidere sulla trasformazione mitizzante di eventi e fatti ricreati dalla fantasia dell'Imagifico. Le vicende di morte, inquadrate in trame storiche ormai sepolte dall'avanzamento della civiltà, diventavano, nella mente di D'Annunzio, spunto iniziatico a un cammino dello spirito, oggettivantesi nell'idealizzazione dell'antico come ricerca di armonia e di equilibrio, al di là delle forze devastanti e distruttrici del tempo. L'estetismo preraffaellita, in tale contesto, non si identificava tanto, nel D'Annunzio tragico, con la sublimazione artistica, quanto con l'idealizzazione delle pulsioni inconscie dello spirito, naturalmente tendente alla ricomposizione armonica dei propri conflitti, e dunque alla mitizzazione di età di intenso coinvolgimento passionale ed emotivo. Perciò la storia era il risultato, non tanto di un accertamento erudito, quanto di una compartecipazione emotiva a vicende del passato, straordinariamente moderne nel loro significato di nobilitazione e idealizzazione di un percorso di vita essenzialmente drammatico. Così la tragedia, in D'Annunzio, in una sorta di wagnerismo filtrato dai francesi e dai preraffaelliti, si riduceva, all'altezza della stagione della Capponcina, a tensione verso una idealità di vita, indotta dal rimpianto nostalgico del passato, ma soprattutto dell'ansia di pace suscitata dalla vicenda d'amore con la Duse. L'intreccio tra Angelo Conti, D'Annunzio e la Duse fu il risultato di una reciproca interazione nell'acclimatamento con un ambiente, quello della Capponcina, straordinariamente adatto all'assaporamento di sensazioni di pace e di amore. Le citazioni dantesche delle lettere della Duse ad Angelo Conti, allusive a versi di straordinaria fattura emotiva e spirituale, in uno con la dichiarazione della stessa Eleonora nel periodo fiorentino, in cui l'attrice affermava: «Pensavo stamane quanta pace ha questo mondo, che solo i vi-

venti ingombrano e turbano»<sup>30</sup> denunciano il livello di straniamento affettivo in cui si trovavano il D'Annunzio e la Duse rispetto al coinvolgimento nella vita sociale, in un periodo in cui le vicende sentimentali si ponevano come l'unico antidoto al fallimento della immersione del poeta nella vita politica del paese. Né il terrore di una vita condotta ai margini della moralità comune poteva indurre in D'Annunzio il senso cristiano del peccato, perché l'adulterio risultava al poeta riprovevole, non da un punto di vista religioso, ma per gli esiti disastrosi di conflitti psicologici, lontani da una logica di pace e di armonia. La pace diventava una meta invocata nell'inquietudine del male, come idealizzazione della stessa corte riminese, nella qualità del rifugio in una terra di "asilo", non contrapposta al "nido" di partenza della corte ravennate, ma riproposta come viatico di salvezza.

Pensare io voglio  
che l'anima s'è mossa  
da quella riva per venire in questo  
asilo ove la musica è sorella  
della speranza, et ignorare il male.  
che ieri fu sofferto  
[.....] e tutta la mia vita  
[.....]  
[.....]  
per un'ora vederla  
acquietarsi come una corrente  
in questo mare  
che gli occhi miei vedono sorgente  
[.....]  
[.....]Pace in questo mare,  
che tanto era selvaggio  
ieri, et oggi è come la perla, datemi  
pace! ( a. III, s. V).

Il divario tra la solitudine contemplativa di D'Annunzio e della Duse, confinati nell'eremo della Capponcina, e la condizione tragica di Dante, che visse il proprio allontanamento da Firenze come eterna forma di scomunica e di condanna, si riequilibrava nel mito di Ravenna, al quale D'Annunzio era ricondotto dagli studi del Carducci e del Pascoli. Ravenna, sede di una

<sup>30</sup> D. FEDLER, *La Divina e il Dottor mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti*, in «Critica letteraria», a. XXVIII (2000), n. 107, pp. 297-333-328.

corte incline alle lettere e alla poesia, si prestava, tanto per Dante quanto per D'Annunzio, a una sorta di risemantizzazione del concetto di esilio, rivissuto (in entrambi nell'ansia di una liberazione dal dolore e di un approdo a una visione serena e contemplativa dell'esistenza «Ho la volontà vigile d'essere giovane ancora»<sup>31</sup>. La ripresa, anzi, dell'episodio di Francesca è un omaggio a quei signori Da Polenta, che pure ospitarono Dante nell'esilio. La condizione (lo straniero nel mondo, che mosse Dante alla enfaticizzazione di una terra, come Ravenna, «connotata dall'idea statica e tranquilla di quiete e di pace»<sup>32</sup> in straordinaria antitesi con la tragedia infernale dell'«eterno esiglio» (*Inferno*, XXIII, 126 e *Purg.*, XXI, 18), e che fece quindi assumere al «contesto ravennate» «un compito di decantazione catartica»<sup>33</sup>, si intreccia straordinariamente quella dannunziana di una ricerca di pace, per vivere nel contatto con la natura e con il paesaggio e in straordinaria sintonia con l'amore rigeneratore della Duse la grande avventura poetica della scrittura della *Francesca* e delle *Laudi*. E se a questo si aggiunge che, al di là della datazione precisa del soggiorno ravennate dantesco, il fatto che la *Commedia* fu scritta «o quanto meno rivista dopo qualche passaggio dantesco in Romagna»<sup>34</sup> convaliderebbe l'ipotesi avanzata dal Battistini della conoscenza della vicenda di Paolo e Francesca, assente in tutte le cronache del tempo, proprio durante uno di questi sopralluoghi, risulterebbe plausibile inquadrare la suggestione dannunziana della vicenda dei due sfortunati amanti nell'omaggio indiretto dantesco a una signoria, come quella di Guido Novello Da Polenta, che aveva positivamente segnato il destino dell'Alighieri. La solitudine dei due poeti coincide con la conduzione di una vita all'insegna dell'arte e della poesia, pari a quella della riaffermazione, con la pubblicazione della *Beata riva* del Conti, degli ideali della cultura e della bellezza, in contrasto con la barbarie e l'anarchia moderne, impersonate da un gregge vile. La dimensione dello spazio chiuso della corte ravennate, in Dante, e del soggiorno dannunziano alla Capponcina, era il segno, in entrambi i poeti, di un filtro dell'esterno attraverso l'interno, non solo di ambienti circoscritti, ma della ricerca di una pace, concepita in reazione ai rumori del mondo, secondo un preannuncio di situazioni tipiche della stessa *Leda senza cigno*. La storia drammatica dei due amanti, immortalata dai versi dell'Alighieri, era la traccia, per D'Annunzio, su cui scandire il rimaneggiamento autobiografico di un'esperienza di dolore

<sup>31</sup> G. D'ANNUNZIO, *Libro segreto* (in *Prose scelte*), Roma, Newton Compton, 1995, p. 527.

<sup>32</sup> A. BATTISTINI, *L'estremo approdo: Ravenna*, in AA. VV., *Dante e le città dell'esilio*, a cura di G. Di Pino, Ravenna, Longo, 1989, p. 165.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 165.

e, insieme, di catarsi, entro il compianto tragico dell'efferezza degli uomini e della forza straniante dell'amore. E, d'altronde, se, come ha notato Luisa Zamboni Vergani, la vicenda di amore di Francesca conduceva l'eroina alla morte («Amor condusse noi ad una morte»), mentre quella di Dante portava alla salvezza, in D'Annunzio l'unione di amore, morte e salvezza coincideva con un itinerario di elevazione, che dal conflitto tra i termini opposti di dolore e gioia traeva lo stimolo per una decantazione lirica, di ispirazione contiana, del raggiungimento di una condizione di equilibrio e di armonia. Perciò, come la Francesca dantesca era creatura di tragedia, e insieme figura tutta femminile, la Francesca dannunziana sembrava filtrare la dimensione tragica della vita attraverso l'autocommiserazione del proprio stato, entro una intellaiatura tutta interna dello sguardo sul mondo e del ritratto di Gianciotto e Paolo. Il distacco dal mondo costituiva l'essenza del distanziamento aristocratico dannunziano, non solo dalle passioni comuni, ma da un modo banale di intendere la vita, nella piena conformità del proprio ritiro presso la Capponcina al clima estetizzante fiorentino della cultura del «Marzocco» e della pubblicazione, nel 1900, della «Beata riva» contiana. L'esperienza di solitudine non era solo il segno, come per Dante, dell'approdo presso Ravenna a una condizione esistenziale di tranquillità interiore, ma la manifestazione della conformità di uno stato psicologico a un ambiente ritenuto dal poeta coerente, nelle sue stesse implicazioni culturali, con i fondamenti estetizzanti di un percorso di poetica e di vita. La storia dantesca di Paolo e Francesca, al di là dei propri risvolti drammatici, consentì a D'Annunzio l'esaltazione di quella tradizione amorosa e cavalleresca d'oltralpe, culminante, non solo nella lettura del romanzo galeotto, ma nell'abbeveraggio, alla fine del II atto, a una coppa di vino da parte di Francesca, Paolo e Gianciotto, che ricalcava il filtro magico della storia di Tristano e Isotta. Il turbamento psicologico dell'animo stesso di Paolo era espresso attraverso le parole emblematiche del personaggio:

La pace era fuggita  
dall'anima di Paolo Malatesta  
e tornata non è, né tornerà  
più mai. La pace  
e l'anima di Paolo Malatesta  
sono per me sempre nemiche, in vita e in morte. (a. II, s.III).

La contrapposizione dantesca della parola "pace" «a la bufera infernal che mai non resta» (*Inf. V*, 31), senza alcuna speranza per i dannati, appare significativamente contraddetta, in D'Annunzio, da un'insistenza maggiore sul travaglio della vita in terra, che apre a pause liriche, come il ripiega-

mento interiore di Francesca che intona il Padre nostro, o come l'immagine del mare, evocata da Francesca, che ricorda l'episodio di Tristano e Isotta (nell'attesa di Tristano della vela della nave, che trasporta Isotta):

Ho visto il mare,  
il mare eterno,  
la testimonianza del Signore;  
e sul mare una vela  
che il Signore conduce in salvamento.  
Paolo, fratello in Dio,  
io faccio un voto,  
se ci aiuti il Signore  
misericorde. (a.II, s. III)

Se il dramma dantesco di Francesca, eternamente condannata nel peccato di amore, costituisce il controcanto dell'elevazione stilnovistica da parte dell'Alighieri, di Beatrice a simbolo della teologia, entro una chiara dimensione di fede, quello dannunziano si risolve in un itinerario simbolico, dal tramonto alla pace, come misura, non di uno scarto tra Inferno e Paradiso, ma di un'intima corrispondenza tra il dolore e la gioia, l'"enfer" e l'"ideal". Perciò il profilo estetizzante della Francesca dannunziana non è espressione, come in Dante, di un figurativismo esteriore, risolto nell'identificazione dell'iconografia medievale col simbolismo delle figure, delle immagini e del colore, ma riduce a un preziosismo paesaggistico e a referenti impressionistici la tematizzazione di un itinerario di voluta esclusione dalla volgarità del mondo e di condanna dei conflitti psicologici. L'elogio dannunziano dell'alba

Videro  
gli occhi miei l'alba,  
l'alba che porta la stella diana,  
la nutrice del cielo  
che ci destava per darci il suo latte  
quando l'ultimo sogno  
era venuto al piccolo origliere  
[.....]  
Videro questo gli occhi miei; vedranno  
questo finché la notte non li chiuda,  
la notte che non ha  
alba, fratello. (a.II, s.III)

si inserisce entro una sensibilità cromatica, non conforme al naturismo dell'Alighieri, particolarmente espresso nei canti del soggiorno ravennate, e talora anche dell'*Inferno*, dove permane una sensazione di buio assoluto,

piuttosto relativa alla dimensione soggettiva del simbolismo del sogno, che restituisce una tramatura psicologica, non di un cammino di perdizione e di salvezza, ma di estasi contemplativa. Fu nella Capponcina, ambiente ideale dell'ispirazione artistica, che la stessa configurazione europea dell'estetismo dannunziano poté incontrarsi proprio con il richiamo di Firenze per la presenza nell'identica città di Angelo Conti e del Nencioni. Perciò, all'interpretazione allegorica e mistica dei saggi danteschi pascoliani sulla *Commedia*, D'Annunzio contrappose una lettura mitografica del Medioevo, età di potenti e laceranti passioni, che per l'identificazione della Romagna dantesca con la Toscana dell'esilio dannunziano, costituì insomma, nella *Francesca*, l'elemento di sutura dell'esemplarità storica con un moto personale di affetti e di vita.

### 5. Tra Ravenna e Settegiano

La rappresentazione dell'antico, dunque, esaltato nelle proprie valenze estetiche e cortesi, rappresentava, nella *Francesca*, la forma mitizzante di uno sguardo retrospettivo, imperniato, non solo sul rimpianto di un mondo di antichi valori, entro la crisi degli ideali contemporanei, in cui attecchì, non a caso, l'esperienza fiorentina del «Marzocco», ma anche sul contrasto tra il ritorno a un nido di affetti familiari e lo sradicamento affettivo dalla vita riminese dell'eroina dannunziana. La nostalgia rivive, nelle parole di Francesca, nel ricordo della

foresta d'intorno, insino al lido  
di Chiassi,

investito di una carica emozionale, che trasferisce in quei luoghi sensazioni di incubo:

La foresta era muta come l'ombra  
sopra le tombe;  
Ravenna, cupa come una città  
depredata al cadere della notte (a.I, s.V),

che rivivono nella ripresa stessa della novella di Nastagio degli Onesti, ambientata, appunto, presso il lido di Chiassi, accanto a impressioni di pace:

E malvagio voi foste,  
che non m'abbandonaste alla fiamma  
perché mi si prendesse e mi volgesse

al mare e fossi io posata dolce  
mente su la marina di Ravenna  
e conosciuta da taluno e al mio  
padre recata (a.II, s.III).

La contrastante rappresentazione dei luoghi di pace rimanda al Dante (del canto di Francesca, imperniato sull'opposizione tra il luogo «d'ogne luce in tuto, / che mugghia come fa mar per tempesta» (*Inf.* V, 28-29) e la dolcezza di quella «marina», che evoca, non solo il «tremolar della marina» di *Purg.* I, 117), ma una visione di pace rasserenante. Era la stessa immagine di pace, richiamata dal ricordo, espresso nella famosa terzina di *Inf.* V, 97-99, di Francesca dei luoghi natali, forieri di serenità e di quiete:

Siede la terra dove nata fui  
su la marina dove 'l Po discende  
per aver pace co' seguaci sui. (*Inf.* V, 97-99)

Evidente, nell'intonazione malinconica di questi versi, era il richiamo dell'Alighieri a una situazione autobiografica, che, all'inizio del canto VIII (del *Purgatorio*, nel calare della sera, suggeriva il rimpianto dei «dolci amici», che opportunamente si inquadra nel contesto emotivo della condizione di esilio delle anime del Purgatorio e di Dante dalla sua città. Il ricordo dei luoghi natali trasforma la poesia notturna dell'indemoniato Inferno dantesco in notazione temporale di straordinario raccoglimento interiore, che non a caso evoca anche l'immagine di pace, veicolata dalla stessa «marina di Ravenna» dannunziana. Le sensazioni di calma e di tregua concesse all'animato affranto di Francesca sono quelle legate alla consonanza umana con il percorso biografico di Dante, che trasfonde il proprio animo, nel momento vicino della morte, nella pineta di Ravenna.

Il passato era il superamento di età storiche trascorse, ma anche di un nido di affetti per sempre tramontato, che lasciava convergere sul paesaggio, ora i tratti tenebroso e inquietanti del richiamo onirico, ora il carattere evocativo del distanziamento nostalgico. Ma la finestra di Francesca a Rimini rimaneva chiusa come quella di D'Annunzio nell'esilio della Capponcina, che filtrava gli eventi e il paesaggio nella dimensione della solitudine e dell'auspicio a una pace interiore. La ripresa dell'episodio di Francesca da parte di D'Annunzio non a caso coincide con la stesura dell'ode *A Dante*, apparsa sulla «Nuova Antologia» del 16 gennaio 1899 e poi confluita in *Eleftra*, e con il discorso pubblicato poi su «Il Giorno» il 14 gennaio 1900, dal titolo *Nel tempio di Dante*, con cui l'Immaginifico inaugurò la loggia di Orsanmichele, destinata a Firenze alle *Lecturae Dantis*. La divaricazione dannunziana nella

rievocazione di Dante, «oceano senza rive tra due poli, tra il Bene e il Male» [*A Dante*, 8]), torna nel naturalismo simbolico del discorso *Nel tempio di Dante*, in cui l'Immaginifico alludeva ai caratteri della comunione dell'Alighieri con la Natura, compresi tra «una terribilità e una soavità non conosciute da alcun altro».<sup>35</sup> La retorica del sublime, affidata all'eccitazione estetizzante della profusione d'oro della città di Ravenna, in cui la rievocazione del mausoleo di Galla Placidia generava il contrasto tra la terribilità della morte e il radioso destino della città, ultima sede dell'Impero romano (più avanti, nella stessa ode, al v. 4/5 D'Annunzio avrebbe definito Ravenna «cupa carena grave d'un incarco/ imperiale»), combaciava significativamente con il silenzio cupo della città, nella *Francesca*, in cui le sue tombe le conferivano un aspetto spettrale, significativamente trasceso nella positività del culto delle memorie patrie. La consacrazione storica di Ravenna a città di memorie rivive, non a caso, nell'altro componimento pubblicato poi in *Electra* dedicato a Ravenna, inizialmente apparso sulla «Nuova Antologia» del 1° novembre 1903, nel richiamo al simulacro tombale di Guidarello Guidarelli, che inquadrava la stessa atmosfera notturna del paesaggio, vivificato dal ricordo delle glorie passate («Gravida di potenze è la tua sera, / tragica d'ombre», vv. 9-10). Il mondo delle rovine, così significativamente accostabile all'evocazione, nella *Città morta*, dei sepolcri degli Atridi, si dilata, nella poesia dannunziana, nel riferimento all'«inestimabile ricchezza della profusione d'oro del mausoleo di Galla Placidia, più avanti ribadita, nell'altra ode dedicata a Ravenna, inizialmente apparsa sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899, dall'accento a «un diadema», che inorgoglisce il «funebre tesoro» (vv. 9-10). La morte, quella dei grandi, diventa per D'Annunzio, che lascia rivivere nella sua poesia l'atmosfera marzocchiana, stimolo alle speranze nel futuro dell'avvento di una nuova civiltà, che non avrebbe dovuto solo essere espressione di una rinascita sul piano storico-politico, ma soprattutto in ambito morale-artistico. Non per nulla il secondo componimento dedicato da D'Annunzio, in *Electra*, a Ravenna si concludeva con la potente immagine del «cenere di Dante», che «passa nel vento/ come pòlline», sopra le memorie della città. In quanto antico retaggio di glorie nazionali Ravenna si saldava, così, nel ricordo poetico di D'Annunzio, all'elogio di Dante, «Eroe primo di nostro sangue/rinnovellante» (*A Dante*, vv. 36-37), «oceanica mente ove dieci secoli atroci, / carichi d'ombra di strage di fede e di paura» (vv. 38-39) mediavano il passaggio dalla concezione eroica della storia, di derivazione carlyliana, alla sottolineatura, sulle orme del Conti, del contrasto tra la colpa e il male

(dell'adulterio e l'innocenza della poesia come il simbolo di una liberazione. L'ale contrasto era percepito dal Pascoli in termini morali, e dal D'Annunzio in forme di supremazia dell'arte, come itinerario non verso la salvezza, ma verso la purezza. Se in Dante Pascoli ritrova la trasfigurazione cristiana di un pensiero incentrato sul concetto di evoluzione dalla bestia all'uomo, D'Annunzio individuava il riscatto dell'uomo, vincitore sulla storia, entro una logica artistica di liberazione dal male e di approdo alle ragioni eterne dell'arte purificatrice e consolatrice. Lo stimolo dell'uomo alla perfezione, che già nel *Correvio* Dante, sulle orme di Aristotele, aveva colto nel possesso della sapienza divina, animava le pagine pascoliane dantesche, entro una visione profetica dell'umanità, che si libera dalla selva e dalla bestialità, per accedere alla foresta dell'Eden. È nel capovolgimento del *topos* biblico del *locus amoenus* come luogo di inciviltà e di resurrezione, che la foresta dannunziana si delineava come spettacolo della natura, e dunque delle forze primigenie dell'uomo, dal momento che «Dante è come la montagna, come il mare, come la foresta: ci appare ogni giorno in un aspetto impreveduto, ci rivela ogni giorno una verità subitanea[...] Egli vive in tutto il passato e in tutto l'avvenire».<sup>36</sup> L'analogia si stabiliva tra i versi di Dante e le forze della natura («I versi di Dante sono i musicali fratelli delle montagne, dei ghiacciai, dei fiumi, delle forze originarie», tanto che «le comunioni di questo poeta con la Natura hanno a volta a volta una terribilità e una soavità non conosciuta da alcun altro»)<sup>37</sup>. È così che il piano della memoria, riscattante il patriottismo della nostra migliore tradizione culturale, si innestava, in D'Annunzio, in una trasfigurazione mitica della natura e dell'ambiente («Così, se svolgiamo il libro di Dante, l'effigie stessa dell'Italia bella ci appare come se la vedessimo da un culmine sublime e c'inebria l'odore del nostro secolo, in cui le radici delle memorie sono mescolate alle radici degli allori e delle querci»)<sup>38</sup>, che conservavano peraltro la forza primigenia delle passioni e dell'istinto. Così, se per Pascoli Dante è l'esponente significativo di una poesia mistica e teologica, che visse l'esilio come privazione e come esclusione dal consesso umano, in un moto di rinnegamento del passato, per D'Annunzio Dante fu colui che, nella tramatura estetizzante, e non solo attualizzante, del passato, ricongiunse la civiltà greca con quella italiana, nella comune capacità di elevazione dell'istinto a forme imperiture di arte. Una forza della natura si scatenava soprattutto, per D'Annunzio, in analogia con il Conti, dalle montagne, che gli fornivano il conforto contro l'ostilità della natura.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 475.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 477.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 479.

<sup>35</sup> G. D'ANNUNZIO, *Nel tempio di Dante*, in ID., *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zancetti, vol. II, pp. 473-479-477.

Si intravede, in questo passo dannunziano, una chiara filigrana nietzschiana, entro una accezione contiana della differenza tra cristianesimo e contemplazione estetica, il primo, che nega il *principium individuationis*, la seconda, che lo fa dimenticare per un breve tempo, per sospendere per un attimo l'ansietà umana. Non era nel superamento del nietzschianesimo violento e superomistico che l'estetica contiana si incentrava sulle lodi che canta il poeta, che nel momento stesso dell'oblio possiede la capacità di elevarsi sopra il fenomeno, «mentre gode il suo istante d'oblio, ha la visione limpida della vita, ha cioè la potenza di salire sopra il fenomeno. È proprio nella concezione nietzschiana della montagna come idea della solitudine «spesso voluta e ricercata»<sup>39</sup>, e che assume un significato beatificante, e dunque nell'inno incipitario di *Così parlò Zarathustra* alla montagna, che si consumava l'anelito alla solitaria contemplazione. Lo scalare la montagna era, per Nietzsche, una severa disciplina, che tendeva alla purezza della conoscenza, secondo un itinerario ben diverso da quello del cristianesimo, che individuò, appunto, con la montagna del Purgatorio, il segno dell'aspirazione e della liberazione dalla colpa. Il percorso nietzschiano non negava il *principium individuationis*, l'accettazione della tragicità e della problematicità dell'esistenza, proprio come il D'Annunzio della *Francesca*, che nella solitudine della Capponcina visse il proprio accostamento a Dante, che se era contianamente di puro oblio, si alimentò comunque della negatività dell'esistenza, sperimentata appunto nella vita terrena. Il Dante del II trattato del *Convivio*, che interpretò l'episodio dell'ascensione di Cristo al monte con soli tre apostoli come esempio del significato tropologico delle *Scritture* dell'approdo solitario alla verità e alla grazia, non si discosta di molto dalla stessa invenzione della cosmografia dantesca del *Purgatorio*, prefigurazione stessa dell'ascesa solitaria al monte Ventoso del Petrarca delle *Familiars* e di Rinaldo al monte degli Ulivi, come tensione alla purificazione. Il bagaglio di sofferenza e di una visione tragica della vita aveva poco a vedere con l'accezione pascoliana e cristiana del passaggio dalla selva alla foresta, entro un cammino religioso di santificazione, ricercato e alimentato dalla solitudine del soggiorno ravennate dell'Alighieri, come forma di espiazione e di condanna. Per D'Annunzio la solitudine della Capponcina fu uno strumento positivo di evoluzione, in senso contemplativo, all'interno di una poetica, che non voleva dimenticare il dolore, ma semplicemente sblimarlo nelle forme pure dell'arte e delle regioni più alte di un iperuranio, in cui il mito pagano riviveva nei modi di un percorso di cultura e di strategie di poeticità. Dall'esempio del passato non solo scaturiva, sulla linea del pensiero

contiano, una progettualità futura, ma soprattutto una visione profetica della personalità e dell'opera dantesche, che accresceva la sacralità del ricordo e la mitizzazione leggendaria della loro incidenza sulle generazioni future. Il profetismo dantesco non solo rappresentò, per D'Annunzio, il fondamento croicizzante della positività della vita e della storia, ma soprattutto l'anelito di congiunzione tra l'arte e l'esistenza, perché Dante insegnò non solo il culto delle lettere, ma quello della stirpe. Il profetismo dantesco, maturato proprio negli anni dell'esilio dell'Alighieri, costituiti, per D'Annunzio, il terreno reale di rifondazione di una fiducia nell'avvenire, non solo come affermazione di un nuovo vigore morale e della libertà, ma anche come attesa in un rinnovamento dello spirito e della bellezza. Dalla solitudine della propria condizione biografica, tanto Dante quanto D'Annunzio identificarono nella montagna il simbolo dell'attesa di una rigenerazione morale e spirituale. Rientrano allora in questo ambito un ulteriore approfondimento, oltre che dell'operazione dannunziana del ricorso alle fonti e quindi delle modalità citatorie, anche dell'inserimento della *Francesca* in una fase di decantazione lirica delle letture dannunziane, che lievitavano sul fondo della ricerca di una veridicità storica, senza peraltro intaccare il valore assolutizzante della biografia, come sedimentazione inconscia di certe predilezioni letterarie e come certificazione dell'approdo dannunziano alla Bellezza, non solo come esercizio purificatore dell'animo, ma come stratificazione del vissuto e di molteplici e significative esperienze esistenziali. In antitesi con la stratificazione delle letture e dell'esperienza nella rivitalizzazione della vicenda dantesca rientra l'atmosfera di morte della tragedia, che, al di là delle sue connotazioni positive di slancio verso la positività della vita, obbedisce, purtuttavia, a quell'estetica dell'orrido propria dell'Ottocento e del Novecento. L'esperienza del tragico, se accogliamo il suggerimento di Andrea Bisicchia, è il carattere dominante di una passione, dalle forme irrazionali e patologiche.<sup>40</sup> Da questo clima di ripiegamento interiore in forme dolorose sbocciava l'alta idealità della poesia. Così D'Annunzio, nel *Discorso ai Pescarezi*, probabilmente pronunciato alla fine di dicembre del 1901 o ai primi di gennaio dell'anno successivo, in occasione del proprio ritorno a Pescara dopo cinque anni di assenza, non esitò a sottolineare il valore tutto consolatorio della poesia, straordinariamente intensificato dall'esperienza dell'esilio. L'archeologia, in tale contesto, diventava essa stessa espressione di una intelaiatura psichica. L'annientamento della donna è pari allo stato di allucinatoria evocazione di una bellezza in decomposizione, che alla *ferme fatale* sostituisce la suggestione di un mondo al suo tramonto. In

<sup>39</sup> D. SACCHI, *La montagna di Zarathustra*, in AA. VV., *Ascensioni umane. Le montagne nella cultura occidentale*, a cura di G. Langella, Brescia, Grafo, 2002, pp. 177-202:181.

<sup>40</sup> A. BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia, 1991.

proposito il Bisicchia insiste sull'ibridismo della tragedia: «che ha poco a che fare sia con la tragedia storica di stampo romantico, sia con i drammi storici di Ibsen o di Strindberg, i due grandi e veri rinnovatori della scena europea di fine secolo». <sup>41</sup> Eppure da questo fondamento tragico della consonanza tra il destino di D'Annunzio e dell'Alighieri scaturisce il filtro preraffaellita del dantismo rossettiano, come nell'utilizzazione del sintagma della *Vita nuova*, «color di perla», da D'Annunzio recuperato anche in *Beatiuine*. L'idea del congedo dalla primavera del componimento dannunziano, avvolto nel clima sereno e pacato della contemplazione, collima con la richiesta di pace, da parte di Francesca a Paolo:

Io vi prego, vi prego  
che voi mi diate pace  
sol per quest'ora,  
mio bello e dolce amico,  
a fin ch'io possa addormentare in me  
l'antica pena et obliare il resto. (a.III, s.V)

Il clima rarefatto del componimento dannunziano, sospeso tra contemplazione e realismo delle notazioni, si perde nell'evocazione manierata di Francesca, che appare «inghirlandata di violette», tra il profumo «aulente» del mattino, appena bisbigliante parole di estasi mistica e caritatevoli: «Perdonatomi sia con grande amore!» Gli inserti e i richiami danteschi, in tale ambito, oltre che da richiamo citatorio, non sussistono come prova di arcaismo, ma appaiono volti a «sostenere, paradossalmente, la modernità degli spessori estetici e linguistici della sua scrittura» <sup>42</sup> I prelievi e le consonanze col dettato dantesco si sintonizzano sulle potenzialità magico-evocative del vocabolario, attivando, come ha precisato la Ferri in più punti, una tecnica allusiva. <sup>43</sup> La gestazione lunga dell'opera di quasi due anni, sia pure la scrittura fosse stata realizzata in soli quattro giorni, denota un acclimatemento con le fonti, integrato con una straordinaria capacità ricreativa e ispirativa. Da questo coacervo di esperienze, tra immersione nella solitudine della Capponcina e percezione dell'esilio dantesco, nasceva lo sguardo profetico e insieme retrospettivo di D'Annunzio, nel distanziamento nostalgico di un mondo, come quello medievale, pur sempre tramontato e che solo la scrittura cercava di resuscitare nelle sue implicazioni di vita. L'estetismo delle notazioni fisiche era, in D'Annunzio, la risposta all'orditura decadente della tragedia,

<sup>41</sup> Ivi, p. 74.

<sup>42</sup> V. MORRETTI, *I labirinti del Vale*, cit., p. 267.

<sup>43</sup> C. FERRI, *Studio sulle fonti*, cit., passim.

attraverso gli accenni alla bellezza di Francesca, indizio di un divisamento romantico della protagonista, sottratta per un attimo alle turpitudini che si abbattono su di lei. L'accertamento documentario costituiva il sostrato colto di una indubbia tensione creativa, che indusse D'Annunzio, in un'intervista a Diego Angeli del 3 dicembre 1901, ad argomentare che «tutto è pronto e tutto sarà messo in opera con la più grande sollecitudine possibile». <sup>44</sup> Al di là della stessa incombenza del fato sulla tragedia di Francesca, che pare condannarla all'infelicità, la donna è una figura umana dai tratti stilnovistici, che reclama il suo protagonismo di creatura fragile. Francesca non è l'eroina irretita in una logica di perversione e di condanna, ma è una figura umana, dai tratti stilnovistici, che reclama il suo protagonismo di creatura fragile e consumata dal dolore. Nell'efferezza tragica della storia ogni personaggio è chiuso in una dimensione di solitudine, nell'accentuazione della lussuria del Malatestino, alla voglia di strage di Gianciotto, all'angoscia di Francesca. Il ruolo femminile si viene proponendo, nell'evoluzione verso l'ultimo D'Annunzio, entro la misura della solitudine e del dolore. La Francesca dannunziana è creatura confusa, modulata nel quadro di un'etica cortese e stilnovistica, dimidiata tra il tormento dell'anima e la ricerca di una pace interiore, che in termini di preghiera chiede a Dio. L'intelaiatura storica delle suggestioni preraffaellite, contiane, shopenhaueriane, nietzschiane, wagneriane si innestano su una concezione problematica del vivere, nel ritmo inesorabile di una tragicità dell'esistenza bilanciata tra attivismo e rassegnazione, idea di purezza e immersione nel torbido, primitivismo ed estetismo. Se la permanenza di Dante a Ravenna era valsa a convertire la poesia tenebrosa dell'*Inferno* in quella luminosa e ben più serena del *Paradiso*, il soggiorno dannunziano a Settegiano riconciliò nel ritmo della pura contemplazione il conflitto tra verità dionisiaca e illusione apollinea. In questa cornice di tensioni contrapposte l'estetismo costituiva l'altra faccia del sublime, nella contrapposizione della nostalgia per gli autori e i costumi del passato e dell'esaltazione di uno stile di vita di tipo cortigiano a una logica sanguinaria di guerra e di efferezza tragica. Entro un apparente contrasto tra l'intonazione sofferta dei primi due atti e quella gioiosa del terzo atto, che vede prima l'acquisto da parte di Francesca di stoffe colorate, secondo l'elencazione estetizzante propria di D'Annunzio, e poi l'intonazione del canto da parte dei giullari, si evidenzia la poetica contiana del passaggio dal vissuto e dalla sofferenza alla pace, secondo lo schema del ricalco dantesco «E venni dal martirio a questa pace» (*Par. XV, 128*). L'abbandono di Francesca è delle

<sup>44</sup> D. ANGELI, *La Francesca da Rimini. Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 74-78:77.



tenebre in vista della luce. In questo contrasto tra il sublime e il prosastico, l'adulterio non è consumazione del peccato secondo la morale borghese, ma intelaiatura problematica dell'essere e dell'esistenza, nella dimidiazione baudelairiana tra inferno e ideale. L'intreccio del dramma di Francesca con la preghiera emblematica una condizione di disperazione terrena, da cui muove l'anelito verso la libertà, laddove il dantismo pascoliano si pone come aspirazione più umana, che politica alla libertà. Il linguaggio dell'inganno si mescola a quello descrittivo, antepoendo il registro drammatico al nitore delle immagini. In questa direzione l'accostamento con lo «spirito soave pien d'amore» della dantesca *Tanto gentile e tanto onesta pare* evoca l'interiorizzazione del dato poetico con la suggestione del verbo finale «Sospira». L'intonazione apparentemente colta del sistema lessicale dannunziano fa i conti con una gestazione interiore dello stesso tessuto espressivo, che fa leva su procedure informate a un preciso modo di sentire. La fonte dantesca agisce da pausa lirica, nell'intelaiatura drammatica della storia, di un idillio, che avvalorava una parentesi di vita. La divaricazione tra l'amore e la morte rappresenta l'emblema di un chiaroscuro di incertezze, in cui campeggia l'atmosfera malinconica di un D'Annunzio alla ricerca di se stesso e di una morale di vita. La peregrinazione dell'esule, alla ricerca di un approdo non solo geografico, ma anche esistenziale, si esprime parimenti al Pascoli, nella nostalgia della patria e il ricordo dantesco filtra nell'immaginario dannunziano anche attraverso l'impianto conviviale e risorgimentale del Pascoli. E ciò anche per una questione di date, dal momento che il Pascoli stese la maggior parte dei *Poemi corvinali* tra il dicembre 1903 e l'agosto 1904, rivelando, per la contemporaneità con *Maia*, la stessa tensione dannunziana alla poesia alta, al poema di ampio respiro. Quanto al profilo estetizzante della Francesca dannunziana, esso non è espressione, come in Dante, di un figurativismo esteriore, risolto nell'identificazione dell'iconografia medievale, e soprattutto ravennate e fiorentina, col simbolismo delle figure, delle immagini e del colore, ma riduce a un preziosismo paesaggistico e a referenti impressionistici la tematizzazione di un itinerario di voluta esclusione dalla volgarità del mondo e di condanna di conflitti psicologici.

### 6. *Il sublime e il naturismo*

La mediazione kantiana nell'idea della sublimità delle energie vitali espresse nelle opere dantesche valeva a conferire carattere di contemporaneità al passato, nell'incidenza di un primitivismo di forze autentiche e pure. Ma il carattere esemplare della figura dantesca, sintesi della civiltà medievale, e dun-

que di eroismo e profetismo, costituiva, nell'immaginario dannunziano il dato di fondazione della storia nel mito, e dunque del superamento della linea passato-presente-futuro. A questa interpretazione nelle forme del sublime kantiano, cioè dell'esaltazione, dopo una depressione delle energie vitali, dell'eccezionalità dello spirito dantesco si collega il richiamo dannunziano all'«empito» e all'ardore della smisurata anima, in cui si fondono potenze elementari. La peculiarità dell'opera dantesca di sussumere tutta l'esperienza tragica dell'uomo del peccato e di riplasmarla nella positività della redenzione e della comunione con Dio, era il segno, per D'Annunzio, di una visione totalizzante della vita, capace di trasumanarsi in un incontro con la natura, animata da un metamorfismo psichico e vitalizzata nella potenza delle sue varie manifestazioni. Perciò il dato di riqualificazione del dantismo dannunziano della Francesca, oltre che nella cifra del prelievo, in vista della ricostruzione degli ambienti e della ripresa, come ha avuto a notare la Ferri, del materiale lessicale, onomastico e topografico, consistette proprio nell'eroizzazione della figura dell'Alighieri, come poeta di alta statura morale, che aveva saputo toccare le corde più segrete e svariate dell'animo umano. E come il paesaggio, nella sua molteplicità di manifestazioni rappresentò per la Francesca dannunziana, non solo la ricerca di un conforto, ma soprattutto la proiezione spirituale di una conflittualità psicologica, esso, non a caso, giocò un ruolo non meno importante in molti passi di testi dannunziani dedicati a Dante nelle forme del sublime dinamico kantiano. In particolare al richiamo alla stanza di Dante nel castello dei Malaspina, visitato a Fosdinovo il 20 luglio 1899, aveva fatto eco nel discorso *Nel tempio di Dante* un simile accostamento di Dante alla Natura. La simbologia rupestre e montuosa del sublime eroico e dinamico dantesco, che fa da sfondo al simbolismo naturalistico delle *Laudi*, si incardinava, in D'Annunzio proprio sul concetto di mediazione della pittura di Giovanni Segantini, nella rievocazione fattane sia da Domenico Tumiati, che dal Conti, in due articoli apparsi sul «Marzocco». Se la sollecitazione del numero monografico del «Marzocco» dell'8 ottobre 1899, con l'apparizione dell'ode «Per la morte di Segantini» di D'Annunzio, della «Montagna delle visioni» del Corradini, del Segantini del Tumiati aveva indotto i sopraccitati autori a celebrare l'arte di un pittore come il Segantini, per il quale proprio il soggiorno in montagna, a partire dal 1894, sul Malora in Engadina e a Soglio in val Bregaglia, aveva significato un raffinamento della tecnica divisionistica in chiave simbolista e vagamente religiosa, l'analogo culto dannunziano per la montagna si inseriva in questa letteratura contemporanea. La celebrazione da parte del Tumiati del Segantini, nei tratti del pittore solitario e dell'individualismo artistico, non a caso aveva agevolato la mitizzazione tutta contiana dell'isolamento contemplativo,

al cospetto della maestosità della montagna, come fondamento creativo di un'arte insieme sublime e naturale. Il ritiro entro gli spazi incontaminati della natura costituiva la misura di una poesia religiosa, consacrata dall'incanto naturalistico e stilistico di un paesaggismo intonato a un preciso stato d'animo di solitudine. La dialettica ravennate di esilio e riposo divenne, insomma, nella mente dell'Immaginifico, la testimonianza di una elevazione dello spirito, entro una dimensione sacrale del dettato poetico, in cui l'individualità prelude a una concitazione cosmica del dettato poetico, in cui l'individualismo, pur campeggiante nella sublimazione ieratica del paesaggio, si annullava nel gioco dell'eterno e nel ritmo proteiforme della vita. E se il Lombardino ha opportunamente colto nell'afflato cosmico del poeta la linea di congiunzione tra *Eletra* e le tragedie abruzzesi, per cui «il profilo della Maiella è il simbolo della forza primigenia della natura, della solenne fissità della materia, stagliata sullo sfondo di una scena ritratta con onirico realismo»<sup>45</sup>, il binomio montagna/mare diventa espressione «di un Abruzzo trasfigurato, sognante e sospeso nel tempo»<sup>46</sup>, e «dell'itinerario compiuto dal pastore, che conduce le greggi al pascolo percorrendo le vie della trasumananza»<sup>47</sup>. Il tutto rinvia, in D'Annunzio, a una relazione dialettica tra un moto di fuga e un moto di ritorno, sintetizzato nel binomio della *Franzoesca* esilio-riposo. Il fascino esercitato dalla terra adriatica, legato in D'Annunzio alla ricerca di un'armonia, si salda con un desiderio di recupero di una dimensione archetipica e fanciullesca di equilibrio, nell'approdo a una dimensione di pace, legata all'esaltazione della poetica confiana e pascoliana del fanciullino, entro una sintesi tra primitivismo e vita vissuta. Tra la montagna e il mare, nell'empito visionario della figurazione di Nietzsche, che, tinto di luce vede Zarathustra, D'Annunzio, nell'ode premiale di *Eletra*, sostanzialmente il mistero della vita e dell'arte. Non si trattò, per D'Annunzio, di un semplice recupero storico delle fonti, di una scontata conferma di linee di poetica, quanto dell'auspicio, riassunto nell'immagine pascoliana del ritiro nel nido, alla rievocazione di un mondo primigenio, franto tra la sublimità evocativa di una storia d'amore di solitudine e il rimpianto per il passato. Il superamento dell'etica medievale agostiniana, culminante nella scena dell'«*aperto libri* sulla serenità del monte Ventoso, che per il Martinelli segna «il passaggio dall'umanesimo all'età moderna», entro «una vicenda fisica, che viene via via trasportata nelle forme di un'esperienza spirituale ed ascetica»<sup>48</sup> e consistente nella doppia

<sup>45</sup> A. LOMBARDO, *L'ora della chimera*, cit., p. 207.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>48</sup> B. MARTINELLI, *Tra escursionismo e letteratura: il Petrarca sul Monte Ventoso*, in AA. VV.,

valenza della conoscenza di se stessi e di Dio, si sviluppa all'interno di un itinerario di perfezionamento dal terreno all'eterno. Tutto ciò avviene in D'Annunzio proprio attraverso il capovolgimento del concetto di eternità, (dal cielo alla terra, perché il libro di Dante è «l'effigie stessa dell'Italia bella, che ci appare come se la vedessimo da un culmine sublime e c'inebria l'odore del nostro suolo, in cui le radici delle memorie sono mescolate alle radici degli allori e delle quercie»<sup>49</sup>). Il contrasto tra la colpa e il male dell'adulterio e la innocenza della poesia era il simbolo di una liberazione, che Pascoli intendeva in termini morali, e D'Annunzio in forme di supremazia dell'arte, come itinerario verso la purezza. Se in Dante Pascoli ritrova la trasfigurazione cristiana dell'evoluzione umana dalla bestia all'uomo, D'Annunzio individua il riscatto dell'uomo, vincitore sulla storia, entro un approdo alle ragioni eterne dell'arte purificatrice. Alla visione profetica pascoliana della liberazione dell'uomo dalla selva, per accedere alla foresta dell'Eden, D'Annunzio contrappone il capovolgimento del *locus amoenus*, non luogo di incivilimento, ma fondamento di un percorso salvifico. Perciò se la scrittura «notturna», come ha puntualizzato l'Oliva, «è il tentativo di risorgere dal buio, di esprimere l'esperienza tragica e la malinconia del vivere»<sup>50</sup>, l'immersione nella storia costituiva per l'Immaginifico il tentativo di ridare vita al passato e di lenire con l'aiuto dell'immaginazione e dell'attivazione inconscia dei sentimenti l'esaltazione di una parabola di amore. Nella materializzazione dei sentimenti, nella divaricazione tra poesia delle rovine e metafora del fuoco come linfa vitale, che, secondo quanto suggerisce l'Oliva nel romanzo del *l'uoca*, sconfiggeva la malinconia, consisteva l'eccentricità empirica della Francesca dannunziana, nella quale il sangue della guerra si mescola a quello della lussuria, all'interno, però, della ricreazione della materia morta nel sublime.

### 7. La mediazione del dantismo pascoliano

Nella prospettiva mistico-simbolica del dantismo pascoliano, maturato, appunto, dal poeta romagnolo a Messina, tra il 1898 e il 1902, e che si pone sulla scia dell'estetismo contiano, che pure suggerì D'Annunzio, l'inno

*Ascesi umane*, cit., pp. 54-60-55. Dello stesso autore cfr. anche *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977, pp. 149-215 e *Petrarca e l'Epistola del Ventoso: i diversi aspetti della scrittura*, in «Rivista di letteratura italiana», a. XIX, (2001), n. 1, pp. 9-57.

<sup>49</sup> G. D'ANNUNZIO, *Nel tempio di Dante*, cit., p. 479.

<sup>50</sup> G. OLIVA, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, B. Mondadori, 2007, p. 44.

all'amore, che il Pascoli colse nell'episodio di Francesca, suonava, per il critico, nella triplice invocazione a questo sentimento, come esaltazione di una passione «sementata d'ogni vizio e virtù, Amore che conduce alla morte e alla vita.»<sup>51</sup> La tensione verso la perfezione, verso il passaggio dalla beatitudine all'uomo, e quindi dall'uomo agli angeli, avviene, secondo il Pascoli, in Dante attraverso, appunto, la simbologia dell'amore, come sentimento di purificazione, mediante il quale l'uomo rivela il proprio desiderio di virtù e di felicità. In tale ambito il carattere di glorificazione dell'amore, che riveste per Pascoli l'episodio dantesco di Francesca, «un amore che non s'estingue nemmeno nella morte»<sup>52</sup>, non solo si abbina all'esperienza biografica dell'Alighieri, che secondo il romagnolo iniziò appunto a comporre la *Commedia* proprio a Ravenna, ma si giustifica nel quadro della riconoscenza verso un signore come Guido Novello Da Polenta, che evidentemente per sua volontà aveva accolto Dante a Ravenna, in una comunione di studi e di ideali cortesi. L'insistenza pascoliana sul motivo dell'amore, e soprattutto sulla tradizione cortese dell'episodio, prende spunto da una suddivisione dell'esperienza dantesca, sulle orme della critica boccacciana, in due periodi, uno fiorentino, l'altro ravennate. Una parabola di luce, contrapposta all'odio che soggiace all'episodio del conte Ugolino, rischiarò il significato del soggiorno «nella silenziosa città della marina padana, già rifugio dell'impero di Roma, tutta odorata di profumo ascetico, piena d'arche, piena di monumenti, piena di visioni», in cui Dante «pon mano al poema sacro».<sup>53</sup>

La freschezza di un paesaggio, non solo veduto, ma contianamente percepito e intuito entro una consonanza di spirito, coincide, nei saggi danteschi pascoliani, con quello che per Conti si pone come un momento felice per l'ispirazione, quando l'anima dell'artista «è libera da tutte le cure dell'esistenza, quando egli vibra amore e questo amore si dispone a manifestare in forma di bellezza, è il cielo stesso che discende su lui e che lo avvolge e lo circonfonde in una atmosfera di luce».<sup>54</sup> L'identificazione della bellezza con la poesia, e dunque dell'amore con la purezza e l'essenza eternatrice dell'arte, era il debito più evidente del Pascoli dantista verso un tipo di poetica, quella contiana, come segno del passaggio dal preraffaellismo rossettiano al decadentismo, entro un invito all'amore, al perdono, come garanzia di pace,

secondo quanto risulta dalla stessa *Prefazione* alle *Myricae* (1894): «Questa è la parola che dico ora con voce non ancor ben sicura e chiara, e che ripeterò meglio col tempo; le dia da qualche soavità il pensiero che questa parola potrebbe essere di odio, e è d'amore».<sup>55</sup> L'identificazione della bellezza con la poesia, e dunque dell'amore con la purezza e l'essenza eternatrice dell'arte era il debito più evidente del Pascoli dantista verso un tipo di poetica, quella contiana, come segno del passaggio dal preraffaellismo rossettiano al decadentismo, entro un invito all'amore, al perdono come generatore di pace, secondo quanto risulta dalla stessa *Prefazione* di *Myricae* (1894). La glorificazione dell'amore di Francesca, dal Pascoli connessa all'ambientazione cortese della vicenda, rappresenta il ribaltamento, operato nel segno della difesa della poetica del fanciullino, della rappresentazione oggettiva in partecipazione umana e affettiva, librata verso la luce, che è il contrario delle tenebre della vita, e proiettata verso un'idea consolatrice dell'arte. Nell'identificazione con le cose della natura, e dunque anche con sentimenti genuini e autentici, consisteva, per il Pascoli, il ribaltamento dell'amore, entro una poesia «che rimane sostanzialmente, direi quasi, eroticamente cristiana, ma non accelera possibilità di fede aperta, non promuove slanci mistici, rimane inquietamente legata alle cose».<sup>56</sup>

Senza confondersi con un intento morale, civile, o patriottico, analogamente i poeti espletano una funzione morale, potenziata nel passaggio dal paesaggismo di *Myricae* alle grandi intelaiature storiche dei *Poemi conviviali*, in cui il respiro diventa, senza dubbio, più ampio, pur entro una intelaiatura comunque esistenziale e poetica del proprio messaggio artistico. L'inno al «Convito» e al De Bosis, assume, nella *Prefazione* pascoliana ai *Poemi conviviali* l'aspetto rimemorativo dell'ingresso a cavallo di D'Annunzio nella sua Romagna e il tono elogiativo della consacrazione dell'opera al «re del Convito». L'intreccio di fine secolo, generatosi intorno alla rivista fiorentina del «Marzocco», con la partecipazione di Conti, D'Annunzio, Orvieto, Gargano, Pàntini e Pascoli, entro uno scambio, che dagli articoli contiani su D'Annunzio sulla rivista alla pubblicazione contemporanea nel 1900 del *Fuoco* e della *Beata riva* aveva inneggiato alla realizzazione pura dell'arte, scissa da ogni proposito morale e da ogni implicazione personale, nella elevazione della contemplazione a Idea, e nel passaggio conclusivo dell'itinerario biografico contiano dall'arte a Dio<sup>57</sup>, segna e accompagna la stessa evoluzione pasco-

<sup>51</sup> G. PASCOLI, *Il canto II del Purgatorio*, in ID., *Prose*, a cura di A. Vicinelli, vol. II, s. II, Milano, Mondadori, 1957, pp. 1488-1513:1512.

<sup>52</sup> G. PASCOLI, *La mirabile visione*. In *Ravenna*, in ID., *Prose*, cit., pp. 1057-1070:1060.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 1070.

<sup>54</sup> A. CONTI, *Per la gloria dell'arte*. A *Gabriele D'Annunzio*, in «Il Fanfulla della Domenica», 7 agosto 1892; quindi in G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mulsia, 1992, pp. 157-161.

<sup>55</sup> G. PASCOLI, *Prefazione a Poesie*, con un avvertimento di A. Baldini, Milano, Mondadori, 1967, vol. I, p. 3.

<sup>56</sup> A. VALLONE, *Capitoli pascoliano-danteschi*, Ravenna, Longo, 1967, p. 135.

<sup>57</sup> Così il Gargano «la bellezza di cui rifugge l'idea è di per se stessa morale» (G.S. GARGANO,

liana dalla poesia della natura all'approccio storico e dantesco. La funzione simbolica della costruzione poetica pascoliana, aliena da ogni forma di artificioso allegorismo, appariva, in quegli anni, il limite tra una sorta di estetismo e un coinvolgimento affettivo e autobiografico in un dramma, come quello dantesco, che se si era trasformato in ragioni imperiture dell'arte (riferendosi ai propri volumi danteschi nella *Prefazione ai Canti di Castelvetro* così Pascoli ebbe a sentenziare: «lo morirò, quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli»)<sup>58</sup>, e recava impresso il sigillo della traslitterazione moderna, pur nell'oblio del tempo. In tale ottica la ripresa di Emilio Mariano della definizione borgesiana, per la quale D'Annunzio avrebbe cercato lo spirito antico nell'uomo di oggi, e Pascoli l'uomo moderno nello spirito antico<sup>59</sup>, pur nella plausibilità della dimostrazione dello studioso, ci sembra che non tenga in adeguata considerazione il bisogno di identificazione autobiografica del Pascoli nel triste destino dell'Alighieri. L'approccio all'antico, insomma, nei due autori, D'Annunzio e Pascoli, fu comunque in entrambi mediato da ragioni poetiche, ma ancor più umane e, in senso lato, storiche, che nella comune tensione dei primi anni del '900 al poema alto rivelava una stessa preoccupazione di sublimazione dell'antico. La misura della ricezione del preraffaellismo, a partire dagli anni '80, da parte del Pascoli e del D'Annunzio è nella sintesi del preziosismo con l'amore per la natura, entro un misticismo prefrancescano inneggiate, sulla scia di Ruskin e Pater, alla religione dell'amore. La storia del dantismo dannunziano e pascoliano è nell'amalgama di un itinerario poetico, che per quanto riguarda il romagnolo Pascoli, il Vallone riconduce addirittura al riferimento alla terra del Monti, e quindi a «un vigor di passione, più o meno vivo, per il Bello e il Buono, per il classico e l'eterno».<sup>60</sup> La proiezione sul piano escatologico di un percorso di vita e di fede è nella mitizzazione di due ambienti, la Romagna e la Toscana, la prima «come cuore e sangue d'Italia», la seconda come «mente».<sup>61</sup> In ciò consiste il senso del rapporto tra l'evoluzione storica dannunziana, proiettata in un Medioevo romanticamente riecheggiato nell'energia delle sue passioni e nella violenza delle lotte fratricide e di parte, e la mitizzazione pascoliana

*L'essenza della poesia*, II, in «Il Marzocco», 24 ottobre 1897).

<sup>58</sup> G. PASCOLI, *Prefazione ai Canti di Castelvetro*, in ID., *Poesie*, cit., sez. II, pp. 915-999:918. La *Prefazione* reca la data Pisa, 30 giugno 1904.

<sup>59</sup> E. MARIANO, *D'Annunzio e Pascoli. Mitì e lingua nei classicismi: gli opposti*, in «Quaderni dannunziani», 1988, n. 3-4, *D'Annunzio a Yale*, cit., p. 283.

<sup>60</sup> A. VALLONE, *Dantismo romagnolo del secondo Ottocento attraverso testi inediti*, Ravenna, Longo, 1966, p. 13.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

del clima cortese, che si giustifica e fa da sfondo a una vicenda dai contorni umani e naturali. Nei *Primi poemetti* la rievocazione del *Conte Ugolino*, la cui vicenda di odio Pascoli aveva contrapposto nella *Mirabile visione* a quella di amore di Francesca, campeggia nel ricordo di Dante («e per te vidi, o Dante», perso nel pensiero dell'infinito, in posa imperiale. La sostenutezza del dettato argomentativo, sospeso nell'ultima fase dei *Poemi italici* e dei *Poeti del Risorgimento* tra nobilitazione delle tradizioni patrie e silenzio del paesaggio, suggerisce quella che Garboli ha definito come armonizzazione di tensioni contraddittorie, nel quadro di «personificazioni e armonie patrie dentro un sistema eroico e santo, mistico e georgico, guerriero e non violento, che ha la sua rappresentazione esemplare nel mito di Garibaldi colono a Caprera».<sup>62</sup> La simbolizzazione del male, nel suo rapporto contrastivo con il bene, diventa, per il Pascoli di *Tolstoj*, accettazione rassegnata e non invito al compimento di esso, perché è nella forza del subire che l'uomo si sperimenta simile a Dio. L'invito all'amore si potenzia, nel Pascoli, dell'ispirazione storica e risorgimentale, come sublimazione di un'etica cristiana, che nella potenza di questo sentimento scorge, non solo una forma di purificazione dal male, ma anche e soprattutto uno strumento di accesso alla beatitudine divina.

Si trattava di una tensione alla perfezione, esperita in vicende umane e storiche di dolore, in cui l'amor patrio di un Mazzini o di un Garibaldi si era infranto contro la logica crudele della storia, di cui interpreti sommi erano stati proprio i due eroi, che avevano anelato a una «nuova Era/ che rivedrà nell'avvenir profondo,/ con terra e cielo nella sua bandiera, /Roma al timone, placido, del mondo».<sup>63</sup> L'antitesi tenebre/sole è quella che guida il Dante incontrato da Tolstoj nella pineta ravennate verso il cielo, entro un paesaggismo che media l'ispirazione soggettivistica e storica del componimento. Ma ciò che accomuna l'esperienza di Tolstoj, Garibaldi e Mazzini è, nel Pascoli della vecchiaia, il senso di smarrimento e di solitudine degli ultimi anni di una vita tempestata dal dubbio, in Mazzini, vinta dal rimorso, in Garibaldi, che, a un'Italia non più in guerra, non riescono a contrapporre una nazione in pace. A ogni uomo Dio ha assegnato la sua parte di sofferenza e di illusione esistenziale, che lo proietta nella mischia, per condannarlo alla fine dei suoi giorni alla penitenza e alla rassegnazione. L'eccitazione storica si insinua, nel Pascoli, nel dinamismo del passato, cui corrisponde l'inerzia del presente, entro un risorgimento del poeta Dante, che non era solo amore per la sua poesia, ma sintonizzazione sulla vicenda di amore del rimatore, che

<sup>62</sup> G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2002, p. 1638.

<sup>63</sup> *Garibaldi in cerca di Mazzini*, cfr. G. PASCOLI, *Poemi del Risorgimento*, in ID., *Poesie*, cit., sez. II, p. 1301.

si conclude con l'esilio.<sup>64</sup> L'amore era un'aspirazione, ma anche un'istanza di morte, che nelle sue varie manifestazioni, da quella sentimentale a quella patriottica, riconduceva l'uomo a un destino di assenza. Nel contesto pascoliano dell'esperienza biografica dell'autore si radicò una visione del dolore e di tensione alla pace, che, indipendentemente dalla tramatura filosofica ed escatologica dell'Alighieri, trovava risponderne sicure nell'accordo tra la critica letteraria e l'espressione poetica. La ricerca di una fraternità tra l'uomo e la natura, entro un senso mistico della vita come idea di mistero, era l'altra faccia di un accordo tra vita e fede, che il paganesimo classicheggiante del D'Annunzio univa entro un accordo della Toscana e dell'Ellade nel mito e nella sublimazione dell'amore terreno, come sintesi di liberazione e di estetismo naturalistico e sensibilmente decadente. Il destino della Francesca dannunziana sembra già fissato dall'inizio della tragedia, entro la ritrosia di un'anima che lotta, non contro il peccato, ma per un bisogno di pacificazione, che non si risolve nella conquista della fede, ma nel capovolgimento stesso di una morale comune. L'adulterio si consuma, per D'Annunzio, in un clima di sotterfugi e di tensione all'appagamento dello spirito, perché non è nell'annullamento della volontà individuale nella fede, ma nell'accostamento di un'esperienza di dolore che l'avvicinamento a Dante si concretizzava in ansia, non di purificazione, ma di consolazione dal male e dalla noia della quotidianità. La sacralità della Francesca è data dall'ambientazione storica di una vicenda di amore, consumata nelle lacerazioni della psiche. Il dissidio è pari alla frantumazione decadente dell'io, nel venire meno della sua identità e di un presente lacerato tra opposte passioni (idea della guerra, volontà esemplare e aspirazione all'amore). C'è in lei l'aspirazione al sentimento e l'impossibilità, non l'incapacità di sentire. Entro questa desertificazione lo spirito che l'eroina si ritaglia è lo sguardo del passato. L'impossibilità dell'amore giovanile è pari all'infrazione di una norma sociale, che non lede peraltro i suoi attributi di femminilità. In Francesca non c'è aridità sentimentale, con-trapposta a un vagheggiamento romantico, ma coscienza di una esclusione. La dissoluzione della tipologia femminile si fonda sulla purezza del vivere e sull'altezza spirituale del sentimento. La nobiltà dell'amore è insomma un principio di decantazione lirica, paesaggistica, umana, che potenzia i tratti estetizzanti della figura di Francesca nella espressione di un itinerario di sublimazione e di nobilitazione epocale, spirituale e storica.

<sup>64</sup> A. LAMBIARDINI, *I miracoli del nostro Risorgimento. Celebrazione e poesia della storia in Italia 1800-1900*, in «Stili medievali e moderni», a. XI (2007), n. 21, pp. 63-103-74.

## ALLE FONTI DEL CLASSICISMO. PER UNA LETTURA AUTOBIOGRAFICA DEL MITO IN MAIA

### 1. Fondo autobiografico dell'idealismo dannunziano

C'è un filo sottile che lega il classicismo di *Maia* all'autobiografismo dannunziano, non tanto nei presupposti ideologici di un pensiero in fervida evoluzione, quanto nella maturazione esistenziale di un individuo, che affida invero alla scrittura i termini precisi di un dissidio interiore e di un itinerario ciclico dall'ideale al reale, e dunque al recupero dell'ideale, dalla speranza al dolore, e alla riscossa. Fondamento erudito di una lunga consuetudine letteraria con i classici, e insieme messa in opera di un poema moderno, il culto del passato fu alimentato, altresì, in D'Annunzio, da tutta una logica esistenziale, da una ben precisa sensibilità, che nell'antico ricercava tracce di modernità per una vita inimitabile, nel segno di una eroizzazione della propria biografia.

Si deve agli studi di Guy Tosi e di Emilio Mariano<sup>1</sup> la datazione della conoscenza di Nietzsche da parte di D'Annunzio, che per il Tosi risalirebbe addirittura al settembre 1892 con l'articolo *La bestia elettra*, apparso appunto su «Il Mattino» il 25 settembre 1892. I nemici contro cui lottare, indicati dal poeta, erano il pessimismo dei naturalisti, da un lato, e il facile pietismo della morale evangelica predicata dagli slavi, dall'altro. Tali idee, rafforzate negli articoli su «La Tribuna» de *La morale di E. Zola* del 3, 10 e 15 luglio

<sup>1</sup> G. Tosi, *D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894)*, in «Italianistica», a. II (settembre-dicembre 1973), n. 3, pp. 481-513. Per il Tosi la conoscenza dannunziana intorno agli anni '90 di Nietzsche fu mediata dagli interventi francesi in rivista sul filosofo tedesco. In proposito lo studioso mette a confronto *La bestia elettra* con l'articolo di Jean de Néthy, *Nietzsche-Zaratustra*, in «Revue Blanche», aprile 1892, pp. 206-212 e passi dell'antologia del Lauterbach con altri del *Triumpf*. E. MARIANO, *Nietzsche, D'Annunzio e le Lauter*, in AA. VV., *D'Annunzio e la*