

li italici, nella «consacrazione di un'inclita forza patria».¹ Successiva a una tragedia di morte, come la *Fiaccola*, la *Nave* «celebra oggi l'impeto aspro di giovinezza, onde è uscita la potenza di Venezia»², la forza della libertà. La sostituzione di una stirpe in decadenza con un popolo alla gloriosa ricerca della propria affermazione si inserisce nel fervore straordinario di un lavoro infaticabile e unito a un procedimento di scrittura, che valeva ad esaltare le mille potenzialità della storia. In un annuncio su «Comoedia» del 1° febbraio 1923 si parlava, non a caso, di una imminente messa in scena della *Nave* ad opera di Alba Borelli, facendo riferimento, non a caso, al «Poema dell'Italia universale». Il difetto di una tragedia moderna consiste nella volontà di alimentare una storia locale nella forma moderna del dissidio interiore, perché protagonista della storia è prima di tutto l'uomo, con le sue legittime aspirazioni alla potenza e al dominio sulle genti. Perciò la malattia di volontà di Gigliola si trasforma nel superomismo di Basiliola, sempre supportato da un'ansia di affermazione, che non sia solo decantazione morale di uno stile di vita borghese, ma anche audace sogno di conquista. Alla vinta Gigliola si sostituisce la libidinosa Basiliola, la cui smania di vendetta la rende superiore e impavida. D'altronde la libidine agisce, come affermato dalla Chomel, da «catalizzatore, che scatena gli istinti repressi, fa esplodere ribellioni latenti, provoca confessioni e libera aspirazioni confuse».³

La divaricazione della trama tra un lussurioso comportamento di Basiliola, vendicatrice del male inflitto alla propria stirpe e l'amore per la storia e la bellezza della città di Venezia, investita di un nuovo destino imperiale, non suonava solo come ardimento agli incitamenti della nuova Italia, ma come proiezione dell'eroina in un destino di incipiente vendetta. La negazione, con la *Nave*, del formarsi di una città e di una coscienza imperiale, erede della stirpe di Roma, esclude dal dramma episodi drammatici, riconducibili al periodo di fondazione e delle origini di Venezia. L'articolazione della trama in un Prologo e tre episodi include una rappresentazione corale, in danze e cori, nel preannuncio della sua rappresentazione alla Scala nel maggio 1906, che fu poi sostituita da quella al Teatro Argentina di Roma dell'11 gennaio 1908. La storia della rappresentazione, culminante in quella del 1 settembre 1938 a Sant'Elena, assunse i contorni dell'agiografia, della celebrazione dell'autore, entro il rilievo delle qualità spettacolari della tra-

¹ E. JANNI, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 127-132:127 (l'intervista era apparsa sul «Corriere della sera» il 29 maggio 1908).

² *Ivi*, p. 128.

³ L.E. Chomel, *D'Annunzio - Un teatro al femminile*, Ravenna, Longo, 1997, p. 157.

gedia, dal coro alle compare. Una grandiosità rappresentativa, legata ai sublimi destini dell'impero, lasciava inquadrare *La Nave* nel novero di un successo, che dalla rappresentazione della *Figlia di Iorio* non aveva conosciuto uguali. Il fondamento storico della vicenda, con l'auspicio a porre la propria patria in Venezia, si fonde con un proposito decadente di adonamento di Basiliola, abbellita da un diadema, da una benda che rosseggia d'oro, e da una capigliatura di fiamme. La furia vendicatrice di Basiliola si esplica nell'enfasi del combattimento, mentre il fratello del Gràtico, Sergio, rassomiglia in umiltà a San Marco per la destra mano monca del pollice. Il conflitto di Basiliola con il Gràtico è nell'idea di distruzione e di morte, che attanaglia la donna, che, lusingata da una sensualità adescatrice, si appresta a effettuare la danza della vittoria. L'eroina tragica serba intatto il senso della rivalsa e della vendetta, mentre sullo sfondo si stagliano le qualità spettacolari dell'opera, che infiammarono il pubblico alla prima rappresentazione. Richiamando un'opinione di Emilio Mariano, l'applauso serbato a Marco Gràtico fu il risultato di una dialettica del superuomo, che lasciava tacere i modi della poesia⁴, diversamente dall'ineguaglianza della dialettica del superuomo nella *Fiaccola* e nella *Francesca da Rimini*. Il ritorno a una logica di sopraffazione e dell'incazzare di un dramma sopra le parti, inchiodava il personaggio del Gràtico a un'etica inferiore di reimpasto di un oltranzismo morale, al di là del bene e del male, nella campionatura ossessiva di una colpa da espiare. Basiliola gli si contrappone con tutto il fascino della sua femminilità, vera eroina di un mondo sconquassato nelle sue leggi di integrità morale, e che sfrutta l'arma della seduzione per abbracciare un'urgenza vendicativa.

Nella replica dell'opera il 1 settembre 1938 a Sant'Elena, sei mesi dopo la morte di D'Annunzio, il successo poggiò, più che altro, su un intento declamatorio, più che su una recitazione all'altezza delle proprie potenzialità, entro il superamento del canto di lussuria, in favore di un progetto eroicizzante. E la dialettica amore-patria alimenta il primo episodio della tragedia, nella maledizione del Gràtico, che vuole essere ucciso dalle mani di Basiliola, mentre i prigionieri che inneggiano alla bellezza della donna si dicono pronti a vendicarla, e intendono farla signora delle Isole e delle navi. In una didascalia del primo episodio⁵, D'Annunzio insiste sull'«oscura bestialità» della femmina umana, istintiva e potente come l'ansia di riscatto,

⁴ E. MARIANO, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1962, p. 275.

⁵ G. D'ANNUNZIO, *La Nave*, in G. D'ANNUNZIO, *Tutto il teatro*, a cura di G. Oliva e G. Antonucci, Roma, Newton Compton, 1995, p. 196.

mentre Basiliola, nell'incontro con il monaco Traba, rivendica una volontà divina dietro la sua opera di flagello delle genti e della stirpe avversa.

Il monaco Traba non può non pensare che l'impeto trionfale del Gràtico sia sopraffatto dalle lusinghe di una donna, che egli vuole «ferisca de' suoi stessi incendi». La personalità di Basiliola, come pronuncia il monaco Traba, è estranea a ogni logica di morte ed è appartenente all'impeto bestiale di una razza quasi animalesca. Il monaco è consapevole del potere distruttivo della donna, anche se il Gràtico la avverte come nemica nell'assunzione su di lei del fardello della propria stirpe. In un impeto di gloria Basiliola pone la mano sulla spalla del nemico e lo incita ad armare la nave, a salpare verso l'«emula di Roma», mentre il bacio del Gràtico, «sia d'amore o sia di odio, vale il Mondo». Il complotto della donna non è lungi dal compimento, nell'estenuazione tragica di un lirismo, che si combina con l'eroismo, e che proprio da tale conflittualità trae lo stimolo per una furia vendicatrice. Il teatro dannunziano, alimentato dal contrasto tra vittime e supereroi o supereroina, condensa in Basiliola la lacerazione spirituale di un destino da superdonna, e insieme di consapevole seduttrice, alimentando il dissidio alla luce di un'estrinsecazione politica del dramma. Perciò anche questa tragedia, dalla quale D'Annunzio si aspettava un grande successo, deriva dall'«em-pito dissacratorio, non solo della morale, ma di un progetto politico, più profondamente sottolineato dalla seconda rappresentazione della tragedia a Sant'Elena il 1° settembre del 1938.

L'«em-pito cristiano della posizione di Basiliola, assorbito entro l'eroismo di martiri cristiani, si scontra con una logica del Fato tutta arcaica e pagana, che rende il personaggio ancora più avvincente nella sua duplice attitudine al peccato e al riscatto, come coronamento di un disegno superiore, che presiede alla logica dell'eccidio e della morte.

2. Il secondo episodio: tra cristianesimo e paganesimo

La trasformazione di Basiliola da personaggio tragico in seducente ammalata sottile e chiaramente ispiratori del dramma, compresi tra una sensualità orgiastica e un investimento ideologico in senso cristiano e apocalittico. Operazione oltranzista nel novero del perbenismo borghese, il dramma di Basiliola, connotandosi del contrasto nietzschiano tra apollineo

e dionisiaco, si espleta nel conflitto tra furore bacchico e ascesi penitenziale, nella dimidiazione tra culto mariano e inneggiamento a Venere. La sostanza pagana del dramma è nell'audacia di Basiliola, che si alimenta di un senso tragico del vivere, mediato dalla sensualità del suo corpo e del suo comportamento, che ne sottolinea l'avidità persecutoria. Il personaggio è un sapiente impasto di sensibilità muliebre, e insieme di eroina combattente per il bene del suo popolo, e in tale dimidiazione psicologica si consuma l'eccidio del vescovo Sergio, fratello di Marco Gràtico, ad opera, appunto, del fratello, che si precipita sul vescovo: «cogliendo l'attimo dell'incertezza e gli taglia le carni della gola con la coltella curva». Mentre i Gràtico combattono, Basiliola si abbandona alle danze, per suggestionare l'avidità dei due combattenti, mentre una voce fuori campo esclama: «Non / vengono al ferro per la santa causa / ma per la concubina e per l'impero». È ancora una volta il potere che alligna in queste anime torbide, da esercitare ora sulla donna, ora in ambito politico, entro una *prudérie* mista di cattolicesimo e di paganesimo, che nell'eccidio tragico sembra alterare il messaggio di pace e di fratellanza del cristianesimo. Ma la sensualità di Basiliola è la chiave di volta dell'interpretazione della tragedia, nella commistione di impeto drammatico e potere seduttivo, che la rende piuttosto simile a un'eroina pagana, nel vagheggiamento del proprio corpo e del proprio impeto ammaliante. Perciò il conflitto tra i fratelli Marco e Sergio Gràtico è un qualcosa di più di una semplice lotta per il potere, ma si affida al rituale pagano del furore bacchico. Sono anime possedute, più che da una ambizione di potere, da una sorta di ferinità bestiale, tanto che quando Basiliola vede Marco ferito, improvvisamente insanisce.

Dimentico del suo ruolo pastorale: «Sergio non è più/pastor di santi, non più tiene il luogo/di Dio, non è l'immagine di Cristo»⁹, ma si presenta al cospetto della folla con la sua umanità frammista all'odio fraterno, «armato/ per combattere». La trasformazione dei ruoli, di Marco, da signore delle sue terre in giusto vendicatore, di Basiliola, da eroina vendicatrice in omicida, tra le cui ombre compare e si annida il culto mariano, contaminato dal furore bacchico.

D'Annunzio, in questa tragedia, trasfuse l'eccitazione violenta della *Città morta*, della *Francesca*, della *Fiaccola*, alimentando un clima di tenebre sottratte

⁹ *Ivi*, p. 246.

¹⁰ *Ivi*, p. 244.

¹¹ *Ivi*, p. 243.

¹² *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 203.

⁷ *Ivi*, p. 212.

⁸ *Ivi*, p. 213.

alla luce della fede e di azioni meritevoli, convertendo il superomismo in sentimento pagano del vivere, entro una furia vendicatrice che trasforma i personaggi in assassini e in artefici del male e della sofferenza altrui. Gigliola, Francesca, Maria, Basiliola patiscono il male e trovano sulla strada del bene continue infrazioni alle norme di un vivere borghese, secondo i crismi della pace e del perbenismo. Sono eroine contagiate dal demone del male, che agiscono, non sotto una promessa di bene, ma in funzione di una vendetta personale, perse come sono nella logica dominatrice della prevalenza del più forte. Il rimprovero mosso da Sergio al fratello Marco Grätico, che cioè non ha potere alcuno nel tempio, tende a sottolineare il contrasto tra un'anima partecipe del mistero di Cristo e un antimodello del vivere cristiano. Basiliola si è contaminata con la lussuria dei due germani, e ha sostenuto «la lussuria del toro e del montone».¹³

Il popolo esulta al regno di Cristo e della vergine Maria, mentre ha un comportamento abominevole nei confronti del vescovo Sergio, che vuole destituito di ogni potere. È così che la *Nave*, rappresentata nel 1938, si differenzia rispetto a quella data alle scene nel 1908, per un forte investimento ideologico, connotantesi per il significato simbolico di eventi storici legati alla storia personale del poeta e a quella collettiva del paese. Certo la storia non è l'unico movente ispirativo dell'opera, ma si intride di un'ansietà patetica, che lega i personaggi al fondamento psicologico di un uso demenziale del potere. L'ideologia portante del dramma, oltre quella storica, è il conflitto dell'anima dei personaggi, che cedono alle lusinghe dell'amore. Basiliola, dopo l'inneggiamento di un destino di gloria per l'Aquila di Aquileia, celebra la sua danza votiva selvaggiamente, entro un paragone con la danza di Davide davanti all'arca santa negli esempi di umiltà del *Purgatorio*, e sollecita gli astanti a toccarla e a godere della sua ferina baldanzosità. Ma il suo non è un esempio di umiltà, bensì una consapevolezza del proprio potere ammalante, che tende a generare scompiglio tra le forze avverse dei Grätico. È consapevolezza di una pagana messinscena, forse vicina piuttosto al potere di personaggi classici come Angelica e Armida, consapevoli del loro potere disarmante nel campo cristiano. Anche Basiliola vuole portare lo scompiglio tra le fila dei Grätico, non solo per vendicare la triste sorte del padre e dei suoi fratelli, ma per signoreggiare, unica superstita di un mondo di casti pensieri, sulle conquiste del suo popolo.

L'accompagnamento corale della tragedia inneggia a una partecipazione di massa agli eventi, costituendo il sottofondo commentativo di un dramma

di lussuria e di passioni primitive. «Più gridato che recitato» per il Savinio¹⁴, il dramma si avvale infatti di molte figure secondarie, rappresentate dalle fazioni, dalle maestranze, dalla ciurma e dalla plebe. La lotta tra i Faledro e i Grätico per la ricostruzione iniziale di Venezia, nel 552 dopo Cristo, un secolo esatto dopo l'espugnazione di Aquileia ad opera di Attila, si placa in rare immagini di poesia, come l'apparizione sulla tolda di una nave, nel Prologo, di Basiliola, bella, coi capelli d'oro come una sirena. Il nuovo tribuno, l'eletto del popolo, è Marco Grätico, sedotto da Basiliola, che ridesta nel suo cuore il sogno di conquista e di gloria. Egli deve armare la prora e salpare verso il mondo. È sul popolo che il conflitto paganesimo-cristianesimo si riflette, nel secondo episodio, nell'intonazione di canti religiosi, che provengono dalla Basilica, cui risponde dalla piazza un inno orgiastico a Diana. Il cristianesimo aveva sopraffatto il paganesimo, ma non l'aveva distrutto. La Basiliola vuole impadronirsi anche del vescovo Sergio, nell'iniziazione a un'orgia pagana nel tempio di Dio.

Nell'atto della danza perversa si mostra la coscia nervosa di Basiliola, mentre il seno sforza i pettorali di gemma, e gli anelli dei malleoli tintinnano. I zelatori della fede vogliono cacciare i nuovi Farisei dal tempio, deporre il vescovo ed eleggere Teodoro. Lo scontro tra Marco e Sergio avviene alla presenza della donna contesa, che ha acceso i loro animi all'odio e li ha aizzati con ferocia beluina. L'impeto della lotta sovrasta i personaggi, entro un ritmo incessante di passioni, che si concludono con un finale arido, che è l'esatto contrario della catarsi. Il paesaggismo romantico dell'attacco del secondo episodio: «Nella notte d'estate le stelle ardono su le cime dei cipressi, che sopravanzano il muro esterno ad aquilone»¹⁵, si combina con un gusto del prezioso, che nell'incantamento della lussuria, si manifesta nel gusto ornamentale delle vesti di Basiliola e dei Grätico. Il paesaggismo, che presta il destro all'azione, si sintonizza sul mito del superuomo, che nella tragedia in questione registra scacchi e sconfitte. Perciò, più che una proiezione verso l'esterno, i personaggi partecipano di una introversione, nell'efferezza di una rivoluzione mancata, che prelude all'intimismo del *Segreto*. Ma l'intento evocativo non si sottrae alle leggi dell'arte, entro una connivenza tra natura e cultura, che svela il fondo ancestrale di una religiosità rivissuta nell'epifania del selvaggio, e insieme nella drammatizzazione dei dettagli. Il conflitto, nella *Nave*, afferisce al dissidio tra il pagano e il cristiano, tra la natura e l'arte, che si sintonizza sui complessi intrecci psicologici e sentimentali dei personaggi.

¹⁴ A. SAVINIO, «Omnibus», 10 settembre 1938; ora in A. SAVINIO, *Palchetti romani*, Roma, Adelphi, 1982, pp. 296-300.

¹⁵ G. D'ANNUNZIO, *La Nave*, cit., p. 214.

Una realtà preziosa, come quella dei tesori degli Argivi nella *Città morta*, si combina con un senso demistificante del sacro, nella delineazione di una atmosfera austera e grave, coerente con il ruolo regale di Basiliola e con la sete di dominio dei Gràtico. Perciò lo sfondo paesaggistico è semplice scenografia, che incornicia nella *Nave*, come in altre tragedie, un'animazione di stati d'animo, di volta in volta evidenziati dal naturalismo del paesaggio e della coreografia. Da qui deriva l'estremo valore, nella *Nave*, delle lunghe didascalie, che hanno il compito, non solo di inquadrare la vicenda in un preciso ambiente, ma anche di sottolinearne l'empito drammatico e il conflitto tra il bene e il male.

3. Il terzo episodio: la vendetta e il suicidio

L'incombenza del destino, che aveva fiaccato Marco Gràtico nella sua volontà, per lasciarsi sedurre da Basiliola, sovrasta sull'impresa del Gràtico, esortato dalla folla a solcare il mare Adriatico e ad imporre Venezia come regina dei mari. La seduzione della donna non cessa subito. Per riaverlo schiavo sotto il suo dominio, Basiliola lascia risorgere nel cuore del tribuno il sogno di conquista e di gloria. Sicché la trama politica, che si intreccia a quella amorosa, sottolinea la solennità dell'evento, pari alla stessa apparizione iniziale di Basiliola sulla tolda della nave. L'impeto di distruzione che promana dalla persona di Basiliola è pari allo scontro tra cristianesimo e paganesimo, nel pullulare di varie tendenze religiose e di diverse forme di culto.

La dimensione religiosa della tragedia, comunque, non è nel fronteggiarsi di due forme contrarie di culto, ma nella forza danzante di Basiliola, accompagnata dal clamore della folla, presso la quale coesistono canto sacro e inno pagano. La danza di Basiliola, consumata intorno all'ara, con ardore selvaggio, genera lo scompiglio tra le masse, ma soprattutto ottiene l'effetto sperato, quello di dividere i due fratelli, Sergio e Marco e di aizzarli l'uno contro l'altro. In un atto vendicativo, poi, Marco fa legare alla pietra Basiliola, impedendole il movimento. Un impeto furibondo si è impossessato della donna, che cerca di liberarsi dalla prigionia, mentre la sua faccia, recita una didascalia del terzo episodio, è «bella e funebre come quella della spodestata Erinna». ¹⁶ Il Gràtico ha la consapevolezza che la nuova città sarà edificata nel sangue, mentre il popolo inneggia alla conquista del Mediterraneo, e soprattutto dell'Oriente, e in particolare di Alessandria. Macchiatosi di una colpa,

Marco non tende all'espiazione, perché «il peccato m'è diventato ardore». ¹⁷ Quindi sceglie sette compagni che lo affiancheranno nell'impresa sul mare, per tentare l'ignoto, mentre le maestranze si accingono a lanciare la nave, che, all'inizio del terzo episodio, era apparsa grandiosa, in tutto il suo potere di conquistista. La profezia della diaconessa Ema, secondo la quale sarebbe stata sacrificata sull'ara Basiliola, sta per avverarsi e per compiersi, ma non nel gesto maledetto dell'eccidio, quanto in quello ancor più drammatico del suicidio. Ormai Basiliola ha maturato la sua avversione nei confronti della vita, e il suo grido pronuncia la paura di non morire. Quindi, ossessionata dal demone della cecità, che si è scagliato già contro i propri fratelli, Basiliola rivolge un monito ai suoi grandi occhi, perché ancora possano vedere, e un'esortazione alla diaconessa, perché la sacrifichi sull'ara. La consapevolezza di vendicare la propria stirpe si impossessa di Basiliola, che per il suo «bacio/d'amore e d'odio, che voleva il Mondo» ¹⁸, esorta Marco Gràtico a darle la morte bella e a gettarla in mezzo al mare.

Ormai il demone della frode è scomparso dalla vita della donna, che si offre in pegno, come umile servitrice della patria. Quindi, con un richiamo alla propria bellezza adescatrice, la donna si precipita sull'ara, mentre le fiamme divorano i capelli, che in un attimo divampano. La vicenda finale è accompagnata dal clamore delle genti, nel suo carico di meraviglia e di orrore. Non resta ormai che incoraggiare Marco a salpare con la sua nave nel mare Adriatico.

4. L'interpretazione della tragedia

L'interpretazione della tragedia, che non si allontana dalla logica di efferatezza drammatica del delitto e della vendetta, propria del teatro dannunziano, si avvale di una complicazione sentimentale e patriottica, che ne ha alimentato, in passato, un giudizio anche di natura politica. Ma, al di là della sopravvalutazione della componente nazionalistica, che si inserisce nel quadro, non di un disegno politico, ma di una logica di azione e di dominio, la tragedia si impone per la conflittualità psicologica dei personaggi, e soprattutto per una logica di efferatezza drammatica, che avvicina, pur nella loro indiscutibile differenziazione, i due personaggi di Basiliola e di Marco Gràtico. Il Raimondi ¹⁹, citando il discorso di Enrico Corradini, ha

¹⁷ *Ivi*, p. 257.

¹⁸ *Ivi*, p. 263.

¹⁹ E. RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 62.

¹⁶ *Ivi*, p. 255.

interpretato il testo in senso ideologico, mentre altri, come il Mutterle²⁰, hanno individuato nell'opera un'anticipazione del corporativismo fascista. Più che di catarsi, nell'opera si deve parlare di espiazione, quella che la vittima Basiliola trasforma, con le proprie arti seduttrici di donna, in vendetta della propria stirpe e della propria gente. La malattia della volontà, che le impedisce di trionfare del nemico, non si esaurisce nell'inazione, ma si trasforma in sete di vendetta, quella che la donna sa esercitare attraverso il fascino della propria persona. Il movente amoroso, assente nella tragedia, è sostituito da un'ansia voluttuosa di dominio, conduce Basiliola a esercitare il proprio potere attraverso le armi della femminilità, quella stessa che D'Annunzio reprime nel personaggio di Maria della *Città morta*, e nel personaggio di Francesca nella *Francesca da Rimini*, dannati per sempre proprio in virtù del loro fascino adescatore. Anche Basiliola soccombe alla fine della tragedia, rivelandosi del tutto inutili le sue doti di conquista, ma la sua morte è il segno di una rivalsa della propria stirpe, del travaglio introspettivo di un potere infranto al cospetto di una logica di morte e di distruzione. Basiliola non espia un peccato d'amore, ma la persecuzione della propria razza, proiettandosi in una dimensione ideologicamente motivata del proprio destino di appartenenza a una stirpe perseguitata e oppressa. Marco Gratico è personaggio piuttosto affine a Corrado Brando, anche se più forte che nel protagonista di *Più che l'amore* è la forza seduttrice che esercita su di lui Basiliola, il cui archetipo, da alcuni critici, è stato individuato nella *Salomé tatuata* di Moreau. Personaggi tra loro affini nel titanismo di un'impresa gigantesca, quella dell'affermazione di Venezia sui mari, Marco Gratico e Basiliola si fronteggiano in un comune impeto di rivolta, che conduce il personaggio femminile a una rivalsa, non solo sul nemico in campo, ma sul proprio destino di sconfitta dalla vita. Così l'ansia della vita si trasforma in una volontà di morte, tanto più potente quanto più forte è il senso della propria sconfitta di donna e di eroina. L'interpretazione di Basiliola come superdonna e supereroina, pur risultando pertinente alla straordinaria volontà di azione della donna, in realtà va ridimensionata alla luce della considerazione di tutto il teatro dannunziano, che trasforma la donna quasi sempre in vittima di un destino avverso, superiore alle proprie potenzialità di lotta e di conquista. Poco importa che la morte sia procacciata da altri, o sia data personalmente attraverso il suicidio, perché il personaggio femminile del teatro dannunziano, pur nel suo eroismo, è quasi sempre succubo di una logica superiore di morte. Ciò che differenzia Basiliola dalle altre

²⁰ A. M. MUTTERLE, *Gabriele D'Annunzio. Introduzione e guida allo studio dell'opera dannunziana*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 115.

eroine del teatro dannunziano è l'assenza di un sentimento d'amore, che la possa umanizzare e rendere simile a una Francesca, a una Maria della *Città morta* o di *Più che l'amore*. Ella, sin dalla scena iniziale della tragedia, con l'apparizione grandiosa della nave, non indulge a nessun sentimentalismo, mentre il pasaggio che la circonda, immortalato nella fine della primavera che scioglie le nevi alpine, già lascia presagire il destino di distruzione.

Le ragioni della mancanza di un sentimento d'amore sono forse da ricercare nella trama piuttosto drammatica della tragedia, che non include a nessun patetismo di marca romantica, ma si proietta, attraverso il dissidio vita-morte, nel clima decadente del primo Novecento. L'intimo legame tra la percezione dell'annullamento e l'anelito al rinnovamento, che nella tragedia in questione si identifica con la sete di potere, non è una cifra del D'Annunzio politico, pure artefice di «un'oratoria dell'attivismo verbale»²¹, bensì proiezione di un'urgenza di dominio personale. Il gusto dell'orrido, tipicamente decadente, si riscatta nel fascino surrealista dell'esotico, entro un desiderio assoluto di libertà. In questa temperie culturale e ideologica l'esperienza personale di D'Annunzio, che nel 1897 partecipò alla campagna elettorale e fu eletto deputato di estrema destra nel Collegio di Ortona, si riflette, non nell'incontro tra teatro e politica, ma nel culto delle folle e delle masse, che significava invito ad un'azione virile che trionfasse delle rovine della patria. D'altronde, come nota il Bisicchia, la trama storica deve molto ad alcuni documenti storici, tra i quali il *Chronicon venetum* del doge Andrea Dandolo, l'epistola di Cassiodoro ai tribuni marittimi: *Tribunus marittimorum senator profectus praetorio*, oltre alla *Storia segreta* di Procopio.

Certo l'itinerario politico di D'Annunzio, che da deputato di destra si trasformò in deputato di sinistra, nel giro di un triennio di politica attiva, ispira il senso di risveglio di una coscienza e di un'identità nazionali, sopraffatti da una volontà di dominio, che coincide con l'amore per la propria stirpe. Una sottile ironia nei confronti di una fallita unificazione morale e politica, che aveva distrutto tutti i poteri locali che in passato avevano fatto grande l'Italia, è sottesa alla trama della tragedia, secondo quanto recita il *Discorso di Gabriele D'Annunzio*, pubblicato su «Il Giorno» il 3 giugno 1900. La considerazione dannunziana della politica italiana nel Mediterraneo, in particolare, fu quella di «un seguito di errori e di debolezze, fino al recente episodio di Malta, ove si tenta di sradicare le ultime radici italiane opprimendo la lingua gloriosa che un tempo suonava per tutto l'Oriente»²². Perciò la sete di riscatto di

²¹ E. RAIMONDI, *Il silenzio*, cit., p. 55.

²² *Il discorso di Gabriele D'Annunzio*, in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, vol. II, pp. 513-522:519.

Basilola e di Marco Grätico, se va oltre un senso decadente dell'orrido e della distruzione, celava comunque uno spirito di rivolta nei confronti della storia e del pensiero latino, che trova nel vagheggiamento della folla, non una anonima o sterile testimone, ma un'attiva partecipazione al risveglio politico, un significativo elemento di riqualificazione dell'identità nazionale.

Si realizza così, nella tragedia in questione, quella sorta di spettacolo ideale, che per Valentina Valentini «è quello che riesce a fondere l'uno e il molteplice, il divenire e il permanente, il coro e la voce solista dell'interprete, il canto monodico con il sinfonismo orchestrale».²³ La dimensione antidemocratica dell'autore si converte in una tragedia corale, come la *Nave*, in un raptus collettivo di delirio, che scandisce i momenti salienti dello sviluppo della vicenda drammatica. Tra coro e personaggi, popolo e individualità, la grandiosa messa in scena della *Nave*, nel 1908, sanciva, dopo anni di insuccessi teatrali, non solo il valore di un'opera ben congegnata e strutturata nei suoi minimi dettagli, ma soprattutto il richiamo a un teatro decadente, pregno di istanze novatrici e soprattutto di sensibilizzazione moderna dei caratteri di una messa in scena, che certamente avrebbe incontrato i gusti del pubblico e fomentato gli ideali della folla.

5. *L'idea di modernità come corrispettivo attualizzante della storia*

La fusione di estetismo decadente e neoclassicismo latino fu alla base, nella *Nave*, della commistione di sacro e profano, inerente, non solo a un quadro ideologico, ma a un modo tutto personale di percepire una storia di azione sullo sfondo della costruzione di una città, che in passato aveva vantato un sicuro destino di gloria. L'accusa mossa dagli ambienti cattolici a D'Annunzio di immoralità, in realtà non teneva conto della volontà dell'autore di scrivere un'opera al di qua e al di là della morale, condizionata piuttosto da un certo disegno politico, o quanto meno da una volontà di azione, che andava oltre il messaggio puramente ideologico. Un principio di decadimento, anche fisico e morale, si accompagna ai toni trionfalistici della tragedia, entro un impasto di materia, che se intende glorificare il passato, anela pure alla costruzione di una dimensione futura. Basilola invoca la «bella morte», come quella che nel *Notturmo* sarebbe stata dell'amico Giuseppe Miraglia, attestando una continuità nell'opera dannunziana, che non si incardinò semplicemente sull'estasi volontaristica della fase anche notturna, ma su un ripiegamento nostalgico

²³ V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, F. Angeli, 1992, p. 48.

verso una sorta di estetismo sovrappiù ormai da un'ansia di affermazione personale e nazionalistica.

Se poi si tiene conto dei frequenti viaggi del vate a Venezia prima del 1900, e della loro esiguità nel periodo compreso tra il 1900 e il 1907, si comprenderà come lo stesso estetismo che domina nelle *Laudi*, e in modo particolare in *Alcyone*, frutto del soggiorno in Toscana dell'autore, maturasse più come cifra vitalistica *in absentia*, che *in presentia*. Ciò spiega il carattere anche evocativo della vicenda di Basilola, vittima innocente di un destino superiore, e che si protende verso la morte con la consapevolezza e l'ardimento dell'unica ancora di salvezza rispetto ad un presente di distruzione e di deperimento sia fisico che morale. Perciò in questa tragedia in cui l'impegno eroico escluderebbe a priori l'elemento femminile, quest'ultimo trova una sua collocazione, non già in un'ansia ascetica, ma in un volontarismo epico. È piuttosto l'intensità della passione, come suggerisce la Chomel ad elevarla «ad una dignità trascendente»²⁴, entro una nuova carica di volontà e determinazione. Sono questi gli anni, per D'Annunzio, della condivisione dell'ideale del superuomo e della nuova percezione della moltitudine, non più oggetto di disprezzo, ma considerata parte attiva di un processo creativo, entro una interazione con i centri del potere.

Inoltre, se accogliamo la tesi sempre della Chomel, sul protagonismo femminile del teatro dannunziano in termini di un principio irrazionale di simbolo della trasgressione, secondo la figurazione della *Salomé* del Wilde, che dominava l'immaginario di fine secolo, tanto la tradizione giudaico-cristiana, quanto quella classica si incontrano nell'innesto di una dimensione pagana in una interpretazione peccaminosa del corpo. La necessità della morte, straordinario corrispettivo di un tema già enunciato in *Maia*:

navigare è necessario
vivere non è necessario,

vale a coniugare in un unico impasto di materia sesso, lussuria, vendetta e misticismo. Né tanto meno la febbre di lussuria si pone come un elemento solo di sadico masochismo, ma «agisce come un catalizzatore che scatena gli istinti repressi, fa esplodere ribellioni latenti, provoca confessioni atroci e libera aspirazioni confuse».²⁵ Pur agendo sull'istintività dei personaggi, il potere seduttivo della donna appare razionalmente interpretato dalla protagonista femminile, che sapientemente usa le proprie armi, non per una

²⁴ L. ELIA CHOMEL, *D'Annunzio. Un teatro al femminile*, cit., p. 16.

²⁵ *Ivi*, p. 157.

conquista del potere, ma per un senso di appartenenza a una precisa stirpe e a un determinato clan.

In questa temperie di riscatto anche il personaggio di Marco Gratico acquista una propria esemplarità nel rispetto che pure porta alla donna nemica, della quale ammira la forza d'animo e la tracotanza ribelle, non riducendola a propria schiava e non utilizzandola come un oggetto per i propri piaceri. Perciò, contro la fragilità di un Simonetto o di un Tebaldo, di un Paolo o di uno stesso Leonardo, Marco risulta un personaggio all'altezza dei propri compiti e della propria missione, entro una divaricazione esistenziale tra vittima e carnefice. La prospettiva visionaria-allucinata della tragedia, con la nuova rivendicazione del teatro femminile entro un teatro che esaltava «mo-gli vampiro, donne assetate di potere, cortigiane che mercificano il proprio corpo per vendetta o sete di sangue»²⁶, restava forse il tratto più autentico di un'operosità teatrale al varco della storia e del suo riconoscimento come genere forse più adatto, ai primi del Novecento, ad assorbire le tensioni vitalistiche degli autori. A tal proposito il Bisicchia non manca di indicare, tra le fonti di questo apparente teatro della depravazione i nomi di Flaubert, Wilde, Swinburne, Schnitzler, entro una prospettiva in realtà tutta personale di una vicenda ai limiti tra esistenzialismo e lussuria, che fece del vasto apparato tragico, non solo lo strumento di una vacua retorica, ma anche l'espedito, a nostro avviso, forse più riuscito di una conflittualità di passioni, di temi e di metafore narrative, all'interno di una simbolizzazione non archetipica, ma moderna del dramma delle coscienze.

INVENZIONE E FABULA NEL LIBRO SEGRETO

1. Estetismo e individualismo

Consegnato, nelle intenzioni dell'autore, a quello che acutamente il Gibellini ha definito il «torrente sotterraneo dell'autobiografia»¹, il *Libro segreto* rivela, come è noto, nella configurazione memorialistica del dettato prosastico, una duplice valenza, conoscitivo-esistenziale, composto come fu «non a confessione, ma a rivelazione di se medesimo»² e mitico-allusiva, tanto del dato ispirativo, quanto dell'impianto strutturale delle sequenze cronachistico-aneddotiche. La memoria, rinunciando a forme di eccitazione compulsiva, si propone in quest'opera, come ha notato il Gioanola, «come l'anamnesi di questa tentazione di morire»³, entro il recupero delle memorie infantili e di quelle belliche. L'attraversamento dei pensieri di un'intera esistenza appare cadenzato da un'ossessiva tensione verso la morte, che, se nelle forme dell'«Avvertimento» risulta allusiva a un tentato omicidio, recita sin dall'*incipit* della «Via crucis»: «Dal nascere io fui come imbavagliato dalla morte»⁴. Gli episodi infantili si collegano a un istinto di morte, non consapevole, ma frutto di un'anima delirante. Il bambino, che ogni giorno esula la sorveglianza dei genitori per salire alla camera grande dei tre poggiosi, è in nuce un uomo dalle molteplici sfaccettature, che, nell'incontro con la zia Onufria, ha ben chiaro il segno dell'estasi divina, frammista a un bisogno tutto umano di azione. Il ricordo della vita familiare si ammantava di presenze vive, che inculcano nel

¹ P. GIBELLINI, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 188; poi, col titolo *Sul «Libro segreto»*, in AA. VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1988, vol. II, pp. 455-469-459.

² G. D'ANNUNZIO, *Il Libro segreto*, a cura di P. Gibellini, Milano, BUR, 2010, p. 51.

³ E. GIOANOLA, *Il segreto del «Libro segreto»*, in AA. VV., *D'Annunzio segreto*, Pescara, Eclians, 2002, pp. 7-22:12.

⁴ G. D'ANNUNZIO, *Il Libro segreto*, cit., p. 59.

²⁶ A. BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia, 1991, p. 136.

futuro poeta il desiderio di morire, divenuto più consapevole a soli 15 anni. Il passaggio, nell'intitolazione dell'opera, da *Favola breve a Erbe, parole e pietre* a *Libro segreto* non figura solo relativo al coinvolgimento della dimensione spaziale con l'ambiguità tra "racconto breve" e racconto delle lunghe *Faville de Il secondo amante di Lucrezia Buti* e de *Il compagno dagli occhi senza cigli*, con l'attenzione prestata, sulla scia del "quatrinduo" della *Contemplazione* alla forma del "libretto" o "libello" e agli "scripta brevia" del *Cola di Rienzo* e della favilla *La Violante dalla bella voce*, ma allude altresì alla fisionomia ambigua e contraddittoria della dimensione memoriale, sospesa tra positivistiche esplorazione del subcosciente e interpretazione simbolica, ma non mistica, di fatti e accadimenti. Il nesso memoria/segreto risulta, per tali vie, consu- stanziale alla matrice autobiografico-metaletteraria dell'opera, in cui la logica affabulatrice appare perfettamente fusa con il proposito artistico, riferendosi sempre il simbolo al tormento esistenziale di un'esperienza concreta di dolore e di martirio e ponendosi gli «archivi della memoria» come fonte di rinvenimento di «valori al di là dei fatti». E allora la favola breve di una lunga vita si configura come eterna ossessione di una ripetitività di stati d'animo, pur diluiti lungo l'intero arco della vita dell'autore. Tra l'essenza carnale di Jacopone e il risvolto angelico del proprio nome, "Nuntius de Benedictis", si venne espletando un'esistenza inimitabile, profanante il sacro nell'illusione mitizzante della scrittura delle *Laudi*. L'effigie del Cristo patiens nella Chiesa

⁵ Un primo accenno al nesso erba/pietra si rinviene nel VII taccuino del 1896 (G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. 89-102: 98: «Notare le comunioni dell'erba e della pietra»). Diventato immagine topica della poetica di D'Annunzio, esso ritorna nel *Notturmo*. Nel comunicare, poi, il 23 marzo 1829 ad Angelo Sodini il titolo del libro delle sue memorie, D'Annunzio allude a *Favola breve della mia vita lunga*. Modificata, col tempo, l'idea della biografia e deviata l'ispirazione in senso introspettivo, D'Annunzio comunica a Domenico Bartolini il nuovo titolo, *Erbe, parole e pietre*, che fu poi abbandonato per l'altro *Segreto*, il 24 novembre 1934, quando D'Annunzio inoltrò a Mondadori le prime cartelle del manoscritto.

⁶ In una lettera del 29 agosto 1912 a Emilio Treves (G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, pp. 456-459) D'Annunzio precisa che, dopo il successo spirituale della *Contemplazione*, la «forma del libretto o "libello" è quella che più mi seduce». Intervenedo, quindi, sulla ripresa del racconto di Violante, uscito sotto forma di tre *Memoranda / Faville del maglio* su tre numeri del «Corriere della sera», il 25 febbraio e il 3 e 17 marzo del 1912, D'Annunzio afferma che dopo l'interruzione sul giornale egli intenderebbe «pubblicare il libretto». Allusioni alla dimensione spaziale dell'opera sono poi nella lettera del 21 ottobre 1933 a Domenico Bartolini, in cui, a proposito del titolo, scrive: «quella *Favola breve della mia vita lunga*, che, sciolta dall'errore del tempo e dall'errore dello spazio s'è convertita in quella somma di esplorazioni e di introspezioni intitolata *Erbe, parole e pietre*».

⁷ G. BACHELARD, *La rêverie verso l'infanzias*, in *Letteratura e psicoanalisi*, a cura di R. Bodei, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 98.

di Santa Maria della Vita, a Bologna, unita al dolore delle Marie, rendono sia la vita che la morte «un orrore unico entrambe». ⁸ L'auscultazione della musica si accompagnava al ritorno ai luoghi natali, al convento di Francavilla dell'amico Michetti, che valse a restituire D'Annunzio alla sua formazione abruzzese, tanto naturalistica, quanto mitica e metastorica. La molteplicità degli atteggiamenti estetici era il frutto, in D'Annunzio, di un alternarsi di stati d'animo, coerente con le molteplici sfaccettature di una produzione, che, se non in sequenze successive, anche all'interno di una sua scrittura sincronica, rivelava quelle che in termini dostoevskiani potrebbero definirsi le «memorie dal sottosuolo». L'istinto di morire, nell'autore consumato da un «mal perverso», simile a quello della Francesca dantesca e dannunziana, è pari all'eccitazione di riavere la sua Barbarella, la cui storia tormentata si conclude con l'avvinghiamento dei due amanti, come nel *Trionfo della morte* o nella *Francesca da Rimini*. Posto a suggello di una vita, il *Libro segreto* ricalca, all'interno di un'impalcatura esistenziale, le tappe salienti di un itinerario biografico, che nell'avvicinamento della morte, avverte il peso di una riconsiderazione retrospettiva delle proprie esperienze, attualizzate nel richiamo a eventi reali.

Allusiva nella preistoria virtuale del libro a una sorta di introspezione conoscitiva, a una visione come sinonimo di verità nel fondo del ricordo, la memoria è anche altrove, per D'Annunzio, l'unica certezza da opporre, con l'autenticità di una storia vissuta, all'«angoscia non corporale» di un segreto da investigare, che non comporta, come per il Conti, la soppressione della volontà individuale. ¹⁰ Essa si impone, per tali vie, oltre che per una valenza morale e gnoseologica, per l'aspetto positivamente concreto di un dato legato all'esperienza sensibile, specialmente nell'evocazione delle storie d'amore. Nata da una vicenda profonda di dolore, e non da un'esigenza edonistica di puro diletto, o da una emozione estetica di dimenticanza, la poesia si alimenta ora, in età matura, di ricordi, che non fungono solo da panacea per la sofferenza attuale, ma serbano intatti i segni del martirio. Così un filo sottile collega l'età della maturità a quella della puerizia, nella quale ultima l'autore si sforza di rinvenire i sogni premonitori, oltre che di una tensione alla morte, anche della vocazione alla poesia, di quel momento,

⁸ G. D'ANNUNZIO, *Libro segreto*, cit., p. 81.

⁹ *Ivi*, p. 92.

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *Le faville del maglio. Il compagno dagli occhi senza cigli* (in G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca, di lotta*, Milano, Mondadori, 1950, p. 435: «Ora quella palpebra è come l'orlo d'un segreto che dovrò conoscere[...] Sento che sotto la tristezza del malato si accumula un'angoscia non corporale, smansosa d'esprimersi e paurosa delle parole comuni[...] La vita potente suscitata dalla memoria le si oppone e la respinge»).

ciò, indefinito in cui l'animo fluttua tra la carne e lo spirito, tra il ricordo e l'oblio, tra il passato e il presente.

È per tali vie che una delle componenti essenziali del genere diaristico, la consapevolezza cioè del tempo che passa, cede alla valenza simbolica degli eventi reali, non già in un itinerario di valori eterni, ma nella simultanea dislocazione delle vicende, chiamate ad assurgere ad emblemi di una storia recente e passata di momenti assoluti. L'orbitura metaforica è tessuta su una trama, i cui elementi e i cui contorni, nella *dispositio* narrativa, non figurano alterati rispetto alla *fabula*, ma si presentano come la risposta eterna di un processo di mitizzazione collaterale a quello storico. Lo scrupolo documentario accompagna e scandisce la successione tragica della materia, entro un conflitto tra ricerca dell'oblio e natura vivente, che il ricordo non stempera in un tempo indefinito, ma ridesta dal fondo del subcosciente. L'esperienza del tempo, che nel lontano 1968 Jonard collegò in D'Annunzio all'«*expérience existentielle*»¹¹, nel mentre evoca la struttura heideggeriana del vissuto, sottolinea altresì la finitezza dell'individuo, esistente con un carico di certezze lievitanti nel ricordo e proteso verso possibilità future, in fuga verso la morte e la conferma di una poesia, che si sostanzia e insieme libera dal dolore. Legati alla temporalità sono l'angoscia e la solitudine dell'uomo con il senso dell'esistere che è nullità, precarietà e insieme impulso alla vita.

La potenza dell'evocazione memoriale, in tale contesto di alterazione simbolica dei dati fruiti dalla mimesi naturalistica, si rinviene nel connubio sogno-ricordo, che, nel mentre prosegue e approfondisce la linea romantica dell'autobiografismo speculativo dell'Amiel, conferma nel contempo la sintassi lirica della *rêverie* nella fusione tra soggetto e oggetto:

Talvolta - confessa D'Annunzio ne *Il compagno dagli occhi senza cigli* - m'avveniva di sognare a occhi aperti e di mescolare il fantasma ai ricordi dell'infanzia più lontana.¹²

L'esplorazione novecentesca dell'irrazionale per le vie dello sperimentalismo scienziata richiama un processo già avviato da D'Annunzio col *Piacere*, nel nesso che fu individuato anni or sono all'interno del romanzo dal Petrocchi tra arte e memoria¹³, e nella ricomposizione dell'autobiografismo

¹¹ N. JONARD, *Le temps dans les romans de D'Annunzio*, in «Revue des études italiennes», (gennaio-marzo 1967), t. XIII, pp. 5-22:5.

¹² G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca, di lotta*, cit., p. 479.

¹³ A proposito della concentrata elaborazione del romanzo presso il Convento del Michetti a Francavilla, il Petrocchi si domandò se *Il Piacere* poteva nascere in un semestre di raccoglimento, appunto come solitaria evocazione di anni trascorsi in fervida ebrezza di cose viste

umano e letterario in diario lirico e sentimentale, che abolisce i confini tra l'aneddotica e l'individualismo¹⁴, sfumando i contorni della ricreazione ideale attraverso la reinvenzione artistica. Ciò che muove D'Annunzio, nel *Libro segreto*, non è il bisogno di raccontare, ma di legittimare, col filtro del ricordo, un'esistenza consapevolmente vissuta, tanto che il profilo che ne risulta, non è quello di un uomo finito, ma di un artista ancora alla ricerca del senso della vita e delle ragioni essenziali del proprio poetare. E ciò con la differenza che, mentre nel romanzo, sullo sfondo positivista di uno storicismo integrale, l'accento cadeva sul *reportage* e sulla cronaca, nel *Libro segreto* l'impianto struttivo cede più vistosamente alla tecnica simbolica e alla formula allusiva.

L'integrazione dell'arte moderna con la scienza, nel quadro dell'identificazione della malattia e del disagio fisico in uno strumento di conoscenza¹⁵, si era spostata, col *Libro segreto*, sul crinale di una nuova e diversa affinità culturale, non più solo con i dati esteriori di un'esperienza autobiografica, quanto con gli elementi introspettivi dell'eccitazione e dell'emozione fantastiche. Il ricordo, filtrato attraverso implicazioni superomistiche e narcisistiche, definisce un momento aurorale e privilegiato della vita dello spirito, in cui confluiscono suggestioni della poetica del fanciullo e influenze culturali autentiche dal crisma nietzschiano. Tra recupero del meraviglioso e della spontaneità, che afferiscono ad una sorta di istinto mimetico, e artificioso vitalismo, gestuale e declamatorio, si consuma la poetica del ricordo nel *Libro segreto*, in un naturalismo e individualismo che convertono alcuni temi topici della sensibilità dell'autore, come quelli della madre, del nido, della malattia, dell'amore carnale, in eccitazioni emotive e in turbamenti psichici. Una comune matrice fantastico-sensoriale collega i vari episodi della *Via crucis* e del *Regimen*, in una circolarità di recuperi tematici, che, più che una storia, segnano la monotona unicità di un'esperienza psicologica convergente verso l'annullamento della scrittura nell'ombra della notte («Getto queste carte dietro l'omero come il

e sentite, oppure trovava il suo naturale terreno di svolgimento in un esperto "montaggio" di cronache della vita artistica e mondana di Roma (G. PETROCCHI, *D'Annunzio e la tecnica del "Piacere"*, in «Lettere italiane», a. XII (1960), n. 2, pp. 168-179:168; ora in *Poesia e tecnica narrativa*, Milano, Mursia, 1965, pp. 87-101).

¹⁴ Su questo problema dei rapporti tra la dimensione storica e la mediazione artistica della ispirazione letteraria nel *Piacere* ci sia consentito fare riferimento al nostro *L'universo dei sensi*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 271-272, in cui si è avuto modo di notare il parallelismo che corre tra il proposito artistico e la logica affabulatrice della narrazione.

¹⁵ Così D'Annunzio in un articolo su «La Tribuna» del 23 giugno 1893, *L'elogio dell'epoca: «la malattia...»* [concorre ad allargare il campo della conoscenza]. (L'articolo non è compreso in A. CASTELLI, *Pagine disperse: Cronache mondane, letteratura, arte di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Lux, 1913).

mio niente alla notte») e verso la scarnificazione del dualismo noumeno-fenomeno, *fabula*-intreccio. Così, anche il ricordo di Ghisola, alias la Duse, era il frutto di un'unione di fedeltà e infedeltà, e in tale dualismo l'eccitazione dannunziana rinveniva il gusto del ricordo di un amore tormentato. Il recupero archeologico-dantesco si nutrive di sedimentazioni inconse di letture, rielaborate nel quadro di un illusorio gioco citazionistico.

La carica impressionistica del frammentismo moderno, con l'esperienza collaterale del *Libro segreto*, continua a nutrirsi, a dispetto delle posizioni di tanta parte della critica novecentesca, che ha inisistito sulle divergenze e sui modi nostalgico-idillici e sui costrutti sintattico-musicali dell'ultimo D'Annunzio, della valenza estetica e della caratterizzazione superomistica di un simbolismo *visi generis*, che interpreta i singoli episodi biografici nella valenza individuale e universale di un umanesimo integrale, annullando le distanze e le dislocazioni temporali in un eterno e fisso sussultare e non fluttuare dell'anima. L'identità tra *fabula* e intreccio si stabilisce, per tali vie, non nella rispondenza della cronologia esterna all'evoluzione della scrittura, ma nella consonanza stabilita tra gli eventi e un estetismo vissuto come forma della coscienza e della soggettività, nel ritaggio ancestrale, umano e sacro di referenze concrete e insieme astratte, tra le grida e i bagliori della vita e le fuliginii del nulla.

2. Temi e motivi

Prosa speculare, quella del *Libro segreto* si intesse di ritorni che ruotano intorno al perno centrale costituito dal recupero, ora nelle forme del ricordo dei genitori, ora dei richiami alle successive dimore in cui attecchì l'ispirazione artistica dell'autore, del sacro focolare domestico. Cifra estetica di un'arte avvertita «come martirio e voluttà», e dunque incentrata su un'idea individualistica del procedimento scrittoria, e insieme simbolo morale di un'esigenza viva di purificazione ancestrale, la casa coagula intorno a sé miti e temi dell'immaginario poetico dannunziano, dalle rondini alle vele della foce della Pescara, dalla rievocazione dell'infanzia alla terra d'Abruzzo, che si ricollegano non più alla sostanza mitico-referenziale di un naturalismo autobiografico, ma alle nuove urgenze espressive di un umanesimo risentito e integrale. Si trattava di una sorta di riproposta del mito del fanciullino, attonito scopritore di un mondo di presenze concrete, che utilizzava il tema della memoria, non dantescamente, come itinerario di beatitudine, ma come conferma di un modo di essere e di sentire. All'arte del distruttore, D'Annunzio contrappone il mito dell'artefice, che fa tutt'uno con l'istinto

alla vita, pur nella squallida vecchiaia. Ed è così che la rievocazione della partecipazione alla prima guerra mondiale, con l'episodio del volo su Vienna e delle imprese di Buccari e di Fiume costituisce una trama da esprimere. Per la partecipazione alla prima guerra il mito della conquista della gloria si profilava entro una essenza tutta spirituale della figura del combattente. L'essenza della creatività era, per D'Annunzio, nell'arte della parola, all'interno, come ha notato giustamente il Cimini, di un nesso inscindibile tra parola e silenzio¹⁶, che inglobavano la musica come moto di corresponsione tragica e di acquisizione dello statuto della letterarietà. Anzi, parafrasando l'atto di conoscenza, prelude all'espressione vitale, la parabola dell'acquisizione verbale si sviluppò tra un moto verso l'infinito e l'eternità e la consapevolezza degli amori lussuriosi e le immagini vissute dal poeta. Il senso dell'eterno era racchiuso nel suo stesso segreto («bacio con labbra ferventi le mani della Vergine, [...] bacio l'effigie barbata e chiomata del Cristo [...] un senso infinito dell'ansia religiosa ne' secoli de' secoli, mi amplia infinitamente il petto scarnito»)¹⁷. Facendo propria una definizione di poetica, l'atto creativo si identificava, per D'Annunzio, con l'attimo:

Questa è la mia certezza. non vale se non il momento [...] quello che l'arte profonda esprime, che se l'arte futura esprimerà convinta che tutto il resto è nulla.¹⁸

Il ricordo di luoghi alcionii e le notazioni di metrica si uniscono ai parametri dell'azione, che, se vivacizzano un'esistenza ormai vòlta alla decadenza, non valgono a soppiantare il gioco di un'arte «senza limiti»¹⁹, che si sovrappone, come una sorta di sovrastruttura, all'empito magico del vivere senza riposo alcuno. Il ridestarsi delle memorie, nel ricordo del Cicognini, della conquista di Roma, dei giorni toscani e romani, dei tempi dell'esilio, costituisce il fondamento di un vissuto, che fornisce una trama specifica alla propria arte. Così la prosa agiografica e stilnovistica della *Vita nova* diventa l'accenno d'obbligo a un modo di patire compreso tra il richiamo ad Arnault Daniel e la memoria dello stilnovista Guido Guinizelli²⁰, pure punito da Dante tra i lussuriosi, entro un gioco di rimandi interni, che fan-

¹⁶ M. CIMINI, *Sulla scrittura esoterica del «Segreto»*, in AA. VV., *D'Annunzio segreto*, cit., pp. 199-216, 204.

¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 142.

¹⁸ *Ivi*, p. 145.

¹⁹ *Ivi*, p. 167.

²⁰ *Ivi*, p. 189.

no dell'autobiografia l'espressione più alta del superamento del peccato e dell'allineamento a forme superiori di arte. In questa ottica bontà e bellezza convergono nell'illuminazione della luce mattutina, sfondo edenico del susulto dello spirito e dell'animazione del paesaggio. I ricordi, da quello dei genitori agli amori per Barbara Leoni, ispiratrice del *Trionfo della morte* e per Maria di Gallese nella Villa del Fuoco, dall'incidente aereo che costò a D'Annunzio la perdita dell'occhio destro, e da quello dei commilitoni e degli amici scomparsi all'inebbriamento del giovane dal canto novo nelle vene e alle imprese di guerra, si affastellano in un gioco combinatorio di momenti ripetitivi, che indicano una nozione diversa di tempo, legata a un itinerario nel sogno e all'incrocio tra mito e avventura, utopia e realtà. Le notazioni ambientali, dal Convento del Michetti a Francavilla alla Villa del Fuoco in Abruzzo, podere avito dei D'Annunzio, perdono il loro carattere denotativo, per acquistare le valenze connotative di un incontro tra la biografia e la scrittura, sostitutivo, nella identificazione realtà-sogno, dell'artificioso cerebralismo dell'età giovanile, dell'omologazione tra i soggetti e le cose. Il gusto ornamentale della celebrazione mondana nelle *Faville* degli arredi spaziali della casa cede nel *Segreto* all'allineamento analitico dei dati di un'esperienza artistica, tanto più autentica in quanto capace di risolvere, a differenza dell'arte della scienza²¹, il particolare nella sintesi di una visione generale dell'universalismo onirico, che pure distingue il ricordo della luna di miele con Maria di Gallese, della nascita del primo figlio, della composizione delle *Novelle della Pescara*.

Si trattava di un modo di ricordare nell'eternità del tempo, che se scandiva delle tappe salienti della vita di D'Annunzio, ne riproponeva il gioco metaforico, nello slancio verso l'eternità. E allora anche la memoria concreta della propria stirpe, che avrebbe fatto da sfondo alla *Figlia di Iorio*, composta quasi di gettò, in 18 giorni, nel 1903, rappresentava il semplice spunto di una reinvenzione, nei modi dell'eccitazione fantastica di luoghi, ambienti e personaggi della tragedia:

Porto la terra d'Abruzzi, porto il limo della mia foce alla suola
delle mie scarpe, al tacco dei miei stivali.²²

L'impianto strutturale del *Segreto*, centrato sull'identità di *fabula* e intreccio, risulta, per tali vie, asservito alla rimodulazione di un'impressioni-

simo naturalistico, convertito in lucida attestazione della verità dei sensi e della memoria. L'individualismo era venuto identificandosi con il punto di incontro tra mondo visibile e mondo invisibile, fiducia nel progresso, nelle scoperte, nella creatività dell'uomo e sconfitta della scienza, tra conoscenza intuitiva o ordinaria, per dirla in termini contiani, e conoscenza astratta o ideale, mentre la musica, in quello strano connubio operato già da Wagner tra arte e memoria nello scritto del 1884 *I ricordi*²³, acquista i toni suasi della traducibilità interiore della parola segreta. Il disprezzo per l'autobiografia, espresso da D'Annunzio nell'*Avvertimento* («Stampo le cento e cento e cento e cento pagine del "Libro segreto" a me donate in punto di morte, a disprezzo delle tante biografie più o meno recenti»)²⁴, appariva per tali vie funzionale a un'idea di letteratura sorgivamente fantastica, lievitante nel fondo acoscienziale del parallelismo tempo storico-tempo narrativo, rimarcato dai vistosi salti cronologici nel testo, relativi non a una sequenza esteriore di fatti, quanto alle ripercussioni degli stessi sull'animo del poeta. I demarcatori temporali, indicati dall'uso singolare di locuzioni del tipo: «Mattina fredda e nemica»²⁵, «Sono in una notte di tregua»²⁶, si succedono con ritmo straniante, nell'ingorgo strozzato di rapide sequenze volte a scandire il tono concitato dell'auscultazione ansiosa della «voce della vita», contrapposta al silenzio della natura, o dell'iterazione ritmica di gesti consueti.

La monotonia del tempo che trascorre si affida a notazioni cronologiche dissolventisi nel ritmo affrettato delle convulsioni del pensiero, in un itinerario mentale, oltre che spaziale e culturale, che reinveste i temi topici dell'amore, dell'amicizia, del viaggio e la meditazione sull'arte del verso, della parola, sull'invenzione e sull'ispirazione di un nuovo umanesimo, freddo, asciutto e desolato. Il ritorno al passato attivava un procedimento attualizzante della visione, che ricomponeva i dati della memoria, da quelli culturali a quelli biografici, nelle forme del presente narrativo, in una contemporaneizzazione emotiva, letteraria ed esistenziale. I sentimenti eterni e spontanei dell'amore e dell'amicizia, nel mentre vengono cronologicamente distanziati, rivelano nell'oggi la loro finitezza e caducità, incoraggiando separazioni dal presente, che trovano nell'immediato la conferma e la verifica della loro durata e attualità. La memoria non consente solo di sottrarsi alle leggi inesorabili del tempo, ma è alla base anche di una sorta di instabilità psichica, che con-

²³ Lo scritto teorico di Wagner fu pubblicato nel 1884, insieme all'altro *L'opera e la missione della mia vita*.

²⁴ G. D'ANNUNZIO, *Il Libro segreto*, cit., p. 55 (*Avvertimento*).

²⁵ *Ivi*, p. 270.

²⁶ *Ivi*, p. 276.

²¹ Con anticipo rispetto alle posizioni analoghe espresse da A. Conti ne *La beata riva* D'Annunzio (*L'elogio dell'epoca*, cit.) aveva sentenziato: «manca per lo più agli scienziati la vastità della comprensione sintetica».

²² G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 142.

verte la materia in fantasma emotivo. Così gli stessi elementi della cultura dell'autore vengono investiti da una sorta di angoscioso turbamento, come la vista degli otto volumi di quel *Mémorial de Sainte Hélène*, che ritornano nella stampa parigina del *Compagno dagli occhi senza cigli* del 1828 per i tipi del libraio Lecointe, e che costituiscono un bagaglio di letture del collegio del Cicognini. Talora la citazione, come quella dantesca dell'«incognito indistinto», viene estrapolata dal contesto della *Divina Commedia*, per cogliere «la più nascosta essenza della poesia»²⁷, che ruota intorno a una poesia del mistero, come forma di abbrivio dell'infinito. I «libri eterni» delle *Faville del maglio* compaiono nel *Libro segreto* con il valore di presagio degli eventi futuri, e l'oggi spiega e dà un senso al passato, liberato dalla coscienza della morte e dell'eterno fluire.

Ogni episodio biografico trova, dunque, giustificazione morale nella valenza psicologica dell'attualizzazione narrativa, che pausa le singole sequenze e scandisce il ritmo paratattico del «racconto breve». Avviene così che le annotazioni diaristiche dei *Taccuini*, come il ricordo di Jacur Romanin, diventata Nerissa, vengano riprodotte nel *Libro segreto* con singolare attualizzazione narrativa rispetto alle pagine del *Notturmo* incentrate sui recuperi memoriali attivati dal dono di un fascio di fiori, mentre il ricordo della Duse diventa, nella visita al teatro di Padova, allucinazione irrealistica che spinge a invocare tra le quinte «Eleonora-Ghisola-Ghisolabella».²⁸ Il preziosismo di un'arte impostata sul mistero e sull'inesprimibile si combina talora con un primitivismo, che è sequenza religiosa del possesso di mezzi espressivi, che ravvicinano l'autore al divino. Ma la tensione all'assoluto non è puro possesso dell'immateriale, quanto anche angoscia del rifugio nel proprio «eremo come in un labirinto sinistro, come in un errore inestricabile»²⁹, tra purezza e angoscia del vivere. I luoghi dell'evocazione notturna dedicati alla passeggiata con la Duse nella piazza del Duomo di Pisa si trasformano in semplici accenni, squarci memoriali incastonati nel flusso del presente. La giustapposizione del presente narrativo al passato è resa, sul piano espressivo, con la sostituzione del verbo «penso alle violette» a «mi ricordo d'un acquazzone di marzo a Pisa», mentre un tema tipico della narrativa ottocentesca, e largamente fruito da D'Annunzio già a partire da *L'Isotta*, quello dell'attraversamento del bosco con la donna amata, accennato nel *Segreto* con la figura di Violante dalla bella voce, si attualizza con Nerissa nella visita

²⁷ *Ivi*, p. 217.

²⁸ *Ivi*, p. 101. Si noti come nel Taccuino CXVI (1918) l'invocazione di Ghisola sia assente, mentre campeggia l'immagine della «casta» Nerissa.

²⁹ *Ivi*, p. 242.

alla chiesa e al chiostro della Basilica del Santo a Padova. Il possesso di una donna «bramata senza violarla»³⁰ è il riflesso di un incantesimo vissuto alla presenza della ragione, entro una complicità dell'uomo con l'universo, che alimenta un incrocio di sacralità e di istanze profane. Il mistero di cui si circondano le presenze femminili è il segno di un'arte della parola, plasmata nella segretezza recondita di un clima di passioni, di una tensione verso l'arte pura e di un attivismo mai sopito, pur negli anni bui della senescenza. La purezza era il risvolto della rozzezza, quella che, superata la grazia fidiaca e parassiteale, si alimentava del primitivismo degli «zoani primitivi», entro un'antitesi di paganesimo e divinità, che era il frutto di una parabola d'arte, improntata a forme diversificate di poesia. Anzi l'atto di scrivere era una condizione primordiale dell'esistenza, che permetteva di porsi in contatto con il mistero dell'universo, e che fungeva da preludio allo stesso impeto guerriero («Non ascoltato e vilipeso, io solo annunziavo la guerra come una potenza liberatrice e creatrice»)³¹. La sintesi dell'azione e della parola, del conosciuto e del segreto consisteva in un messaggio d'arte, compreso tra la concretezza e la scrittura, colta quest'ultima nell'attimo della significazione allusiva, che pure era il frutto di un affinamento stilistico e formale.³²

La memoria, autobiografica e letteraria, che nelle opere giovanili aveva costituito il fondamento esistenziale della divagazione simbolista ed estetizzante, rinverdisce nel *Libro segreto* nelle forme della divinazione del passato, in una iniziazione spirituale che riscatta la volgarità della vita nella purezza del ricordo. Poetica non sovrapposta, quando gli anni felici del simbolismo erano ormai alle spalle, quella del *Segreto* sintetizza, in un ritrovato e rinnovato umanesimo, biografia e allegoria, ideale e reale, sogno e malattia, restituendo al tempo gli elementi aneddotici nell'intimità fantastica ed emotiva.

Alla concentrazione cronologica o al ritmo strozzato della concisione e a quella diluita della dilatazione temporali corrisponde assai spesso un procedimento prosastico scandito da sequenze ravvicinate di inserti narrativi, come la riapparizione di Venturina accompagnata dalle frequenti notazioni ambientali e cronologiche. Nella perdita del valore semantico della parola e all'interno di strategie allucinatorie e allusive, il tempo diventa l'emblema di uno stato subcosciente, percepito nella sua sostanziale immobilità [«Le ore

³⁰ *Ivi*, p. 253.

³¹ *Ivi*, p. 244.

³² Così F. BRUNETTIÈRE, *Symbolistes et decadents*, in «Revue des deux mondes», n. LVII (1888), t. 90, pp. 213-226-225: «Il semble, au contraire, que la littérature, en particulier, dove dire dans l'avenir non plus seulement une imitation ou une traduction de la vie, mais une forme même de l'action».

passano: ma il tempo sembra immobile come un fiume congelato». ³⁷ Si tratta di quello stesso congelamento della parola, entro una percezione inconscia della realtà, che contrasta con il ritmo frenetico delle avventure di guerra. Il tempo è successione di istanti presenti, che prefigurano talora accadimenti futuri. La poetica delle corrispondenze, nell'analogia tra le cose e i simboli, avvicina, col gioco dell'allusione metaforica, gli oggetti, e la biografia perde i tratti lirico-evocativi del ricordo e il tono esteriore del rimaneggiamento, per assicurare a genere del travestimento mitopoietico del trasognamento storico e immaginativo.

Il simbolismo, per tali vie, non si contrappone al naturalismo, e si insedia nel *Libro segreto* come esperienza concreta e come forma stessa dell'azione, ancor più che come continuazione e traduzione della vita. Dall'idealizzazione alla trascrizione mimetica, dalle pose autocelebrative all'adesione a una nuova "scienze historique" ³⁴ D'Annunzio scopriva i legami, più che con la letteratura dei "pensieri" e delle "confessioni", con il procedimento sentenzioso delle *Masime* o con le suggestioni delle *Vies immaginaires*. ³⁵ La personale esperienza esistenziale e artistica si poneva, per tali vie, come modello assolutizzante non di un itinerario dello spirito, ma di una rivelazione,

³³ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 256.

³⁴ A tal proposito si noti come l'idea dell'arte non come imitazione, ma come continuazione della natura fosse stata espressa negli anni precedenti da D'Annunzio in sintonia con le idee estetiche del Conti. Un primo accenno è contenuto nell'articolo *L'arte a Roma. Giovanni Costa*, in «La Tribuna», 17 agosto 1887 del Conti, firmato con lo pseudonimo "Doctor Mysticus", e quindi nell'articolo *Una tendenza*, in «Il Mattino», 30-31 gennaio 1893 di D'Annunzio. Nella lettera dedicata a Francesco Paolo Michetti del *Trionfo della morte* (1894) D'Annunzio parlò di «ideal libro di prosa moderno che [...] sembrasse non imitare, ma continuare la natura». Nello stesso anno Conti riportò la frase di D'Annunzio nel suo *Giorgione*, mentre D'Annunzio ribadì la stessa tesi nell'intervista a Ugo Ojetti del 1895 e quindi nel *Fuoco*. Il concetto, risalente a Platone, era riapparso fino a Schopenhauer e a Walter Pater con intenti diversi. Di esercizio letterario come «continuazione della vita» D'Annunzio aveva già sentenziato, prima che su «Il Mattino» e nel *Trionfo della morte*, nel suo articolo *Il romanzo futuro*, in «La Domenica di Don Marzio», 31 gennaio 1892, ma in quell'articolo evidenti erano le posizioni neorealiste dell'autore. È però tra il 1892 e il 1893 che la ripresa di stessi precetti si inquadra in una poetica del romanzo più vasta, idealistica, sicché chiara risulta la portata antiveristica della formula «continuare la natura» del 1893-1894, rispetto all'altra «continuare la vita» del 1892. Di recente G. Tosi, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, in «Quaderni del Vittoriale», (marzo-aprile 1981), n. 26, pp. 5-63, ha precisato l'origine dannunziana dell'interpretazione idealistica della formula. Ciò è stato espresso dallo studioso in contraddizione con E. De Michelis, *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963, pp. 231-233, che aveva attribuito al Conti il merito di avere, dopo il *Trionfo*, capovolto il senso della formula «condannare la natura», attribuendole una carica di "antiverismo".

³⁵ *L'art de la biographie* costituisce la prefazione a *Les vies imaginaires* del 1896, opera di Marcel Schwob, incentrata su personaggi del mondo medievale.

e non "confessione", di sé, al di là e ai margini tanto dell'artificioso estetismo quanto del volgare cronachismo, lontana sia da un idealismo totalizzante, che dal banale storicismo.

3. *Lo stile*

Il tono medio di un contenuto sottratto alle leggi topiche del tempo e della mitizzazione narrativa accreditata nel *Libro segreto* un dettato prosastico, che sperimenta in realtà soluzioni di adattamento anche della lingua e dello stile all'impianto strutturale dell'opera. Superata la dimensione "esteriore" e "strutturale" del linguaggio, lo stile si accampa sovrano in questa fase dell'ultimo D'Annunzio nel suo valore intrinseco e noumenico di identificazione del produttore col prodotto. Il modo di procedere dannunziano nel periodo della guerra è dallo stesso autore indicato, quando sottolinea che spesso i propri taccuini vengono confusi, mescolando così «note di epoche diverse». ³⁶ Anzi, nel volo tra le acque di Grado e il campo di San Pelagio D'Annunzio non perse la propria consuetudine di scrivere. ³⁷ Ma il *reportage* non fu solo quello di un uomo d'azione, ma della convulsa esperienza d'amore con la Duse, che, partita, aveva lasciato il poeta «solo e innominato nella barbarie». ³⁸ La domanda che l'autore rivolge a se stesso: «sono una sostanza umana o una pura volontà di arte?» ³⁹ evidenzia il carattere sovrastrutturale della poesia, che va, come ha opportunamente sottolineato il Cimini «dall'onirico all'asemantico». ⁴⁰ Il nesso inscindibile scrittura/vita si frantuma nella volontà di dare un senso alla propria vita, che si traduce non nell'epifania del linguaggio, ma in un impeto di superomismo, che lo rende addirittura simile ad Alessandro Magno. ⁴¹ «Un artista - aveva recitato D'Annunzio in un articolo del 22-23 ottobre 1892 su «Il Mattino», intitolato *Note sulla vita* - deve augurarsi che il suo spirito sia fecondo e la sua carne sia sterile». ⁴² L'estrema fecondità in arte si unisce con l'aspirazione ad una vita eccezionale, fatta di ideali e di passioni, coltivate nell'essenza pura della divinizzazione del personaggio, coerente con un messaggio di arte pura.

³⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 263.

³⁷ *Ivi*, p. 269.

³⁸ *Ivi*, p. 270.

³⁹ *Ivi*, p. 271.

⁴⁰ M. CIMINI, *Sulla scrittura esoterica*, cit., p. 211.

⁴¹ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 275.

⁴² L'articolo si legge ora in *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 82-85-83.

Sia che si interpreti il frammentismo dello scritto con una cercata e voluta modernità, sia che lo si consideri come il risultato di una inconsapevole trascurazione artistica, è indubbio che la distinzione ormai classica e tradizionale tra un lessico maturo, estetista e superomista, appariscente ed esteriore, e un linguaggio maturo, sommerso e proprio dello scrittore introspettivo e di ricordi, non ha più ragione di sussistere. La scrittura, infatti, non deve dare voce all'essenza carnale dell'uomo, ma a quella sintesi tra sofferenza ed esultanza di vita, entro l'auscultazione del silenzio. Se la gioia è compagna del dolore, l'attimo che l'artista deve cogliere è quello del ricordo istantaneo, indipendentemente dall'oblio, che non è dato cercare fuori di sé medesimi.⁴³ La revisione degli inserti di taccuini, degli appunti, dei pensieri, più che essere ricondotta al sopraggiungere di una idea di prosa sostitutiva di quella giovanile, sembrava il frutto di una volontà riordinatrice, non funzionale a una nuova poetica, ma legata all'artificiosità di un'operazione materiale che si voleva conclusa nel più breve giro di tempo possibile.

Che l'atto tecnico del montaggio implicasse comunque e fosse tutt'uno col procedimento inventivo dell'"arterie", in un accostamento di struttura e stile, è evidente già se si pongono a confronto alcuni passi della favilla *Dell'attenzione*, compresa poi ne *Il venturiere senza ventura*, e della lettera del 19 febbraio 1935 ad Arnoldo Mondadori. La complessa operazione di montaggio e di riscrittura, implicante una scelta materiale, non bastava ad esaurire le mille potenzialità di una facoltà creatrice, che essendosi già riversata nella materia, perpetuava il suo cammino di scrittura. L'arte, per D'Annunzio, andava oltre la tecnica della reinvenzione dei dati dell'esperienza, agendo, in mancanza di originalità ispirativa, sull'elaborazione dell'impianto aggettivale e verbale, sul gusto citazionistico, e risolvendosi in momento personale di rivisitazione creativa. A dispetto della gestazione lenta e travagliata, il mito dell'ispirazione artistica come momento assoluto piegava lo stile alla formattazione franta e spezzata di un periodo, che appariva sempre il riflesso, più di una mutata condizione dello spirito, che della maturazione di nuovi contenuti. Anzi, in assenza di materia, il gioco funambolico della parola riconduceva il poeta all'eccitazione della morte, tanto più agognata, quanto più intensa e ricca era l'essenza di vita («Sono ancora più ricco; eppure ho una inebriata volontà di morire- è tempo di morire: tempus moriendi»).⁴⁴ Il bifrontismo che ha a lungo caratterizzato larga parte della fortuna critica di D'Annunzio, tra classicismo di maniera e preziosistico e decadente malinconia, va superato, come ha ben visto il Frattini, nella considerazione

psico-esistenziale, più che intellettuale, dell'inversione di rotta della poetica del pescarese impressionista e frammentista⁴⁵. Uno stesso filo collega lo scrittore naturalista e quello simbolista, che interviene sul lessico nell'identità tra soggetto e oggetto, nell'unità desantisciana di pensiero e azione, nell'equazione luce-ombra, nel superamento della polarità nietzschiana poesia apollinea e poesia dionisiaca. Le immagini e i temi, più che indizio di rievocazioni esterne memoriali, appaiono suscitati dalle movenze interiori di un'eccezionale esperienza psicologica o dell'accostamento analogico dei contrari. Se la poesia solare, apparentemente veritiera, è fonte di menzogna, la prosa notturna, apparentemente distruttiva, catalizza le uniche certezze, in un tragitto che, più che un itinerario dal D'Annunzio solare all'artista dell'ombra, conta per un simpatetico allineamento dei contrari. Un allineamento che interpreta gli opposti come segni di un rapporto assai stretto tra il terreno e il transeunte, il finito e l'assoluto, in una trasfigurazione, che pur all'interno dei tratti dell'immanenza, è divenuta sempre di più epifania dell'eterno. Ed in questa tensione all'infinito si iscrive anche il carattere sovrumano di una guerra concepita come orgoglio della stirpe latina contro la barbarie. Se la morte viene evocata come unica soluzione di riscatto dalla noia della vita, la senilità è uno spettro che D'Annunzio ama rimuovere da se stesso nell'analogia con lo spirito e il fisico leggeri di un adolescente.⁴⁶ È questo il conflitto che sostanzia la prosa del *Segreto*, oltre a quello tra la scrittura e la vita, nella percezione di una morte sempre più vicina, in contrasto con uno spirito giovanile, pronto all'azione e amante del coraggio e sprezzante di ogni atto di virtù. Il vissuto diventa una trama di ricordi affastellati nell'oblio della scrittura, mentre l'uomo D'Annunzio ha ancora il coraggio di sperare qualcosa di nuovo nella propria vita («Vorrei credere in Dio per segnarmi, e per pregare che da domani entri nella mia vita una luce nuova»).⁴⁷ E che l'accostamento dei contrari, più che essere riconducibile, come molta critica ha argomentato, all'identità di un'uguale matrice culturale, quella decadente, è piuttosto interpretazione, nei modi della solarità della poesia notturna, del personalismo autobiografico dell'autore.

Ciò che muta nella storia dell'uomo e del poeta D'Annunzio non è la sostanza, ma sono il modo di utilizzazione dei temi topici e degli inserti narrativi, tra la monotonia dei recuperi testuali e la varietà dell'orchestrazione sintattica, e il nuovo atteggiamento dell'autore, frutto di uno stato d'animo

⁴⁵ A. FRATTINI, *D'Annunzio tra sperimentalismo e mistero: rileggendo il «Libro segreto»*, in AA. VV., *Gabriele D'Annunzio: un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991, pp. 263-273-264.

⁴⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 298.

⁴⁷ *Ivi*, p. 303.

⁴³ *Ivi*, p. 85.

⁴⁴ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 234.

clubbioso e incerto, che ha alimentato la tesi del Cimmino di un diaframma tra il «D'Annunzio pubblico e quello segreto».⁴⁸ Così l'eccitazione visiva e cromatica dei motivi si concreta in successione di stati emotivi, mentre la storia personale diventa la traccia su cui si innesta il richiamo alle vele dell'Adriatico, e dunque il ricordo dell'adolescenza, rinverditi, pur all'interno del mantenimento dello stesso impianto nominale e delle notazioni aggettivali dei versi giovanili, nel nuovo verismo del D'Annunzio notturno. La solitudine odierna è il contrario della vita comunitaria del proprio passato in «terra d'Abruzzi» a Francavilla sull'Adriatico⁴⁹, dove D'Annunzio ebbe un'esperienza irripetibile per comunione di intenti. Anzi proprio dalle tante esperienze di vita che avevano generato in D'Annunzio un senso di stanchezza, si era prodotta, nel vate, la volontà di «nuove ricerche di piacere» entro una dantesca «volontà di dire».⁵⁰ Il mito del superuomo affascinava ancora D'Annunzio nel porre in cima ad ogni valore umano «la disobbedienza».⁵¹ Ma la tensione alla creazione, alla trasfigurazione, alla invenzione, senza accettare nulla di fuori, rappresenta la parabola inconscia dell'oblio, da non cercare mai al di fuori di se stessi.⁵² Ancora il ricordo della Versilia attiva la memoria della lupa «che veniva sotto la mia finestra quasi ogni sera, nella marina di Viareggio, quando componevo la tragedia di *Francesca»*.⁵³ Il rimpianto «dei giorni di vita imitabile», a proposito della storia d'amore con la De Goloubeff, si materializza «nella bestialità del corpo», in cui l'anima, dantesca, «trova non so che modo segreti d'indiararsi».⁵⁴ La predilezione della sensorialità dei corpi si unisce, nel ricordo, a un bisogno nuovo di umanizzazione, certo non entro la trasumanazione della vita, ma all'interno di un bisogno nuovo di spiritualità. La capacità di rivivere la bestialità nel divino era la cifra di un animo solitario, dove le passioni ardono incessantemente. L'eccitazione panica si trasforma in enfasi visiva, quando l'oggetto della memoria diventa la propria terra. Il ricordo della terra natia germina da una sorta di autocentratura e si accompagna a un senso drammatico di dissoluzione di se stesso. Il ricordo è l'espressione di un uomo,

⁴⁸ Su questo punto del metodo verista del D'Annunzio nel *Libro segreto* cfr. N.F. CIMMINO, *Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Centro Internazionale del libro, 1955, p. 45.

⁴⁹ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 329.

⁵⁰ *Ivi*, p. 335.

⁵¹ *Ivi*, p. 336.

⁵² G. D'ANNUNZIO, *Note su la vita*, in «Il Mattino», (22-23 settembre 1892), ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 82-85:85:85.

⁵³ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., p. 313.

⁵⁴ *Ivi*, p. 313.

che vuol sentirsi ancora giovane e che rivive le sue opere, tra cui la *Lais vitae* e il *Forse che vi forse che no* con slancio ed euforia tutte giovanili. L'elemento apollineo della bellezza si combina con quello dionisiaco del dolore scomposto, perché il bene non può prescindere dal male, e tutta la propria vita appare ripercorsa da D'Annunzio nel *Segreto* per squarci memoriali, che valgono a dare un senso alla propria esistenza. Al culmine della sofferenza D'Annunzio rievoca il passato, con le vele del suo Adriatico alla foce della Pescara, entro un tripudio di colori.

Altrove l'indicazione temporale è funzionale all'allineamento sensoriale di immagini contrastanti nella rivisitazione simbolista del tema topico delle rose bianche. La realistica scansione delle ore si annulla nell'assolutizzazione atemporale di immagini simbolicamente allusive al fluire della storia umana, risolte nell'evidente successione dei contrari e nel contrasto tra l'eterno e il tempo. E perciò la creazione stessa diventa un atto di introversione «io creo, trasfiguro, invento»⁵⁵. L'espressione metaforica condensa il vissuto, conferendo nuova icasticità mentale e narrativa ai dati della *fabula*, nell'adeguamento del momento formale e dell'elemento conoscitivo alla referenzialità concreta del dato realistico. Lo svanire delle cose e della vita si perde nell'annullamento monotono dell'evoluzione temporale, assorbita, come nel *Noitturno*, nella ripetitività uniforme della scansione cronologica.

Il vero tempo, quello segreto dell'intuizione conoscitiva manifestatesi nella notte, viene percepito dall'io scrivente nella simultaneità delle distinzioni cronologiche, consentendo all'io narrante di adeguare il ritmo della vita alle urgenze analogiche del travestimento interiore. Il tempo dell'eternità è quello dell'inebbriamento onirico, perché l'eccitazione cronologica si disperde nei fantasmi dei sogni. La scarnificazione temporale nell'abolizione di ogni legame di successione tra le cose e gli oggetti è il segno esteriore della stessa riduzione dell'arte a forma rappresentativa della vita occulta dello spirito e dell'animo, per la quale soccorrono «le parole del silenzio», che traducono ed esprimono la vita occulta dello spirito. L'arte è svelamento di verità segrete, riconducibili al naturalismo dell'individualismo coscientiale sintonizzato sull'identità silenzio/ forma, senza alcuna mediazione letteraria. Si tratta di un naturalismo mimetico sottratto, nell'identità contenuto-forma, vita-poesia, alla corrispondenza esteriore tempo storico- tempo narrativo, e ricondotto alle scaturigini primigenie dell'equazione tempo/ eterno, natura/assoluto. Non più il ritmo esteriore della diluizione temporale o della dilatazione descrittiva, ma quello più vero della coincidenza reale/trascendente, finito/infinito, seduzione / arte. La poesia non riproduce più, ma è sostanza nella

⁵⁵ *Ivi*, p. 340.

forma di un nuovo vissuto. Così l'amore si salda all'arte nell'estensione della metafora della coppa e del bere all'inebriante dissetamento dell'ispirazione estetica.

Eterna e assoluta, l'arte smaterializza ed esalta come il rito dionisiaco del Nietzsche della *Nascita della tragedia*. Sagacemente reinventati, i temi topici appaiono asserviti nel *Libro segreto* a un disegno strutturato, che reinterpreta i motivi come nuclei di una divagazione mentale di un artista, non tanto giunto al culmine di un itinerario spirituale, ma sintetizzante, nell'eternità della scrittura, linee e direzioni di poetica trasfuse in una nuova forma narrativa. Più che il segno di un'arte matura, il *Libro segreto* era la testimonianza di una diversa riscrittura alle soglie di un'altra eternità, quella della morte.

4. Scrittura di getto

Momento riassuntivo di una vicenda artistica ed esistenziale, il *Libro segreto* fagocita, nell'apparenza della scrittura di getto e dunque della prassi estemporanea del "diario" e del modulo soggettivo dell'invenzione e della reinvenzione, l'esteriorità della perizia e della preoccupazione costruttive. Al di là della più o meno lunga storia effettuale dell'opera, risalente al 1929 ma di fatto consumata nel giro di pochi mesi, a cavallo tra l'autunno del 1934 e la primavera del 1935⁵⁶, non vi è dubbio che, come per il *Notturmo*, anche per il *Libro segreto* D'Annunzio puntasse a una utilizzazione di primi getti, alcuni già introdotti, altri inediti o incompiuti⁵⁷, di pensieri, note, postille,

⁵⁶ Il momento di stesura per la pubblicazione dell'opera risulta espressamente attestato sul finire del 1934. Il 24 dicembre 1934, inoltrando a Mondadori le prime cartelle del manoscritto, D'Annunzio scriveva di avere abbandonato il titolo originario dell'opera, *Erbe, parole e pietre* per l'altro *Segreto*. Il 19 febbraio 1935 annunciava di avere lavorato «tutta la notte dalle 19 alle 7 e 30» e che gli sarebbero bastati «otto giorni di lavoro per compire» il libro. Il 29 maggio dello stesso anno il «Corriere della sera» segnalava l'uscita imminente del nuovo testo, finché il 24 giugno 1935 Arnoldo Mondadori poneva in vendita la prima edizione del volume dannunziano. Il libro risultava, comunque, al di là dell'effettiva stesura, già in gestazione qualche anno prima. Al 1929, infatti, risale il fallito accordo tra D'Annunzio e l'editore americano John Holroyd Reece per la messa in opera di un libro di memorie. Il progetto cade il 9 febbraio 1931, dopo avere comunicato il titolo *Favola breve della mia vita lunga* ad Angelo Sodini il 23 marzo 1930. Scritto già nel 1927, D'Annunzio fece stampare nel 1931 ad Arnoldo Mondadori il suo libro. Nel Carteggio del 1930-1933 affiorano *short titles*, che riappaiono nei primi getti del *Segreto*, ma il titolo che si impone sempre di più è *Erbe, parole e pietre*. La spinosa questione è dibattuta da P. GIBELLINI, *Preistoria intima e segreta del «Libro segreto» di D'Annunzio*, in «Studi e problemi di critica testuale», (aprile 1977), n. 14, pp. 11-132.

⁵⁷ Riferendo su «Il Giornale della sera» del 29 giugno 1921 del lavoro di trascrizione nella

appunti, brani di taccuini e annotazioni estemporanee, considerabili come tali non tanto nell'effettiva genesi testuale, quanto nella veste esteriore della resa frammentaria della prosa notturna e in quella apparente «negazione costruttiva» evidenziata dal Gibellini, volta alla restituzione di un «non-libro». L'estrema ricettività del libro, sempre aperto all'accoglimento di nuovi inserti narrativi, a dispetto dell'esteriore architettura «chiusa», è indizio di un assemblaggio confuso di materiali, poggiante sull'immediato consenso dell'autore, e di una struttura aperta, che dà voce al senso del mistero, del segreto, dell'inconscio.⁵⁸

La nuova riutilizzazione della materia, relativa a procedimenti intuitivi e apparentemente irrazionali, allontanava il pericolo di una lunga gestazione mentale e testuale, per la quale la critica ha invocato tra gli altri la traduzione degli *Essays of Elia* di Lamb, il Leopardi delle *Operette morali*, il Baudelaire dei *Petits poemes*. Ogni riferimento e richiamo al passato, e quindi ogni compagine strutturata di impianto letterario, risultavano vanificati nel gusto della rielaborazione, in un assestamento della materia che appariva più il frutto di un processo contemporaneo di riorganizzazione della trama, che di una meditata volontà di riepilogo. Reinterpretata come riscrittura, la citazione appare finalizzata al riadattamento narrativo, sottomettendosi la letteratura a una sintassi memoriale, che riscatta il passato dal fondo dell'affioramento interiore della verbalità introspettiva. Non la razionalità della costruzione e della rispondenza delle parti, ma un intento pratico riorganizzativo, legato alla casualità illogica della scrittura di getto, è al fondo del mimetismo delle annotazioni, restituendo toni di autenticazione narrativa al passato e ai singoli episodi biografici. Così la stessa via di uscita dall'*impasse* della mancata biografia, indicata dal Gibellini nel legame dell'*Avvertimento* tra l'episodio della caduta e la genesi del libro⁵⁹, si pone come il segno del travestimento veritiero e storico, affidato alla manualità del getto («Getto queste carte dietro l'omero come il mio niente alla notte»)⁶⁰ della stessa ispirazione letteraria. Il lavoro di riordino della materia, confusamente affastellata nella

«officina» di Cargnacco delle nuove carte manoscritte del *Notturmo*, Filippo Surico così precisa: «Vuole assolutamente che il suo libro appaia come di getto fu scritto quando egli soffriva e percepiva le immagini nel buio» (G. OLIVA, *Interviste a D'Annunzio*, Lanciano, Carabbi, 2002, p. 402).

⁵⁸ È il caso de *La Violante*, rimasta in sospenso alla terza puntata in rivista e mai portata a termine. Uscì postuma, nel 1970, presso Mondadori, a cura di Eurialo De Micheli.

⁵⁹ Per P. GIBELLINI, *Introduzione a Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito (17-27 agosto 1922)*, Firenze, Giunti, 1995, p. XIX, l'episodio della caduta consentiva, tramite il travestimento del tentato suicidio, di conferire una certa verità all'ambientazione nel 1922.

⁶⁰ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto (Via Crucis)*, cit., p. 124.

mescolanza degli inserti, fa allusione, come nel caso delle note sulla Deposizione di Bartolomeo Colleoni e dell'impresa di Buccari, alla contiguità estemporanea di brani di taccuini, riutilizzati nel *Libro segreto*⁶¹ rimescolando, trascrivendo qua e là o riavvicinando tra loro eventi di epoche diverse, indipendentemente da ogni procedimento logico di successione narrativa. Le pagine dedicate al discorso pronunciato dalla ringhiera del Municipio di Fiume il 15 giugno 1920 e al dono dei legionari della tabacchiera del primo Napoleone, all'episodio di Violante, alla partenza della Duse e alle imprese di guerra sottolineano, nel caotico accavallamento delle cronologie, la po-tenza attualizzante del ricordo, che non sfuma nel dimenticatoio i contorni del reale, presentando i vari episodi nella veste esteriore del frammentismo diaristico e biografico, che coincide solo in parte con un bisogno di compattezza strutturata. Non tanto tempo dell'indistinto, all'interno del dirompere del dubbio e della frantumazione di certezze, quanto tempo reale di antiche verità che riaffiorano, la memoria reinventa la vita, in un gioco analogico di corrispondenze tra il contingente e l'eterno. E l'inventare, come ha avuto modo di sottolineare l'Oliiva, corrisponde in D'Annunzio al «principio platonico-contiano del ritrovare, dello scegliere nel preesistente»⁶², all'interno di una scansione diaristica che converte l'attenzione positivistica per il dettaglio in trasognamento intimo e segreto di una vicenda privata e che rafforza il mimetismo dell'ispirazione in concezione apollinea dell'arte.

Così il particolare storico che presiede all'ispirazione esotica dell'ode giovanile *Sul Nilo di Primo vere*, tra espressione di un gusto arcaizzante e nuova sensibilità lirica musicalmente sensuale, scompare nel *Libro segreto* all'interno di un processo di somatizzazione del reale, che rivive lo spazio e il ricordo nella nuova veridicità del trasognamento creativo. Nessuna traccia di proposito celebrativo si rinviene nel *Segreto* nel recupero della reminiscenza del viaggio in Egitto, in cui l'ambientazione solare e il dato descrittivo dei *Taccuini* III e XXIV si annullano nella centralità e attendibilità di un itinerario mentale, iniziatico, più che geografico, in una penetrazione quasi fisica del ricordo, che lo muove a ritenere l'atto stesso del viaggiare nullo, perché la conoscenza della Grecia e dell'Egitto era stata già preesistente all'atto materiale dello spostamento. Il trapasso dal fenomeno al noumeno avviene per

⁶¹ Le allusioni agli episodi del *Libro segreto* (*Cento e cento e cento pagine*, cit., pp. 510-514) sono ai *Taccuini* CXV, CXVIII e CXIX del 1917 e del 1918.

⁶² G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, p. 16. In proposito si veda *Acstuo et exulto me. Il secondo amante di Lucrezia Buti* (G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, cit., p. 257): «Certo la vita per me è una invenzione, che di continuo più e più si varia e si spazia. La vita per me è il meraviglioso ritrovamento cotidiano d'alcun che, incorruttibile e inimitabile in mezzo al fluire e al fluttuare delle cose periture e difformi».

il tramite della prosa del *Notturmo*, in cui è il dato fisico del dolore profondo della ferita all'occhio a suggerire strane associazioni analogiche con gli elementi del processo rimemorativo della necropoli di Memphis. La capacità di esprimere l'inesprimibile è tutta racchiusa nello studio assiduo e costante, e nella creazione di uno stile, che è incarnazione ed espressione dell'inesprimibile. Entro questo gioco funambolico della parola, la via non è sogno, sulle orme di Calderòn, ma gioco. È uno stato di grazia di una condizione di solitudine, necessario al gioco felice del passaggio dalla meditazione al sogno. L'arte è il frutto di una maestria conquistata con l'esperienza, e non infusa in uno stato di disorientamento ideale. Entro tale consapevolezza estetica la scrittura è anche la vita e istanza nel sogno, che fa tesoro degli autori del passato, come Catullo. Varie volte D'Annunzio ritorna sulla peculiarità musicale della sua poesia, e soprattutto sulla capacità dell'opera d'arte a dar voce all'inesprimibile, entro un atto di creazione in parte meditata, in parte improvvisata.

La materia spesso informale dei *Taccuini* viene sottoposta, nel *Segreto*, a un processo di amplificazione, che, se impreciosisce il dettato narrativo col rafforzamento delle notazioni avverbiali e aggettivali, tende d'altro canto a conferire un respiro più lungo, di natura emozionale, al nudo decorativismo di partenza, reinventando i motivi nel vagheggiamento lascivo della bellezza e nell'eccitazione del possesso carnale. Così l'episodio di Venturina non si segnala solo per l'accrescimento lessicale delle notazioni verbali (*stringe-serra; aumenta-acresce*), nominali (*dolore-sciagura*), aggettivali (*impresa ardita-impresa maschia*), ma registra nel *Segreto*, rispetto al *Taccuino* CXVII, un significativo ampliamento dei particolari fisici e anatomici, in un impasto di sensualismo seduttore e levità dei rimandi. La sostituzione, nella identificazione degli attributi di Venturina, degli aggettivi *acerba, intrepida, impaziente* ai più generici e banali *fresca, palpitante* definisce il ritmo incalzante di un'interpretazione "dall'interno", e non "dall'esterno" delle qualità della donna, che si armonizzano perfettamente con il tono sincopato dell'accelerazione temporale di quel 13 di gennaio, successivo, dopo la pausa dei nove giorni dal 4 gennaio, alle altre carte segrete dedicate a Nerissa.⁶³ Mistero da svelare e stimolo all'apprendimento, la donna assomma tutti i caratteri di un itinerario conosciuto, che reinterpreta i vuoti e i salti nel tempo, non solo come emulazione esteriore dei modelli, ma anche come scansione di momenti salienti di una vicenda psicologica. Il richiamo al tempo contingente è spia

⁶³ Il *Taccuino* CXVII, con le date 13, 14 e 15 gennaio è il quarto di un gruppo di quattro numerati dal poeta: il primo di essi, con data 4 gennaio, corrisponde al *Taccuino* CXVI, il titolo: nel *Segreto* nell'episodio di Nerissa, mentre il secondo e il terzo risultano in bianco.

iniziaria di un collegamento tra forma e materia, che reinterpreta le suggestioni schopenhaueriane e il *principium individuationis* nella rifondazione nietzschiana dell'artista come essere presente nella storia con un carico di certezze e di verità. Il tempo narrativo viene adeguandosi, per tali vie, a un tempo storico reinventante la *fabula* in una identità di segni e nell'arditezza metaforica di nuove referenzialità ideali del messaggio prosastico, affidato alla capacità di annullare il ritmo nel proprio cuore, entro una vita spirituale contrapposta a quella eterna, che altro non è che spirito di morte. Non la dissoluzione delle forme, ma la conferma di semplici verità e l'autenticazione presente della biografia sono al fondo di questa scrittura di getto, che annulla in realtà, a dispetto dell'apparente compagine strutturata, ogni principio di causalità, sia storica che narrativa, nel metamorfismo alogico dello scambio, delle risponderenze e delle mescolanze tra essere e apparire, sostanza e forma. Non il prodotto finito, con un prima e con un poi, ma la storia eterna dell'invenzione creativa presiede al rinvenimento nell'arte, e in un'idea non più consumistica del fatto poetico, di principi assolutizzanti il rapido trascolorare e l'inevitabile dissolvenza della materia, quella di essere Gabriele D'Annunzio, legata all'esistenza dell'uomo, dell'artista e dell'eroe, entro un senso del legame con il passato, pur all'interno di un'apertura al futuro.

In tale contesto, pur se il passaggio alla fase notturna in D'Annunzio pare identificarsi, per la Pireddu, in una transizione «dal dono al sacrificio»⁶⁴ e anche se il percorso di autonegazione che sottende agli scritti notturni si risolve nella sofferenza e nella separazione dal mondo, sulla via della *voluntas* schopenhaueriana, la prosa segreta segna altresì il trionfo della positività di una vita inimitabile, in cui gli opposti si annullano e i contrasti si armonizzano. Lo stile non è più la veste esteriore, in forma artificiosa di traduzione, dell'idea, ma coincide con le riserve creative dell'artista, che annulla ogni traccia di mediazione rielaboratrice nell'identificazione della materia e della scrittura con i tratti ontologici, e non estetici, di una poetica individualistica. Nonostante, dunque, il *Libro segreto* vero e proprio, il *Regimen*, fosse nato da una volontà di «riordino, montaggio e riscrittura» delle pagine composte soprattutto tra il '28 e il '33, il lavoro di rifinitura del testo può considerarsi simultaneo, dal punto di vista artistico, al momento ideativo e può essere ricondotto, anche nella resa esteriore e nel momento successivo della formalizzazione espressiva, alla stessa estemporaneità della scrittura di getto. Il suo ricordo appare legato all'essere amati dalle bestie, dalle donne, dai

⁶⁴ N. PIREDDU, *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*, Verona, Fiorini, 2002, p. 442.

fanciulli, e dalle serpi, entro una carnalità che lega il poeta al presente, e pure lo proietta nel futuro, nel superamento della materialità.

Alla negazione della vita si accompagna, in un intreccio di relazioni, una concezione tutta sensuale e inebriante del piacere, succedaneo al dolore e all'oblio, per la quale alla rinuncia si unisce l'eccesso del potere soprassensibile. L'identificazione adombrata, nella *Via crucis*, con il Cristo agonizzante nella celebrazione agiografica del suicidio come rinuncia non esclude, d'altro canto, l'idea tipicamente nietzschiana del sacrificio, consumata nell'identità morte-rinascita, finito infinito. Tra i due poli opposti della morte e della vita, riqualificati nel piano segnico, più che semantico, del rapporto equilibrante i termini estremi tra la scrittura e la morte, si evolve, dunque, l'esperienza segreta, che alla caducità e al deperimento unisce una visione totalizzante del reale.

La struttura bipolare del libro, identificata dallo Scorrano nel segno della metamorfosi secondo lo schema del morire e del rinascere⁶⁵, non incide solo a livello semantico sul significato antitetico conferito all'autobiografia e al mito assolutizzante, ma traduce, sul piano segnico, la duplice valenza della contemporaneità e dell'immediatezza di un unico itinerario di uomo e di artista. Sottratto alla dimensione biografica, o meglio superato lo scoglio di un'interpretazione esistenziale del percorso umano, il vecchio motivo del vitalismo riaffiorava nella sostanza linguistica e nella valenza formale di una lettura dicotomica, e insieme osmotica, della finitezza e dell'infinitezza del procedimento scrittoriale. Le sequenze cronologiche scandiscono i momenti salienti di un itinerario verso il piacere, nella ciclicità, non solo delle risponderenze strutturali tra *Via crucis* e *Regimen*⁶⁶, ma anche dei rapporti tra *storia* e *fictio*, e in un equilibrio di interni ed esterni, mimesi e mito. La polifonia si stempera nel gioco monotono del riutilizzo, mentre lo stesso plurilinguismo, dagli inserti francesi e inglesi ai motti latini e greci, o all'innesto dell'aneddoto autobiografico, diventano, come ha sottolineato il Gibellini, «elementi

⁶⁵ L. SCORRANO, *La fenice, la cenere. (Sul «Libro segreto» di Gabriele D'Annunzio)*, in «Studi e problemi di critica testuale», (aprile 1977), n. 14, pp. 133-162. 134-135.

⁶⁶ P. GIBELLINI, *Sul «Libro segreto»*, cit., p. 456 parla di un «disegno compositivo orchestrato per consecuzioni di forma o di materia», con risponderenze negli attacchi dei temi tra frammenti di testi. Cfr. anche P. GIBELLINI, *Logos e mythos*, cit., p. 193. Quanto poi al rapporto speculare tra *Via crucis* e *Regimen*, P. GIBELLINI, *Sul «Libro segreto»*, cit., p. 464 e *Logos e mythos*, cit., p. 194 ha precisato l'analogia delle due clausole con la stessa desolazione del tema del suicidio e della negazione di un senso al divenire dell'esistenza. L'ordine cronologico delle tre parti del libro (*Avvertimento*, *Via crucis*, *Regimen*) risulta poi proporzionalmente inverso a quello in cui compare nel volume: la consapevolezza del frammentarsi del proprio io (*Regimen*) conduce D'Annunzio a delineare un proprio ritratto (*Via crucis*) in negativo. La volontà musicale dell'*Avvertimento* contava come tentativo di sottrarsi allo svuotamento esistenziale.

di un assiduo e costante monostilismo»⁶⁷, salvando il libro dal pericolo del frammentismo anche stilistico e lessicale. La scrittura non è solo opera di trascrizione inconscia della malattia di vivere e della condanna all'inesprimibile, ma anche degna di un procedimento didascalico, che, ricalcando l'Agostino del *De musica*, parafrasava che «scrivere est bene moriendi». ⁶⁸ A un mutare reale, legato allo stile, si contrapponeva un sussistere altrettanto reale, legato a un senso di malinconia, che era il frutto di una equazione, e insieme di una diffrazione tra l'arte e la vita. Il raccontare una vita era il segno concreto di un atto di fiducia nella volontà di raccontarsi, pur nel relativismo dell'espressione e nella frantumazione verbale di una "vita segreta", che l'autore si sforzava di riportare alla luce. Nel triangolo corpo-memoria-scrittura era racchiuso tutto il senso di un procedimento segreto, che sostanzialmente di sé il ricordo, per renderlo raccontabile, non più entro la segretezza della scrittura. A questo punto ci sembra plausibile potere concludere che il sostanziale pluristilismo stilistico era indizio, nel *Segreto*, di un coacervo di esperienze spesso di segno opposto, che il poeta si sforzò di rinchiudere nella veste unitaria e compatta di un testo apparentemente omogeneo. D'altronde la scrittura, con testo a fronte del Tommaseo-Bellini, legittimava forme variegata di un gusto citazionistico molto esteso, e allargato a procedure diversificate di linguaggio e di stile. Il confronto era soprattutto con la poesia delle origini, che, auspice il comune destino di esiliato con Dante, e il carattere della citazione dotta, nobilitava il dettato del *Segreto*. L'avvicinamento al divino era il segno dell'esoterismo dannunziano, che peraltro filtrava il proprio messaggio aulico nello scadimento sintattico di un pluristilismo eccentrico. Non animato da un senso della negatività, ma della positività dell'essere, D'Annunzio veniva rafforzando nel *Segreto* l'accreditamento stilistico, stile e vissuto, unendo parola ed esperienza nel ritmo convulso di una presenza del passato nel presente e di un sincrismo di immagini, che non scardinavano dall'interno la struttura segreta del libello, ma ne autenticavano il messaggio di vita, oltre le forme inespresse di un vissuto da ricordare, ma talora anche da rinnegare.

L'ossessività dei temi e la natura dello stile confermano direzioni di poetica convergenti, verso la solarità di una prosa notturna, adeguante la forma al vissuto e pervasa dalle tonalità segrete, ma non soffuse, dell'autobiografismo mentale. Opera di un intelletto sintetico, più che analitico, come ebbe a sottolineare Angelo Conti, nonostante il metodo di lavoro verista

⁶⁷ P. GIBELLINI, *D'Annunzio dialettale. Versi inediti*, in «Quaderni del Vittoriale», (giugno 1977), pp. 1016-10.

⁶⁸ G. D'ANNUNZIO, *Il Libro segreto*, cit., p. 395.

e l'attenzione prestata all'interno dell'appunto e della prosa diaristica per la notazione precisa e particolareggiata, il *Libro Segreto* ricomponeva, nel magma dell'eccezione emotiva e immaginativa, l'eterno dissidio nomenclativo, attribuendo all'intreccio il realismo del riferimento cronologico e ripulendo la storia in una alogica scansione di sequenze narrative. La celerità e la speditezza del lavoro di montaggio e di trascrizione, che non pochi dubbi hanno alimentato sul carattere artistico dell'opera, se incidono sulla natura dei ripensamenti variantistici, definiscono, d'altro canto, il timbro particolare della rielaborazione letteraria, in un autore come D'Annunzio, che più di ogni altro, come evidenziò il Conti, «ha proclamato la necessità dell'invenzione»⁶⁹, reinterpretando gli spunti e i particolari della notazione diaristica nella risemantizzazione-dei segni e rivivendo l'estemporaneità della confessione nella naturale immediatezza del gioco dell'artificio. Il tempo diventava allora cifra positiva di un concetto della durata applicato all'assolutizzazione e a dinamiche eterne⁷⁰ di un trasognamento al cospetto della natura⁷¹, che tutto spiega e risolve in potenza della luce e in forza di una prepotente attualità. Si trattava di un eterno nel tempo, e non dal tempo, nella consumazione di un destino che restituiva la storia senza confini della mirabile avventura dell'uomo al cospetto del mistero.

⁶⁹ A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'obblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 81-82.

⁷⁰ Su questo processo di estraniamento dalla realtà fisica e di antropomorfizzazione delle categorie del tempo e dello spazio nell'ultimo D'Annunzio si è di recente soffermato P. ORTAVIANO, *Sul tema della morte nell'ultimo D'Annunzio*, in «Studi medievali e moderni», (2002), (n. 1), pp. 311-339.

⁷¹ Così D'Annunzio nella *Favilla* del 5 settembre 1899 *Dell'attenzione*, poi ne *Il venturiero senza ventura*: «Sognare è una cosa, trasognare è un'altra [...] A un tratto ella (la realtà) si dissolve, si diffonde, si trasforma» (G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, cit., p. 37).

IL TENEO TE AFRICA E IL MITO DELLA ROMANTÀ

1. *L'idea e la realtà di Roma*

Se una lettura del *Teneo te Africa* rimette in gioco tensioni nazionalistiche e ambizioni imperialistiche del D'Annunzio chiuso nella cornice dorata del Vittoriale, non si può fare a meno di collegare il mito della romanità all'eredità postrisorgimentale della presa di Roma. Come giustamente osserva Mariella Cagnetta, in D'Annunzio «il topos della missione di civiltà[...] propria di Roma, e pertanto anche dell'Italia, sia quasi inesistente rispetto a quello della volontà e della manifestazione della stirpe».¹ La scoperta di Roma e della stirpe latina è un topos che attraversa tutta l'opera dannunziana. La permanenza del vate, d'altronde, a Roma e l'insegnamento di filologia romana ad opera di Ernesto Monaci, che lo mette in contatto col francese arcaico e gli stilnovisti, si erano alternate, negli anni del soggiorno romano del vate, a «una specie di snervamento malsano»² della città, che allineava presenze femminili amorfe, accolte tra le quattro e le cinque del pomeriggio nelle carrozze, suscitando un sentimento di intimità dell'amore. La città grigia di per sé appare animata da una vita mondana, interrotta qua e là dal ritratto della vita da *bohémien* dei parigini e dalle grazie dell'arte teatrale, dal racconto di un'esecuzione musicale a Chieti al Teatro Marrucino, dall'esposizione berlinese di Barella, dalle esecuzioni nei teatri della capitale o in quello di Torino. La grazia salottiera di una vita un po' speciale non risulta contraddetta dalla stessa grande ripresa dell'arte libraria, come testimoniavano i recenti testi di Massimo Collignon su *Fidzia*. E in questa descri-

¹ M. CAGNETTA, *Idea di Roma, colonialismo e nazionalismo nell'opera di D'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», *D'Annunzio e il classicismo*, (settembre-ottobre 1980), pp. 169-186:171.

² G. D'ANNUNZIO, *Cronachetta delle pellicce*, in «La Tribuna», 11 settembre 1884; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1882-1888)*, a cura di A. Andreoli e F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 205-207:205c.

zione dettagliata degli usi e costumi dei romani, dediti a una vita appunto mondana, si eleva il grido nostalgico delle «dolcissime notti di Francavilla»³, luogo privilegiato di una combriccola di amici ormai tutti dispersi (Paolo Tosti era in Inghilterra, il Michetti viveva in solitudine, Costantino Barrella faceva progetti per il proprio futuro lavorativo, mentre Paolo De Cecco si trovava in Sicilia). Lo spunto memorialistico fa da sfondo all'esposizione di un quadro importante del Muzii a Venezia, *Su la riva dell'Adriatico*, che non a caso comunica «un libero e giocondissimo senso di vita»⁴. Il desiderio di uscire fuori da un provincialismo stantio, perdendosi o nelle fantasie dell'arte greca o nella sete di conoscenza e di viaggi di Alfonso Muzii, non giunge a sradicare del tutto D'Annunzio dalla sua terra natale, come quando sogna di rincontrarsi un giorno di nuovo con gli amici più cari a Francavilla, a cantare le canzoni contadine. Il senso gioioso della vita proveniva da un'eccentricità dell'autore, che mediava anche il ritorno alle origini attraverso un gusto dell'arcaico e dell'arcano, ed entro un desolato senso di morte: «Tutte le cose che noi amiamo ed abbiamo care come noi stessi devono dileguarsi e perire».⁵ A Roma l'insegnamento del Moleschott sull'unità della scienza contrastava con la condizione moderna del romanzo francese, posto davanti a un bivio, tra il Naturalismo e il Decadentismo, e ancora incapace di trovare la via del suo giusto sviluppo. I pensieri sull'arte si intrecciano, nelle cronache su «La Tribuna», alle notizie biografiche, preparando lo sfondo della creazione in circa sei mesi, nel 1888, del romanzo «Il Piacere». Come si può notare, già all'altezza della fase giovanile, D'Annunzio vive in singolare simbiosi con i gusti, le tendenze e le mode di Francia e Roma diventa, per lui, un campo di osservazione privilegiato della vita cittadina, contrapposta a quella sana della propria infanzia. Questo del ritorno all'infanzia è un *leit-motiv* che attraverserà tutta la produzione e la vita di D'Annunzio, non come forma di recriminazione sull'arte pura, ma come stimolo all'espansione della libera creatività.

Tra idea della perfezione, incarnata dalla Atena fidiaca, e senso della per-dizione, impersonata dalla statua della Medusa, l'arte greca aveva raggiunto il massimo della sua elevatezza, contrapponendosi alla decadenza oziosa della Roma attuale, le cui cronache mondane scritte da D'Annunzio, soprattutto su «La Tribuna», rivelavano il fascino di una città, che certamente dovette

³ G. D'ANNUNZIO, *Alfonso Muzii*, in «La Tribuna», 8 aprile 1887; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. I, pp. 870-875:870.

⁴ *Ibid.* p. 875.

⁵ G. D'ANNUNZIO, *Nel cimitero inglese*, in «La Tribuna», 8 aprile 1887; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. I, pp. 900-904:902.

suggerire il provinciale D'Annunzio. Ma il moto dell'andata fu parallelo a quello del ritorno, entro un'unica esaltazione dell'arte pura, rarefatta, e al tempo stesso naturale, intimamente connaturata a due stili di vita diversi e contrapposti. Tale pomposità contrastava con una «Terza Roma, in fatto d'arte ancora barbara», che registrava una completa indifferenza del popolo romano per le opere d'arte.⁶ Tanto lontane erano le esposizioni in Piazza del Popolo, scialbe e agonizzanti, al cospetto dell'eccitazione panica del viaggio successivo in Grecia. La Roma postunitaria, fagocitatrice di energie intellettuali nuove, era per D'Annunzio «la città della demolizione, entro una gran polvere di rovine»⁷, terra di una piccola e media borghesia e di un'aristocrazia, che al *bon-tone* della vita di società non faceva corrispondere un pari interesse per l'arte, spesso in declino. L'orecchio sempre teso alle manifestazioni artistiche e di vita di Francia, rientra, a quest'altezza del soggiorno romano, ancora in un atto inebriante d'arte, entro un processo di letterizzazione dell'itinerario esistenziale. L'attività di D'Annunzio di critico e di cronista d'arte si scontrava con una condizione allora deplorabile delle condizioni della critica d'arte, tanto che l'Immaginifico rivendicava a sé, con non poca modestia, la priorità in un mestiere che viveva con eccitazione e partecipazione emotiva. L'indifferenza dei direttori di giornali per l'arte era sottolineata da D'Annunzio nella *Cantata di Calen d'aprile*⁸, perché talvolta i giornali di politica possono interessarsi d'arte, e anche se D'Annunzio era definito da molti un poeta oscuro e artificioso, riabilitava la propria fama con un componimento di facile lettura e apprendimento. Lo scadimento della vita politica romana era riscattato da D'Annunzio da forme d'arte, che, già all'altezza dei contributi sulla «Tribuna», saldavano l'elemento artistico con un proposito di raffinatezza ideale. Anzi, con l'attenzione rivolta sempre alle cose di Francia, già all'altezza del 16-17 dicembre 1892, su «Il Mattino» D'Annunzio veniva apostrofando: «Per fortuna, la Francia è ancora la grande nazione che di tratto in tratto vale a scuotere la vita neutra e mediocre dell'Occidente latino».⁹ Il gran salto da compiere era nella coscienza di un'unica stirpe latina che legava l'Italia e la Francia, soprattutto nella

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Esposizione promotrice*, in «La Tribuna», 10 marzo 1885; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 271-273:271.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Piccolo Corriere*, in «La Tribuna», 12 maggio 1885; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. I, pp. 310-315:310.

⁸ G. D'ANNUNZIO, *La "Cantata di Calen d'Aprile"*, in «La Tribuna», 1 aprile 1888; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. I, pp. 1108-1109:1108.

⁹ G. D'ANNUNZIO, *Se fosse vero!*, in «Il Mattino», 16-17 dicembre 1892; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 107-109.

consapevolezza che «la lingua italiana non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere, in prestito, ad alcun'altra lingua europea».¹⁰ Ciò era dovuto al fatto che l'italiano, come il francese, potevano contare su una lunga tradizione di scrittura, reputando, dunque, la storia l'artefice supremo della configurazione artistica di un messaggio di cultura. Era sulle basi propriamente culturali che la riforma dell'arte doveva allinearsi all'orgoglio di una stirpe, nei suoi aspetti tradizionalistici e insieme riformisti. Replicando, anzi, a una lettera di Barrés del 21 maggio 1915, in cui il Risorgimento italiano era eroicamente connesso allo splendore della Repubblica romana, D'Annunzio proclamava che era appunto la poesia la fonte di unità delle due nazioni.¹¹ Come la poesia si saldava all'azione, così il passato glorioso dell'Impero e della repubblica romana non costituiva solo un esempio tra i tanti di valore guerriero, ma individuava proprio in una stirpe ben precisa le radici del riscatto nazionale. Come sottolineato da Jeanne-Marie Tosi-Rivet, la collaborazione di D'Annunzio a riviste francesi, come le «Figaro» o «L'Informacion» aumentò sensibilmente nel periodo della guerra. Il luogo di incontro con personalità influenti del *milieu* culturale francese divenne, nel 1918, Venezia, città nella quale il vate ebbe modo di incontrare personalità letterarie emergenti del mondo francese, con cui parlò di Villon, Pascal, Victor Hugo. Le discussioni in materia di guerra con la Francia ebbero inizio per la questione fumana, non appoggiata da tutta l'intelligenza francese. Significative le parole di Mussolini il 12-13 giugno 1919: «la polemica è quasi sospesa. Parigi sta decidendo e deciderà»¹², mentre l'appoggio incondizionato di Mussolini all'impresa di Fiume alimentò nel Comandante aspettative senz'altro superiori alla realtà della storia. Il contrasto tra la vita goliardica condotta da D'Annunzio a Fiume e il successivo ritiro, come in una clausura, nella villa del Vittoriale non inficiarono ancora del tutto l'attivismo politico del Comandante, che continuò per lunghi anni a sognare che la Dalmazia appartenesse all'Italia. Il giudizio su Roma con gli anni venne modificandosi, tanto che nel 1933 Roma era una città in nuova costruzione, patria dei «diritti della bellezza inutile e pura».¹³ L'ideale estetico si sposava a quello politico, nella considerazione di una poesia raffinata, come quella del nostro Rinascimento, impersonato da figure quali Lorenzo il Magnifico e il Poliziano.

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *L'arte letteraria nel 1892 (La prosa)*, in «Il Mattino», 28-29 dicembre 1892; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 110-115:114.

¹¹ *Echo de Paris*, 24 maggio 1915.

¹² *Carteggio D'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, a cura di R. De Felice e E. Mariano, Milano, Mondadori, 1971, p. 7.

¹³ G. D'ANNUNZIO, *Preambolo*, in «La Tribuna», 7 giugno 1893; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., II, pp. 195-200:197.

Contro la decadenza dell'arte e della poesia, subordinata al primato della scienza, si levava il grido di D'Annunzio, per il quale la letteratura, contro ogni perfezione generale era destinata, nel prossimo avvenire, a uno straordinario sviluppo.¹⁴ Con significativa anticipazione rispetto alla *Beata riva* contiana D'Annunzio contestava la comprensione sintetica dell'arte. L'apprezzamento di Melchiorre de Vogüé, che nella *Revue des deux mondes*, sotto il titolo della *Renaissance latine* aveva giudicato l'opera di D'Annunzio, autore «le plus latin des génies latine»¹⁵, è espressione evidente, già all'altezza di quel fatidico 1895, di un culto per la latinità, espresso nelle forme ambivalenti della cultura francese e di quella italiana. Ancora nell'«Illustrazione italiana» del 3 febbraio 1895, in un articolo dal titolo *Rinascimento latino*, D'Annunzio vantava il successo della propria opera, più che in Italia, all'estero, e soprattutto in Francia, dove, non solo Melchiorre de Vogüé aveva scritto l'articolo su *La Renaissance latine*, ma dove il «Mercure de France», il «Journal de Débats», la «Revue blanche» e la «Vie parisienne» elogiavano la produzione del vate.

Il riscatto moderno del popolo italiano doveva partire proprio da Roma, città all'epoca del 1893 intristita e viva solo di memorie attraverso le sue rovine, ma il poeta aveva da compiere una missione, quella di immergersi nella vita del proprio popolo e raggiungere l'armonia dell'essere con «la profusione della vita».¹⁶ Si trattava insomma, salve le differenze e le condizioni miserevoli dell'Italia postunitaria, di un rinnovamento complesso dello spirito e degli ideali, senza prescindere dal nesso tutto decadente arte-vita. Se la sensibilizzazione artistica negli anni della permanenza a Roma aveva raggiunto, in D'Annunzio, punte estreme di dedizione, entro un'atmosfera generale di decadenza e di degrado della vita politica, l'immersione nella guerra e nell'impresa fumana alimentò un'emissione di energie, ben presto sedate dalla triste piega degli eventi storici, che non annullarono, però, del tutto l'ottimismo dannunziano, profuso ben presto per l'impresa coloniale. Lontano ormai da una vita mondana e isolato nell'eremo del Vittoriale, la voce del vate continuò a risuonare sia all'interno di un nuovo tipo di produzione letteraria, sia nell'appoggio, col *Tenno te Africa*, alla politica coloniale del fascismo. L'elemento da sondare, a questo punto, è quanto di convincimento politico o di riscatto dell'azione, nell'età buia della senescenza, ci sia stato nella scrittura di questo testo, che certamente esula dai canoni obsoleti della

¹⁴ G. D'ANNUNZIO, *Elogio dell'epoca*, in «La Tribuna», 23 giugno 1893; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 201-207:203.

¹⁵ G. D'ANNUNZIO, *Nota sul Rinascimento latino*, in «Il Convitto», febbraio 1898; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 312-318:321.

¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Preambolo*, in «La Tribuna», 7 giugno 1893; ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 195-200:200.

letterarietà, e pone in evidenza un uomo solo, al cospetto degli eventi della storia e di un impegno, che faceva della letteratura lo strumento di un vero e proprio agonismo politico.

2. *Dall'arte alla vita*

Se un discorso sul D'Annunzio politico deve partire dall'interventismo della prima guerra mondiale, il rapporto con la Francia non può prescindere anche dalla considerazione della volontà di conoscenza di alcune sue opere attraverso le traduzioni dell'Hérelle. Certo l'atteggiamento superomistico, spreghiatore della folla, portava d'Annunzio a porre se stesso al di sopra delle masse, grazie soprattutto alle sue attività creative, anche se i personaggi delle sue opere a cavallo tra gli anni '90 e il primo decennio del '900 entravano assai spesso in conflitto con la propria volontà di dominio. La scrittura di romanzi come *Il Fuoco* e il *Forse che si forse che no*, e soprattutto le prime creazioni di d'Annunzio come *drammaturgo* avallano la sconfitta del superuomo. Il superuomo, ha apostrofiato il De Michelis, «finisce per cedere a una superfemmina, proiezione informale dell'ossessione erotica cui è succubo lui per prima, il D'Annunzio».¹⁷ Il paradosso dannunziano, bene evidenziato dal Paratore, fu che, proprio nel periodo della ricezione del pensiero di Nietzsche, si assistette alla disfatta del superuomo. Riferendosi alle tragedie della *Fiaccola*, della *Figlia di Iorio* e della *Franческа da Rimini*, il Mariano ha opportunamente notato che «quando sulla scena risuona il verso, la dialettica del superuomo svanisce[...].e inversamente, quando torna il superuomo, i modi della poesia tacciono».¹⁸ Ma, nonostante la disfatta del superuomo, il nazionalismo e il bellicismo di D'Annunzio appaiono legati a una ripresa di un attivismo, negli anni propri del D'Annunzio notturno, entro una visione della realtà sotto specie dell'arte. L'interventismo non fu solo una scelta politica, ma un ritorno in primo piano, sullo scenario nazionale, che spinse comunque il poeta ad agire da letterato. Ci sembra nel giusto il Valiani quando ha sottolineato che D'Annunzio costituì un'alternativa a Mussolini fino alla marcia su Roma. In una lettera a Mussolini del 9 gennaio 1923 D'Annunzio venne così apostrofiato: «Ma nel movimento detto "fascista", il meglio non è generato dal mio spirito? La riscossa nazionale non fu annunciata da me or è - ahimé - quarant'anni, e non fu promossa dal

condottiero di Ronchi?». ¹⁹Almeno fino alla marcia su Roma, D'Annunzio non si proclamò avversario di Mussolini, ma in seguito la scelta fu quella di un ritorno all'arte poetica. Tale mutamento di rotta è bene espresso in una lettera del 15 maggio 1923, in cui D'Annunzio, intervenendo a proposito di una definizione di moda nei suoi tempi, quella di «spiritualismo dannunziano», replica di non volere essere «aggettivizzato»: «il nome "dannunziano" m'era già odioso nella letteratura. Odiosissimo m'è nella politica». ²⁰ Il legare il proprio nome a imprese politiche risulta deprecato da D'Annunzio, che conclude la lettera con una frase emblematica di un modo di essere diverso dagli altri esseri viventi: «E rientro nel silenzio meditativo». ²¹ Perciò si può convenire con il De Felice che la vicenda politica dannunziana si concluse intorno al '22 e ai primi del '23. Certo lo spirito battagliero del vate non risultò sopito, anzi maggiormente radicato in quegli anni, unitamente all'idea della Rinascenza latina, che si sposava a una mitografia dell'eccelso, entro un disprezzo per il ceto piccolo-borghese, facilmente appagato entro una normalità di vita. Il ritiro nella solitudine meditativa del Vittoriale attivò un atteggiamento malinconico, entro un presente che andava ricreato sulla scorta di un nostalgico passato, e fu questo l'elemento che fece da sfondo alla composizione del *Teneo te Africa*, e dunque al sostegno della politica coloniale del fascismo. Il mito della romanità, in accordo anche con quello del Carducci, portò D'Annunzio a contestare la politica giolittiana e nitiana, tanto che nell'*Ode pour la résurrection latine*, l'esortazione era a un infamarsi dei cuori italiani e francesi «jusqu'à ce qui le ciel entier s'enflamme/ de la double ardeur», fino all'esclamazione «O Italie! O France!». ²² Il nemico comune da combattere era la «force barbare», che «nous appelle au combat sans merci». ²³ Per i Latini era giunta l'ora santa del combattimento, per riconoscersi in un'unica stirpe e in due popoli affratellati da una causa comune. Ma se dietro tali atteggiamenti si celava il nazionalista, l'interventista, ciò non va giudicato, come opportunamente nota Renzo De Felice, come l'approdo finale di un'esperienza eccezionale, ma come un momento della svariata poetica dannunziana prima di tutto proiettata nell'arte. La consapevolezza di una totale insensibilità contro i denigratori portò quasi D'Annunzio a prendere coscienza e a giustificare il suo atteggiamento benevolo nei riguardi di Mussolini, come quando nella lettera dell'11 marzo 1924

¹⁹ *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit. (lettera del 9 gennaio 1923), pp. 38-40-38.

²⁰ *Ivi*, p. 55.

²¹ *Ivi*, p. 56.

²² G. D'ANNUNZIO, *Teneo te Africa*, Roma, La Fondazione del Vittoriale, 1943 (*Ode pour la résurrection latine*, V, p. 13).

²³ *Ivi*, VII, p. 15.

¹⁷ E. DE MICHELIS, *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963, p. 203.

¹⁸ E. MARIANO, *Sentimento del vivere ovvero Gabrièle D'Annunzio*, Milano, Mondatori, 1962, p. 275.

ebbe ad affermare: «Io scrittore latino e conservatore del puro spirito latino, non potevo e non dovevo rifiutarmi a testimoniare per un fratello che amo e ammiro?»²⁴ L'Africa, ha osservato lo Squarotti, «rappresenta ancora una volta per l'eroe il rifugio dall'impotenza, dalla decadenza, dall'umiliazione della propria condizione che, per essersi egli in qualche modo adeguato, accettandoli, ai principi borghesi, è pari a quella dei suoi nemici, è ugualmente "moderna"». ²⁵ La guerra africana, prosegue lo Squarotti, costituì «la droga a cui l'eroe deve continuamente ricorrere per crederci ancora vivo, anzi per esistere». ²⁶ Il momento nostalgico sopraffà l'elemento realistico, entro un attivismo, non sostenuto in età giovanile, ma difeso nell'età matura, con il carico delle memorie e dei ricordi. L'amicizia con Mussolini conobbe un momento di significativa ripresa in occasione della guerra d'Africa, come nella lettera di D'Annunzio del 13 maggio 1935, in cui il vate così profetizzò: «Molti dei miei legionari partono per l'Africa. Credo che sia in te il proposito di chiedere e ottenere il protettorato netto su l'Abissinia. Non desistere». ²⁷ L'invito ora concepito nei termini di un nuovo messaggio lanciato a Mussolini, perché, vendicata la sconfitta del 1896, si apprestasse a riconquistare l'Abissinia, poggiava sul riconoscimento di una terra romana fin da Giulio Cesare, e dunque necessariamente degna di essere inclusa nel novero delle nazioni latine. Un orgoglio di stirpe, frammisto a una sete di conquista, risvegliarono certo le energie ormai stanche degli ultimi anni del vate, che alla chiusura nel mondo dorato del Vittoriale, e dunque alla propria condizione di esiliato, contrapponeva una nuova immersione nella vita politica. Certo l'amarezza di appartenere a una generazione al suo tramonto, quella di Dogali e di Adua (ventenne, trentenne), non abbatté l'indomito lottatore, per il quale era ora di vincere e di abbattere. Non occorre più parole, ma solo un proposito vendicativo contro gli alleati dei barbari.²⁸

3. La parola e l'azione

La consapevolezza dell'appartenenza a una antica stirpe è un *leit-motiv*, che attraversa l'ultima fase della composizione delle opere dannunziane,

come nel *Libro segreto*, in cui D'Annunzio avrebbe annotato: «Io sono di remotissima stirpe. I miei padri erano anacoreti nella Maiella, si flagellavano a sangue, masticavano la neve». ²⁹ La conoscenza dell'*Ode pour la résurrection latine* in Francia³⁰ era il segno di un'alleanza tra Italia e Francia, comuni discendenti da una stessa razza, il cui comandamento era per entrambe combattere e vincere. Nella dedica al compagno fumano Agostino Lazza-retto è tutta racchiusa la fatica degli ultimi anni di D'Annunzio: «Sono parco di parole. Siate parchi di parole: serbate all'azione l'intero soffio». ³¹ L'amarezza del poeta consisteva nell'avanzare del tempo e degli anni, mentre l'impresa in Abissinia diventava il fiore all'occhiello della politica mussoliniana, per difendere il prestigio dell'Italia oltre Oceano. La storia dell'alleanza con la Francia era di vecchia data, se era coincea già con la prima guerra mondiale, e il poeta sente la necessità di richiamare alla memoria la comune stirpe, all'interno dell'esaltazione di una forza intellettuale e morale, che costituì la grandezza latina e la base della civilizzazione europea. Era il 27 agosto 1935, e si respirava già aria di un trionfalismo militare, divenuto poi operativo il 2 ottobre 1935, quando Mussolini annunciò agli Italiani e al mondo l'inizio della guerra. Certo l'impresa fumana aveva aperto un divario tra la spiritualità latina e il senso straniante della forza e della violenza. Invocare la guerra per una rinascenza della stirpe latina fu, perciò, per D'Annunzio, amante ormai più dei fatti che delle parole, recupero di una civiltà. L'aiuto della Francia, invocato per l'impresa d'Africa, portava alla luce le istanze superomistiche di D'Annunzio, a dispetto di quelle politicamente espansionistiche di Mussolini. La vita di D'Annunzio si avviava alla conclusione, proprio nel momento estremo di un rigurgito di forze e di memorie, come quella dell'amico Giovanni Chiarini, abruzzese, morto sotto una capanna di Bambusa, nel cuore d'Africa.³² Non è il caso di allargare lo sguardo dei sostenitori dell'impresa agli altri intellettuali italiani³³, indizio di una diversità di tendenze, e soprattutto di punti di vista riguardo alla guerra. C'è da sottolineare, comunque, che il consenso di larga parte di intellettuali la dice lunga su un impianto sostanzialmente retorico di un'opera di persuasione delle masse, ma talora anche di se stessi, perché certo l'evento era troppo importante per incidere sulle contraddizioni dell'adesione, ma

²⁹ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, a cura di P. Gibellini, Milano, BUR, 2010, p. 347.

³⁰ *Ivi*, p. 296.

³¹ G. D'ANNUNZIO, *Tenete te Africa (Al legionario "volontario"*, cit., p. 1229.

³² G. D'ANNUNZIO, *Tenete te Africa*, cit. (*Ai combattenti italiani oltremare nel segno perenne di Roma*), p. 151.

³³ A. DEL BOCA, *Gli Italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 342-350.

²⁴ *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit. (lettera dell'11 marzo 1924), pp. 104-106: 104.

²⁵ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il gesto improbabile. Tre saggi su Gabriele D'Annunzio*, Palermo, S. F. Flaccovio, p. 121.

²⁶ *Ivi*, pp. 121-122.

²⁷ *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit. (lettera del 23 maggio 1935), p. 340.

²⁸ G. D'ANNUNZIO, *Tenete te Africa*, cit. (*Al legionario "volontario per la guerra d'Africa" Agostino Lazza-retto*), pp. 121-122:121.

anche del rifiuto. L'invito era all'insurrezione di tutte le stirpi, che, nel *Messaggio ai latini di Francia*, con particolare attenzione alla Francia, erano patria d'arte, di musica, di poesia, e dovevano dunque raccogliersi sotto il sogno latino. Certo la fama di D'Annunzio, già al suo culmine per l'attività di poeta, si accrebbe con l'impresa di Fiume: «Vorrei poter venire come un uomo qualunque senza questo gravoso peso[...] della celebrità addosso. Io ho terrore soltanto della follia! Non sapete che a Fiume e a Roma m'hanno rotto quasi tutte le costole[...] per entusiasmo?»³⁴ La guerra era per D'Annunzio, ossessionato dal demone della morte, anche l'occasione della morte bella, «perché la sua vita – come profertisce Alceo Toni – è un capolavoro di poesia vissuta: è la fantasia stessa, realizzata in forme concrete ed in fatti materiali, di un genio profetiforme, contraddittorio, assurdo anche, come le grandi forze della natura».³⁵ La consapevolezza della propria eccezionalità, del proprio vivere inimitabile indusse il poeta a recitare anche la parte del poeta guerriero, audace e combattente, che con enfasi quasi quiritaria, viveva la sua ossessione politica, non come un mondo di idee, ma come una forma di distanziamento dalla vita comune. D'altronde un altro elemento sollecitava D'Annunzio a gestire il suo ruolo di comandante, ed era la grande attitudine oratoria, riferita da Alfredo Crocco: «La sua abilità verbale è tanta, che egli può con essa instancabilmente tener dietro alle immagini della sua fantasia febbrile. Il suo linguaggio è puro, ma semplice. Parla come se legga, senza esitazione, senza una pausa troppo lunga, con frasi e periodi sintatticamente perfetti e insieme artisticamente freschissimi, con la voce che è gradevole accennando, persino le virgole, i punti, i due punti; e manifestando di continuo un'arguzia salubre, che forse manca alle sue opere scritte».³⁶ L'affermazione dell'Aleramo, che cioè «un grande uomo non è veramente tale, se non mette grandezza, oltre che nell'opera, nella vita»³⁷, si accordava mirabilmente all'esperienza umana di D'Annunzio, fremente innanzi tutto di vita, acclimata col gusto per l'eccezionale e per l'inimitabile. Il rapporto con Mussolini, un po' incrinato dopo la marcia su Roma, fu

³⁴ A. TESTONI, *Una visita al poeta soldato*, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 516-521:519-520.

³⁵ A. TONI, *Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 516-521:519-520.

³⁶ A. CROCCO, *Una giornata con Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 542-547:544. La data dell'intervista su «Il Giornale d'Italia» è del 30 ottobre 1931. In una lettera di Mussolini del 23 novembre 1925 c'è un riferimento al Crocco, come intermediario tra D'Annunzio e Mussolini.

³⁷ S. ALERAMO, *Visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 548-553:550-551.

riattivato in occasione della grande gesta d'oltremare, se ad Arturo Morsicati, al quale D'Annunzio offrì la sua *Lettera ai Dalmati*, il poeta chiese di salutare per lui il Duce.³⁸ Era il 6 giugno 1934 e un anno solo mancava all'impresa coloniale. Il binomio arte-vita, mai dissolto nella prevalenza dell'uno o dell'altro elemento, incise sulla concezione dannunziana della guerra, non solo come gesto di coraggio e come elemento dell'azione, ma come coronamento di un sentire tutto particolare, tanto che, sottolineò il Surico, «Gabriele D'Annunzio, deposta la spada, ha ripreso la penna».³⁹ Ed era sotto la specie dell'arte che, come giustamente osserva Renzo De Felice, va giudicato lo pseudo-fascismo di D'Annunzio, falsamente considerato come un punto di arrivo. Il nazionalismo, il bellicismo, il superomismo dannunziani non furono mai legati a una concezione precisa della società, ma a un modo di sentire e a una visione della vita, e quindi non sostanziati di ideologia, ma alimentati da un senso di rifiuto per tutto ciò che fosse banale e comune, in una parola borghese, indicando con questo termine, non tanto uno stato sociale, ma uno *status symbol*, un modo di essere e di comportarsi. Se la guerra non fu per D'Annunzio la negazione della vita, né dell'arte, essa forse fu un modo più diretto per esprimere la propria concezione della vita, non più solo attraverso la cortina delle sue opere, ma direttamente, attraverso il bagno nel sangue e nella storia. Ma l'azione fu fallimentare, e quindi D'Annunzio, il 16 dicembre del '22, veniva annunciando a Mussolini: «Io ho risoluto di ritirarmi nel mio silenzio e di ridarmi intero alla mia arte, che forse mi consolerà».⁴⁰ Il ritorno alla meditazione coincise con il ritiro del poeta in esilio, unica certezza in tanta incertezza, fondata sulla convinzione della sconfitta. In tale contesto, non solo la guerra era, per D'Annunzio, fonte di una forma imperitura di arte, con i richiami all'*Inferno* dantesco e ai *Prigioni* di Michelangelo, ma conduceva, inevitabilmente, a un senso di solitudine, che costituiva la premessa sicura di una religiosità dell'arte, rivisitata negli stessi termini di slancio mistico della religiosità della patria. Ci sembra, forse, un po' esagerato parlare di D'Annunzio, come suggerisce lo Squarotti, come di una sorta di Orfeo-Cristo, ma certo l'alto valore che D'Annunzio conferisce all'azione e all'arte alimentò un che di sacralità, che lo elevò al di sopra della mentalità comune. Così lo Squarotti venne interpretando il senso del bellicismo dannunziano: «La letteratura è sempre il

³⁸ A. MARPICANI, *Un ricordo. Il mio primo incontro con Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 554-556:556.

³⁹ F. SURICO, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con D'Annunzio nell'ospitalità della Villa Craguacco a Gardone Riviera*, in *Interviste a D'Annunzio*, cit., p. 577-627:587.

⁴⁰ Carteggio D'Annunzio-Mussolini, cit. (lettera del 16 dicembre 1922), pp. 32-33:32.

punto fondamentale, ma come momento che precede e preannuncia profeticamente l'azione, sia come momento successivo che fa dell'azione sogno e ode, invenzione e poesia. Se la scrittura è il punto a cui conduce l'azione, ecco che D'Annunzio può scrivere la sua rinuncia alla gloria e al potere, cioè alle finalità puramente politiche dell'azione.⁴¹ Anche nell'esclusione dalla vita politica D'Annunzio seppe mantenere intatta quella fierezza d'animo che lo aveva contraddistinto già nel senso di superiorità rispetto a Mussolini per l'impresa di Fiume, da lui voluta, da lui gestita e da lui riscattata. Dopo tanto clamore scende il silenzio e la condanna all'esilio: «Se non potrai togliermi da questa tristezza e da questo disagio spirituale, con fraterna sollecitudine, io me ne andrò nuovamente in esilio, come nel 1912. Preferisco l'esilio allo strazio quotidiano».⁴² «L'esilio - reciterà ancora D'Annunzio - sarà il castigo della mia lunga e intera devozione».⁴³ Entro un atto sacrale di scomparsa dalla scena pubblica, D'Annunzio riscattava la sconfitta e si riqualificava nella sua vera e unica funzione, quella dell'*artifex* massimo, creatore di poesia e di vita, nell'omologazione della tristezza dell'esilio alla malinconia della fine. L'amore per la patria, che fa da sfondo a un mi-scoglio di imperialismo antico e di colonialismo moderno, come ha notato il Braccisi, non ci sembra porre D'Annunzio più vicino all'ideologia fascista, perché certo nel mito della romanità confluirono nostalgie classiche e malinconie risorgimentali, quasi a rendere più poetico, e meno aspro, tanto l'interventismo, il fumanesimo, quanto il sostegno alla guerra etiopica. Perciò il *Teneo te Africa*, libro assai poco amato dalla critica letteraria, rappresenta la testimonianza più tangibile di un riscatto dalla sconfitta italiana ad Adua, quasi voluta dal destino perché «l'Etiopia è romana dai tempi dei tempi, come la Gallia di Giulio Cesare, come la Dacia di Traiano, come l'Africa di Scipio».⁴⁴ La furia delle Erinii sovrastava a questo universo di morte e di successi, cui il vecchio D'Annunzio poteva partecipare ormai solo con la parola e da lontano, ma con lo spirito indomito dell'ex combattente. La legge della vita, culminante nella senescenza e nella morte, era il prezzo più duro da pagare per un D'Annunzio, la cui vita ebbe l'aspetto esemplare del collegamento del passato al presente, come evento nostalgico di una patria ideale, di un ritorno alla purezza dell'infanzia, e come proiezione profetica nel futuro di un'Italia finalmente al di sopra di altre nazioni.

⁴¹ G. BARBERI SQUAROTTI, *D'Annunzio scrittore "politico"*, in «Quaderni dannunziani», n. 8. (1987), n. 1-2. *D'Annunzio politico*, pp. 319-348-334.

⁴² *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit. (lettera del 1 dicembre 1922), pp. 30-31-31.

⁴³ *Ivi* (lettera del 16 dicembre 1922), pp. 32-33-32.

⁴⁴ G. D'ANNUNZIO, *Teneo te Africa*, cit. (*Adua. A Benito Mussolini*), pp. 169-175-173.

Tutto confluiva in questo messaggio di vita, esistenziale più che politico, attivante sentimenti contrastanti e talora contraddittori, ma sempre attuale per il carisma dell'impegno e per la volontarietà dello spirito. Poetico in quanto arcano, il passato riconfluiva nel presente, riattivandosi nelle forme eterne della stirpe e di una italianità da riscoprire.

4. *La letteratura e la storia*

L'intelaiatura politica del *Teneo te Africa*, sottratto, secondo molti studiosi, a una logica di letterarietà, lascia aperto, e ancora insoluto, il problema della concordanza dell'eccitazione spirituale con la formula dell'artificio verbale. In realtà la poetica del simbolismo sembra dissolversi nel testo in questione nell'alchimia verbale dell'artefice, ormai stanco, alla fine della sua vita, di un'esistenza giudicata da molti inimitabile, come appunto annotò nel *Segreto*, eppure non alienato nel conflitto tra la morale e l'universalità, e convinto assertore della cedevolezza di qualunque verità.⁴⁵ Il D'Annunzio, ormai sul viale del tramonto, non aveva verità assolute da proporre, ma si muoveva ancora nel confuso e nell'indistinto di ogni pregiudizio morale, atteggiando la propria prosa a un tono oratorio, che puntava alla comunicazione immediata del proprio messaggio, pur entro un'artificiosità stilistica, che perdeva il suo valore allusivo e metaforico, per diventare convincimento estatico di una comunione di intenti con la Francia e con Mussolini. Prosa della delusione e dell'euforia, quella del *Teneo* si nutre di modi proverbiali, di una sentenziosità militare, di un epitetare evidentemente persuasivo, perché il testo, pur nell'artificiosità consueta dell'argomentazione dannunziana, ebbe piuttosto l'aspetto di un messaggio lanciato agli Italiani, ai Francesi, a Mussolini, definito, quest'ultimo, «mio caro compagno d'arme e d'ala», in cui l'Italia dell'oggi ammira «una semplice grandezza», «fratello minore e maggiore».⁴⁶ Pronti alla guerra i soldati, di attimo in attimo inventavano la propria vita «contro la morte e di là della morte».⁴⁷ Circonfusi di un'aureola di sacralità e di solitudine, i grandi combattenti venivano da D'Annunzio isolati nella loro unicità. Per il Mazzali l'adesione all'azione preferì ai tempi presenti il tempo passato e il futuro, entro una sorta di attualizzazione delle memorie di concitazione profetica. Tra slancio volitivo e malinconico tramonto, la prosa del *Teneo* si attesta su posizioni di enfasi e di tregua, non

⁴⁵ G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., pp. 110-111.

⁴⁶ G. D'ANNUNZIO, *Teneo te Africa (Adua. A Benito Mussolini)*, cit., p. 169, 172.

⁴⁷ *Ivi*, p. 170.

senza che il ricordo o il presente valgano ad evocare, dal fondo misterioso ed elegiaco del poeta morente, vive immagini classiche e rimandi letterari. E allora la pagina, erroneamente giudicata dai critici poco letteraria del *Teneo*, raggiunge effetti di paludamento artistico, sconfinante nella retorica del gesto e dell'azione. Il bellicismo dannunziano, differenziatesi da quello marinettiano-futurista, indifferente alla questione romana, fu la fonte di una considerazione tutta retorica della guerra, impernata sui tratti bolscevico-fascisti del trionfo delle élites sulle masse. Come dimostrato altrove, non si trattava dell'efficacia di un pensiero politico, ma semplicemente di un convincimento ideologico, direttamente scaturito dall'aria di nietzschianesimo che si respirava in Europa già prima della conoscenza dell'opera del filosofo tedesco, ad opera di D'Annunzio, nel 1892. Pertanto le stesse origini socialiste del fascismo alimentarono in Italia un discorso di massa, non democraticamente atteggiato, ma impostato sull'ideologia di un superomismo, alimentatore del disinganno e dell'eccitazione compulsiva del popolo italiano. Eppure il convincimento che ormai il superomismo aveva svolto il suo corso, e l'atteggiamento antisuperomistico di alcune delle più celebri tragedie dannunziane, valse a convertire l'eccitazione titanica in senso angoscian-te della stirpe latina, perché se Roma fu la seconda patria ideale dopo Atene, nondimeno il conflitto tra la bellezza e la bruttezza si confinò, negli ultimi anni di vita del poeta, nel diaframma tra la cultura e un senso apolineo di vita, e un destino dionisiaco di efferatezza tragica e di morte. Pur se altalenante, il rapporto con Mussolini tra l'impresa fiumana e quella africana fu relativa ad una intercessione per la pubblicazione dell'opera omnia dannunziana, non escluso il libro «Erbe, parole e pietre», «a te care per istinto geniale». ⁴⁸ La stessa incrinatura dei rapporti con i Treves trova spazio nel carteggio con Mussolini, mentre all'altezza del 1926 D'Annunzio aveva già pronto il manoscritto di «Erbe, parole, pietre». ⁴⁹ Deposita la spada, insomma, D'Annunzio riprendeva la penna, ma non più nell'euforia del successo, quanto nella malinconia dell'esilio: «Io posso ancora una volta esiliarmi, se la mia presenza in patria non è più luce, ma ombra». ⁵⁰ Sul fronte opposto non mancarono le visite di Mussolini al Vittoriale, l'8 novembre 1930 e poi il 2 marzo 1932, a cementare un rapporto fatto di ritorsioni e invidie personali, ma anche di entusiastica partecipazione alle reciproche imprese. Doveva essere soprattutto l'opera drammatica l'unica forma utile per l'elargizione della bellezza, che trasfigurava la vita. Ma a D'Annunzio

⁴⁸ *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit. (lettera del 27 novembre 1925), pp. 172-173:173.

⁴⁹ *Ivi*, (lettera del 16 maggio 1926), p. 191.

⁵⁰ *Ivi*, (lettera del 27 agosto 1926), pp. 199-201:201.

non interessava più la trasposizione della vita nell'arte, quanto l'apporto di una verosimiglianza creativa, che accompagnasse la fase storica dell'impegno politico. E allora se l'Ellade di *Maia* rappresentò la rinascita del classicismo, l'evocazione di Roma rimandava al nazionalismo tardo-risorgimentale e pre-fascista. Il clima apollineo dell'*élan vitale*, si scontrava con la bruttezza dell'uomo, convertita in auspici di successi militari. Il nazionalismo, ammantato in forme di epifania del mito, valeva a restituire carattere di dignità anche artistica a un'opera, al cui scarso valore letterario e al cui senso di stanchezza che la pervade, peraltro anche assai discutibili, corrispondeva un sentimento triste e malinconico, pronto a sublimarsi in mitografia di un sentire inimitabile. L'analogia con il *Libro segreto* nel binomio vita/arte, nascita/morte, ricomponeva il dissidio nel ritmo imperituro della sussunzione tragica della vita, riabilitata, peraltro, in forme di dinamismo ed eccentricità politiche. Quale che sia il movente ispiratore dell'impresa politica, non identificabile con un qualunque ideologo, entro una parabola discendente del neitizschianesimo, certo l'interesse di D'Annunzio per il contesto storico contemporaneo si rivelava come una sincera partecipazione ai destini della patria, entro un eccitato volontarismo. In tale contesto la scrittura della tragedia, che precede il D'Annunzio uomo d'azione, si rivela come una condizione dell'animo, all'interno di uno specifico fatalismo. Concordi nel ritenere la tragedia dannunziana come itinerario verso la decadenza e verso la morte, critici come Lukács, Paul Claudel, Strindberg hanno insistito sul carattere ossessivo e patologico dei drammi, pronto a risollevarsi in mitografia della storia. Nel maggio del '36, in uno scritto del *Teneo* indirizzato al compagno dell'impresa fiumana, Riccardo Moizo, che allora aveva combattuto in Abissinia con Rodolfo Graziani, vi era tutta la stanchezza del poeta: «Riccardo, io sono un aviatore senz'ala, fatto sedentario, oppresso dal peso iniquo degli anni». ⁵¹ Eppure egli aveva ancora la forza del profetismo, quando giurava a se stesso che «l'Impero d'Italia avrà la sua Quarta sponda e avrà la catena dinarica dell'Alpe sua». ⁵² Lo scritto, che si conclude con due messaggi, uno a Vittorio Emanuele, uno a Benito Mussolini, ondeggia tra un'altalena di protagonismo storico e di lamento dell'esilio, fuori della storia. Ma, in entrambi i casi, ci si trova in presenza di un uomo dilaniato da forze opposte di vita e di morte, e dunque decadentisticamente proiettato in un universo di sofferenza e di rinnovamento della gioventù, quando ormai la cartina

⁵¹ G. D'ANNUNZIO, *Teneo te Africa* (*Al comandante dell'arma "fedelissima"*), pp. 187-189-189.

⁵² *Ivi*, (*Al profeta in patria e la più grande Italia. A Gian Carlo Maroni fante rivano*), pp. 195-196-196.

di tornasole declinava verso il tramonto. Ma l'esemplarità, osserva giustamente Mirko Menna, non si disgiunse mai, in D'Annunzio, dalla responsabilità, entro una presa di coscienza delle proprie azioni.⁵³ La confusione tra dannunzianesimo e passione dell'italianità fu bene percepita da D'Annunzio, entro l'accoglimento di istanze giocate sul filo della celebrità e dell'esemplarità umana e poetica di una intera cultura, abbarbicata, per secoli, su forme di eccentricità letteraria. La clausura nell'esilio valse ad alimentare forme di auspicata solitudine, non lontano dalla sua patria, come era stato per l'esilio in Francia, ma abitatore solitario di una villa nella quale le gesta dell'Italia risuonavano con la stessa vibrazione entusiastica del deluso protagonista della storia. Da lontano l'eco dei successi risuonava con accanimento e partecipazione febbrile, quasi a ribaltare l'immagine di un uomo stanco, fedele, fino alla fine dei suoi giorni, ad un profilo di letterato in azione. Perciò la storia della vita di D'Annunzio può essere raccontata nell'avvicendamento di impegno e ritiro spirituale, avendo l'autore immaginato una nuova tipologia di esiliato, quella dell'uomo vittima della sua stessa storia personale, ma proiettato nel dinamismo di un'eccentricità tanto più evidente, in quanto rivendicata nella stessa oscillazione del protagonismo storico-politico.

APPENDICE

⁵³ M. MENNA, *Vite vissute di Gabriele D'Annunzio. Mitobiografie e dionismo*, Lanciano, Carabba, 2009, p. 93.

Lettera di Edoardo Scarfoglio del 27 settembre 1906

Sulle origini della *Città morta* assai interessante è una lettera di Edoardo Scarfoglio scritta dalla Grecia il 27 settembre 1906 e riportata in «Comoedia» del 20 marzo 1926, in cui il clima di arsura temporale e psicologico che si respira nella tragedia viene messo direttamente in rapporto col viaggio a Micene compiuto da D'Annunzio nel 1906. Questa la lettera dello Scarfoglio:

Quando andai a Micene con D'Annunzio dieci anni or sono, era una terribile giornata di luglio, e il sole ci fu generoso dei suoi ardori più atroci. L'aria pareva incendiata, e la campagna nuda d'alberi esalava un fuoco fluido. Queste condizioni termiche influirono sulle nostre sensazioni, e diedero il tono alla concezione del poeta, che fece una tragedia di fiamma. Oggi invece Borea che annetisce il mare urlava dalle insellature dei monti, ed empiva la campagna del suo soffio glaciale. Tutto era lugubre e freddo, e se il poeta fosse stato meco, non avrebbe derivato dall' *Elettra* di Sofocle e dall' *Oreste* di Euripide quel dramma di puro e disperato amore... Il carattere del luogo e della storia gli sarebbe apparso nella sua realtà effettiva e gli avrebbe suggerito un diverso poema.

Alberto Cappelletti Il teatro potenziale di Gabriele D'Annunzio

Il demone del teatro, in un periodo piuttosto lungo della vita di D'Annunzio, attanagliò le risorse segrete del poeta vate, che progettò la realizzazione e l'esecuzione di opere mai compiute, ma sulle quali ci offre una precisa documentazione Andrea Cappelletti in «Comoedia» del 20 marzo 1926. Ci è sembrato opportuno riportarne il testo alla luce della considerazione dell'opera teatrale complessiva dell'autore.

Il teatro potenziale di Gabriele d'Annunzio

Disegni e proposti teatrali del Poeta rimasti incompiuti.

di ALBERTO CAPPELLETTI



Nel marzo del 1915, Gabriele d'Annunzio, inviando a Enrico Cozzani, direttore dell'Ercole, il manoscritto di un disegno compiuto del misero in quanto attà *La Crociata degli Innocenti*, così si esprimeva: «E' questa una delle tante opere che non scriverò mai. Penso infatti di abilitare tutti i disegni e tutti i frammenti dei libri che da me furono annunciati, sui libri, amati e poi abbandonati. Le darò più tardi un frammento del *Sigismondo Malatesta*, e altri. Questa « sceneggiatura » della *Crociata* sarà preceduta da un proemio che non s'incor liamato».

Se veramente il tragico della *Francesca* si decidesse a pubblicare i disegni e i frammenti dei molti lavori da lui pensati e mai scritti, si vedrebbe come in mezzo ad essi il maggior posto sia occupato dalle opere di teatro, e cioè dalle manifestazioni di quel genere che per anni non pochi dovettero appassionato in così profonda maniera da fargli abbandonare quasi completamente ogni altra forma di attività letteraria. Rammentate queste opere: risulterebbe, di esse, dalle interviste che il Poeta concesse ai giornalisti « d'oggi e d'occhietti » dei suoi libri, il titolo, e ridotte, per talune, anche il soggetto nella prima sommaria ideazione balenata all'autore, non è privo d'interesse, ora che gli italiani hanno potuto conoscere nella realizzazione scenica della *Robinson*, e di Léon Bakst, quel *Maritina* di Sen. Sébastien; che, al pari della *Francesca*, fu scritto in francese e a noi restò sino ad oggi noto soltanto nel testo originale, o nella traduzione ritmica di Ettore Janini.

Sebbene il primo annunzio di opere teatrali da parte del Poeta sia contenuto in una lettera del 12 aprile 1899, nella quale egli proponeva all'editore napoletano Ferdinando Bideri di pubblicare, con altri suoi libri, anche « *La salimandria*, commedia », fu, invero quattro anni più tardi che lo invase il prepotente desiderio del teatro. Nel luglio del 1896, sull'uscio di *Francesca* di Edoardo Scarfoglio, il D'Annunzio compì, con lo Scarfoglio stesso, Adolfo de Bosis e Georges Hérelle, un viaggio in Grecia, visitando Atene, Olimpia, Delfo, Micene. Dalle sensazioni e dai ricordi della visita, a Micene, compiuta in un'ardente giornata di luglio, nacque *La città morta*, che, sebbene fosse destinata a Eleonora Duse, fu poi rappresentata per la prima volta a Parigi da Sarah Bernhardt, al teatro della *Rénaissance* nel giugno del 1897. Già tre mesi pri-

giù pensava in quel tempo: *La guerra di Chioggia*, opera drammatica di stile ancora vasto, nella quale sarebbe stata portata sulla scena la rivalità fra Venezia e Genova, una figura di donna avrebbe campeggiato il lavoro: quella di Caterina Cornaro.

Di altre opere di teatro si compiace discorrere successivamente il Poeta in una incessante varietà d'ispirazione classica, eroica, mitologica, moderna. Da una tragedia d'argomento biblico, il D'Annunzio, accogliendo amici e giornalisti nella sua cucina infinitabile e mentre altre opere di poesia e di romanzo venivano portate a termine dal suo stupefacente versatilità, usciva a parlare di una *Tragedia della Follia*; e passava da un dramma di ambiente messicano a un lavoro granquignolesco: *Il mio seme* e a un altro dal titolo *Laura Flagrant*; da « un ciclo » di soggetto classico: *Oriando*, a un « ciclo » di genere goldoniano!

Da Parigi, nel dicembre del 1914, Diego Angeli, narrando in un articolo una sua visita al Poeta, dava notizia che questi aveva quasi compiuta una commedia, moderna intitolata *Amarantia*. E il giornalista specificava: « Questa *Amarantia* — che nella versione francese porterà il sottotitolo *Orléans* — è di soggetto classico: *Oriando*, a un « ciclo » di genere goldoniano! »

Da Parigi, nel dicembre del 1914, Diego Angeli, narrando in un articolo una sua visita al Poeta, dava notizia che questi aveva quasi compiuta una commedia, moderna intitolata *Amarantia*. E il giornalista specificava: « Questa *Amarantia* — che nella versione francese porterà il sottotitolo *Orléans* — è di soggetto classico: *Oriando*, a un « ciclo » di genere goldoniano! »

sarebbe più posto nell'opera sua a una simile analisi, e il suo spirito doveva necessariamente rivolgersi verso altre ricerche. »

Novè anni dopo, l'Annunzio veniva compresa nel « cartellone » della Compagnia Nicodemi-Vergani (primavera del 1923, all'« Argentina » di Roma) col sottotitolo: *O Zimoro di Zimoro*. E il Poeta discorre ancora del lavoro al conan. Riccardo, come risulta da questa notizia apparsa in quel tempo in un giornale romano: « Amaranza è in tre atti, intonati a serena giocondità. Si tratta di commedia moderna, benché il titolo possa far pensare a chissà quale rievocazione di passato figure femminili. D'Annunzio ha chiesto ridendo a Riccardo quanto costa la messa in scena di una piccola stanza searipite. « Potrebbe costare un milione di franchi » ha risposto Riccardo. « Meglio — ha replicato il Poeta — così tutte le compagnie potranno rappresentarla, poiché la commedia, nei tre atti, non inna d'ambiente. »

I personaggi son pochi, quindi la rappresentazione riuscirà più facile; il Poeta ne è lieto, poiché la nuova opera non renderà necessaria una Compagnia speciale, ma potrà andare per l'Italia tutta ».

Ed ecco, ultimo in ragione di tempo, comparir nel teatro potenziale dello scrittore d'Annunzio un dramma di carattere francescano: *Frax sole*. Nella estate del 1923, muovendo dall'eremo sul Garda, l'annunzio di questo lavoro, già molti anni or sono vagheggiato dal Poeta per il fervoroso appassionato trasporto che sempre lo ha struttato (anche il disegno de *La Crociata degli Innocenti*, ch'era

destinata in un primo tempo alla musica di Giacomo Puccini, contiene degli accenti francescani) ritornava nei giornali con un curioso particolare: che questa volta si sarebbe trattato addirittura di un'opera musicata, iniziata dal Poeta dopo un intenso studio dell'armonia e del contrappunto.

Ma neppure *Frax Sole* è stato oggi spuntato — né spunterà forse mai — sul orizzonte delle opere realizzate dall'autore della *Gioconda*: e se ancora il pubblico italiano sarà chiamato un giorno ad ascoltare una tragedia o un dramma o una commedia di Gabriele d'Annunzio, pur sempre giovine e aere nell'operosa pace del Vittoriale, nulla di più facile, io penso, che possa trattarsi di un'opera del tutto diversa da quanto egli si è compiaciuto di preannunziare, tanto alta e indeclinabile epopea in lui la potenza delle cose fervide e nuove.

ALBERTO CAPPELLETTI

Indice dei nomi

- Abbate E., 121
 Agostino (santo), 200
 Alcibiade, 91
 Alexamo S., 212
 Alighieri D., VII, 37, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 48n, 49n, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 98, 111, 112, 173n, 183, 189n, 192n, 200, 203n, 205n
 Ambrogini A., 206
 Amiel H.F., 180
 Andreoli A., 14n, 28n, 29n, 42n, 64n, 87n, 97n, 113n, 119n, 143n, 173n, 189n, 192n, 203n, 205n
 Angeli D., 40, 69, 116n, 138n, 222
 Antona Traversi C., 126n
 Antonucci G., 86n, 147n, 165n
 Argenti F., 50
 Aristotele, 65
- Bachelard G., 178n
 Bachofen J., 12
 Bakst L., 222
 Baldi G., 12, 14, 17, 147n
 Baldini A., 75n
 Balducci M. A., 90, 91, 92, 93, 94n
 Barbarelli G., 17n
 Barella C., 203, 204
 Barberi Squarotti Giorgio, 3, 4, 6, 103n, 112, 118, 129, 134, 144, 149, 150, 154, 155, 210, 213, 214n
 Barberi Squarotti Giovanni, 46
 Barrés M., 49, 206
 Bartolini D., 178n
- Battistini A., 59
 Baudelaire C., 101, 195
 Beccaria G. L., 136n
 Benfante I., 27n
 Bertazzoli R., 7n, 110, 117n, 132n
 Bianchetti E., 21n, 44n, 95n, 98n, 126n, 178n
 Bideri F., 222
 Bisicchia A., 24, 24-25, 67, 68, 173, 176
 Bizet G., 16
 Boccaccio G., 38, 39
 Bodet R., 178n
 Boggiani G., 85, 99n, 100n, 105n
 Borelli A., 164
 Borgese G. A., 107
 Braccesi L., 97, 109, 111, 214
 Brambilla A., 29n
 Brunetière F., 187
 Buonarroti M., 213
- Cagnetta M., 203
 Cagnoli B., 139n
 Calderón P., 197
 Campana E., 27n
 Capecci S., 56n
 Cappelletti A., VIII, 221, 222, 223
 Cappellini M.M., 118n
 Capuana L., 25
 Carducci G., 58, 107, 111, 112, 113, 127, 209
 Carena C., 85, 86, 93, 100
 Carissimo A., 37
 Caronia S., 7n
 Cassiodoro, 173

- Castellì A., 80n, 181n
 Catullo , 197
 Cavalcanite dei Cavalcanti, 50
 Chiapparo M. R., 14, 30n
 Chiarini G., 211
 Chomel L. E., 15, 164, 175
 Ciani I., 120n, 125
 Ciccutto M., 104
 Cirmini M., 26n, 64, 85, 96n, 99n, 100, 105,
 136, 137, 183, 189
 Cimmino N.F., 192
 Cippico A., 40
 Claudel P., 217
 Colantoni L., 121
 Colleoni B., 196
 Collignon M., 203
 Conte G., 101
 Conti A., 15, 16, 17, 25, 27n, 30n, 31n, 32n,
 43, 45, 55, 57, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 71, 74,
 75, 82, 83, 84, 90, 106, 109, 115, 116n, 122,
 123, 125, 133n, 155, 159, 160, 179, 184n,
 188n, 200, 201
 Cornaro C., 122, 222
 Corradini E., 71, 84, 109, 171
 Costa G., 188n
 Costa S., 5, 53n, 54n
 Cozzani E., 222
 Crocco A., 212
 Croce B., 31n
 Curtius E., 85, 103
 Dandolo A., 173
 Daniel A., 183
 De Amicis E., 38n
 De Angelis A., 137n
 De Bosio A., 75, 222
 De Cecco P., 204, 222
 De Felice R., 3, 206n, 209, 213
 De Goloubeff N., 192
 Del Boca A., 211n
 De Lello P., 204
 De Lisie L., 27, 29
 De Michelis E., 188n, 195n, 208
 De Nèthy J., 79n
 De Nino A., 114, 119, 121
 De Sanctis F., 42
 De Vecchi Pellati N., 118, 145
 De Vogué M., 80, 81n, 152, 207
 Diano C., 86, 95
 Di Carlo E., 27n, 80-81n, 120n
 Diehl C., 26, 88, 103
 Di Paola G., 48
 Di Pino G., 59n
 Duse E., 16, 22, 45, 52, 53, 57, 58, 59, 82, 84,
 98, 182, 186, 189, 196, 222
 Eliot T., 101
 Empedocle, 86
 Erodoto, 86
 Eschilo, 26, 86, 123
 Esiodo, 26
 Espamer F., 32
 Euripide, 123, 221
 Fabrizio Costa S., 30n
 Farinata degli Uberti, 50
 Fedate D., 16n, 58n, 84n
 Ferri C., 37, 68, 71
 Flaubert G., 129, 176
 Forcella R., 21n, 44n, 95n, 98n, 126n, 178n
 Fratini A., 190, 191n
 Freud S., 25
 Ganderax L., 137n
 Garboli G., 77
 Gargano G.S., 75
 Garibaldi G., 77
 Getto G., 5, 14n, 15
 Giacon M.R., 49n
 Giammarco M., 123, 124, 134, 141n
 Giannantonio V., 81n, 89n, 107n, 141n
 Gibellini P., 4, 6, 13, 16, 26n, 27n, 33n, 40,
 87n, 133n, 141n 177, 194n, 195, 199, 200n,
 201n, 211n
 Gioanola E., 177
 Giorgione (vedi Zorzi G.)
 Goethe J. W., 12, 87n, 88
 Graziani R., 217
 Grazzini R., 217
 Guidorizzi E., 13
 Guglielminetti M., 81
 Guinizelli G., 183

- Heidegger M., 83
 Hérèle G., 16, 26, 29n, 33, 38, 85, 96, 97n, 98,
 99, 100, 101, 102, 105n, 137, 208, 222
 Hoffmannthal (Von) H., 28n, 29n
 Homolle T., 85
 Hugo V., 206
 Huysmans J.K., 129
 Ibsen H., 68
 Lengo F., 31n
 Imbriani M. T., 119, 121, 136n, 140, 143n,
 144
 Jacopone da Todi, 178
 Jaumi E., 39, 97, 98n, 136, 137n, 164n, 222
 Jesi F., 12n
 Jonard N., 180
 Kant I., 12
 Keats J., 12, 157
 Klein M., 24n
 Lamb C., 195
 Langella G., 66n
 La Padula B., 120n
 Lauterbach P., 79n, 80n, 82
 Lazzaretto A., 210n, 211
 Leoni B., 105, 184
 Leopardi G., 54, 152, 153n, 195
 Lombardimilo A., 55, 56n, 72, 78n
 Lorenzini N., 30n, 42n
 Lukács G., 217
 Magnifico (Il) L., 206
 Mangini N., 13n
 Marabini Moevs M.T., 19, 20, 22n
 Mariano E., 13, 19, 20, 26, 37, 41, 76, 79, 98,
 106n, 107n, 109, 144n, 165, 206n 208
 Maroni G.C., 217
 Marpicati A., 213n
 Martineffi B., 72
 Martini F., 125
 Masciantonio P., 27, 80, 85, 101, 120n
 Massenet J., 16
 Maurras C., 100n, 108
 Mazzali E., 158, 215
 Mazzini G., 77
 Mazzucchetti L., 87n
 Menna M., 6n, 218
 Meyer C.F., 12
 Michetti F. P., 49, 120, 121, 179, 180n, 184,
 188n, 204
 Miraglia G., 174
 Moates D.R., 20
 Moizo R., 217
 Moleschott J., 20, 204
 Monaci E., 203
 Mondadori A., 190, 194n
 Montagnani C., 84, 92
 Montefoschi P., 89, 90
 Monti V., 76
 Moreau G., 172
 Morello V., 147, 151, 156
 Moretti V., 54n, 68n, 128, 135
 Morsicati A., 213
 Moschino E., 132, 137
 Musa M., 53
 Mussolini B., 7, 206, 208, 209, 210, 211, 212,
 213, 214, 215, 216, 217
 Mutterle A.M., 172
 Muzi A., 204
 Nassi F., 56
 Negri R., 13n
 Nencioni G., 62
 Nicastro G., 14, 15n, 22n
 Nicolai P., 128n
 Nietzsche F., 4, 19, 66, 72, 79, 80n, 82, 85, 87,
 101, 103, 116, 123, 128, 194, 208
 Nolhac (De) P., 29n
 Novati F., 29
 Ojetti U., 188n
 Oliva G., 4, 5, 6, 26n, 38n, 44, 73, 74n, 82n,
 84, 86n, 97n, 98n, 104, 106n, 116n, 118n,
 122n, 126, 127, 134n, 141n, 147n, 147n, 147n,
 165n, 178n, 195n, 196
 Omero, 26, 98
 Orvieto A., 75
 Ottaviano P., 130, 201n
 Ovidio, 91

- Palazzeschi A., 6, 53
 Palmerini G., 6
 Pantini R., 75
 Papponetti G., 83, 85n, 101, 103
 Paratore E., 111, 128n, 135, 149, 161, 162, 208
 Parmenide, 86
 Pascal (vedi Masdiantonio P.)
 Pascal B., 206
 Pascoli G., 46, 55, 58, 65, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78n, 107n, 110, 113, 118, 125n, 127
 Pasquali G., 83, 86
 Pater W., 76, 188n
 Pausania, 93, 95, 107
 Pelloux L.G., 54
 Pericle, 91
 Petrarca F., 54, 66, 72n, 73n
 Petrocchi G., 180, 181n
 Pindaro, 91
 Pinotti G., 107
 Pireddu N., 82, 198
 Pizzetti I., 139
 Platone, 86, 188n
 Plutarco, 107
 Poliziano (vedi Ambrogini A., detto il Poliziano)
 Pomilio M., 25n
 Ponsi A., 24n
 Prassitele, 22, 95
 Procopio, 173
 Puccini G., 223
 Pupino A. R., 25n, 80n
 Putignano A., 150n, 157

 Quiriconi G., 142

 Rainondi E., 11, 171
 Rasi L., 120n
 Reece Holroyd J., 194n
 Rena L., 1
 Robecchi F., 32
 Romanin J., 186
 Roncoroni F., 203
 Rosina T., 120n, 129n
 Rossi A., 125n
 Ruskin J., 76
 Russo L., 34

 Saba L., 54n
 Saba U., 54
 Sacchi D., 66n
 Sbarbaro C., 101
 Saffo, 89
 Saint Victor (De) P., 96, 100n
 Savinio A., 169
 Scarfoglio E., VIII, 85, 91n, 99n, 100n, 101, 105n, 221, 222
 Schiller F., 12
 Schliemann H., 26, 85, 103
 Schnitzler A., 176
 Schopenhauer A., 83, 188n
 Schumacher G.M., 18
 Schuré E., 96
 Schwob M., 188n
 Scorrano L., 199
 Scotti P., 99n
 Scrivano R., 5, 21, 22, 26
 Segantini G., 71, 71-72
 Segre C., 136n
 Sillani T., 120n
 Socrate, 86
 Sodini A., 178n, 194n
 Sofocle, 26, 221
 Solmi S., 108
 Sorrentino V., 133
 Strindberg A., 68, 217
 Surico F., 133n, 137, 195n, 213
 Swinburne G., 176

 Tenistocke, 91
 Tenneroni A., 120n
 Testoni A., 212n
 Thomas G., 26, 96, 99, 100n, 103
 Todorov T., 12n
 Tolstoj L.N., 77
 Toni A., 38, 212
 Tosi G., 79, 96n, 99, 100n, 107, 188n
 Tosi Rivet J.M., 206
 Tosti F. P., 139, 204
 Treves E., 97, 102, 134, 143n, 163, 178n
 Treves G., 28, 84, 141
 Turniati D., 71
 Turmini A., 19, 133, 135n

- Valentini V., 120n, 130, 146, 174
 Valesio P., 41, 42, 45, 49, 112
 Valiani L., 208
 Vallone A., 75n, 76
 Verga G., 14n, 25n
 Vicinelli A., 74
 Villari P., 18
 Villon F., 206

 Wagner R., 80, 119n, 185
 Wagnon A., 82

 Weinrich H., 5
 Wilde O., 175, 176

 Zamboni E., 87n
 Zamboni Vergani C., 60
 Zanetti G., 14n, 32n, 64n, 87n, 113nm, 119n, 173n, 189n, 192n, 205n
 Zola E., 79
 Zorzi G. (detto il Ciongione), 16, 17, 18, 82, 188n
 Zucconi G., 139

Critica e letteratura

1. N. Merola, N. Ordine (a cura di), *La novella e il comico. Da Boccaccio a Brancati*
3. V. Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*
4. E. Giordano, *Il labirinto leopardiano II. Bibliografia 1984-1990 (con una appendice 1991-1995)*
5. A. M. Di Martino, "Quel divino ingegno". Giulio Perticari: un intellettuale tra Impero e Restaurazione
6. B. Pischella, *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina*
7. G. A. Camerino, *L'invenzione poetica in Leopardi: Percorsi e forme*
8. L. B. Alberti, *Deifira*, analisi tematica e formale a cura di A. Cecere
9. L. B. Alberti, *De statua*, introduzione, traduzione e note a cura di M. Spinetti
10. M. Lessona Fasano, *Le ragioni della letteratura. Scrittori lettori, critici*
11. D. Della Terza, M. D'Ambrosio, G. Scognamiglio, *Tradizione e innovazione. Studi su De Sanctis, Croce e Pirandello*
12. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*
13. M. D'Ambrosio, *Futurismo e altre avanguardie*
14. F. Minetti, *Voce lirica e sguardo teatrale nel sonetto shakespeariano*
15. A. M. Pedullà, *Il romanzo barocco ed altri scritti*
16. V. Sperti, *Écriture et mémoire. Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*
17. G. Cacciavillani, *La malinconia di Baudelaire*
18. M. M. Parlati, *Infessione dell'arte e paralisi della memoria nelle tragedie di John Webster*
19. L. Di Michele (a cura di), *Tragiche risonanze shakespeariane*
20. E. Ajello, *Ad una certa distanza. Sui luoghi della letterarietà*
21. P. Pelosi, *Guido Guinzelli: Stinoro inquieto*
22. M. Del Sapiro Garbero (a cura di), *Trame parentali/trame letterarie*
23. E. Giordano, *Le vie dorate e gli orti. Studi leopardiani*
24. G. Pagliano (a cura di), *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*
25. M. Dondero, *Leopardi e gli italiani. Ricerche sul «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani»*
26. F. Fiorentino, G. Stocker (a cura di), *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*
27. A. R. Pupino, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*
28. R. Mallardi, *Leavis Carroll scrittore-fotografo vittoriano. Le voci del profondo e l'«inconscio ottico»*

29. V. Gatto, *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*
30. L. Strappini (a cura di), *I luoghi dell'immaginario barocco*
31. V. Sperti, *La parola esautorata. Figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*
32. P. Pelosi, *Principi di teoria della letteratura*
33. S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*
34. G. A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*
35. AA.VV., *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palomo*. Volume I: L'Ottocento
36. L. Di Michele, L. Gaffuri, M. Nacci (a cura di), *Interpretare la differenza*.
37. E. Ettoire, R. Gasparro, G. Micks (a cura di), *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*
38. T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*
39. M. Savini (a cura di), *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*
40. A. M. Pedullà (a cura di), *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*
41. AA.VV., *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*. Volume II: Il Novecento
42. E. Salibra, *Voci in fuga. Poeti italiani del primo Novecento*
43. E. Rao, *Heart of a Stranger. Contemporary Women Writers, and the Metaphor of Exile*
44. E. Candela (a cura di), *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*
46. G. Baldi, *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*
47. R. Mullini, R. Zacchi, *Introduzione allo studio del teatro inglese*
48. C. De Matteis, *Filologia e critica in Italia fra Otto e Novecento*
49. G. Pagliano (a cura di), *Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*
50. T. Iermano, *Raccontare il reale. Cronache, viaggi e memorie nell'Italia dell'Ottocento*
51. S. Baiesi, *Pioniere in Australia. Diari, lettere e memoriali del periodo coloniale 1770-1850*
52. M. Freschi, *L'utopia nel Settecento tedesco*
53. V. Intonti (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomano*
54. A. R. Pupino (a cura di), *D'Annunzio a Napoli*
55. S. Caporaletti, *Nel labirinto del testo. "The Signalman" di Charles Dickens e "The Phantom Rickschaw" di Rudyard Kipling*
56. D. Monda, *Amore e altri despoti. Figure, temi e problemi nella civiltà letteraria europea dal Rinascimento al Romanticismo*
57. G. A. Camerino, *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*
58. G. Scognamiglio, *L'universo poetico di Moriconi*
59. L. Di Michele (a cura di), *Shakespeare. Una "Tempesta" dopo l'altra*
60. G. Cacciavillani, *"Questo libro atroce". Commenti ai Fiori del male*
61. V. Sperti, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*
62. G. Pagliano (a cura di), *Presenze in terra straniera. Esiti letterari in età moderna e contemporanea*
63. M. Bottalico e M. T. Chialant (a cura di), *L'impulso autobiografico. Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*
64. M. G. Nico Ottaviani, *"Me son missa a scriver questa lettera...". Lettere e altre scritture femminili tra Umbria, Toscana e Marche nei secoli XV-XVI*
65. R. Birindelli, *Individuo e società in Herzog di Saul Bellow*
66. A. R. Pupino (a cura di), *Matilde Serao. Le opere e i giorni*
67. G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga versità*
68. S. Bigliazzi, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*
69. R. Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*
70. L. Di Michele (a cura di), *La politica e la poetica del mostruoso nella letteratura e nella cultura inglese e anglo-americana*
71. M. C. Figorilli, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*
72. E. Candela e A. R. Pupino (a cura di), *Salvatore di Giacomo settant'anni dopo*
73. G. Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e «distrazione»*
74. M. Morini e R. Zacchi (a cura di), *Forme della censura*
75. M. H. Laforest (a cura di), *Questi occhi non sono per piangere. Donne e spazi pubblici*
76. A. D'Amelia, F. de Giovanni, L. Perrone Capano (a cura di), *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*
77. M. C. Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*
78. C. Mucci, *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blüxen*
79. T. Iermano, *Le scritture della modernità. De Sanctis, Di Giacomo, Dorso*
80. E. Candela e A. R. Pupino (a cura di), *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*
81. E. Candela (a cura di), *Studi sulla letteratura italiana della modernità*. Per Angelo R. Pupino. *Sette-Ottocento*
82. G. Baldi, *Le ambiguità della «decadenza»*. *D'Annunzio romanziere*
83. E. Candela (a cura di), *Studi sulla letteratura italiana della modernità*. Per Angelo R. Pupino. Vol. 1: *Primo Novecento*. Vol. 2: *Dal secondo Novecento ai giorni nostri*
84. A. Righetti (ed. by), *The Protean Forms of Life Writing: Auto/Biography in English, 1680-2000*
85. V. Intonti, *The small circular frame. La narrativa breve di Henry James*

86. M. D'Ambrosio, *Roman Jakobson e il futurismo italiano*
87. C. Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana*
88. C. Mucci, C. Magni, L. Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare. Da Pericles al caso Cardenio*
89. F. Marucci (a cura di), *Il vittoranesimo*
90. G. Baldi, *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*
91. T. Ierimano, *Le ambiguità del moderno. Identità e scritture nell'Italia fra Otto e Novecento*
92. A. Pes, *Sermoni, amori e misteri. Il racconto coloniale australiano al femminile (1845-1902)*
93. R. Giulio, D. Salvatore, A. Sapienza (a cura di), *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*
94. D. Capaldi, *Momo, il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura*
95. G. De Leva, *Dalla trama al personaggio. Rubè di G.A. Borge e il romanzo modernista*
96. G. Baldi, *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*
97. C. Vallini, A. De Meo, V. Caruso (a cura di), *Traduttori e traduzioni*
98. A. Gargano (a cura di), *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il vicereame*
102. G.A. Camerino, *Lo scrittore di Leopardi. Processi compositivi e formazione di icôpoi*
105. V. Giannantonio, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*



CRITICA E LETTERATURA

ISSN 1972-0645

La ricerca di nuove vie interpretative per l'opera sia teatrale che poetica dannunziana è alla base del rilevamento, accanto a un sentimento decadente del vivere, che attraversa l'arco temporale del decennio dal 1894 al 1904, di una poesia della senescenza, affidata a un vitalismo del tutto antitetico. L'indagine su alcuni momenti del teatro dannunziano procede lungo l'espressione del contrasto con un nuovo spirito di attivismo, che confluisce nell'interventismo, come misura della fissazione del proprio personaggio nella sfida della morte e nell'imperitura fama di se stesso.

Valeria Giannantonio insegna Letteratura Italiana presso l'Università di Chieti. Su D'Annunzio ha pubblicato *L'esordio poetico di D'Annunzio* (1991) e *L'universo dei sensi* (2001). Per il '600 si ricordano le edizioni di A. De Solís, *Difender l'inimico* (Napoli 1982) e di P. Schettino, *Opere edite e inedite* (Firenze 1989) e il volume *L'ombra di Narciso* (Lecce 2006). Sua è la cura di E. Panzacchi, *Racconti incredibili e credibili* (1993) e di E. Marcellusi, *Poesie (1909-1923)* (Lanciano 2008). È inoltre autrice del volume siloniano *La scrittura oltre la vita* (Napoli 2004) e di *Oltre Vico* (Lanciano 2009).

In copertina: foto di Gabriele D'Annunzio.

COD. T

ISBN 978-88-207-5527-0



9 788820 755270

€ 21,99