

1893 e del *Caso Wagner* del 23 luglio, 3 e 9 agosto 1893<sup>2</sup>, poggiano su una concezione tutta ambigua e nietzschiana dell'esistenza, appresa evidentemente dall'edizione francese del '93 *Il caso Wagner*<sup>3</sup> del filosofo tedesco, per la quale l'uomo moderno è "double", e apparterebbe a un'epoca di "vie descendante" e tenderebbe a una "vie ascendante". La divaricazione non era solo il frutto della contrapposizione della natura apollinea a quella dionisiaca, ma di un bipolarismo astratto nelle forme del recupero estetizzante, entro un naturismo eccitato e violento. Nello scontro tra l'apolleico e il dionisiaco la ricerca della bellezza si identificava con l'esaltazione della lotta e dell'azione, in contrasto con tutto il male, che sembra affossare la vita. Perciò l'esilio, preannunciato dal recupero del mito di Ulisse, sarebbe diventato occasione di ritiro in se stesso, al di là di quella sperimentazione del male di cui si nutriva la tragedia dannunziana. L'arrivo in Grecia rinvia a D'Annunzio che «sol nella lotta è la gioia» (V, 49), nell'illusorietà di un mondo avvertito drammaticamente nella tragedia come dolore, che non viene però sopraffatto dal male, ma lascia sempre aperto uno spiraglio di illusioni, nel convincimento della trasfigurazione della stessa storia in mito. E d'altronde, aggiungiamo noi, il motivo della rinascenza, incarnato, secondo quanto riferisce D'Annunzio ne *Il romanzo futuro* negli «artisti precursori del Rinascimento», che hanno lottato per un'arte e una scienza veramente nuove, è quello stesso che giustificava il nuovo primato assunto da D'Annunzio ne «Il Convito» come esponente della Rinascenza latina, e a cui il D'Annunzio fa riferimento nella lettera al Masciantonio, datata dal Di Carlo 9 gennaio 1895, salutando in Melchior de Vogüé l'autore che lo aveva riconosciuto come «il condottiere del Rinascimento latino»:

Vedi nella Revue des deux Mondes (1 gennaio) l'articolo magnifico di Melchior de Vogüé nel quale io sono designato come il condottiere del Rinascimento latino. È un'apoteosi<sup>4</sup>.

*cultura germanica*, Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1985, pp. 129-197, propone due fasi nella conoscenza dannunziana di Nietzsche: una tra il 1892 e il 1894, insufficiente e limitata al *Caso Wagner* e all'antologia del Lauterbach; e un'altra del 1900, più progredita, che dà come risultato l'ode *Per la morte di un distruttore*. In questa fase più avanzata si colloca la poetica dannunziana, come le pagine de *La beata riva*, sincroniche a quelle del *Fuoco*. L'ode si inserisce tra la fine del primo e l'avvio del secondo anno delle *Laudi*. Recentemente A.R. PUPINO, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 96-97 ha retrodatato gli incontri di D'Annunzio con Nietzsche agli inizi del '92.

<sup>2</sup> (I) gli articoli si leggono in A. CASTELLI, *Pagine disperse*, Roma, Lux, 1913, pp. 555-572 e 572-588.

<sup>3</sup> *Das Fall Wagner* (in tedesco nel 1888).

<sup>4</sup> (I) *Das Wunder, Ein Herzl, Carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E.

D'altronde i rapporti con la Francia, accomunata all'Italia dalla stessa stirpe latina, erano stati già il frutto di un breve viaggio di D'Annunzio a Parigi nel 1898. Sia che fosse suggestionato dalle indicazioni francesi, sia che assecondasse tendenze italiane nella difesa di una nuova idealizzazione e spiritualizzazione della scrittura<sup>5</sup>, è certo che l'opposizione dannunziana al positivismo muoveva, non dal contrasto tra il brutto estetico e il bello formale, tra la rozzezza della barbarie e la serenità apollinea, ma da una concezione etematrice dell'arte, che pur nell'attualizzazione storicistica delle memorie della tradizione classica, in cui il Guglielminetti ha colto un segno di allontanamento dalla "lezione della greicità"<sup>6</sup>, restituiva la misura di un passato da rinverdire nel presente di una continuità spirituale. Più che il contrasto contavano, per D'Annunzio, la storia, che oppone e lega, pur all'interno di un'esperienza contemporanea e decadente di dolore, l'uomo classico all'uomo moderno, e dunque la specificità di una cultura che mostrava il volto autobiografico di una vicenda eterna dello spirito.

Le implicazioni francesi del pensiero di D'Annunzio rivelano un panorama assai ampio di relazioni in un processo di modernizzazione della cultura in ambienti fino ad allora assai aperti al condizionamento del credo razionalistico del positivismo e al culto della latinità. E d'altronde l'idea dell'eternità del perpetuo divenire delle cose, più volte e in vario modo ribadita da D'Annunzio nella *Laus Vitae* (I, IX, vv. 39-42: «Così per visibili segni / raffigurata mi parve / nel Divenire Eterno / l'immortalità della Vita»; I, X, vv. 215-217: «Tutte le cose / tacevano con un aspetto / di eternità»); dello spirito generato dalla materia, in più punti sottolineato in *Maia* (I, XI, vv. 374-375: «trarre una vita divina / dalla faticosa materia» e I, XV, 151-152: «la forza dell'anima ellèna / in ogni tua pietra m'appare»), aveva già coinvolto nel *Trionfo della morte* la gioia della stessa distruzione («l'aspirazione ad essere egli medesimo l'eterna gioia del Divenire, sopra ogni terrore ed ogni pietà; ad essere egli medesimo tutte le gioie, non escluse quelle terribili, non esclusa quella della distruzione»)<sup>7</sup> secondo un'idea presumibilmente derivata, anche

Di Carlo, p. 231. La scoperta della lettera confermerebbe l'ipotesi di M. GUGLIELMINETTI, *Le patrie ideali nel libro di «Maia»: la Grecia, in AA. VV., D'Annunzio e il classicismo*, in «Quaderni del Vittoriale», (settembre-ottobre 1980), n. 23, pp. 41-55:45, che il suggerimento sull'idea della Rinascenza latina, da intendersi in chiave antipositivistica, derivò a D'Annunzio appunto dalla Francia. L'articolo del De Vogüé recava il titolo *La Renaissance latine: Gabriele D'Annunzio*, ed è alle pp. 187-206 della «Revue des deux mondes», 1 gennaio 1895.

<sup>5</sup> Su questo punto ci sia consentito rinviare a V. GIANNANTONIO, *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 275-277.

<sup>6</sup> M. GUGLIELMINETTI, *Le patrie ideali*, cit.

<sup>7</sup> G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, pp. 637-1088.

per *Maia*, dall'Anthologie del Lauterbach, contenente una pagina significativa del *Crepusculo degli idoli*, in cui si fa allusione all'"eternelle volupté du Devenir", volupté che implica per Nietzsche "celle de la destruction"<sup>8</sup>. Tra i due antipodi della ricerca di una serenità, dopo anni di destabilizzazione psichica, e del demone della distruzione, sempre presente in D'Annunzio a connotare le spinte di un naturalismo efferato e tragico, la composizione di *Maia* rappresentò un'isola felice nell'esilio della Capponcina. Il contrasto tra l'entusiasmo per il felice successo popolare per le sue prime tragedie e il desiderio di ricalcare le orme classiche nell'esilio della Capponcina, vissuto come una «tebaide spirituale», era indizio di un bisogno tutto personale di successo, e insieme di vita quasi anacoretica, per plasmare il proprio spirito nelle forme dell'entusiasmo esteriore e del ripiegamento interiore, dal quale solo poteva trarre alimento la poesia futura. E d'altronde la suggestione del viaggio in Umbria con la Duse, nel 1897, agente sui versi iniziali di *Maia*, evidenzia una tensione laudistica superata dalla mediazione classicistica della *Beata riva* del Conti.

Insomma, al di là dal generare solo dolore e distruzione, l'assoggettamento alla logica della transitorietà e l'abbandono all'idea del finito valvano a conferire, per D'Annunzio, caratteri di superiorità all'individuo. Il senso dell'utile, che contraddistingue per la Piredda il "nichilismo passivo" di D'Annunzio, si converte nietzschianamente in "nichilismo attivo"<sup>9</sup>, nobile e creatore, aggiornato e italianizzato, aggiungiamo noi, attraverso l'estetismo e il classicismo del Conti, con la sua netta distinzione in arte tra principio di imitazione e libera invenzione. E fu proprio nel 1892, l'anno in cui D'Annunzio entrò in contatto con le idee di Nietzsche, che si radicalizzò nel Conti l'opposizione al metodo scientifico positivista, con interventi sulla critica d'arte<sup>11</sup>. Il "sentire" più che il "sapere" fu rivendicato dal "dolce filosofo" come criterio assoluto di giudizio in sede artistica, tracciando così una parabola che dal testo critico sul Petrarca avrebbe condotto due anni dopo il Conti alla ripresa dei medesimi concetti nel saggio sul Giorgione<sup>12</sup>. Nell'accogliere l'idea di un eterno divenire delle cose, D'Annunzio mostrava non solo di avere

<sup>8</sup> P. LAUTERBACH-A. WAGNON, *À travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits des tous ses ouvrages*, Paris, A. Schultze, 1893, p. 91.

<sup>9</sup> E. MOSCHINO, *Le «Laudi» di Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002, pp. 91-94-91.

<sup>10</sup> N. PIREDDU, *Antropologi alla corte della bellezza. Decadensa ed economia simbolica nell'Europa "fin de siècle"*, Verona, Fiorini, 2002, pp. 375-448-416.

<sup>11</sup> A. CONTI, *Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca*, Roma, Società Laziale, 1892.

<sup>12</sup> A. CONTI, *Giorgione*, Firenze, Alinari, 1894. Sull'argomento cfr. G. ORIVA, *I nobili spiriti. Pascolo, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 153-176.

assimilato il nucleo concettuale kantiano della dimensione spazio-tempo, ma di avere convertito la concezione schopenhaueriana negativa della storia, e dunque lo stesso dissolvimento del *principium individuationis*, in mito di progresso, all'interno di una comune esaltazione del genio creatore.

Letture dirette o letture indirette, quelle dei filosofi tedeschi, compreso Heidegger, sono consegnate a una mitografia non della storia, ma dello spirito, confondendo il tema della corruzione, come ha voluto il Papponetti, con la mitizzazione della storia<sup>13</sup>, entro però un classicismo autenticamente autobiografico, coerente con una dimensione soggettiva di approccio ai modelli. E se fare storia vuol dire comunque relazionare il passato al presente, nel momento in cui il mito in *Maia* si attualizza, confrontando quel che è stato con quel che è, esso sembra perdere i connotati concreti della rivistazione e del fascino memoriali, per diventare segno dell'armonia tra luce e ombra, eterno e caduco, vissuto e vivente, in una circolarità di pensiero e scrittura. Si spiega a questo punto come, nonostante il fondo kantiano e carliano del pensiero dannunziano, in linea con il Conti de *La beata riva*, l'autore, sulla scia di Schopenhauer, giungesse ad apprezzare la non ripetitività della creazione dell'artista, distinguendo tra conoscenza del mondo visibile e conoscenza del mondo trascendentale. E ci appare ancora più giusto convenire con il Pasquali che là dove D'Annunzio è meno classicistico, egli paradossalmente «è più classico»<sup>14</sup>.

L'impronta della modernità, infatti, e il suggello della personalità individuale aiutano a chiarire il senso del distacco dell'ebrezza psicologica dalla serenità sentimentale, di un individualismo aggressivo dal panismo pacificatore, entro una concezione non più estetica, ma ontologica, della creazione artistica, ed entro la maturazione di una poetica e di uno stile di esistenza sempre più fusi nella proiezione verso il "vivere inimitabile". Più che una moda, più che una sovrapposizione di estetiche artificiose ed esteriori, il nuovo lirismo di D'Annunzio, all'alba del nuovo secolo, era il risultato di una *renovatio spiriti*, di una contaminazione tra poetica e filosofia come dimensione etica dell'esistenza, come atteggiamento antropocentrico di un destino non di annullamento verso la fine, ma di eccezionale vitalismo all'interno della scansione del tempo e del normale avanzamento verso la morte.

Il senso mistico, più che storico, del mito, confacente all'espressione schietta e intensa della coscienza religiosa valeva a motivare, nella im-

<sup>13</sup> G. PAPPONETTI, *"Il gran Pan non è morto!": progettualità di «Maia»*, in AA. VV., *Da Foscarina a Ermione*, Pescara, Edisars, 2000, pp. 88-98-94.

<sup>14</sup> G. PASQUALI, *Classicismo e classicità di Gabriele D'Annunzio*, in ID., *Terze pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 273-295.

diatezza e spontaneità dello slancio creatore, più che nella direzione di un preciso disegno culturale, l'attualizzazione nelle forme dell'universalità naturale della storia e delle leggende del passato. Più che con la consapevolezza del letterato di professione, fu con l'autenticità di quell'idealismo «mistico e quasi francescano», intuito forse per primo in una lettera della Duse al Conti, che nel ripetere l'elogio di Assisi compiuto dal filosofo annuncia una gran sete di comprendere questa assurda parola «vita», e quindi dal Conti nell'articolo su *La Gioconda* pubblicato il 22 gennaio 1899 su «Il Marzocco»<sup>15</sup> che D'Annunzio evocò, in *Maia*, passioni autentiche e personali e immagini di un metamorfismo classico, rivivendo e riplasmando in un canto universale la poesia della natura e accostandosi con l'ingenuità sorgiva di un animo incontaminato all'elogio delle creature. Il progetto laudistico è già chiaro a D'Annunzio il 20 novembre del 1899, quando, scrivendo a Giuseppe Treves, lo informa sulla sua idea di comporre sette libri di *Laudi*, tra i quali appunto *Maia*. La Montagnani, nella sua edizione critica dell'opera, precisando la natura di poema, e non di canzoniere di *Maia*, data quindi la sezione 1-525 al 18 ottobre 1899. Il progetto di un'opera autonoma rispetto gli altri libri di *Laudi* avalla l'ipotesi, non di una scrittura continua, ma incrementata nei primi mesi del 1903.

Nato da un atteggiamento vagamente idealistico maturato negli anni della collaborazione a «Il Marzocco», polemico nei confronti della temperie positivisticco-materialista, il francescanesimo dannunziano lievita in *Maia*, non solo come contatto diretto con la natura, simboleggiato tra l'altro dalla fisicità del ritorno ai luoghi della storia, ma come conquista del semplice e dell'elevazione archetipica del passato a mito di un eterno presente, rinvigorito dalla religiosità panica dell'immedesimazione individuale con i segni e le tracce del mondo antico. L'attestazione nelle *Laudi* del motivo della *lauda*, che per l'Olive «fa capolino tra i musicali ondeggiamenti della prosa del *Fuoco*»<sup>16</sup>, e che per il Conti improntava la sincerità dei versi del poema<sup>17</sup> contro l'interpretazione politica delle *Laudi* avanzata dal Corradini, si poneva come l'eco riflessa di una straordinaria sintonia con le posizioni contiane, deviate peraltro già sul

<sup>15</sup> La lettera del 2 agosto 1897 si legge in D. FEDELE, *La Divina e il Dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti*, in «Critica letteraria», a. XXVIII (2000), n. 107, pp. 297-333-313. L'articolo del Conti è in G. OLIVA, *Scritti dannunziani di Angelo Conti*, in ID., *D'Annunzio e la poetica dell'irruzione*, Milano, Mursia, 1992, pp. 166-170:169.

<sup>16</sup> G. OLIVA, *Medievalismo e francescanesimo nell'estetismo italiano*, in ID., *I nobili spiriti*, cit., p. 735.

<sup>17</sup> A. CONTI, *Nota per le «Laudi»*, in «Il Marzocco», 29 ottobre 1899, E. CORRADINI, *Le laudi di Gabriele D'Annunzio*, in «Il Marzocco», 3 dicembre 1899. L'articolo si legge in G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'irruzione*, cit., pp. 184-188.

versante pagano della celebrazione mitica della classicità.

L'estetismo contiano del culto della «pura bellezza», innalzato a vessillo della rivolta contro la gretta erudizione, costituì pertanto per D'Annunzio, all'altezza della composizione dei versi di *Maia*, una semplice traccia su cui innestare un'idea religiosamente panica e pagana dell'esistenza, nell'eccezione gioiosa di un passato eterno, a tratti offuscata dalla malinconica coscienza del moderno, nel senso del ciclico divenire delle cose e dell'inevitabile consumazione e distruzione della vita. Se con *Maia* si concludeva un ciclo di poesia, quello pannassiano-preraffaelita dell'*Isotteo* e della *Chimera*, nondimeno si celebrava una nuova ricomposizione armonica dell'estetismo, nei modi di un acclimatemento con la storia e con le verità occulte di una sensibilità plaudente alla ricezione del nietzschianesimo nelle forme del rifiuto del brutto e del brutale. Al di là delle date, l'incontro con Nietzsche era stato già nell'aria ancor prima che esso avvenisse cronologicamente e concretamente con la lettura della *Nascita della tragedia*, nell'invenzione, con le *Laudi*, della «parola strabiliante e ininterrotta della trascendibilità dell'arte, della serenità prodigiosa», entro una «poliedricità dell'esistere in una marea di sottili essenze»<sup>18</sup>. Non conveniamo, perciò, con il Carena che l'interesse per il classicismo causò un disinteresse per i valori etici e un interesse per l'arte come gioco. La parabola dell'impegno era latente nella ricostruzione di un mondo assaporato con la lente del viaggiatore, ma ancor più con la cultura del neofita, che all'erudizione sovrapponeva tracce di una conformazione misticheggiante del proprio spirito. Gli interessi culturali ed estetici si mescolavano, nella *Laus vitae*, a una sorta di spirito goliardico, perché ciò che affascinava D'Annunzio, oltre naturalmente alla vista delle rovine, era lo stesso tentativo di escursione in terra straniera, con gli amici Hérèlle, Boggiani, Masciantonio, Scarfoglio. La diversa natura della partecipazione al viaggio in Grecia è stata opportunamente rilevata dal Cimini, per cui Hérèlle e Boggiani appaiono «viaggiatori persuasivi», contro i «viaggiatori più retorici» di D'Annunzio, Scarfoglio e Masciantonio.<sup>19</sup> L'interesse filologico-erudito, suggestionato dagli scavi dello Schliemann, del Curtius, di Théophile Homolle, si combinò in D'Annunzio con un tentativo di saggiare elementi di un immaginario poetico, tanto che, come ebbe a confessare nel *Libro segreto*, egli conosceva l'Egitto e la Grecia ancor prima di compiere escursioni. Per

<sup>18</sup> *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Maia*, a cura di G. Papponetti, Pescara, Edizars, 1995, p. 12.

<sup>19</sup> D'ANNUNZIO-BOGGIANI-HÉRÈLLE-SCARFOGLIO, *La crociera della «Fantasia». Diari del viaggio in Grecia e l'Italia meridionale (1895)*, a cura di M. Cimini, Venezia, Marsilio, 2010. *Introduzione*, p. 159.

D'Annunzio «la scrittura è già dentro il vissuto»<sup>20</sup>. La prospettiva modernizzante e non archeologica dalla quale D'Annunzio considerò la Grecia fu dettata, più che da una verifica dei suoi studi, da uno stato d'animo attento a cogliere energie e bellezza del proprio viaggio. Tra le fonti greche Erodoto, Socrate, Parmenide, Empedocle, Eschilo, Platone furono i simboli di una patria perduta, di un mondo al suo tramonto, capace ancora di infondere energie. Tra la greccità classica del Pasquali e quella ellenistica del Diano, D'Annunzio, spiega il Carena, «avverte e coglie le essenze del suo animo: la naturalistica e la panica, l'irrazionalità e la sensualità, tradotte anche sul piano formale».<sup>21</sup> Si trattava di un paganesimo estatico, oltre che eroico, pur nel rinvirgamento di energie proporzionali all'estasi dionisiaca e apollinea del trasognamento vitalistico ed estetico.

## 2. *L'arte e l'invenzione*

L'identificazione dell'eterno con l'essenza atemporale della realtà crea in D'Annunzio, all'altezza degli anni '90, una strana ambiguità tra natura e artistico, principio d'imitazione e principio d'invenzione, il cui riflesso in *Maia* si percepisce nel retaggio delle letture e nel peso delle fonti rielaborate nel poema, come nelle sproporzioni dell'erudizione tra la prima e la seconda parte della *Laus Vitae*. Se le epoche aurorali della nostra civiltà mediterranea erano le più autentiche, le più religiose, e dunque le più creative dello spirito umano, nondimeno il classicismo doveva essere distinto dalla maniera, come un modo di poetare pertrante la perenne ricerca dell'adeguamento del finito all'infinito. La difesa dei caratteri mimetici dell'invenzione portava di conseguenza il sostegno, da parte di D'Annunzio, di un'estetica naturalistica, pur nella dimensione fantastica, e dei diritti della rielaborazione mitica, pur all'interno della prassi imitativa. Mistero profondo dell'esistenza, l'arte, anche quella fantastica, traduceva la naturale immediatezza dell'attimo, secondo una linea di pensiero resa più esplicita nel *Libro segreto*:

Questa è la mia certezza. Non vale se non il momento, non importa nell'ordine dell'universo se non il momento: quello che l'arte profonda esprime, che forse l'arte futura esprimerà convinta che tutto il resto è nulla.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> G. D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento pagine del «Libro segreto» di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose scelte*, a cura di G. Oliva e G. Antonucci, Roma, Newton Compton, 1995, p. 451.

<sup>21</sup> C. CARENA, *La greccità in Gabriele D'Annunzio*, in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città murita» di «Maia»*, Pescara, Edisur, 1995, p. 7-23:11.

<sup>22</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il poeta alla sua terra*, in «Il Giornale d'Italia», 20 giugno 1904; poi in

L'inno alla gioventù di «questa nostra terra inesausta»<sup>23</sup> suonava come monito alla ripresa di un vitalismo, mediato da una sensibilizzazione patriottica e da uno spirito di italianità. L'invocazione *Alle Pleiadi e ai Fati* è un inno alla conquista, e dunque un'esaltazione di Ulisse contrapposta all'Ulisse pascoliano, re dei mari e dantesca evocato «nel maggior corno della fiamma antica» (v. 47), «infin che il mar fu sopra te richiuso» (v. 55). All'invocazione *Alle Pleiadi e ai Fati* segue l'*Annunzio*, con l'annuncio contrario a quello nietzschiano che «Il gran Pan non è morto» e con l'esaltazione del poeta, cantore di una nuova epoca. La «canna della fistola» di Pan, di cui D'Annunzio parla nel *Libro segreto*<sup>24</sup>, è lì ad evocare il palpito della vita sotto il suo suono. La tradizione plutarchiana della morte del dio Pan, fatta propria dal Nietzsche, viene interrotta dall'inno a questa divinità, apportatrice di fertilità e di benessere, invocata da tutte le creature viventi, entro un conflitto col cristianesimo («Tutte le creature udirono la voce/vivente; ma non gli uomini cui l'ombra di una croce/umiliò la fronte», vv. 128-130). Ci troviamo in presenza di un rustico effluvio dei cuori, entro un naturismo invocato, non come forza bestiale, ma entro una legittimazione divina. L'inno alla vita del I libro delle *Laudi* è un invito al potere del sogno, perché renda realizzabile ogni desiderio e ogni potere dell'uomo. Il richiamo all'infanzia e alla nutrice del *Poema paradisiaco* suona come recupero di un modo autentico di percepire il presente, entro una genuinità di canto. L'inno alla vita è ai valori della carne e al mito di Afrodite, nello splendore della notte, che trasforma l'atto umano nella specie dell'eterno. Ha inizio col IV libro l'esaltazione dell'Ellade, richiamata alla memoria dal viaggio fatto in Grecia nel 1895, e il primo personaggio richiamato dalla memoria è appunto Ulisse, coraggioso combattente contro il destino e contro gli dei, ma anche nostalgico cantore della madre lontana, delle dolci sorelle e del proprio focolare, con il quale l'autore si identifica nella volontà di conquista. L'esaltatore di nuove scoperte si prestava a una campionatura ben poco diversa di un fantastico viaggio per mare, alla ricerca di un qualcosa di tangibile, ma forse soltanto della propria identità. L'accostamento della propria esperienza a quella di Ulisse consisteva nell'aggancio a un'esperienza al di sopra e al di qua dell'esilio, come formula farneticante di esistenza nel clamore di un'ecitazione vitalistica. Il moto migratore, che al ripiegamento nell'esilio lascia

*Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 575-576: 576.

<sup>23</sup> J. W. GOETHE, *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Firenze, Sansoni, 1944-1961 (*Italianische Reise*, versione di E. Zamboni, Firenze, Sansoni, 1948, vol. II, p. 817).

<sup>24</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, a cura di P. Gibellini, Milano, BUR, 2010, p. 356

subentrare una forza centrifuga verso l'esterno, catalizzò, non solo le energie vitalistiche dell'autore, ma coinvolse, entro un accostamento al vissuto, il movente anche erudito del recupero dei versi omerici della descrizione del ritorno in patria di Ulisse. Il tema delle origini, delle radici del proprio canto, trasforma nei versi dell'*Encomio dell'opera*, il panismo de *Le stirpi canore* in forza mitica di un allineamento Passato-Futuro, nella naturalezza di un atto eterno consumato dietro l'esempio del Goethe del *Viaggio in Italia*:

Le ore passano; ma il tempo sembra immobile come un fiume congelato.<sup>25</sup>

Era la naturalezza, mediata anche da fonti remote, come le *Excursions archéologiques en Grèce* (1890) del Diehl. La lontananza del tempo si identificava con il ricordo del «canto della mia culla» (II, 42). La contemplazione della notte d'estate è stimolo alla contemplazione dell'effigie divina (III, 6) e della bellezza, mentre «L'orrore medusèo/ parve impietrate/la faccia sublimè/della notte» (III, 25-28). Il «cuore titanico» del poeta pulsa, sognando una morte eroica. Dal fondo dello spirito riemerge il ricordo della casa, facendo sì che passato e presente si coniughino in un inno di lode. L'avanzamento della nave fa toccare il porto di Parrasso nel V libro, dopo essere passato per Itaca, Leucade e Zante. La visita agli angiporti richiama alla memoria la bella Elena bramata da Achille e consumata dalla vecchietta, e oggetto di possesso da parte di Alessandro.

Così nell'*Encomio dell'opera* non solo le parole e l'arte sono dal poeta disposte in modo che «la vita / vostra rivelò le segrete / radici, le innumere fibre / che legano tutta la stirpe / alla Natura sonora» (I. XIX, vv. 407-411), ma il poeta ha il potere di resuscitare nei suoi versi «i mille / volti del Passato tremendi / come sembianze di morti» e di illuminare «l'ombra / del futuro pregena di mondi» (I. IX, vv. 413-415 e vv. 419-420). Il richiamo all'infanzia e alla nutrice del *Poema paradisiaco* suona come recupero di un modo autentico di percepire il presente, entro una genuinità di canto. L'inno alla vita è ai valori della carne e al mito di Afrodite nello splendore della notte, che trasfigura l'atto umano nella specie dell'Eterno. Nello scontro tra l'apollineo e il dionisiaco la ricerca della bellezza si identificava con l'esaltazione della lotta e dell'azione, in netto contrasto con tutto il male che sembra affossare la vita. Perciò l'esilio, preannunciato dal mito di Ulisse, sarebbe diventato occasione di rientro in se stesso, al di là di quella sperimentazione del male, di cui si nutriva la tragedia dannunziana. L'arrivo in Grecia rivela a D'An-

nunzio «che sol nella lotta è la gioia» (V, 48), nell'illusorietà di un mondo drammaticamente avvertito nella tragedia come dolore, che non viene però sopraffatto dal male, ma lascia sempre aperto uno spiraglio di illusioni, nel convincimento della trasfigurazione della stessa storia in mito.

Il preziosismo delle citazioni e dei rimandi testuali cede il passo alla naturalezza del gioco del prelievo, in un intreccio di autocitazioni che ripropongono, spesso, sintagmi già altrove adoperati ed ora riattualizzati, entro contesti di naturale e pure accesa grazia figurativa, in cui il denso cromatismo si accompagna alla decadente allusione a un clima di più cupa eccitazione fantastica. Così la descrizione della campagna di Parrasso resuscita, accanto al tenue immaginismo dei «verdi pampini», del «mare cerulo», quello più intenso dei grappoli «densi e violacei come / il crine sul collo di Saffo» (I. VI, vv. 20-21), in cui il recupero dell'immagine alcea di Saffo dalla «chioma di viola» della lirica *Sappho di Primo vere* suggerisce un sapiente innesto del mito entro un contesto, non più di idealizzazione foscoliana<sup>26</sup>, ma di naturale analogismo figurativo.

Altrove poi l'immagine di «Saffo sublime / dal crin di viola» (I. IX, vv. 531-532), che attende il poeta sulla soglia dell'Ade, si immortala nel canto di una poesia nutrita e suscitatrice della grazia trasfiguratrice del mito, eppure eternamente sospesa tra l'oblio del sogno e il realismo dello «squallido» oltretomba, quasi ad esaltare il legame tra la poesia onirica, simboleggiata da Saffo, e quella moderna, incarnata dal poeta *in limine* alla decadenza e al disfacimento della vita.

In tema di autocitazioni il richiamo nell'episodio di Ulisse alla «nera sua nave» (I. IV, vv. 58-59) e al «legno tuo nero» (I. IV, v. 73) ricorda molto da vicino «le fulve e nere vele» del v. 7 della redazione definitiva del *Canto del Sole: Ecco, e la glauca marina destasi*, dove l'umanizzazione del mito realizzata nella raccolta del 1896 si rafforza nei versi di *Maiù*, che servono quella «curvatura nostalgica e intimistica che il canto dell'esule assume nella *Laus Vitae*», collegata al contrasto tra «sublime e antisublime», che acutamente Paola Montefoschi ha di recente individuato nell'episodio di Ulisse.<sup>27</sup> Il gusto metamorfico di un cerimoniale iniziatico fa di Ulisse il ritratto del vate, compreso tra superomismo e solitario navigatore omerico. Il tema classico della vita come navigazione esperisce formule solitarie nel cammino verso l'ignoto, senza un approdo sicuro, in balia delle forze avverse dei venti e

<sup>26</sup> Cfr. V. GIANNANTONIO, *L'universo dei sensi*, cit., p. 159 e ID., *L'evordio poetico di D'Annunzio*, Napoli, Loffredo 1992, pp. 152-163.

<sup>27</sup> P. MONTEFOSCHI, *Variazioni sul tema: D'Annunzio e l'incontro con Ulisse*, in «Studi medievali e moderni», (2002), n. 1, pp. 121-132:130-131.

del proprio narcisistico protagonismo. L'imprecisione dei confini tra puro dettaglio cromatico e allusione simbolica vale a suggerire, ancora una volta, l'atmosfera di ambiguità del poema.

Il prelievo omerico, parallelo nel lessico a quello tematico dell'episodio di Ulisse, sottolinea un cerimoniale pagano di iniziazione, in cui la solitudine dell'eroe, esiliato dalla patria e dai propri affetti, assume gli accenti crepuscolari di memorie paradisiache, ora che il ricordo del personaggio si piega all'insorgenza di un altro mito, quello della madre e dei propri cari lontani («dolsemi il cor dentro al petto, / ché pel sangue mi corse / pensier della madre lontana, / pensier delle dolci sorelle / e del mio focolare» l. IV, vv. 257-261). Il passato risorge dal fondo autobiografico di una scrittura celebrativa, in cui il mito si presta, ancora una volta, a ribadire il senso dell'eterno divenire della vita e a sottolineare il personalismo non solo autobiografico, ma già pre-notturno, di un D'Annunzio poeta di se stesso, e dolce aedo della sofferenza umana e del nulla. In questo senso di vanità del tutto si inserisce l'accostamento tra la rinascenza, nella memoria mentale e viva dell'antica Grecia, e quella del nostro Rinascimento, mediata dal soggiorno presso la Capponcina. Per la Montefoschi «l'apparizione nelle acque di Leucade dell'eroe omerico col capo canuto, senza compagni e privo degli antichi doni dei Feaci, sdegnoso e solitario sulla «nera/sua nave», assorto e chiuso in un suo impossibile sogno si inserisce nella tradizione dantesca dell'ultimo viaggio»<sup>28</sup>. Ma al destino di morte dantesco si contrappone l'immagine omerica iniziatica dell'eroe alla ricerca inesausta del mistero. Tra intimismo e superomismo si consuma il dramma di Ulisse, eroe consapevole di un destino eccezionale, alla ricerca del senso autentico della vita, nella consapevolezza dell'«inamità del tutto».

Anche il procedimento inverso della rielaborazione mimetica non si sottrae, in *Lays Vitae*, alla stessa naturalezza della rivisitazione neoclassica quando quest'ultima si applica, per dirla col Conti, non all'«osservazione diretta e fredda della natura»<sup>29</sup>, ma al principio di imitazione. Il motto contiano della continuazione nella natura emblemizza una parabola poetica, che nella duplice forma della «metamorfofi plastica» e della «metamorfofi amplificante», sottolineate dal Balducci, sperimenta una forma di identificazione con la natura e di riduzione bestiale dello psicologismo, non senza, però, una partecipazione panica alla bellezza dell'universo, che è il segno dello psicologismo gnoseologico dannunziano. Non è sufficiente a spiegare il gusto

<sup>28</sup> Ivi, p. 127.

<sup>29</sup> A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 15.

della metamorfosi, palesamente mediato da Ovidio, l'analogismo ferino e panico di cui si connota l'antropocentrismo, quanto era soprattutto nel senso dell'apertura al fenomeno, che nel ritmo cangiante della sintesi uomo-natura, ben racchiusa nel binomio Ulisse-Ermes, si palesava l'estrema ricettività di D'Annunzio a farsi parte di un tutto. L'Universo non lo sovrastava attraverso una sorta di eccentricità panica, ma lo rendeva parte di un tutto, in cui il soggetto trionfa nei suoi caratteri di psicologizzazione del vissuto. Così nota il Balducci, nel Canto III, «la fusione dell'individuo col palpitare della notte e dei lampi è più teorica che vissuta con abbandono sensorio», utilizzata quasi esclusivamente «per ingigantire la risonanza mitica del poeta-personaggio, la sua trionfalistica grandeur».<sup>30</sup> E difatti la notte risveglia il cuore titanico alla ricerca di una morte eroica, e che si perde nell'evocazione nostalgica dell'infanzia. La notte diventa la figurazione del mito, nella sacralità del tutto, nel quale l'Imaginario immerge il suo io. Eppure, come nota ancora il Balducci, questo ritorno e moto à rebours non ha niente in comune con gli argomenti del fanciullino pascoliano, ma diventa «partecipe della primigenia unità dei contrari».<sup>31</sup> È così che, sempre parafrasando il Balducci, il tema della metamorfosi si sviluppa «attraverso i gradi della mimesi mitica, della figurazione plastica e della dilatazione psicofisica»<sup>32</sup>, entro uno sforzo di adeguamento al mito, che non è elemento giustapposto all'ispirazione poetica, ma motivo di decantazione psicologica del proprio essere, posto in continuità con la natura. Il silenzio riporta l'individuo a uno stato aurorale di pre-coscienza, di adeguamento edenico entro uno stato di estasi, volto alla disintegrazione della corporeità. D'altronde l'insistenza sull'attimo della creatività artistica lasciava aperto ogni spazio alla stasi contemplativa, che confinava i principi del piacere e del dolore, le leggi della vita e della morte in una condizione di perenne stabilità. Quindi le trasformazioni traggono origine dalla stasi dello spirito, entro una tensione sublimante «a cui partecipa l'uomo, che nel suo smarrimento riconosce in sé indizi dell'essenza teologica».<sup>33</sup> Ma, accanto a questa tensione sublimante, la metamorfosi rende riconoscibile una decadenza verso la bestialità, ma non già entro scrupoli di ordine etico, quanto in rapporto allo spettro della morte e della decomposizione del tutto. Intanto nel canto VI, la rassegna delle città greche e dei personaggi illustri, come Temistocle, Pericle, Alcibiade, incurante del rischio, Pindaro,

<sup>30</sup> M.A. BALDUCCI, *Il sorriso di Ermes. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 43.

<sup>31</sup> Ivi, p. 45.

<sup>32</sup> Ivi, p. 53.

<sup>33</sup> Ivi, p. 59.

nel canto della propria Musa, costituiscono allineamenti di retorica pura, trascendendo dal trasognamento mitografico e metamorfico dello scambio tra la realtà e l'illusione, la vita e la morte, l'animismo e la decadenza. Se il Balducci rinviene, nella metamorfosi antropica, in cui l'essenza comunque si mitizza, e nella metamorfosi plastica, in cui si attua la trasformazione del poeta personaggio le due forme di umanizzazione e animalizzazione dell'individuo, sempre sullo sfondo, comunque di un senso di vanità del tutto, che tenderebbe già a una poetica del "notturno", non si può tralasciare che dietro il procedimento metamorfico e metaforico si celi, sempre e comunque, l'umanità del poeta, artefice sovrano di una complicazione, forse più che prenottuna, estetizzante e creativa della propria persona. L'impulso creativo dell'opera d'altronde, attestato secondo la Montagnani dal 18 ottobre 1899 all'11 maggio 1903, anno in cui *Maita* viene messa in vendita, indica un intricato processo elaborativo, negli anni felici della composizione parallela di *Alcyone* e della *Franческа*. E ciò è espresso dalla volontà di ricerca di una consustanzialità col mito, entro una mitografia, ancor prima e ancor più che culturale, estremamente ricettiva del proprio personaggio, sempre chiamato in causa nei risvolti analogici della favola e del procedimento strettamente letterario della conversione stessa del mito in poesia. È solo dall'arrivo ad Olimpia, e dunque dal contatto concreto con le immagini del mito, che all'abiezione si sostituisce un canto liberatore e inneggiante alla vita, dopo il rito di purificazione nelle acque dell'Alfeo, che trasforma i muscoli in «fili dell'acqua/ turgidi contro le selci» (VIII, 62-63). La trasformazione, rivisitata in parte in forme di regressione verso il basso, segue un percorso di evoluzione- involuzione. La percezione della carnalità lussuriosa come una sorta di limite alla purificazione si stempera in un unico verso, il perdere, cioè, il «limite umano» (VIII, 68), nell'accrescimento di «impeto e brama» (VIII, 81), che restituiscono il fascino ambiguo dell'annientamento e dell'azione. La lascivia si connota di un senso di amarezza, che nella purezza del corso d'acqua esorta l'estasi della purificazione, entro una condizione di sradicamento dell'io, all'interno di un vero e proprio trasognamento. Il mito diventa così trasumanazione dell'essere, nel quadro di un fine catartico di un'emulazione per contiguità, tanto che, per esempio, la vista di Ippodamia sui frontoni del tempio di Olimpia comporta «un'armonia inaudita» (VII, 246), che «congiunge allora nel sogno/la rigidità del tuo marmo alla flessibile forza/in me viva» (VIII, 247-250). La contiguità per contrasto non era solo tra l'animazione del paesaggio e la desolazione del poeta, quanto tra la rigidità del mito e il vitalismo dell'uomo D'Annunzio, che trasformava il dato immediato nell'affinità oppostiva della realtà esteriore e di quella interiore. In ciò il metamorfismo dannunziano, se da un lato connotava la metafora

inconsia, perveniva dall'altra, come suggerisce il Carena, a una resurrezione del mito più razionalistica, che mistica.<sup>34</sup> La penetrazione del mito si attesta, così, su parametri autobiografici, che ineriscono a una traslitterazione della favola nell'universo ipocondriaco del poeta. La decadenza della vita è pari alla poesia delle rovine, che emergono, però, da un fondo subcosciente di un impasto di materia, riportata alla coscienza del demone della visione e della contemplazione estatica, più che dall'insieme delle letture, e dunque dell'allegorismo culturale. Si comprende, perciò, come un po' diversamente da quanto sostenuto dal Balducci, non fu solo l'animalità la pietra di paragone alogica dell'istintualità ferina del superuomo, quanto la stessa crisi della sensitività.

La propria lirica, divisa tra una sorta di imbestialimento dai tratti, comunque sempre umani, e la mitizzazione dell'eroismo registra soluzioni apparentemente antitetiche di un intimismo naturalistico, che esplode nell'azione. Diviso tra mitica evocazione di uno stato ferino felice per l'umanità e un titanismo tutto decadente, il dissidio dannunziano suggerisce, anche ad apertura del canto VII, un desiderio di pace contro i segni della civilizzazione dei templi, delle are, delle tombe, delle statue votive. L'arrivo alle rovine, immerse in un paesaggio lunare, fino alla statua di Ermes, ampiamente descritta da Pausania, suggerisce il tema dell'«ambiguità della morte/ e della vita» (VII, 106-107), fino all'invocazione a Zeus. Tra un naturismo incantato, e insieme pulsante di vita e il tema lussurioso dell'amore, il mito si consuma in poliedriche sfaccettature, nell'invocazione costante a Pan, «pastore del gregge:/ simile a riflesso di stella/ in tremule acque m'apparve/il puerile sorriso» (VII, 287-290). Tra l'incorruttibilità dell'infanzia e la corruzione dell'arte il tempo sembra eclissarsi nel vagheggiamento di un mitico stato ferino, legato al richiamo all'adolescenza, e dunque a una fase embrionale della vita, che non conosce ancora la logica della distruzione e della temporalità. Così il naturismo si converte in un inno alla vita, quella del fanciullo aedo di se stesso e di un canto di iniziazione, entro una visione apollinea dell'esistenza, che lascia esclamare: «Tutto/era plenitudine e pace:/non morte, non ruina./armonia di forme perfette, /concordia del Coro infinito» (VII, 309-313), o ancora «La valle/parve tutta allora una cuna/ divina per quella innocenza» (VII, 328-330). L'esclusione dal tempo era compresa nella parabola divina della sifente apoteosi della fanciullezza, termine di riqualificazione di un'esperienza drammatica nell'opera di distruzione, da cui è colpita l'arte e da cui è macchiata l'esistenza dell'uomo. Si trattava di una sorta di neoclassicismo rovesciato, per il quale le mitiche età del passato risultavano agognate, non

<sup>34</sup> C. CARENA, *La greità in Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 14.

in quanto istituzioni di civiltà, ma nel loro primitivismo, da cui scaturiva una forza primigenia di pace e di armonia dei sensi. Era il principio apollineo della felicità ancestrale, concepito entro lo sfogo di un viaggio del tutto moderno alla ricerca, ancor prima che delle testimonianze artistiche del passato e delle presenze mitologiche, della propria identità, nell'ossessione del pensiero di Ermes, agente sia nel momento dell'addormentarsi, sia in quello del risveglio. Il processo di immersione nella natura trova la sua più alta espressione, come si è visto, nell'immersione tra le acque dell'Alfeo, nel canto VIII, che implica forme di regressione fisica entro una conoscenza primordiale. All'interno della valenza eternatrice di Ermes, i flussi e i riflussi della sofferenza si irradiano nella dimensione della gioia e dell'azione, pur nel sostanziale obnubilamento delle cose e dei sentimenti, filtrati da una mitografia al di fuori e al di là del tempo cronologico. Ermes così esprime una «compartecipazione di opposti, che si uniscono in un amalgama androgino»<sup>35</sup>, secondo il gusto peculiare delle statue prassitelee, ammantate di bellezza androgina. Ma da questa grazia efèbica emana una fascinazione tutta particolare, entro le forme del dinamismo esteriore, entro un impulso tutto dionisiaco, a detrimento dell'armonia apollinea. L'atmosfera di serenità che circonda la vista della statua, ribadita ancora dal taccuino di Olimpia, non annulla il dinamismo della poesia e della parola, dimostrando che, all'altezza degli anni '90 la cultura dannunziana si avvale sempre più di schemi metamorfici. Sospesa tra l'eterno e la storia, la statua partecipa dell'intensità emotiva del registro lirico dannunziano, come forza da cui attingere il piacere della vista e della trascrizione armoniosa di una poesia che si alimenta di contrari. Alla decadenza e alla decrepitezza del corpo si sostituisce il mito di Ermes fanciullo, il dio dell'alba e del crepuscolo, sospeso tra luce ed ombra. Messaggero celeste, Ermes sembra scaturire dal fondo magmatico di una parola, che viene fuori dal profondo dei «confini remoti» (IX, 384-385) di stati subcoscienti. La mollezza quasi femminile della posa, con in un braccio Dioniso, e in un altro monco forse un grappolo d'uva, non esime il dio dal riscatto della civiltà, infervorando i forti alla gara. Inventore della cetra, Ermes ha trasmesso agli uomini il culto della poesia e della musica, nella ricerca incessante di un'armonia sublimante e nel profilo del sogno dell'eternità. Certo l'esaltazione del personaggio non lascia dimentichi gli uomini del loro destino di dolore e di gioia, ma il congiungimento dell'autore prima con l'Amore e poi con il Silenzio ingenera uno stato di grazia, ancor più eloquente delle stesse parole ornate, rare e preziose, espressione d una poesia al culmine della sua realizzazione ed esternazione. Figura dell'Adè,

<sup>35</sup> M.A. BALDUCCI, *Il sorriso di Ermes*, cit., pp. 101-102.

Ermes ascolta il canto malinconico di Orfeo, che lamenta e invoca il sopraggiungere di Euridice. Ma il triste destino del cantore d'amore annulla ogni istanza concreta di poesia, per cedere all'oblio, introiettando la sofferenza per le pene d'amore nel ricongiungimento ai misteri dell'essere.

Molto è stato detto su Hermes, il «vero dio»<sup>36</sup>, come l'ha definito il Diano, della *Laus Vitae*, perpetuamente fanciullo e quasi estraneo al mondo della storicità, «la perfetta immagine ideale della giovinezza ellenica». In singolare contrasto con questo «prodigio di vita»<sup>37</sup> che scaturisce dall'eterna giovinezza del dio, sta la storia di questa statua trovata nella cella dello Héron di Olimpia, proprio nel punto dove Pausania la ricorda. Attribuita per lungo tempo a Prassitele, prevale oggi una tesi contraria che la vuole una ripresa ellenistica di modi del grande antenato da parte di un discendente. Quale che fosse l'interpretazione data da D'Annunzio circa la sua fattura, è certo che l'ambiguità del sorriso della statua, sottolineata dall'autore, la poneva in un instabile equilibrio «tra il sogno e la vita» (IX, vv. 15-16), quasi a rimarcare la difficoltà dell'identificazione della sua paternità.

Si tratta per D'Annunzio di un contrasto espressivo legato a un'arte, quel secolo, e che aveva abbandonato l'idealizzazione dei grandi artisti del V umanizzazione dei seguaci, e che perciò, quanto più risultava astrattamente solenne, tanto più rivalutava divinità vicine alle passioni umane, rappresentate con caratteri realistici. Nonostante il virtuosismo della rielaborazione mitica e preziosa, essa poteva suscitare sentimenti naturali nella contrapposizione della materia allo spirito, capace, quest'ultimo, di infondere vita nell'inanimato.

L'arte cioè, anche nel rifacimento e nell'imitazione, manteneva per D'Annunzio i suoi caratteri di ricreazione ideale, sottraendo la materia al deperimento del tempo, per renderla adatta a incarnare la vita, quella dell'attimo eterno e dell'imperitura incorruttibilità di tutte le cose. Da principio trasfiguratore, compromesso con l'artificio della perizia descrittiva e del tecnicismo ossessivo, essa si piegava al gioco mimetico di un assoluto naturale, colto al di là delle forme e centrato su un antropocentrismo e un autobiografismo mitici, sconfinanti nel terreno della religiosità panteistica. L'*artifex* nasceva con la sensibilità nuova non dell'imitatore, ma del creatore, reinterpretando

<sup>36</sup> C. DIANO, *D'Annunzio e l'Ellade*, in AA. VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 51-67-62.

<sup>37</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, III (1895), pp. 31-60:51.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 50.



il classicismo dell'inserito delle immagini e delle forme non come mitografia di un passato assoluto e irripetibile, ma come processo cognitivo di una inquietudine e di un turbamento psichici, che modificavano l'estetismo in forma di pensiero, e resuscitavano l'antico nel riadattamento a un eterno presente. È questo il senso di quel richiamo di D'Annunzio al ritmo anche nella traduzione francese di *Laus vitae* avviata dall'Hèrelle nel 1903 come qualità «de mon invention totale», in cui le «influences de la prosodie pin-darique et de la prosodie chorale grecque»<sup>39</sup> si circoscrivono a una limitata imitazione, come rivelazione dell'attività inesauribile dello sperimentatore. Un uomo inappagato, riflesso nel morboso godimento estetico e interamente assorbito dall'eccitazione perenne del mito della creazione, si era venuto, dunque, profilando negli anni di composizione delle *Laudi*, nuovo artefice non della materia, ma di se stesso, all'interno di una macerazione esistenziale e intellettuale corrosiva ed esasperata, come il corso delle sue letture e la febbre dell'interrotto e pur continuo lavoro scrittore, all'alba di una nuova stagione di poesia. Direttamente ancorato a una logica del piacere, anche l'esperienza concreta del viaggio in Grecia si declina in culto personale dell'amore e dell'edonismo, restituendo alla grecità una patina di storicità, oltre a un patetismo ipocondriaco, che nella stessa suggestione delle tragedie abruzzesi contemporanee, e ancor più della *Città morta*, rilevava elementi di consunzione e di decadenza, riscattati dalla potenza del mito e dall'espressionismo di una ricerca di armonia. L'apertura del nuovo secolo con la *Franческа da Rimini* già illuminava sul bisogno di fondere una tradizione autoctona, che fosse debitrice nei riguardi della tradizione italiana e classica. Così, anche per il primato ermetico fondamentali furono l'*Hermes* dello Schuré e le fonti del Thomas e del Saint Victor, a rappresentare i punti fondamentali degli episodi della *Laus vitae*, entro una dialettica tra estetismo e culto della bella forma, e promozione dell'azione e profusione di energie creative. La cultura, allora, si sedimentava nelle forme di una tensione emozionale, che restituiva vitalità ai fantasmi del passato, e allineamento della propria energia passionali elementari.

<sup>39</sup> Cf. *Carteggio D'Annunzio-Hèrelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 729 (lettera CDXXVIII inviata da Arcachon il 26 marzo 1912). La traduzione, avviata dall'Hèrelle nel 1903, fu interrotta a metà e ripresa solo nel 1912, per essere portata a termine. L'opera in francese rimase inedita per l'insoddisfazione di D'Annunzio, fino alla pubblicazione postuma del Tosi nel 1947.

### 3. *L'elaborazione e lo stile*

Riasorbito nella sfera della creazione individuale, il canone dell'invenzione dà conto, nel D'Annunzio della *Laus vitae*, del particolare significato rivestito dalla preistoria testuale di *Maia*, come dell'estenuante preparazione erudita che sta al fondo della riscrittura memorialistica dei versi del poema. L'incanto, infatti, tra la poetica dannunziana e l'impalcatura testuale dell'opera rivela un processo di progressivo arricchimento della cultura del vate, latente nello sforzo creativo dell'opera. Se «ritocchi e falsificazioni tendono a proiettare in avanti la ricerca dell'«artefice», ormai su nuove postazioni, in quella logica del superamento progressivo dei propri risultati»<sup>40</sup>, è altrettanto vero che la mediazione letteraria fornì lo spunto principale, oltre a quello autobiografico, del distacco dal rapporto sempre più ossessivo e oppressivo con Maria Gravina, del viaggio in Grecia del '95.

Non solo, infatti, nella lettera a Emilio Treves del 10 luglio 1895 D'Annunzio scrive:

Andrò in Oriente, per cinque o sei settimane: agli scavi di Delfo e di Micene, alle rovine di Troia. Queste visitazioni votive sono richieste dai miei studi attuali. Mi sono rifiutato nell'Ellenismo<sup>41</sup>,

ma il «lavoro febbrile» di preparazione delle *Laudi* che lo coinvolse nel 1900<sup>42</sup> corse parallelo alla volontà di sistemazione di un ricco materiale, umano e testuale, che costituisce la preistoria culturale di *Maia*.

In tale contesto lo stesso culto della Romanità e del Rinascimento, giustificabile per il Braccesi in sede politica con le pose velleitarie del nuovo eroe e nella fusione dell'imperialismo antico con il colonialismo moderno, del nazionalismo postrisorgimentale con il colonialismo prefascista<sup>43</sup>, prodette da un concetto dell'erudizione, fondato sul culto dell'italianità, secondo linee di continuità con una cultura preesistente, in cui riconoscersi e da cui partire per lo stesso superamento di se stesso. Dovevano anzi essere proprio il suggello e la passione dell'italianità a improntare, per D'Annunzio, secondo quanto rivelato nell'intervista di Ettore Janni del maggio 1906, il vero dannunzianesimo come «studio intenso e continuo, amoroso e fedele, della

<sup>40</sup> A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivistica. Le filologie di uno scrittore*, Firenze, Olschki, 1996, p. 30.

<sup>41</sup> G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Mondadori, 1999, p. 163.

<sup>42</sup> *Carteggio D'Annunzio-Hèrelle*, cit., p. 538 (lettera CCLV da Settignano, intorno al 22 ottobre 1900).

<sup>43</sup> L. BRACCESI, *Le patrie ideali nel libro di «Maia»*. Roma, in AA. VV., *D'Annunzio e il classicismo*, cit., pp. 26-39.

nostra lingua e degli antichi scrittori.»<sup>44</sup> Risolto l'intimo dualismo nell'unitarietà della proiezione vitalistica del mestiere della scrittura, D'Annunzio avvalorava ora le proprie composizioni in margine a un'attività dell'atto memoriale, non più solo giocato sul filtro esteriore del ricordo, ma su un atto del tutto inconsapevole del recupero sia biografico che erudito, piegando l'opera a una «spontaneità più serena» e a una «più sincera fusione».<sup>45</sup>

Istigatore di un mito di rinascita futura dietro l'esempio della classicità, D'Annunzio fu anche con *Maia* celebratore delle glorie passate, «tra la luce di Omero/ e l'ombra di Dante» (XVII, 1093-1094), onde l'unitarietà generica vita-arte venne col tempo promuovendo una singolare fusione tra la mitografia storica e lo slancio creatore individuale, sempre invischiato nel credo di una personale invenzione poetica. Accreditate le letture storiche sul fondamento di una cultura espansiva e vivificata dall'esperienza diretta, quest'ultima, al contrario, non sembrava sempre supportata dall'estenuazione erudita, ma segnalava talora rispetto ad essa scarti e divergenze.

Tale anomalia sembra più evidente e suscita maggiore interesse nella scarsità dei riferimenti ad Atene, città nella quale D'Annunzio soggiornò a lungo e tornò anche nel 1899, in compagnia della Duse. A tal fine della documentazione diaristica, i *Taccuini*<sup>46</sup> risultano indispensabili per la natura dei rapporti tra le fonti originarie e la rielaborazione in versi. Se è vero, come volle il Mariano, che «D'Annunzio parte per la Grecia sulla spinta di un «Convito» socratico e platonico», e che tre settimane dopo il poeta rimase «impressionato dai segni presocratici che indirettamente confermano la linea nietzschiana»<sup>47</sup>, è certo che nel poeta la notazione impressionistica non si fondò semplicemente su una contemplazione fugace dei tesori dell'antichità, ma fu finalizzata alla resa estetizzante di una ben precisa normativa poetica. Seconda la testimonianza di Hérèlle per D'Annunzio «il modo di viaggiare è troppo veloce; è solamente un periplo,

<sup>44</sup> *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 114-126-124. (L'intervista fu pubblicata nel maggio 1906 su «La Lettura»).

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 123. Così Ettore Janni a proposito di D'Annunzio: «Egli non ha più l'incubo della nota da cogliere e da ricordare, e quando scrive non ha più bisogno di ricercar nella memoria il fatto e la sensazione speciale, ma l'inconsapevolezza della memoria, mentre attende a un'opera d'arte, gli consente la spontaneità più serena e la più sicura fusione».

<sup>46</sup> I *Taccuini* utili per la rielaborazione nei versi di *Maia* sono soprattutto il III (n. 11854: *Crociera nello Ionio e nell'Egeo. Museo di Eleusi, Salamina, Corinto*) e il V (n. 11856: *Crociera nello Ionio e nell'Egeo. Museo di Eleusi, Salamina, Corinto*) dell'Edizione Bianchetti-Forcetta di *Taccuini e Altri Taccuini*.

<sup>47</sup> E. MARIANO, *D'Annunzio e la Grecia*, in «Il Verri», settembre-dicembre 1985, n. 7-8, pp. 48-76-63-64.

una ricognizione»<sup>48</sup>, accompagnato da una stanchezza, che gli impediva di annotare tutte le emozioni, dal momento che, confessa l'Hérèlle «Le sue riflessioni sono, tutto sommato, molto più letterarie che reali, molto più libresche che vissute».<sup>49</sup>

E se, come attesta il Tosi, una cosa fu il viaggio, altra cosa fu il poema, frutto quest'ultimo anche di immaginazione, la vera corrispondenza tra i diari di bordo e i versi di *Laus vitae* va circoscritta al solo viaggio tra Itaca e Patrasso, mentre dopo la visita a Delfi i giornali di bordo e *Maia* non coincidono più, né per ordine cronologico, né per la natura e i nomi dei luoghi.<sup>50</sup> Il supporto di memorie libresche, degli *Études sur la Grèce. Beaux arts. Les sites et la population* di Gabriel Thomas<sup>51</sup> soprattutto, alimenta la rievocazione di Argos, Tirinto, Salamina, Capo Sounion, mentre una intertestualità interna con *La città morta* e l'ode *Orazione agli Ateniesi* spiegherebbe, per il Tosi, alcune risponde del racconto con i testi contemporanei. Nei versi di *Maia* alita, dunque, una misura tutta soggettiva ed estetica di approccio

<sup>48</sup> G. HÉRÈLLE, *La crociera dello yacht «Fantasia» in Italia meridionale, Grecia e Sicilia*, in D'ANNUNZIO-BOGGIANI-HÉRÈLLE-SCARFAGLIO, *La crociera della «Fantasia». Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, a cura di M. Cimini, Venezia, Marsilio, 2010, p. 171.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> G. Tosi, *D'Annunzio in Grèce. Laus vitae et la croisière de 1895*, Paris, Calmann Lévy, 1947. Tra i giornali di bordo cui il Tosi fa allusione vi è innanzi tutto la *Croisière du yacht «Fantasia» en Italie méridionale, Grèce, Sicile, 27 juillet-29 septembre 1895* di Georges Hérèlle, conservato manoscritto nel «Fondo Hérèlle» (segn. 3134) presso la Bibliothèque Municipale da Troyes (è un quaderno di 194 fogli e il ms., oltre al giornale di bordo e alle considerazioni personali; contiene dal f. 146 al f. 171 ricopiati i versi di *Laus vitae*, annotati e confrontati dall'Hérèlle, col rilievo delle difformità tra il viaggio e l'esperienza poetica di D'Annunzio. Consultato e tradotto da Mario Cimini, il ms., dai fogli 146 a 171, contiene un'altra numerazione autografa in rosso, 1-26). Altro ms del «Fondo Hérèlle» è quello con segnatura 1346, *Commentaire de la «Laus vitae» de Gabriele D'Annunzio*, che contiene un'avvertenza di 72 ff., il commento storico-mitologico, verso per verso di 108 ff. e una tavola delle materie di 100 ff. L'insieme si presenta allo stato di brutta copia. Seguono dalla p. 174 alla 191 i ritagli dell'articolo di Scarfoglio, *La crociera della «Fantasia» nel Mare Egeo (luglio-settembre 1895)*, edita sulla Biblioteca della «Illustrazione Italiana», a. XIII, del 16, 30 agosto, 6 settembre 1896, oltre a quelli di un altro articolo, sempre di Scarfoglio, pubblicati sul «Mattino» del *Giornale del bordo della «Fantasia» 12 luglio-24 novembre 1895-settembre 1895*. Quanto alla trascrizione del giornale di Guido Boggiani, esso figura come manoscritto n. 3137, sempre conservato nel «Fondo Hérèlle» della Biblioteca di Troyes. In proposito il Tosi, dopo aver dato per primo notizie sul manoscritto, nota che il giornale di bordo del Boggiani è meno confidenziale di quello di Hérèlle. Il testo del Boggiani fu poi pubblicato da P. Scotti, in *Grecia. Relazioni di viaggi*, Genova, Libreria degli Studi, 1965, pp. 42-144.

<sup>51</sup> Il testo, edito a Paris, Levrault, 1895, conservato presso la Biblioteca del Vittoriale, reca a margine segni di matita, espressione di una lettura attenta di D'Annunzio.

al mondo ellenico, che, come giustamente osservato dal Cimini, rientra nel «circuito tra scrittura del viaggio e viaggio nella scrittura».<sup>52</sup>

Nonostante le numerose letture archeologiche di D'Annunzio<sup>53</sup>, gli è che evidentemente il poeta non concepì mai *Maia* come una semplice trascrizione diretta di esperienze vissute o pensate, ma come momento di verifica dell'eccezionalità di un viaggio di crescita personale, in cui il già detto o il già visto non sempre coincidevano con la visita effettiva ai luoghi citati. A D'Annunzio non interessava tanto la fedeltà a una duplice esperienza, culturale e biografica, quanto piuttosto dar voce ad un momento di vita del proprio spirito, all'interno dell'introspezione psicologica nella dicotomia storia-invenzione, finzione e mimesi, arte-natura. La consapevolezza dell'abbandono delle comodità francavillesi fu pari, in D'Annunzio, all'entusiasmo per la nuova partenza, motivato anche dal lasciare dietro di sé un rapporto ormai esaurito con la Gravina. D'altronde la gioia dell'immersione nelle acque dell'Alfeo consistette nel rivivere la felicità della giovinezza, di quella giovinezza, annota D'Annunzio nei *Taccuini*, che risplende «nell'immagine ideale della giovinezza ellenica»<sup>54</sup>, immortalata dall'Ermète prassiteleico. Ma l'inno alla giovinezza era offuscato, come notato molto opportunamente dal Carena, da un senso anticlassicistico delle rovine, del dilatarsi della vita e della gioia, entro la sensazione del deperire inesorabile di tutte le cose. Perciò la lettura antiperomistica del Carena, che ha rinvenuto nello stato d'animo, che presiedette alla composizione di *Maia*, i prodromi dello sviluppo dello stesso teatro dannunziano, avvia procedure di umanizzazione di un percorso lirico, che comunque si distinse per i crismi dell'eccezionalità. Così l'assenza di notazioni, in *Laus vitae*, su Atene o sull'Acropoli, come su altri luoghi celebri della Grecia, si giustificerebbe, per l'Hèrelle, con la volontà di non riferire su monumenti già noti e dettagliatamente descritti da altri autori. L'avidità di fama e l'autocoscienza del proprio valore poetico indussero D'Annunzio a non volersi mescolare alla folla di altri poetastri, o addirittura, come riferisce l'Hèrelle<sup>55</sup>, a incoronarsi poeta con i rami fioriti

<sup>52</sup> M. CIMINI, *Introduzione a D'ANNUNZIO-BOGGIANI-HÉRELLE-SCARFOGLIO, La crociera della «Fantasia»*, cit., p. 22.

<sup>53</sup> P. DE SAINT VICTOR, *Les deux masques*, Paris, Calmann Lévy, 1880-1884, 3 volumi (l'edizione alla quale il Tosi fa riferimento nel suo *D'Annunzio en Grèce*, personalmente annotata da D'Annunzio e rinvenuta nella Biblioteca del Vittoriale, è una del 1894, ma il riscontro da noi effettuato sul Catalogo delle Biblioteche Nazionali di Francia ne ha permesso l'accertamento); G. THOMAS, *Études sur la Grèce. Beaux arts. Les sites et la population*, Paris, Levrault, 1895; C. MAURRAS, *Anthinèa*, Paris, Jevon, 1901; J. MORÉAS, *Le voyage de Grèce*, Paris, Lame, 1902.

<sup>54</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., III, p. 51.

<sup>55</sup> G. HÉRELLE, *La crociera dello yacht «Fantasia» in Italia meridionale, Grecia e Sicilia*, in D'ANNUNZIO-BOGGIANI-HÉRELLE-SCARFOGLIO, *La crociera della «Fantasia»*, cit., p. 231.

dell'oleandro sulle sponde dell'Alfeo. La stessa inattendibilità della visita, da parte di D'Annunzio, di Argo, della sosta a Corinto, della visita alle Cicladi, del soggiorno a Maratona e a Delo, su cui ancora insiste l'Hèrelle, potrebbe essere motivata da una volontà di protagonismo letterario, o comunque di sfoggio erudito, che contrasterebbe con un senso di disadattamento storico. Il contrasto tra il ricco carico di libri classici, cui accenna lo Scarfoglio, con la imprecisione dannunziana di dettagli del viaggio, rivela tutta la contraddittorietà tra un reale interesse culturale e il comportamento dello Scarfoglio, del Masciantonio e di D'Annunzio, definiti da Papponetti «borghesucci in vacanza»<sup>56</sup>, vittime dichiarate di pulsioni erotiche e di un'ansia di divertimento, che trasformò il viaggio in un periplo attraverso la storia, alla ricerca anche dell'ignaro, e supportato da un gusto ben definito per l'avventura. Non ci sembra comunque, in questa sede, il caso di insistere tanto sull'inattendibilità storica di certi passi della *Laus vitae*, quanto, piuttosto, sul protagonismo artistico di D'Annunzio, che ad ogni buon conto trasse proprio da questo mitico viaggio alimento per una deflagrazione del visito in un velleitarismo poetico. Così l'oggettivazione della propria esperienza in mito fu il centro, innanzi tutto, di un rispecchiamento quasi soprannaturale della propria esperienza, non attestata da una veridicità di esperienze vissute, ma dalla volontà di offrire al lettore un'immagine di se stesso teso all'avventura e all'inseguimento dei propri sogni e desideri. Alla base dell'istinto dionisiaco verso pulsioni vitalistiche c'era, come notato opportunamente da Giuseppe Conte, un senso di degradazione di se stesso e della corruzione moderna, «di tutto ciò che di immondo i poeti hanno visto nelle mura di una città moderna, dalla Parigi di Baudelaire, attraverso, perché no, la Genova di Sbarbaro, sino alla Londra di Eliot».<sup>57</sup> Ma la capacità tutta dannunziana di trasfigurare il vivente e il vissuto in mito, alimenta un'eccentricità poetica, che era il risvolto operativo e attivo di un lirismo sofferto e introspettivo. Perciò, seguendo Nietzsche, più che attraverso pose superomistiche, fu attraverso un riscatto del paganesimo dionisiaco in forme vitalistiche, eccentricamente impostate sul mito dell'eterno ritorno e su un riscatto della potenza selvaggia di un naturismo sposato a un paganesimo eccitato, che la proiezione della propria identità nel mito apriva spiragli di decantazione lirica di un tessuto libresco. Ma dal fondo magmatico oscuro del sottosuolo della coscienza si staccava la forza apollinea della rivelazione del mito, come forma tautogonica di un

<sup>56</sup> G. PAPPONETTI, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia»*, Pescara, Edizars, 1995, pp. 44-63-56.

<sup>57</sup> G. CONTE, *Maia ed Ermete*, in AA. VV., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia»*, cit., pp. 103-110:107.

profondo sentire e di una forza interiore proiettata verso la mitizzazione, ancor prima che di una personale esperienza, di se stesso, onde offrire al lettore un'immagine di vitalismo concreto, contrapposto a un sentimento acuto di deperimento della vita e della storia. Il tentativo di rifondazione di una poesia epica da opporre alla mitologia cristiana indica chiaramente una forma quasi sovrastrutturale di ricomposizione del paganesimo, nei modi del solito contrasto tra il dionisiaco e l'apollineo, chiamato, quest'ultimo, ad antropomorfizzare il riscatto dell'uomo dinanzi alla storia. Il poeta figurava, così, compreso tra i limiti della modernità tutta umana di una condizione esistenziale, saldando il domani allo ieri nello sforzo della ricomposizione di un equilibrio tra l'arte e la scienza passate e la vita presente. Ha inizio così, con *Maia*, quell'itinerario iniziatico che avrebbe condotto il poeta nel *Libro segreto* a esclamare:

Viaggiare non giova [...] io conosco l'Egitto molto più veracemente che quando veleggiat sul Nilo e galoppai nei roseti verso le Piramidi.<sup>58</sup>

A dispetto della gestazione lunga e meditata dei primi getti e degli abbozzi, *Maia* appare il risultato di un riordinamento quasi frenetico del materiale e del libro della memoria, nell'ambito di una intertestualità che accreditava, non solo il recupero di citazioni interne, ma che piegava la forma alla resa espressiva immediata e simultanea. Dal primo annuncio della composizione di «alcuni versi» all'Hèrelle da Francavilla dopo l'8 febbraio 1896, al richiamo a «qualche settimana di lavoro febrile» intorno al 22 ottobre 1900, fino alla lettera del 3 marzo 1903 sempre all'Hèrelle in cui l'autore precisa:

Sono in una febbre di lavoro per riguadagnare il tempo perduto nella lunga malattia

e a quella del 18 aprile 1903 a Emilio Treves<sup>59</sup>, l'allestimento di *Laus vitae* procedette, infatti, attraverso l'affastellamento frenetico di note personali e di calchi eruditi.

La memoria libresca era generalmente supportata da quella biografica, mentre si assottigliava in assenza di ricordi reali. Prima dell'escursione di Delfi D'Annunzio, come è testimoniato dai *Taccuini*, finì di prendere appunti,

<sup>58</sup> G. D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine*, cit., p. 548.

<sup>59</sup> Le lettere inviate, la prima da Francavilla, le altre tre da Settignano, si leggono ora in *Carteggio D'Annunzio-Hèrelle (1891-1931)*, cit., pp. 365, 538 e 557. Per la lettera a Emilio Treves cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, cit., p. 243. La lettera reca la numerazione CLXXXIII.

come anche prima di partire per Micene via Corinto. Le fonti del Thomas, del Diehl delle *Excursions Archeologiques*, delle scoperte archeologiche dello Schliemann, degli scavi condotti ad Olimpia dal Curtius, costituirono lo spunto per il canto del tempio di Sunio, dei misteri eleusini, per la rievocazione delle tombe degli Atridi a Micene<sup>60</sup>, spettacolo insieme desolante di rovina e di ricchezza, che avrebbe costituito, in seguito, materia di ibrida ispirazione per la *Città morta*.

Le fonti libresche sopperiscono al mancato resoconto del viaggio, entro racconti atteggiati in forma di resoconti diretti, letti per una certificazione testimoniale e storica delle tensioni ideali del proprio spirito, mai tradito nella corrispondenza arte-vita anche quando l'esperienza biografica deficitava di richiami a vicende concretamente vissute, che potevano arricchire il bagaglio personale delle conoscenze del vate. La consumata abilità di D'Annunzio nella seicentesca tecnica del "rampino" e nell'esercizio e nel plagio delle fonti costituiva un'attitudine particolare e già sperimentata in altre opere. È perciò che il Papponetti ha definito il viaggio dannunziano più «verso l'Ellade, che attraverso l'Ellade»<sup>61</sup>, alla ricerca di una conferma di situazioni, già operative nell'immaginario collettivo dei partecipanti all'impresa. Ma la capacità tutta dannunziana di trasfigurare il vivente e il vissuto in mito alimenta un'eccentricità poetica, che era il risvolto operativo e attivo di un lirismo sofferto e introspettivo. Perciò, seguire Nietzsche equivaleva, più che ad atteggiare la propria esistenza in pose superomistiche, a un riscatto del paganesimo dionisiaco in forme vitalistiche, eccentricamente impostate sul mito dell'eterno ritorno e su un riscatto della potenza selvaggia di un natursmo sposato a un paganesimo eccitato. Ma dal fondo oscuro del sottosuolo della coscienza si staccava la forza apollinea della rivelazione del mito, come forma tautogonica di un profondo sentire e di una forza interiore, proiettata verso la mitizzazione, ancor prima che di una personale esperienza, di se stesso, del vivente, onde offrire al lettore un'immagine di vitalismo concreto, contrapposto a un sentimento acuto di deperimento della vita e della storia. Il tentativo di rifondazione «di una poesia epica da opporre alla mitologia cristiana»<sup>62</sup>, indica chiaramente una forma quasi sovrastrutturale di ricomposizione del paganesimo nei modi del solito contrasto tra il dionisiaco e l'apollineo, chiamato, quest'ultimo, ad antropomorfizzare il riscatto dell'uomo davanti alla storia. Leggere equivaleva, per D'Annunzio, a vivere, in una

<sup>60</sup> Di Henry Schliemann cfr. *Mycènes*, Paris, Heleete, 1879.

<sup>61</sup> G. PAPPONETTI, *Venturieri senza ventura*, cit., p. 58.

<sup>62</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Miti nella «Laus vitae»*, in AA. VV., *Verso l'Ellade*, cit., pp. 234-247: 245.

immedesimazione che andava oltre le ragioni dell'acclimatemento culturale, per includere le esigenze dello spirito, che trasformava, per dirla con l'Oliiva, il "documento" in "monumento"<sup>63</sup>, nella risemantizzazione del dato reale e letterario. Perciò a questo punto individuare tra le fila del resoconto tracce dirette di sedimentate letture non vuol dire solo celebrare un tipo di cultura archeologica, ma anche includere nell'intertestualità di *Maiá* rispondenze con le fonti moderne, nell'approfondimento di una cultura, che non si poneva invero come sfoggio di esteriore erudizione, ma come palese consonanza con determinati atteggiamenti dello spirito. E così D'Annunzio diventa il cantore del visibile proprio al cospetto di realtà solo immaginate, colui che riesce a creare anche in assenza di parvenze esteriori, ancora una volta in una stretta corrispondenza tra la realtà esterna e l'autenticità noumenica di ciò che è, pur nella mancata apparenza e percezione delle forme («Lungi l'Eubea, / l'Attica, il Peloponneso / tutta l'Ellade santa / era invisibile ai nostri / occhi ma presente in eterno» l. XIV, vv. 522-523). La nuova poetica decadente di D'Annunzio nasceva in sintonia con una definizione tutta personale di un pensiero, che nell'oggi, reale e immaginato, ricercava i fondamenti di un mutato atteggiamento dello spirito, atto a imprimere anche a fatti avvenuti il suggello della introiezione autobiografica e a infondere ai dati solo immaginati, e dunque alle parvenze dello spirito, il crisma dell'autenticità della notazione diaristica. Il carattere eternatore della poesia, al cospetto della mutevolezza cangiante di reperti archeologici, fissava la sua funzione iconica entro una prosa plastica, entro una malinconica immobilità. Ciò segnava la plasticità viva di una «collaborazione tra parola e immagine»<sup>64</sup>, in cui la parola filtrava, nell'eccellenza dell'*ekfrasis*, dinamiche essenziali nell'immobilità del paesaggio. Così le parole diventano «le icone verbali del poema»<sup>65</sup>, stile assoluto, «*imagines agentes* al pari delle statue greche». Le leggi dell'immortalità, che si scontrano con una logica di eterno divenire e di un eterno ritorno, subiscono il fascino della parola iconica e rappresentativa, ma eternatrice, di un mondo di illusorie parvenze, entro cui aliti il palpitare della vita. Era l'effetto statua, che per il Cicuto qualificava i propositi danziani di resa descrittiva del periplo greco in termini di visualizzazione espressiva della parola<sup>67</sup>, evidente, aggiungiamo noi, quando veniva applicata alla riproduzione fotografica di una realtà reale, ma incastonata nell'immobi-

<sup>63</sup> G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, p. 11.

<sup>64</sup> M. Cicuto, *Figurabilità delle "imagines agentes" nel viaggio greco di «Maiá»*, in «Italianistica», a. XXXVIII (settembre-dicembre 2009), pp. 11-19:13.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 17.

lismo del sogno eternatore, quando si trovava in presenza di parvenze, più dello spirito, che della realtà. Al di là dei contorni reali e ideali della greccità, la riscrittura della *Laus vitae* appare potenziata, comunque, da un'esperienza vitale, che fece della parola il tramite tra l'esemplarità delle notazioni diaristiche e il ruolo della scrittura come forma eternatrice di un vissuto ai limiti del paradosso. D'altronde, come nota il Cimini, «il culto decadente di un'arte che "continua" la natura piuttosto che imitarla, oppure l'esaltazione della bellezza come ideale non puramente estetici, in grado di attingere agli abissi dell'essere erano, per esempio, i coefficienti primi di una cultura che guardava alla Grecia, classica ed ellenistica, secondo una prospettiva modernizzante e non in chiave aridamente archeologica».<sup>68</sup>

L'Ellade non vista si allineava, pertanto, a quella vista, ma non attraverso il filtro dell'occhio, ma di quello della mente. Il lavoro di riscrittura di D'Annunzio, già avviato con brani giornalistici nel *Piacere*, con il carteggio con la Leoni nel *Trionfo della morte*, e ora sublimato in *Maiá* con il diario del viaggio in Grecia, risultava esemplato sul manierismo decadente dell'affinamento letterario, potenziato peraltro in margine all'insorgenza di una potente creatività, che lasciava emergere il fondo della memoria, non tanto come serbatoio di cultura, quanto come scoperta del valore conoscitivo della metafora e dell'allusione simbolica al mondo delle origini. E dal fondo di una animazione psicologica e di un atteggiamento lirico-esistenziale muovono, altresì, i versi incantevoli delle rubriche *Le Armonie* (l. XI, 64-105) e *Verblandum* (l. XI, 106-231), in cui la linea impressionistica della notazione diaristica, affidata alla ripresa dei *Taccuini* VII e XXXIV, non costituisce più il punto di arrivo, ma il punto di partenza di una divagazione memoriale. In essa il paesaggio toscano sembra preannunciare, pur nella sostanziale soavità dei versi, la valenza mitica di luoghi come zone di infanzia ancestrale e di primitive passioni. Modulante lo spettacolo dell'incipiente primavera di Fiesole, il paesaggio toscano vi è evocato come moto consolatore, nell'associazione analogica Primavera-Poesia, che lascia emergere, pur nell'attualizzazione dei rinvii, la memoria del passato («Chi mi consolerà, mentre / vivo sotto cieli pur dolci, / chi mi consolerà dei soli / spenti, dei giorni caduti?» l. XI, 64-67), quella stessa che nelle *Esequie della giovinezza de Il compagno dagli occhi senza cigli* avrebbe accompagnato il ricordo degli anni solitari della scuola. Perciò il canto della rinascita nel passato, che poggia sugli elementi concreti della permanenza e del soggiorno nei luoghi delle *Laudi*, sfuma, non come per l'Ellade lontana, nell'attualità del presente, ma nell'evanescenza di terre,

<sup>68</sup> M. Cimini, *Introduzione a D'Annunzio-Boggianni-Hérelle-Scarfolio, La crociera della «Fantasia»*, cit., p. 17.

profumi, suoni di un mondo lontano, perché «belle sono le cose vicine, ma le cose lontane sono ancor più belle».<sup>69</sup>

Se la distanza dei luoghi ellenici era riassorbita nell'attualità dell'evocazione temporale, la presenza in ambiente toscano si alleggeriva, d'altro canto, nell'evanescenza del recupero memoriale, filtrato dall'insorgenza autobiografica, e non del tutto favolosamente mitica, delle presenze antropomorfe. Il canto vagamente orfico del ciclo dell'eterno ritorno del tempo e delle generazioni si convertiva, all'altezza di *Maia*, in solitario recupero di una giovinezza dell'animo, in reinvenzione ideale dei dati della propria biografia di uomo e di poeta nel tempo della maturità della personale esperienza artistica. In tale scoperta rientravano, non solo le sedimentazioni erudite, quanto anche l'operazione arcaizzante degli etimi e delle parole, esaltata nei versi dell'*Encomio dell'opera*. Il ritorno alle origini, come studio della forma, era altresì mediato dall'assolutizzazione mitica del gioco del prelievo, in uno sforzo sincronico di identificazione della Natura con il Passato. Il panismo dell'ispirazione delle *Stirpi canore* si converte, nei versi dell'*Encomio dell'opera*, in «mitica forza», quella stessa che restituiva dignità storica, e dunque colta, all'allusione naturalistica dei lemmi, in un impasto di selvaggia energia e di mediazione erudita, subordinata a una logica eternatrice e a una espressa mitopoiesi.

Colto dal Conti, già all'altezza del 1899, nell'amore per un lavoro condotto «nella divina compagnia confortatrice degli antichi maestri dello stile e della lingua italiana»<sup>70</sup>, il culto dannunziano per il linguaggio e lo stile presupponeva, se non un intento rigeneratore, certo una preparazione colta nel gioco dell'affinamento formale, per il quale la memoria fungeva da autenticazione storica di un senso tutto individuale della poesia, come emerge sempre da altre parole del Conti:

E fu così possibile una novella primavera italice, durante la quale la sacra tradizione nostra fu ripresa ed appare nuovamente irradiata la via che dal quattrocento e dal cinquecento condurrà noi soli, noi di razza latina verso l'avvenire ove splende la bellezza eterna.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> G. D'ANNUNZIO, *Esequie della giovinezza*, in *Il compagno dagli occhi senza cigli* (G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 1950, vol. II, pp. 530-541-537).

<sup>70</sup> A. CONTI, *Cronaca d'arte. «Il Piacer»*, in «La Tribuna», 12 maggio 1899; ora in G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica*, cit., pp. 150-153:151.

<sup>71</sup> *Ibidem*. Nel recupero del mito il Mariano (E. MARIANO, *Introduzione alla sintassi del mito*, in AA. VV., *Letterature comparate-problemi e metodi*, in «Letterature medievali e moderne», Roma, Bulzoni, 1981, pp. 1793-1810: 1806-1807) distingue una «linea diretta» di approccio all'antico, propria di D'Annunzio, da una «linea di mediazione letteraria».

Si evidenzia, dunque, a questo punto il valore creativo della memoria, vera e propria sintassi di miti da recuperare nell'aspetto autentico di una civiltà, che coincideva con la rinascita dello spirito, e che si poneva in tutto il suo valore propulsivo di proiezione eterna in un futuro passato.

La frettolosità delle annotazioni, che attestano la fase di documentazione dell'officina di *Maia*, con termini marinari e motivi attinti da Pausania e Plutarco, indica la specificità di un lavoro, che proprio nella fase preparatoria, evidenziava il carattere tutto creativo della memoria, finalizzata direttamente all'elaborazione in corso.<sup>72</sup> Legato più tardi, col *Libro segreto*, alla «casualità illogica della scrittura di getto»<sup>73</sup>, e in *Maia* più direttamente riconducibile all'uso barbaro del Carducci, lo stile cominciava ad esemplificare, già in questa fase, il riadattamento di una riscrittura, finalizzata, non al *labor limae*, ma all'episodicità del valore noumenico della finzione e dell'invenzione. Ché, se la pausa meditativa del *Segreto* dopo l'attivismo politico avrebbe giustificato la frammentarietà formale del libro, l'enfasi creativa, successiva a circa un decennio di silenzio in sede lirica, indicava una ferma volontà di adattamento della forma al contenuto autobiografico di una forte eccitazione inventiva. L'azione si combinava col silenzio di un'esperienza eccezionale, nell'incontro tra sensibilità dionisiaca e culto apollineo, all'interno di un ritorno ciclico e di un continuo avvicendamento di storia personale e storia di fatti e di accadimenti.

Era nata una nuova stagione di poesia, in cui la proiezione verso il futuro non era solo il segno della modernità dell'uomo di oggi che, come ebbe a sottolineare il Borgese<sup>74</sup>, cercava lo spirito antico in se stesso, ma veicolava un nuovo messaggio di identità contenuto-forma. La tensione continua tra l'azione e la creazione alimentava un eterno fluire di certezze, entro la rivisitazione mitica e umbratile della proiezione coscienziale del mondo delle apparenze. E sarà solo alle soglie della morte che tale tensione si allenterà, dando vita alla malinconia non crepuscolare, ma vitalistica di un uomo al tramonto di una parabola di vita, ma non del mito sempre rinascete dell'assoluto dell'arte, e convinto incarnatore della testimonianza artistica del valore e del significato divini dell'esperienza e del tormento umani.

<sup>72</sup> G. PINOTTI, *Storia e preistoria di «Maia»*, in «Studi di filologia italiana», Firenze, Accademia della Crusca, 1990, vol. XLVIII, pp. 211-257.

<sup>73</sup> V. GIANNANTONIO, *Invenzione e fabula nel «Libro segreto»*, in AA. VV., *D'Annunzio segreto*, Pescara, Edizioni, 2002, pp. 279-298: 293.

<sup>74</sup> G.A. BORGESSE, «Il Regno», Firenze, 11 settembre 1904. Della tesi del Borgese, che vede opposti il D'Annunzio al Pascoli, che cerca invece se stesso nello spirito antico, discute E. MARIANO, *D'Annunzio e Pascoli. Mito e linguaggio nei classicismi opposti*, in «Quaderni dannunziani», (1988), n. 3-4: *D'Annunzio a Yale*, pp. 283-293.

Risolto il nesso arte-vita, in *Maia*, attraverso la sostituzione della Toscana all'Ellade, come notazione paesaggistica e mito della rinascita individuale contro le ragioni colte della gretta erudizione, e, in *Alcyone*, mediante l'equazione Toscana-Abruzzo, mito-terra natia, il *principium individuationis* si sarebbe calato nel *Libro segreto* nella certificazione esistenziale di due realtà, quella abruzzese e quella toscana, in cui l'accento, più che cadere sul culto della «pura ed eterna bellezza» trasfiguratrice, si sarebbe concentrato sull'individualismo decadente di una inevitabile «descenso ad mortem».

Espressione di due momenti separati, ma non opposti, dell'autobiografismo, di quello più autenticamente giovanile e di quello più preziosamente colto e raffinato, le due realtà si sarebbero fuse, nel *Segreto*, nella scansione di un *itinerarium hominis*, che non identificava più nella mitizzazione e nell'idealizzazione un antidoto a una disposizione sofferta e dolorosa dello spirito, ma coglieva in esso il recupero di una parabola poetica di un'esistenza al suo tramonto.

Nel tempo della senescenza, in cui l'autore avrebbe tessuto la trama della propria vita in un consuntivo spietato di forma e sostanza, apparenza ed essenza, le ragioni primigenie della scrittura avrebbero rivendicato una certificazione esistenziale, forse lontana dal travaglio schopenhaueriano del processo che dalla colpa porta alla purificazione, e in cui le tappe della propria biografia artistica avrebbero inesorabilmente scandito la storia di una maturazione poetica estranea al movimento contingente di gioia e sofferenza, pacificazione e dolore. Perciò le riserve di certa critica, che ha insistito sul carattere riflesso, più che esperienziale del testo di *Maia*, in cui il «viaggio ellenico della *Lais vitae*» coinciderebbe con «la ricerca del mito astratto»<sup>75</sup>, appaiono senza dubbio ostiche a chi invece voglia individuare una scoperta esplicitazione ideologica, non solo nella particolarità del messaggio civile veicolato dai versi, ma nella stessa ispirazione autobiografica di una trama sottile che lega i singoli lacerti del testo. L'Ellade, all'altezza di *Maia*, equivaleva alla Toscana, come serbatoio incessante di miti non fantastici, ma concreti, come retaggio di una condizione dello spirito efficacemente *in fieri*, modulata solo nella stagione del *Libro segreto* in retrospettiva psicologica e introspettiva. E se la similarità Grecia-Toscana parrebbe pure indotta dalla lettura di *Anthiméa* del Maurras, non ci sembra che la trasposizione al presente del mondo classico sia l'unica ragione da indicare quale presupposto del canto dell'italianità sostituito a quello della grecità, ma la stessa elevazione della propria biografia a mito di un'incessante creatività e di una eterna giovinezza

valeva a segnare una stagione di straordinaria effervescenza artistica, ancora lontana dal sentiero del tramonto. Come l'autobiografia avrebbe col *Libro segreto* restituito lo spirito di un uomo ormai alle soglie della morte, i versi di *Maia* attestano prepotentemente e fedelmente un'immagine del mito come reversibilità simbolica dello scambio analogico tra l'arte e l'esistenza in una delle fasi più fulgide e radiose dell'esistenza.

#### 4. *L'ideologia e la politica*

Libro esperienziale o riflesso che fosse, è certo che *Maia* fu espressione di una *Weltanschauung* che, non solo per i tratti politici di un nazionalismo dilagante, ma soprattutto e ancor più per l'esemplarità estetizzante di convinzioni a prima vista ideologiche, ma in realtà legate all'insorgenza di un nuovo gusto artistico, determinarono la svolta superomistica di D'Annunzio. Idee antagonistiche rispetto al passato, e non allineate a una normale evoluzione e a un congruo sviluppo del Naturalismo e dell'estenuazione decadente dell'autore, sedimentano il retroterra su cui si fonda la continuità in *Maia*, e non l'opposizione, come vuole il Braccisi, tra mondo greco e mondo latino, capace di far librare il passato in esemplarità per il presente.

Individuati dal Mariano<sup>76</sup> nella valenza stessa etimologica della parola mitologia, gli elementi della contrapposizione di D'Annunzio allo scientismo positivista sono giustamente indicati dallo studioso nel contrasto tra il mitologema, quale scoperta del mito come narrazione, e il ragionamento argomentativo, proprio di civiltà come il Medioevo, il Seicento, l'Ottocento, inquinate dal dogmatismo religioso, dallo scientismo, dal naturalismo marxista e dallo psicologismo freudiano. In termini cioè di contrasti epocali e culturali, il Mariano, giustificava sul piano storico quanto sul piano espressivo del gusto il Corradini e il Conti<sup>77</sup> erano venuti rispettivamente esaltando alla fine dell'Ottocento nel D'Annunzio delle *Laudi*, il credo politico da un lato e il misticismo religioso dall'altro.

Finalizzati, però, a un comune proposito di celebrazione del canto delle *Laudi*, l'aspetto politico del vate D'Annunzio, che dopo l'Africa e le rivolte degli affamati aveva vaticinato all'Italia un futuro di concordia, di prosperità, di gloria, e che avrebbe confuso l'irredentismo con l'idea di riscatto nazionale del popolo italiano, e l'atteggiamento mistico del «dolce filosofo» che aveva interpretato l'eroismo del poeta come segno di una visione religiosa della

<sup>75</sup> S. SOLMI, *L'Alcyone e noi*, in ID., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 181.

<sup>76</sup> E. MARIANO, *Introduzione alla sintassi*, cit.

<sup>77</sup> In proposito cfr. n. 17.

vita, convergano in una considerazione attivistica della poesia dannunziana, pure scissa da ogni problematicità di natura sia storica che estetica. Ché se il preteso nazionalismo di D'Annunzio appariva ai suoi contemporanei come indizio di un coinvolgimento personale in problematiche storiche e politiche, non vi è dubbio che esso in realtà denunciava una matrice ideologica di origine classica, non come presupposto di un cambiamento di rotta dalla poesia all'azione, ma come riconoscimento di una valenza tutta artistica del nuovo mito del superuomo. La condivisione con il Pascoli negli ultimi anni dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento di una poesia dai toni fortemente epici, se preannunciava in D'Annunzio indubbiamente l'entrata sul proscenio dell'eroismo bellico, nasceva in realtà, oltre e ancor più che dal desolante quadro della politica italiana sia interna che estera, da un'idea tutta classica della guerra con finalità civilizzatrice, in uno con un atteggiamento di italianità culturale, che piegava la memoria, e dunque la visione nostalgica del passato, all'inveramento del mito della rinascenza.

Ed è proprio sul piano del riconoscimento di una trasformazione artistica e biografica, più che epocale, che il mito della grecità e della romanità convisse invece nel vate in nome della comune valorizzazione dell'elemento irrazionale della poesia, e perciò della stessa sua sostanza immateriale e non contingente, come sovrapposizione di posizioni morali e convinzioni estetiche sulle strutture logico-argomentative del pensiero.

Non una poetica laica in via di chiarificazione ideologica, ma uno stato d'animo di perdurante misticismo alimenta il dramma di un uomo, che più che muovere da posizioni politiche, vive in realtà il disagio di una condizione storica ed esistenziale ormai in crisi, e che non rifiuta il presente, sul quale intende incidere con la passione autentica dell'elevazione della storia a mito, unico e assoluto, nella magnificenza di tutta una civiltà, quella classica, che deve rinascere nell'oggi, sulla scia di un Umanesimo anticristiano e laico. Era la crisi di quella che la Bertazzoli ha felicemente indicato come «una fase di passaggio tra la retorica declamatoria dei testi civili e la futura esperienza poetica»<sup>78</sup> e che segnava la maturità artistica di un uomo, che proprio in quel fatidico 1903 portava a compimento, con la *Laus vitae*, l'atto culminante di una straordinaria stagione di poesia. L'inversione di rotta dal Verismo e dal Positivismo verso suggestioni liriche e mitiche non fu solo in quell'anno la conferma di un mutato contesto poetico<sup>79</sup>, ma la prova di una

sedimentazione personale dell'ispirazione civile di D'Annunzio, largamente debitrice verso una concezione tradizionalista dell'arte, come riscatto di una genitura nazionalista e di un'autenticità espressiva.

Uno stimolo religioso per l'essenza laica di una civiltà, che è modernità di ideali e non conservazione di tenebre, alimenta la poesia di *Maia* nella valenza riformatrice dell'incorruttibilità del mito, applicato a un mondo di valori e di credenze pagani. Una lettura religiosa del paganesimo, più che una visione politica di netta contrapposizione dell'ideale al reale, è al fondo dello storicismo di D'Annunzio, come inveramento del passato, e non annullamento di esso, in un estetismo attivo che sostituisce il populismo storico-politico e socialista avverso alle linee fondanti de «Il Marzocco», più come difesa dei valori eternatori dell'arte, che come sostegno dell'individualismo aristocratico contro il razionalismo democratico. Non ci sembra, pertanto, giusto accettare pienamente la distinzione operata dal Braccesi tra l'Ellade, come «patria delle memorie ideali» e Roma «patria delle memorie politiche»,<sup>80</sup> dal momento che, più che una separazione di culture, fu per D'Annunzio una stessa linea ideale a congiungere e a condurre al mito integrale e onnicomprensivo del mondo classico.

E meno propensi a convenire con il Paratore, per il quale «il trasporto per Roma appare un posteriore supporto dettato dall'infatuazione nazionalistica»,<sup>81</sup> il messaggio classico di D'Annunzio quale risulta dalla lettura di *Maia* ci appare più vicino alla sostanza aristocratica e letteraria del culto dell'«art pour l'art» del «Convito», che a sovrastrutture ideologiche, capaci di lievitare in programmazione politica, più per gli effetti destabilizzanti dello sconcertante quadro del presente e per la fortuna del mito della rinascenza, che per una fascinazione imperialista e antidemocratica del mondo antico. Non una lettura storica del passato, ma una anacronistica sfalsatura ideologica permea l'atteggiamento retrospettivo del vate, che si accostava al mito con l'illusione del presente e del futuro, più che con la certezza e il giudizio della memoria.

Frutto di una tensione solo marginalmente retrospettiva, le memorie assurde allora, nel tessuto poetico di *Maia*, a immagine e coscienza di un passato immortalato sì dal mito, ma mai disgiunto dalla fisicità naturale di una tradizione storica, che rivive nelle stesse glorie nazionali di Dante e Carducci, e anche della poesia stalinovistica, come esempio di una continuità civile e testimonianza di una discendenza ed evoluzione.

<sup>80</sup> L. BRACCESI, *Le patrie ideali*, cit., p. 26.

<sup>81</sup> E. PARATORE, *Il mondo classico in D'Annunzio*, in ID., *Nuovi studi dannunziani*, Pescara, Ediers, 1991, pp. 122-138: 131.

<sup>78</sup> R. BERTAZZOLI, *Verso «Elettra»: D'Annunzio (Pascoli) e la poesia civile*, in AA. VV., *Elettra*, Pescara, Ediers, 2003, pp. 51-64. La Bertazzoli fornisce altresì, nel suo studio, un quadro esauritivo della nascita della poesia civile in D'Annunzio tra fine Ottocento e inizi Novecento.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 62.



L'elevazione trascendente della *Commedia* e il messaggio laico, pur permeato di venature tardo-romantiche del Carducci sono gli elementi della tematizzazione poetica di due alti interpreti del valore educativo della letteratura, come senso civico e iniziazione religiosa, memoria storica e classica celebrazione di una mitografia pagana e cristiana. L'«ascesi estetica» del D'Annunzio delle *Laudi*, come l'ha definito Paolo Valesio, era l'equivalente, e non il contrario<sup>82</sup> sul fronte dell'assoluto della poesia, della carica metafisica della *Commedia*, nel quadro di un simbolismo che investiva in *Maia* tanto le memorie storiche quanto l'esperienza presente oltremondana. Le citazioni dantesche che si addensano nel corpo della *Laus vitae* attestano, in tal senso, sul piano espressivo il tono celebrativo di un tessuto poetico prelude al carattere innografico delle *Laudi*, secondo elementi di distinzione, come ha ben visto lo Squarotti, «dal poema odissiaco, dal racconto lirico, mitico e visionario della stagione estiva, dall'attualità bellica».<sup>83</sup> Frutto di una considerazione fenomenologica del reale, che oppone per il Valesio la disgregazione all'organizzazione, la poesia di *Maia* eleva la storia a dimensione archetipica di una suavità allusiva, in cui la natura interroga l'arte e l'arte viene percepita nella misura naturale dell'accostamento al divino. Pertanto non solo l'esperienza sublime della propria invenzione poetica, ma la stessa investitura risorgimentale di Dante quale profeta della nuova storia italiana appaiono riverberati in *Maia* dalla grandezza di Dante, nella certificazione storica del carisma religioso di una poesia eroica nella congiunzione del nuovo Naturalismo post-simbolista con l'epifania del sublime.

La memoria si attualizza e diventa concretezza del presente nella misura religiosa del riconoscimento di una tradizione italiana e nella spiritualità di un cammino di fede e di speranza che converte la dimensione civile di un canto, giudicato da alcuni come politico, in elevatezza di pensiero e in sublimazione artistica. Era questo il segno di una prepotente individualità, fedele interprete di un mondo in decadenza, ma al tempo stesso autrice di una poesia di intensa emozione religiosa e di indubbia fascinazione simbolico-allusiva, espressa quest'ultima nel senso dell'eternità della storia e nella celebrazione della ciclica sussistenza e dell'imperituro divenire delle forme e

<sup>82</sup> P. VALESIO, *Dante e D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», (1988), n. 3-4. *D'Annunzio a Yale*, pp. 191-222:214

<sup>83</sup> G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Dante: l'Inno e l'altro*, in AA. VV., *Elettra*, cit., pp. 37-50:42. Quanto al culto di Dante si noti come strutturalmente legate fossero in quegli anni la conferenza dantesca, pronunciata a Firenze l'8 gennaio 1900, a commento dell'VIII canto dell'*Inferno* (pubblicata nel «Giorno» del 14 gennaio 1900 e su «Flegrea» del 20 gennaio) e l'ode *A Dante*, terminata alla Capponcina il 28 dicembre 1899 e apparsa per la prima volta sulla «Nuova Antologia» del 16 gennaio 1900, col titolo *La laude di Dante*, confluita poi in *Elettra*.

dello spirito. E non era questa la strada tracciata da D'Annunzio per una modernizzazione del mito, entro le strutture psicologiche dell'esperienza diretta, più che per un annullamento del passato nelle categorie di una cultura solo libresca e prepotentemente erudita? Il rinvenimento nell'esperienza ellenica, entro l'idea di una vita più libera e più pura, delle radici della civiltà latina, agevola un atteggiamento filiale in colui che deve «al sole dell'Ellade, alla fiamma del vostro cielo, la maturità del suo spirito, la plenitudine della sua vita, la conquista della sua gioia».<sup>84</sup> Il richiamo alla tradizione di un popolo come quello fiorentino, che aveva scritto pagine significative di storia italiana, rappresentava la sintesi di politica e bellezza, quella stessa che ora deve ricondurre «l'adolescente eroe michelangiolesco alla gioia e alla gloria della nostra primavera».<sup>85</sup> Perciò, se una parabola di storia traccia il D'Annunzio, in *Maia*, questa è di un passato che serve da insegnamento per il presente, i cui punti di riferimento sono il Carducci dell' *Annuale della fondazione di Roma* e il Pascoli, poeta del nido familiare, ma inneggiato da D'Annunzio come forza di una tradizione lirica tutta italiana. Enotrio soltanto serbò nell'ampio suo petto «il fuoco di Roma/ per la terza vita d'Italia» (XX, 187-189), quella stessa che doveva accreditare un destino di lotta e di azione. Tra il senso vano dell'evanescenza della storia, D'Annunzio piegò il passato ad un'esemplarità di vita, entro un tripudio di bellezza e azione, arte e vita, che segnano il quadro storico di un protagonismo civile, oltre che poetico, rivendicato sull'onda della memoria, entro una saldatura tra Grecia e Italia di lineare passione e di sottile ripiegamento esistenziale.

<sup>84</sup> G. D'ANNUNZIO, *Discorso agli Ateniesi*, in «Il Marzocco», 28 maggio 1899; poi in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 460-463.

<sup>85</sup> G. D'ANNUNZIO, *Agli elettori di Firenze. Prima del secondo assalto*, in «Il Giorno», 9 giugno 1900; poi in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 523-528.

## LA RISCrittURA DELL'ANTICO E DELL'ABRUZZO NELLA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO

### 1. I termini della questione

Le relazioni che la *Fiaccola sotto il moggio* intrattiene con il teatro simbolista e con il giovane sperimentalismo neopositivista hanno da sempre influenzato le opinioni degli studiosi, divisi tra un'interpretazione lirica o narrativa della tragedia, quasi che i due livelli di giudizio fossero pertinenti a una considerazione di essa come prolungamento della *Figlia di Iorio*, o a una sorta di divaricazione ispirativa che, pur apparentando la *Fiaccola* a taluni caratteri de *La figlia di Iorio*, la differenziasse da quest'ultima per la mancanza di un senso religioso e di una tensione verso il mistero. In realtà la crisi del teatro moderno, sul cui terreno *La fiaccola* affonda le sue radici, enuncia e illumina solo di riflesso la tipologia di un testo che aderisce, a nostro avviso, a una ripostulazione, avviata già a partire dagli anni '90 con la scoperta nietzschiana, dei principi fondanti della poetica di D'Annunzio, di cui tale crisi rappresentò l'avallo esteriore e la manifestazione più appariscente di uno scontro epocale. L'insistenza sull'idea della morte, nel suo naturale e tutto decadente connubio con l'esaltazione della vita, inerisce a una problematizzazione dell'uomo, non più bruto e neanche superuomo, ma semplicemente imbevuto di un'istintualità allucinatoria, che assume ancora la storia come riferimento in un tempo di decadenza. Se tragedie come *Più che l'amore*, *La Nave* ineriscono a una progettualità futura, e se in una tragedia come *La città morta* il tema delle rovine si combina con un destino di morte, nella *Fiaccola* le velleità vitalistiche si scontrano con una percezione assai profonda dell'inermità della vita.

Se Angelo Conti, intervenendo nell'articolo *Il teatro futuro* sull'idea contemporanea di un rinascimento dello spirito latino, ebbe a puntualizzare che

«il carattere essenziale delle età di rinascimento consiste nel riprendere la tradizione dell'antico, nel ripensare l'antico; cioè a dire nella riappropriazione dello spirito moderno della Grecia e dei monumenti della sua arte»<sup>1</sup> e indicò proprio in D'Annunzio l'iniziatore di questo moto di riellenizzazione del teatro, non vi è dubbio che la vera innovazione della *Fiaccola* consista, ancor più che in un programma oggettivo e a monte di modernizzazione dell'antico, nel valore comunicativo, più che rappresentativo e performativo, di un'opera che, pur legata al particolarismo e al localismo regionale di una vicenda storica, puntava a una drammatizzazione universale, e dunque popolare, del messaggio teatrale. Il fine di D'Annunzio, che trasporta il soggetto della *Fiaccola* su una scena moderna, «spogliandolo di ogni particolare etnico e topografico»<sup>2</sup>, elimina dalla rappresentazione ogni indugio ambientale come elemento descrittivo di un percorso esistenziale riferito a «quanto ha di umano e di violento»<sup>3</sup>.

E ciò si verificò, sempre a nostro avviso, al di là delle stesse reali intenzioni di D'Annunzio di riscoperta del dramma antico, per una sorta quasi di naturale convergenza e intergenza della cultura classica con quella moderna. La greccità nella *Fiaccola* non costituisce, sulle orme contiane, il punto di arrivo di una riscrittura e reinterpretazione dell'aspirazione all'ideale, e dunque di una risemantizzazione in forme mitiche e leggendarie della coscienza religiosa di un popolo tradizionalmente proteso verso la verità e la bellezza, quanto piuttosto, sulla scia del Nietzsche de-*Il crepuscolo degli idoli* e de *La nascita della tragedia*, la veste attualizzante dell'eterno dissidio tra Bene e Male, implicante, accanto ai principi di rinascita e di sacralità, quello di distruzione e di dolore. Per tali caratteri il contrasto, in D'Annunzio, non ci sembra attecchisca tanto alla coscienza storica di una contrapposizione tra presente e passato, quanto piuttosto alla sostanza spirituale di un conflitto latente nell'animo umano, che si interiorizza nel momento in cui acquista le movenze tragiche di una lacerazione psicologica. La crisi del teatro contemporaneo, su cui si proietta la realizzazione della *Fiaccola*, muovendo dal presupposto che lo spettacolo «è lo specchio della vita», era sì il segno della decadenza storica di un paese in cui se «la vita è misera, ridicola, grottesca neppure il teatro può essere niente di meglio»<sup>4</sup>, ma ineriva ancor più ad una

<sup>1</sup> A. CONTI, *Il teatro futuro*, in «*Elegrea*», 5 marzo 1889; ora in G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'innovazione*, Milano, Mursia, 1992, pp. 171-183:181.

<sup>2</sup> D. ANGELI, *La nostalgia di Gabriele D'Annunzio*, in «*Il Giornale d'Italia*», 21 giugno 1913; poi in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 262-266:265.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Teatro popolare*, in «*Il Marzocco*», 9 luglio 1899.

condizione di stagnazione delle energie intellettuali, che non riuscirono ad imporre nessuna figura davvero di rilievo nel triste panorama del palcoscenico nazionale e internazionale di fine Ottocento.

L'innovazione del teatro contemporaneo, che vedeva dominare i due tipi dello spettacolo realistico, fondato su autori francesi, e di quello psicologico, di derivazione anglosassone, russa e scandinava, era da attribuirsi, non solo a una riforma esteriore di convenzioni e convinzioni sceniche, quanto anche e soprattutto a un'opera di scardinamento del tradizionalismo rappresentativo, che immettesse nuova linfa in un'arte che fosse davvero al passo coi tempi. Alla luce di tali considerazioni ci sembra opportuno non esagerare oltremisura i tratti naturalisti o simbolisti di un'opera, che si staglia con *La figlia di Iorio* sulla scena del primo Novecento con la potenza e la prepotenza di passioni e sentimenti smodati, coerenti con una determinazione autobiografica dell'impianto scenico. Le letture letterarie, classiche e filosofiche a monte della tragedia costituiscono, perciò, il sedimento di una contaminazione culturale con una evoluzione di pensiero, che proprio laddove veniva riscoprendo il valore più naturale di una riscrittura in forme liriche e drammatiche della tragedia, ne assecondava anche i termini di universalità e di immortalità.

La dichiarazione dannunziana, affidata a un'intervista sul «Corriere della sera» del 28 febbraio 1914: «L'arte si allontana dalla natura, per creare tipi impreveduti di bellezza»<sup>5</sup>, suona come monito alla ricerca di un equilibrio tra parola, musica e mimica per un nuovo dramma, che non solo riuscisse «a suscitare talvolta nello spettatore la più intensa delle commozioni»<sup>6</sup>, ma che si ponesse come evocazione di un mondo di affetti di struggente teatralità. Le implicazioni sentimentali di un'eccezione emotiva e di un coinvolgimento spirituale costituivano, in tali esiti, e non nei programmi di riforma, una chiara enunciazione di una epifania del sacro e del mito giocata sull'allineamento a una sensibilità lirica e insieme drammatica dell'esplosione delle passioni. D'Annunzio, in ultima analisi, proprio alla conclusione della grande stagione delle *Laudi*, era venuto scoprendo e definendo, nel passaggio dalla drammaturgia tradizionale e borghese al teatro lirico-simbolico<sup>7</sup>, il senso sì

<sup>5</sup> S.F., *A colloquio con D'Annunzio*, in «Corriere della sera», 28 febbraio 1914 (ora in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 278-285:281).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Sull'argomento cfr. R. BERTAZZOLI, *L'elaborazione della «Figlia di Iorio» dal «naturalismo» al «mitico»*, in «Otto-Novecento», (dicembre 1981), nn. 5-6, pp. 163-181; id., *Percorso creativo e approccio mitico nella «Figlia di Iorio»*, in «Quaderni di lingue e letterature», Istituto di Lingue e Letterature straniere, Università di Verona, 1985, n. 10, pp. 151-185; id., *Il mito raggiunto*, Milano, Angeli, 1989. Sulla trasfigurazione mitica dei dati realistici in D'Annunzio cfr. anche

di una ritrascrizione allegorica della realtà, ma adattata, ancor più che al superamento del naturalismo *fin de siècle*, alla conversione dei principi stessi di un'estetica vissuta in termini di equilibrio tra la natura e l'arte, l'ideale e la decadenza, la vita e la morte. La maturazione esistenziale e poetica collimava con i principi ridefiniti dell'arte, esprimenti in un mutamento di concezioni attualizzanti, ma non storicizzanti, l'universalità del mito, specchio e misura di una deflagrazione dello spirito nel ritmo contraddittorio dell'armonia e del disordine, della redenzione e del peccato, del sacro e del profano. Gli appelli alla modernità, in tale contesto, suonarono allora come depistamento dei valori eternatori dell'arte sulla caducità dell'esperienza sensibile, rivissuti nell'intimità di una coscienza dimidiata tra spirito e carne, che colse nella dimensione ideale della bellezza l'essenza nullificante dell'eterna tragedia tra il dato e l'immagine, tra la consunzione della materia e l'assolutezza delle aspirazioni ideali. Giocata tra il mito cristiano dell'allegorizzazione della luce divina, di contro all'oscurità della lampada, di cui parla il Vangelo di Matteo (5, 14-15), nascosta sotto il moggio, l'aspirazione all'ideale si misurava col motivo ancestrale e primitivo della terra natia, fortera di forza e di estrinsecazione di energie primordiali. E d'altronde la consultazione della voce del Tommaseo-Bellini o l'insistenza sulla luminosità della vita di Santa Caterina, contrapposta alle tenebre della fiaccola sotto il moggio, agevola rimandi anche ai *Canti di Castelvocchio* del Pascoli, in un *continuum* letterario, che avalla incontri significativi con voci autorevoli del panorama politico e artistico italiano.

## 2. L'attualità del mito

La natura ambigua del contrasto tra vita e morte, quotidiano e assoluto, storia e mito ha dunque alimentato a lungo il giudizio degli studiosi sulla *Fiaccola*, che costituirebbe per la De Vecchi il «primo atto di una parabola che dopo la surreale iconostasi de *La città morta* perverrà con la *Fedra* alla liquidazione della tragedia»<sup>8</sup>, e che esemplificherebbe comunque con Gigliola, secondo il Bárberi Squarotti, «una lezione di disperazione, di tenebra»<sup>9</sup>. Il ruolo di

G. OLIVA, *L'invenzione dei luoghi nella «Figlia di Iorio» e il teatro «en plein air»*, in *id.*, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., pp. 80-92 e 93-104.

<sup>8</sup> N. DE VECCHI PELLATI, *Serietà archetipica e metamorfosi dell'immaginario nell'Angisia di D'Annunzio*, in AA. VV., *La figlia di Iorio. La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M.M. Cappelletti, Pescara, Ediers, 1995, pp. 113-121:113.

<sup>9</sup> G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'erovna intrépida*, in AA. VV., *La figlia di Iorio. La fiaccola sotto il moggio*, cit., pp. 39-70:70.

Gigliola, uniformato a quello di Elettra, si esplica nella custodia del nucleo familiare e del focolare paterno, tra ambientazione spazio-temporale di un Abruzzo ritratto al tempo di Ferdinando I di Borbone, e quindi il ritmo della verosimiglianza, e la simbologia della fiaccola e del serpente. Ma il movente storico si allinea a quello della reggia micenea, cui corrisponde il castello dei Sangro di Anversa, entro un senso di consunzione della vita, che, rimandando a situazioni analoghe delle *Cœföre*, incentra la poesia della tragedia sul ritmo altalenante della luce e delle tenebre, dell'accensione e dello spegnimento della fiaccola. Il ribaltamento della condizione di Clitemnestra, omicida del marito, in quella di Angizia, che, con la complicità di Tibaldo, uccide la madre di Gigliola, è pari a quella riguardante Oreste, fratello di Elettra, che si vendica della madre, e Simonetto, un personaggio, al contrario di Oreste, debole e malato nella volontà. Il motivo della vendetta, tratto dalle fonti tragiche greche, si combina con una poesia di teneri affetti familiari, che Gigliola, novella Elettra, vuole rinsaldare nell'economia di un lirismo al passo con il mito e con la storia. Al trionfo del patriarcato nell'*Oresteia*, su-bentra, nella *Fiaccola*, come ha notato l'Imbriani, la ripresa della fiaba del De Nino, *Mala matrè*, in cui la madre diventa il perno di una società patriarcale, fondata sul prestigio della donna. In questo destino dei protagonisti, che appare già segnato, Gigliola si adopera, nella ricorrenza della Pentecoste, a riportare la fiaccola alla sua luminosità. L'incipiente deflagrazione della storia è nella mitizzazione del volontarismo di Gigliola, secondo elementi ripresi dalla tradizione folklorica popolare, che si sovrappongono al mito classico. Perciò l'ambientazione della tragedia è una perentoria demistificazione del coraggio dell'azione tragica, attraverso elementi di introspezione dalla storia al mito. D'altronde il primo tempo della storia di Gigliola è quello dell'accertamento della verità, seguito dall'ansia di vendetta. Il carattere di sacralità primordiale della storia era un chiaro segno di appartenenza del dramma a un reimpasto mitizzante del presente e del passato, su cui si staglia la follia omicida di Gigliola. Il conflitto tra filosofo e artefice, l'uno che domina in un terreno speculativo, l'altro che si esprime nelle forme concrete dell'arte<sup>10</sup>, valeva non a separare, ma a fondere lo spirito alla modernità, con esigenze propriamente e prettamente artistiche. Appannaggio del mito, l'elemento religioso si fonde con una sedimentazione dell'arte classica, nel far rivivere le forme ancestrali di una mitografia elevata a simbolo della rinascita della luce e della sua vittoria sulle ombre e sulla tenebre. Si trattava di una mitografia, che

<sup>10</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner II*, in «La Tribuna», 3 agosto 1893, poi in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 242-244.

non annullava, nelle forme dell'elevazione spirituale, il patrimonio culturale e storico del proprio Abruzzo, base ideologica della tragedia, come mondo archetipico di sedimentazioni inconse, e di usi e costumi di una terra popolare. L'indugio su una condizione devastante dell'io converte lo stesso dato topografico da «spazio vergine e selvaggio» in «entità mitica e leggendaria», perché «il luogo non si esaurisce nella geografia, ma si connota di riferimenti metaforici, dalla natura antropologica e comportamentale all'educazione, alla mentalità, alla percezione globale della storia».<sup>11</sup> La percezione naturale di un immaginario infantile e giovanile vale a collegare i fatti della tragedia a una sussunzione mitica dell'ambiente, che, in quanto sfondo storico e personale di una ritualità quasi adolescenziale, è chiamato a testimoniare l'assurdità della vicenda. Il teatro dell'assurdo, della contaminazione del teatro antico con la sensibilità moderna, riceve autenticità storica dall'eccitazione ambientale di un mondo sì surreale, ma insieme permeato di materialità e di veridicità testimoniale. Stando così le cose, non è fuor di metafora riferire la natura umbratile della trama, simboleggiata dallo spegnimento della *Figlia di Iorio*, che come precisa D'Annunzio in una lettera al Michetti del 31 agosto 1903: «viveva dentro di me da anni, oscura».<sup>12</sup> E anche se la gestazione lunga de *La figlia di Iorio* contrasta con quella brevissima della *Fiaccola*<sup>13</sup>, non vi è dubbio che la dimensione archetipica dell'abruzzesità come cifra pastorale

<sup>11</sup> G. D'ANNUNZIO, «Il poeta della sua terra», in «Il Giornale d'Italia», 20 giugno 1904; poi in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 575-576:575.

<sup>12</sup> T. SILLANI, *F.P. Michetti*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 133 e T. ROSINA, *Mezzo secolo de «La figlia di Iorio»*, Milano, Principato, 1955, p. 67. In facsimile di autografo la lettera è in G. D'ANNUNZIO, *Lettere da Nettuno e altri manoscritti*, Estate-Autunno 1903, a cura di B. La Padula, Nettuno, Edizione del Gofalone, 2001, pp. 67-76.

<sup>13</sup> Sulla gestazione della *Fiaccola* cfr. I. CIANI, *Dalla fiamma alla serpe (Sulla genesi della «Fiaccola sotto il moggi»)*, in AA. VV., *La figlia di Iorio. La fiaccola sotto il moggi*, cit., pp. 331-333. La vicenda compositiva si snoda dalla seconda metà di ottobre del 1904 al 4 marzo del 1905. In una lettera del 3 febbraio 1905 al Masciantonio D'Annunzio così si esprime: «Mi affanno a finire la *Fiaccola*» (G. D'ANNUNZIO, *Caro Pascal. Carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo, Casoli, Ianieri, pp. 326-327:327). In poco tempo, nell'aprile 1905, D'Annunzio annunciò al Temneroni che il 22 avrebbe rappresentato la *Fiaccola* al Nazionale («Al camido fratello. Carteggio Gabriele D'Annunzio-Annibale Temneroni, Lanciano, Carabba, 2007, pp. 293-294:293»). La prima della tragedia fu al Mammoni di Milano, la sera del 27 marzo 1905: la parte di Tebaldo fu affidata a Mario Fumagalli, quella di Gigliola a Teresa Franchini, quella di Simonetto a Gabriellino D'Annunzio, che aveva il nome d'arte di Gabriele Steno. La versione francese debuttò a Parigi il 9 febbraio 1905. L'anno successivo la tragedia fu allestita dalla Stabile Romana, con Giacinta Pezzana. A proposito della recitazione della *Fiaccola*, l'attrice confidò a Luigi Rasi: «È un'opera magnifica, potente» (V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, F. Angeli, 1992, p. 240).

e regressione ancestrale caratterizzi il recupero preculturale della lunga fase biografica dell'autore dell'infanzia e dell'adolescenza. L'identificazione con una condizione di una fase tipo della vita di D'Annunzio qualifica, dunque, lo sfondo esistenziale su cui si proietta e da cui prende le mosse la composizione della tragedia, sulla quale l'innesto del modello sofocleo ed euripideo agì da avallo culturale di elementi predefiniti in uno spazio liminare della coscienza. Il rinvio, anche per la vicenda del Serparo al quadro del Michetti esposto all'Universale di Parigi nel 1900, *La processione delle serpi*, ispirato alla processione di San Domenico di Cocullo, avalla lo sfondo creativo della terra natia, come elemento di propulsione illogica e tutta memoriale di una decantazione psicologica del dramma. Lo spunto ancestrale valeva a confermare l'origine nell'immaginario collettivo e popolare di un dramma, che se contrapponeva allo sfondo pastorale della *Figlia di Iorio* quello nobiliare della *Fiaccola*, si poneva, d'altro canto, come punto di arrivo, come ha notato l'Imbriani, di un «percorso pentecostale, che affiancava alla «fiaccola inconsueta», luce del mondo e della verità, i serpenti delle tradizioni popolari».<sup>14</sup> Né tra le fonti l'Imbriani manca di ricordare testi fondamentali come la *Storia dei Marsi* di Luca Colantoni, la *Guida dell'Abruzzo* di Abbate e gli *Usi e costumi* di Antonio De Nino. Al De Nino anzi il D'Annunzio scrisse ripetute lettere per ricevere informazioni sulle credenze e sui costumi dell'Abruzzo. In reità la materia autobiografica e la memoria culturale si fondono, nella tragedia, alimentando le letture abruzzesi una vicenda dai contorni lividi e attivando scatti di recuperi memoriali allusivi a fondamenti classicisti. La tragedia dell'inetitudine si incentra, così, sul vitalismo ancestrale di un popolo, che nella decadenza della stirpe dei Sangro, ricerca i fondamenti di un simbolismo materico, ispirato alla poesia delle rovine, di luoghi personalmente visitati da D'Annunzio sin dall'adolescenza, che nella loro arretratezza e nella loro chiusura alle civiltà esercitarono una fascinazione di tipo onirico sulla fantasia ricreatrice dell'autore.

Non più momento liberatorio di un rito salvifico, ma introiezione psichica di una storia di memorie e di sentimenti, l'istituto tragico risultava coerente nella *Fiaccola*, non con l'approdo all'idea di una ispirazione naturale, e dunque di riflesso neopositivista, ma con una qualificazione tutta spirituale, e dunque umana, di un naturismo definito come sviluppo di un pensiero e di un procedimento ideativo, e non solo come cristallizzata sedimentazione di ricordi, di mentalità e di atti comportamentali. In tale contesto, lo stesso dato popolare nella *Fiaccola*, inteso come intima adesione, non a un

<sup>14</sup> G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggi*, ed. critica a cura di M. T. Imbriani, Verona, Il Vittoriale degli Italiani, 2009 (*Introduzione*, p. XLVI).

gruppo sociale, ma a un modo di sentire e di pensare, ci sembra assumere i tratti trasognati della risemantizzazione simbolica, oggettivantesi nella trama e nei personaggi, entro un dissidio umano di proporzioni sia speculative che poetiche. Si trattava di un dissidio che ineriva a un ripensamento globale dei principi di estetica e di idee filosofiche e che non condusse a un rinnegamento, come da più parti è stato insinuato, dei modelli in vista del teatro moderno dell'assurdo, ma a una reinterpretazione della stessa classicità nelle forme ambigue della vita e della decadenza, della creazione e del dissolvimento, dell'evoluzione e della morte. Solo una lettura in controllo della tragedia consente a nostro avviso di cogliere, al di là della presunta dissoluzione dei valori tradizionali, non una borghese ripostulazione di essi, ma semplicemente un'antitetica messa a punto di un'idea di rinascita e di una prassi riformatrice attinenti a un coagulo di esperienze diverse. In quest'opera di risemantizzazione e di ammodernamento dell'antico il valore originario della stirpe vale a collegare la vicenda a «radici lontanissime e innumerabili»<sup>15</sup>, come in un rito di purificazione e alla ricerca di una forza espressiva, che impiantino la trama su un moto personale di riappropriazione delle origini tanto ambientali, quanto culturali. L'antierismo di Gigliola e di Simonetto, allora, viene a configurarsi paradossalmente come vitalistica ripostulazione di un itinerario personale di crescita, in cui il gioco chiaroscurale delle luci e delle ombre connota una sedimentazione psicologica delle vicende rappresentate, pur all'interno di indubbe implicazioni sociali e culturali. La greccità diventava in questo ambito pulsione animistica, e non ideologica, non di uno scacco di civiltà, ma di una tensione alla completezza dell'uomo e alla complessità dell'animo, per la quale la polisemicità della tragedia si poneva come connotazione non tanto di senso, quanto di spirito. L'esaltazione del mito, nella quale si univano potenza di fantasia e di invenzione e valore aristotelico catartico e consolatorio, non risultava, perciò, nella *Fiaccola* un principio eternatore di leggendaria sacralità, ma il termine attualizzante di una condizione esistenziale.

Identificato dal Conti con la poesia popolare «dalla primitiva forma rapsodica alla suprema espressione drammatica»<sup>16</sup>, in quanto «espressione più schietta e più intensa della coscienza religiosa»<sup>17</sup>, il mito avrebbe dovuto condurre, per il "Doctor Mysticus", a un senso di oblio, in un atto estremo di purificazione e di liberazione dal dolore, che pure ne costituiva il pre-

<sup>15</sup> G. D'ANNUNZIO, «Il poeta della sua terra», in «Il Giornale d'Italia», 20 giugno 1904; poi in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 575-676-575.

<sup>16</sup> A. CONTI, *Il teatro futuro*, cit.; ora in G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica*, cit., p. 178.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 177.

supposto. Il senso di queste riflessioni, inserite nel clima dell'estetismo, del neogoticismo e del preraffaellismo di fine secolo, si coglie, come è noto, in un'idea dell'arte come principio assoluto e lenitrice del dolore, in uno spiritualismo che non annullava il principio di imitazione della natura, ma lo convertiva in quello della continuazione, attraverso la creazione della parola scritta e poetica, dello stile. La condizione estatica dell'arte e della bellezza risolveva pertanto e ripostulava in nuove forme, nel Conti, il problema della trascendenza e la metafisica kantiana, della quale il Nietzsche del *Crepuscolo degli idoli* aveva ripreso invece la distinzione tra "mondo vero" e "mondo apparente", per identificare l'unica verità nel divenire e nel processo evolutivo della materia sensibile. Il pensatore tedesco mirava al ristabilimento dell'innocenza nel divenire, denigrando ogni forma di morale e di dogmatismo come indebolimento dello spirito, in quanto suscitatori dell'idea del peccato e del senso della colpa. Macchiarsi del senso del peccato non si risolveva, in D'Annunzio, in una forma contestataria della morale, perché al poeta non interessava la colpevolezza, quanto la trama di eccidi e di vendette personali, stagiata sullo sfondo di un mondo che aveva smarrito gli antichi valori della fedeltà e il vincolo dell'amore. Questa sarebbe stata la formula che avrebbe guidato D'Annunzio, sia nella *Città morta*, che nella *Franческа*, in cui lo scontro tra fratelli assume la forma incestuosa e adulterina del peccato. Ma ciò che conta per D'Annunzio è l'opera di redenzione dello spirito, che solo nell'atto della violenza scopre le orme disperate della vendetta. La condanna a un eterno peccato, come un destino di distruzione che, dietro l'esempio dell'*Elektra* di Euripide e delle *Cœffere* di Eschilo, incombe sui due fratelli Gigliola e Simonetto, non rimanda, nella *Fiaccola*, a una fatale forma di eccidio, ma a una sete di vendetta, che imbestialisce i personaggi e li radica in una condizione di abbruttimento. Perciò il mito della bellezza si annulla nell'atto demolitore, che non contiene più nulla di profetico, ma pertiene a una tragedia familiare, sviluppatasi nel quadro della maturazione di una coscienza morale. L'atto stesso vendicativo (l'uccisione di Angizia ad opera di Tibaldo) non produce soddisfazione nei due fratelli, ma è foriero di ulteriore sofferenza e di un'eterna dannazione, che si esprimono nel suicidio di Gigliola. Non si tratta, come ha sottolineato opportunamente Marilena Giammarco, di una semplice inversione di ruoli rispetto al modello greco (un padre nelle *Cœffere*, una madre nella *Fiaccola*), ma di rimaneggiare il modello greco alla luce di incipienti contraddizioni e contrasti interni, che giustificano la plausibilità di una vicenda di morte. Ciò che interessa a D'Annunzio, oltre ai conflitti psicologici dei personaggi, è la parabola di annientamento di ogni idea di bene, nel cupo pessimismo di un'espansione tragica della vicenda. Eppure da questo pessimismo i personaggi si riscattano

affermandosi come singole entità alla ricerca disperata del ristabilimento di un ordine familiare, lo stesso che auspicano figure come Maria di *Più che l'amore*, Leonardo della *Città morta* e Francesca della *Francesca da Rimini*. Infatti dalla furia omicida e peccaminosa di una situazione borghese di adulterio. Perciò giustamente Marilena Giammarco ha evidenziato il significato antitetico del testo dell'epigrafe che D'Annunzio ricavò dal coro delle *Cœphore*, ΔΡΑΣΑΝΤ ΗΙΛΑΘΕΙΝ, che collegava l'idea di azione e di sofferenza con quella di inazione.<sup>18</sup> Complicata dalle vicende storiche, che fungono da quadro di riferimento di un'espansione tematica, la tragedia riconduce il mito alla veridicità di una storia centrata su una ambientazione reale e sul riferimento a una sorta di dinamismo psichico. Il dramma si proietta su una complicità esteriore di rapporti tra la storia e la psiche, perché l'ispirazione è quella personale di una rappresentazione di vicende esteriori e di un dramma interiore.

L'influenza di queste posizioni devio, dunque, il pensiero di D'Annunzio verso un'interpretazione superomistica e insieme decadente delle suggestioni classiche, che unì all'idea di perfettibilità quella di un naturalismo nullificante e annientatore, che fece del dolore nella *Fiaccola*, oltre che lo strumento salvifico di un itinerario di iniziazione e purificazione, un dato di qualificazione negativa di un'esperienza totalizzante. Lo scacco di Gigliola, la fiacchezza morale di Simonetto, sono il riflesso di una vocazione non al martirio, ma alla sofferenza, nel fallimento disperato del sacrificio di espiazione e nella immoralità della morale, non solo entro la negazione del Bene, ma entro l'irrisone del destino. La vanità della morte di Gigliola diventa inversamente proporzionale alla gravità di una colpa, da cui ci si libera, più che con un atto titanico di eroismo, con la stessa futilità di un esito paradossale. Gigliola non arriva a debellare il peccato, e dunque non lascia trionfare la sua morale fondata su principi saldi e ligi a un'etica comune, ma impone la sua tragicità di eroina insoddisfatta e minata da un conflitto di coscienza. Perciò la lotta contro il peccato non si esalta nel successo del bene, ma si confonde nella demistificazione crudamente sarcastica della parodia, che pone in evidenza l'illusorietà di tutti i valori legati alla saggezza del quotidiano e alla convenienza sociale.

E contro di essi non si parano ancora la fortuna e l'espressione di una morale controcorrente, ma semplicemente un senso amaro di desolazione e una squallida visione di morte. L'arte tragica, allora, non sembra tanto, nella *Fiaccola*, liberare i personaggi dal dolore in un atto di pura e sere-

na contemplazione, quanto legarli a un destino di sofferenza tra i confini confusi ed imprecisi del Bene e del Male. La "camera oscura" di cui aveva parlato il Conti a proposito dell'arte era dunque l'angolo stretto e riposto da cui contemplare la nettezza degli oggetti per «meglio abbracciarli con uno sguardo solo»<sup>19</sup> e coglierli simbolicamente, non nella loro essenza reale, quanto in sintonia naturale e in un moto di simpatia con le molteplici contraddizioni dell'animo umano. Perciò D'Annunzio, nel momento in cui auspicava, secondo le parole del Conti, che la scrittura teatrale diventasse, sulle orme classiche, lirismo e si fondasse su una azione come «visione»<sup>20</sup>, veniva ricalificando la stessa in senso decadente, nella deviazione verso una sorta di materia insieme tragica e lirica.

L'abruzzesità e la popolarità si pongono allora come dato inequivocabile di una tensione ispirativa in parte suggerita da una sedimentazione di memorie, culturale e di storia personale e corale, e in parte evidentemente legata, come spesso si è argomentato, a circostanze esterne e contingenti.

Se i documenti addotti dal Cianì<sup>21</sup> confermerebbero una consapevole e premeditata delineaazione dell'ambiente, assunto a ruolo di vera e propria *dramatis persona*, le dicerie circa la speranza di D'Annunzio della replica del successo de *La figlia di Iorio* o la volontà di recupero rispetto alla tragedia maggiore di un materiale non ancora del tutto utilizzato proverebbero, al contrario, la genesi esteriore di un'opera evidentemente condizionata da esigenze di mercato e da necessità pratiche.

Certo il fondamento storico del dramma si perde nei mille rivoli di un dramma personale, cui l'ambientazione storica fornisce suggestioni di un mondo in rovina.

La consapevolezza di volere fare cosa nuova rispetto al passato emerge chiaramente nella lettera del 26 gennaio 1905 di D'Annunzio a Ferdinando Martini, in cui non solo il poeta precisava che la sua nuova tragedia «si svolge anche negli Abruzzi, nel paese dei Marsi; ma il turbine abbatte una vecchia casa magnatizia, non una famiglia di pastori», e puntualizzava anche lo spirito diverso alla base della nuova ideazione prodottasi in lui «per liberarmi da me stesso».<sup>22</sup> La divaricazione tra il mondo pastorale che presiedette all'ideazione della *Figlia di Iorio* e della lirica *I pastori di Alcione* e l'universo nobile, sia pure in decadenza, dei Sangro, appare come il

<sup>19</sup> Doctor MYSNICUS, *Cose d'arte. Il poema moderno*, in «La Tribuna», 17 luglio 1889.

<sup>20</sup> A. CONTI, *I drammi di Gabriele D'Annunzio*, in G. ORAVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 395-408.

<sup>21</sup> I. CIANI, *Dalla fiamma alla serpe*, cit.

<sup>22</sup> A. Rossi, *Martini e D'Annunzio*, in «Poliorama», dicembre 1984, n. 3, p. 47.

<sup>18</sup> M. GIAMMARCO, «Altro non posso che morire... Malattia e inettitudine nella «Fiaccola sotto il meggio», in «Studi medievali e moderni», (2002), n. 1, pp. 351-373.

risolto dell'enunciazione di un primitivismo coerente con il clima di forti ed elementari passioni, che si agitano nella tragedia. Chiarito ormai il carattere ispirativo della genesi della tragedia, ciò che resta ancora da definire è il movente iniziale di questo bagno nell'abruzzesità, da ricercare, a nostro avviso, nel recupero di un'identità oltre che geografica, e dunque etnica, poetica e umana.

Le prove di questo itinerario verso le origini come rinascita dello spirito nel segno della poesia ci sembra che vadano identificate negli stessi *Taccuini*, e in particolare nel *Discorso ai Pescarezi*, forse pronunciato alla fine di dicembre del 1901 o ai primi del gennaio successivo, quando il poeta tornò dopo cinque anni di assenza a Pescara<sup>23</sup>, e nel taccuino scritto il 17 febbraio 1907 il giorno dopo la morte del Carducci alla foce del Motrone.<sup>24</sup> Frutto di due momenti e situazioni biografiche diverse, relativi il primo al mito del ritorno, il secondo al canto della lontananza, i due taccuini ci sembrano oltremodo convincenti del desiderio di recupero di una dimensione memoriale sempre più pressante in D'Annunzio, però non concepito nell'atteggiamento sterile e nostalgico di un chiuso culto del passato, quanto vivificato da un'urgenza tutta interiore di legittimazione delle linee e dell'ispirazione della propria poesia:

Grazie, amici e concittadini, per questo saluto affettuoso che accresce indibilmente la gioia del mio ritorno. Non so dirvi di quanta commozione mi tremi il cuore in questo subitaneo riconoscimento del buon sangue da cui son nato. Ad ogni pietra qui è legata una memoria dei miei anni primi, e mi pare che oggi ne sorga una voce di tenerezza e di consenso per quel gioco che ho fatto nel mondo con la mia costante aspirazione verso tutte le forme della bellezza ideale e della vita feconda.<sup>25</sup>

La malinconia del poeta, che, lontano dalla sua terra identifica, come suggerisce opportunamente l'Oliva, la sua Pescara come «luogo della memoria»<sup>26</sup>, è destinata a consumarsi nel confronto tra una vita inimitabile e il ricordo di una purezza di vita. Così, a ridosso dell'Ulisse di *Maia*, dominato dall'ansia della conquista, D'Annunzio si trasforma in un novello Ulisse,

<sup>23</sup> Il taccuino, numerato XLI, in G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. 429-430, reca la data 1901. Sul ritorno del poeta a Pescara cfr. C. ANTONIA TRAVERSI, *Gabriele D'Annunzio. Curriculum vitae*, Roma, Casa del libro, 1932, vol. I, p. 38.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 429-430. La prosa *Alla foce del Motrone* costituisce l'inizio dello scritto *Di un maestro avverso*, compreso con varianti nel *Compagno dagli occhi senza cigli*.

<sup>25</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., n. XLVIII (1906-1907), p. 485.

<sup>26</sup> G. OLIVA, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, B. Mondadori, 2007, p. 126.

temprato dalle cose del mondo, «che sarà mosso come l'eroe greco dalla malinconia di Itaca petrosa, dal 'pensier della madre lontana', da quello delle 'dolci sorelle', del 'focolare', del fiume nato, delle tombe paterne»<sup>27</sup>

Non diversamente la morte del Carducci, dopo una nitida e particolareggiata descrizione del paesaggio, è associata al ritorno al luogo natale («Lo spirito del Poeta ritorna al luogo natale»), quasi a volere sottolineare, anche lontano dalla propria terra, lo stretto legame che lega pure in morte la poesia al mondo delle origini.

Il senso di queste dichiarazioni si percepisce nella stessa natura della poetica di D'Annunzio acutamente sottolineata dall'Oliva<sup>28</sup>, e centrata sul processo di invenzione come sintesi di materia e fantasia. Il carattere tutto indiziario del ritorno alle origini, come ritrovamento di un'inclinazione naturale alla poesia, è supportato in D'Annunzio, come nel Pascoli, dal mito del "fanciullino", come energia compressa di svelamento della vera natura delle cose sovrappiatta dalla stratificazione e maturazione esistenziali. Ritrovare l'attitudine alla poesia sorgiva equivaleva a un ritorno all'infanzia, nella scoperta della reale essenza di tutte le cose, coincidente con la legge del divenire. Perciò il fondamento dell'arte e della scrittura era rinvenuto da D'Annunzio nella verginità e autenticità dei sentimenti, come rivelazione di un mondo chiuso nella fenomenicità noumenica delle immagini e delle visioni. L'essenza naturalistica di tale concezione consentiva di filtrare il simbolismo della stratificazione mitica, proprio del processo scrittoriale e artistico, nel legame oggettivo con un mondo di tradizioni, come forma di recupero di una genuinità di emozioni identificantesi, più che con categorie e classi sociali, con i caratteri dell'introiezione psicologica. Perciò, se uno scarto vi è tra la produzione prenietschiana di carattere morbidamente sensuale e il naturalismo superomistico della fase delle *Laudi*, non vi è dubbio che lo sbocco ad una crisi esistenziale fu mediato da una volontà di ritorno all'ingenuità e all'innocenza dello stesso *Poema paradisiaco*.

Da qui deriva la natura, definita dall'Oliva «permanente»<sup>29</sup>, della scansione diaristica, atteggiata, più che in senso cronologico, in direzione «intima e segreta»<sup>30</sup>. E da qui deriva pure la corrispondenza individuata tra i *Taccuini* e i moventi dell'ispirazione della tragedia, che si formalizzano in annotazioni a margine della scrittura, che come carte preparatorie non presiedono staccamente all'atto della stesura, ma interagiscono con esso in un proposito di

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 125

<sup>28</sup> G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., pp. 7-18.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>30</sup> *Ibidem*.



rifondazione, non tanto estetizzante, quanto psicologico e morale.

Gli elementi si cui si era imperniato nella *Figlia di Iorio* il mito della terra d'Abruzzo, e cioè le qualità di bontà, pietà, semplicità, testimonianze della bellezza di una vita anteriore nella considerazione di una religione umana, con la santità dell'etnia e dei valori primigeni, appaiono, nella *Fiaccola*, sopraffatti da una logica dionisiaca, aperta non alla celebrazione vitalistica dell'esistenza, ma all'esaltazione di sensibilità torbide e oscure, coincidente con un tipo di classicismo «più afrodisiaco che apollineo, più decisamente sensuale che platonico».<sup>31</sup> Il superomismo di Gigliola non pertiene alla sfera simbolica della superiorità antropologica, quanto al terreno dell'eccezionalità morale di sedimentazioni inconse che, non pervenendo alla serenità apollinea del culto della bellezza e della luce, lasciano intravedere il fondo malato delle patologie delle antieroine di tante figure femminili dannunziane, come Orsola e Anna. Il ruolo della figlia e della sorella, capovolto in quello della genitrice come garante del nucleo familiare, all'interno di una tradizione matriarcale, conduce il personaggio femminile a un metamorfismo psicologico nullificato nelle pretese di assoluto del valore sacro degli affetti, sicché il Fato, più che forza imponderabile depistante il lineare sviluppo degli eventi, funge da elemento liberatorio di energie e di passioni. Non il recupero del mondo dell'infanzia *tout court*, ma la sintonia con gli elementi primordiali della creazione poetica sostiene l'impalcatura ideativa della *Fiaccola*, in ordine a una «autobiografica persistenza del motivo della madre»<sup>32</sup> e in una dialettica tra il mondo terreno e quello sacro, che è sintesi di un naturismo né positivo, né religioso, ma semplicemente decadente. E solo all'interno della coscienza umana D'Annunzio rinviene la sintesi tra la «forza di espansione vitale (l'eroe) e la potenza di espressione verbale (il poeta)».<sup>33</sup>

Da qui scaturisce l'incontro tra la poesia di D'Annunzio e l'influsso della filosofia di Nietzsche, limitato nel caso della *Fiaccola* all'aspetto dionisiaco del «miracolo metafisico della volontà ellenica»<sup>34</sup>, in una fusione delle forze prepotenti dei sensi con i sentimenti naturali. Il sondaggio spiritualista dell'ultrasensibile e dell'ignoto si circoscrive a una naturalistica metafora di una esplosione irrazionale, in cui se è vero, come vuole giustamente il Moretti, che una «*laus vitae*» implica sempre in D'Annunzio una «*laus mortis*»<sup>35</sup>, la

sconfitta e la malattia patologica costituiscono l'altra faccia dell'eccitazione vitalistica, mentre il forte anelito alla riconquista della semplicità e della purezza, che costituisce il nucleo sentimentale e patetico della tragedia, contrasta con l'amara considerazione di torbide e oscure personalità. Sono questi i termini entro i quali si dibatte la visione tutta attualizzante della storia di D'Annunzio, per la quale, come è precisato nel brindisi pronunciato sulla vetta del monte di Portofino il 15 maggio 1908, «quando la forza della stirpe sente che il Passato esiste, sente anche vivo nel suo pugno l'avvenire».<sup>36</sup> Il futuro invero sempre il passato come misura dell'eterno divenire di tutte le cose, in cui la logica del tempo reca impressi, pur nell'inevitabile decadenza e dissoluzione della materia, i segni delle memorie. Così il tramonto dei Sangro, se appare inevitabile, da un lato, in una prospettiva progressista della storia, è pari dall'altro alla dignità dei personaggi che incarnano, negli atti estremi del coraggio e della lotta per i valori della propria stirpe, la sfida contro il tempo e contro la morte. La bellezza ha il volto ambiguo dell'ideale e della disperazione, come le stanze del palazzo ducale di Mantova, in cui «la desolazione e la gioia si alternano», in un «miscuglio di morte e di bellezza», in cui arbitro assoluto è «l'imitabile musico Il Tempo».<sup>37</sup>

I tratti decorativi e preziosi in cui il Bárberi Squarotti ha identificato la religiosità di D'Annunzio<sup>38</sup>, col modello del Flaubert de *Les tentations de Saint Antoine* e di Huysmans, rivelano la natura di precarietà nel gioco metamorfico della vita, la cui essenza si riduce al ritorno dell'eterno divenire e ad una lotta, di eco darwiniana, per la sopravvivenza del bene sul male. In questa luce chiaroscurale e riflessa, e non a tutto tondo, della spiritualità dannunziana, l'assoluto si risemantizza, non nell'effusione nostalgica del ricordo, quanto nel crudo presente di una lettura diacronica. Il bagno nell'abruzzesità della *Fiaccola*, allora, non è più artificiosa tensione verso il travestimento mitico dell'elemento arcaico, ma concreta ipostasi del congiungimento con la vita, nel superamento di una tensione astratta ed elusivamente decadente.

Perciò le concessioni nella tragedia al folclorico e al geografico suonano sì come sfondo etnografico, ma connotano anche una epifania non del sacro, bensì della poesia, riscoperta ed esaltata nelle sue valenze crudamente segnate che della rappresentazione naturale, e insieme psicologica. Sono il soffitto che pericola «nella stanza / della contessa Loretella», gli «specchi torbi» rotti,

<sup>31</sup> P. NICOLAI, *L'itinerario intellettuale di Gabriele D'Annunzio dalla «Laus vitae» al «Libro segreto»*, Roma, Città nuova, 1998, p. 19.

<sup>32</sup> E. PARATORE, *Le due tragedie abruzzesi*, in AA. VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 283-296:295.

<sup>33</sup> P. NICOLAI, *L'itinerario intellettuale*, cit., p. 17.

<sup>34</sup> F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Bari, Laterza, 1982, p. 21.

<sup>35</sup> V. MORETTI, *L'asceta narcisista. Gabriele D'Annunzio e le ambigue forme della spiritualità*, in

«Oggi e domani», a. XXIX (marzo-aprile 2001), n. 3-4, pp. XXIII-XXVI:XXIV.

<sup>36</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., n. 52(1908), pp. 517-523: 523. Il brindisi figura anche in T. ROSINA, *Genova e Gabriele D'Annunzio*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1938, pp. 52-54.

<sup>37</sup> G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., XLIX (1907), pp. 491-500.

<sup>38</sup> G. BÀRBERI SGUAROTTI, *Inviato alla lettura di D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, p. 34.

nelle cui macchie si intravedono «non so che cose del tempo che fu» (Atto I, scena I). Sono il giardino «inselvaticato» di Donna Aldegrina, il Sagittario che «subito s'infuria» (Atto I, scena I), il broccatello rosso «già stinto» della portantina della nonna (Atto II, scena I).

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi a riprova di una desolazione che investe le cose e gli oggetti e li umanizza in una prospettiva, non di santificazione, ma di naturalizzazione. Così la sofferenza di Gigliola è pari non alle «stimate di Cristo» che «recano i segni della passione santa», ma alle «stimme [...] / di quella carne che mi generò» (Atto I, scena II). E l'ossessione di Gigliola è quella di essersi maturata «non al sole ma all'ombra, / all'ombra d'una sepoltura» (Atto I, scena V), mentre il dramma di Tìbaldo è quello di una perdita di identità e di una decomposizione della personalità:

Ho guardato il mio viso nello specchio  
e non mi sono riconosciuto. Allora  
giù ho dato un colpo e l'ho spezzato. L'anima  
è andata in mille pezzi,

s'è sparpagliata giù pel pavimento;  
e mi rivedo mille,  
e non mi riconosco (Atto II, scena IV).

La colpa, invece che condurre alla purificazione, si mescola alla follia, quella di Angizia che ricorda a Tìbaldo i cedimenti dell'amore coniugale, interpretati dall'uomo come atti bestiali di una passione smodata e disumana. In questo ambito si attua il rovesciamento naturalista della donna, che, come sottolinea Paola Ottaviano, se nella «prima produzione, attraverso il panismo approda ad una natura antropomorfa», nell'ultimo D'Annunzio «approda ad un processo inverso, in cui la donna diventa voce e gesto della natura stessa».<sup>39</sup> La conversione operata nel metamorfismo naturalistico è spia di un dissidio interiore tra umanità e bestialità, entro un senso di morte che non pone i personaggi dannunziani, come sottolinea la Valentini, in una «lotta con forze esterne, al pari della tragedia greca», ma fa «fronteggiare esclusivamente la propria soggettività».<sup>40</sup>

L'effeatezza tragica dell'opera non si spegne allora nella connotazione simbolica del trasognamento sociale e ambientale, quanto nell'implacabilità

<sup>39</sup> P. OTTAVIANO, *Sul tema della morte nell'ultimo D'Annunzio*, in «Studi medievali e moderni», (2002), n. 1, pp. 311-339-334.

<sup>40</sup> V. VALENTINI, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 23.

di una sorte che lega l'uomo alla storia, quella dell'impietoso presente e non del memore passato. Inventare non significava solo risemantizzare il reale con la mediazione della fantasia, ma anche contaminare il presente col passato, nell'adesione ai moti primigenii della scansione psicologica e dell'animismo panico. Perciò la *Fiaccola* riveste un'importanza molto più grande rispetto a quella tradizionalmente riconosciuta, che se non deve essere offuscata dalla maggiore fortuna della *Figlia di Iorio*, richiede, senza dubbio, una comprensione più organica della poetica e della spiritualità dannunziana. La fiaccola si spegne alla fine della tragedia nella inanità di uno sforzo titanico che illumina il presente nell'estenuazione drammatica di un vittimismo esistenziale, connaturato alla stessa identità dei personaggi, come intricata con la poesia era l'adesione a un biografismo di marca decadente. È la morte di una fase della vita, vivificata dal ricordo, e annullata nel potere devastante di una presenza alla memoria, metafora di un eterno che si intride di tempo e restituisce i protagonisti della tragedia all'esemplarità transitoria di una sofferita macerazione introspettiva. Tra passato e presente, tra un clima di assolutizzazione memoriale e una temporalità *in fieri*, la vicenda di Gigliola vale a contaminare due piani del racconto, nella sublimazione emotiva dell'effeatezza tragica e della temporalità inconscia, come indicazione memoriale, e nel presente dell'evidenziazione realistica.

### 3. Verso il teatro moderno

L'addensamento delle riflessioni e delle istanze di poetica in anni cruciali per la formazione e la maturazione dell'estetica dannunziana prova, dunque, la modernità di un pensiero, che non può ritenersi completamente dimostrata senza l'inserimento delle riflessioni del poeta nel vivo del dibattito sul teatro contemporaneo. Il problema dell'allestimento di una nuova tragedia che fosse al passo con i propositi di riforma della scena moderna affiorava negli anni appunto vicini alla composizione della *Fiaccola*, che fondeva emblematicamente quel moto di pensieri e quelle idee di rifondazione dell'istituto tragico con i fondamenti di una ispirazione sempre più profesa verso nuove conquiste delle leggi del ritmo e della poesia. L'immersione della parola nelle zone del silenzio, che sarebbe stata stigmatizzata nella fase notturna, nella perdita del suo valore comunicativo e nella sua valenza segnica, sarebbe stata proclamata nove anni più tardi della composizione della *Fiaccola* in un'intervista concessa dall'autore il 28 febbraio 1914 appunto sul «Corriere della sera», in cui l'anonimo intervistatore rilevava le contraddizioni tra l'enfasi verbale di una parola posta al centro della poetica dannunziana («il Poeta che scrisse con

enfasi giovanile "la parola è tutto" comprende e penetra i misteri fecondi del silenzio») e le difficoltà di una rappresentazione affidata al solo gioco mimico e privilegiante l'azione («il Poeta [...] non potrebbe rassegnarsi di botto alla vanità dei discorsi brevi e disadorni o delle gesticolazioni superficiali»)<sup>41</sup>. La pretesa inconciliabilità tra la parola e la musica, il verso e l'azione veniva sottolineata proprio in margine all'identificazione dell'espressione verbale con quelle zone del silenzio, che attesterebbero un livello preconciso e prelogico di scacco dell'edificio nominalistico, preludente a una ripostulazione dei principi della conoscenza, parallela a una enunciazione dei principi cardine della poetica dannunziana, attivante l'antico nel moderno.

Il valore fantastico del lavoro di elaborazione poetica veniva d'altronde sottolineato dallo stesso D'Annunzio in un'altra intervista a Ettore Moschino apparsa su «La Tribuna» il 25 aprile 1905, in cui il poeta andava precisando, a proposito della composizione della *Francesca da Rimini*:

Lo stile del tempo, la ricostruzione dell'epoca, dei costumi, del linguaggio furono da me riprodotti senza consultazione e senza deviazioni; molte parole e molte locuzioni parvero a me stesso inventate, e grande fu la mia meraviglia allorché, a lavoro compiuto, io riconobbi la precisione delle cose scritte.<sup>42</sup>

Tali dichiarazioni, che sembrano nullificare anche per la *Fiaccola* le ricerche tese a dimostrare la ricca documentazione dell'autore a monte della tragedia e che nuova interpretazione arrecano a una prassi compositiva informata assai spesso a una scrittura di getto, si precisano ancora meglio negli accenni successivi alla rapida conclusione de *La figlia di Iorio* e della *Fiaccola*, ultimata senza «interruzioni di sorta»<sup>43</sup>, la prima dalla metà del primo atto in poi, e scritta la seconda in un solo mese. La sottolineatura del procedimento creativo delle tragedie abruzzesi non impedi d'altro canto a D'Annunzio di intervenire in seguito con argomentazioni più dettagliate sui caratteri dell'invenzione, venendo così a interloquire:

Alcuni affermano che io avevo trovato nel contado abruzzese e nella tradizione popolare il *linguaggio*; e che il folclore da me sfruttato mi aveva

<sup>41</sup> *Interviste a D'Annunzio*, cit., (SF., *A colloquio con D'Annunzio*, pp. 278-285:280).

<sup>42</sup> *Ibidem* (E. MOSCHINO, *Visita a Gabriele D'Annunzio. I prossimi lavori del poeta*, pp. 109-113:111).

<sup>43</sup> *Ibidem*. La scrittura della *Figlia di Iorio*, avvenuta «in trentatré giorni, di estate, con un vero furore» (intervista a Jarro su «La Nazione» del 15 luglio 1914, con titolo *Confessioni di Gabriele D'Annunzio a Jarro*) appare segnata da una sorta di *impasse* ideativo, su cui cfr. R. BERTAZZOLI, *La figura di Mita e l'evoluzione di un'idea*, in «Studi medievali e moderni», a. IX (2005), n. 17, pp. 29-50.

assai agevolato. Ebbene io ho semplicemente "inventato" tutto quello che parve "folclore": inventato, si intende, come *intuendólo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica.<sup>44</sup>

Da qui, da questa sedimentazione culturale di istanze poetiche muove la considerazione del breve processo di elaborazione creativa dell'opera, compreso in un breve giro di giorni. La mancanza di abbozzi, appunti, schizzi, pertiene alla fenomenologia della scrittura di getto, complessa e tormentata, mediata da un'inconscio messa a punto di ricordi preconcisi.

E su questo concetto di intuizione non vi è dubbio che D'Annunzio si sia rifatto all'opera contiana della *Beata riva*, in cui si precisa che l'«intuizione è adunque punto di partenza e punto di arrivo del pensiero, del quale essa costituisce la sostanza immediata e reale».<sup>45</sup> La conoscenza intuitiva consiste in un procedimento immediato e istintivo di penetrazione nella natura, nell'accoglimento non meditato e riflesso di verità prelogiche. La genesi ispirativa della tragedia, attribuita dallo stesso D'Annunzio a un'eredità prelogica e all'atavico riconoscimento delle suggestioni di una cultura locale, è alla base delle rievocazioni della terra natia, che incidono, come osserva Angela Tumini, soprattutto sulla centralità del personaggio femminile all'interno della logica familiare.<sup>46</sup> La dissoluzione del nucleo familiare nella *Fiaccola* non è il solo frutto di una logica controcorrente, quanto anche indizio di un legame profondo con la madre e con la propria terra d'Abruzzo, depositaria di una tradizione e di valori, che tendono ad essere superati dal progresso della civiltà. La logica borghese della crisi del nucleo familiare, causata da un adulterio, incide in misura considerevole sul rimpianto di una condizione di pace e di equilibrio, nell'attivazione inconscia di ricordi dell'infanzia e nel rivestimento dell'antico nelle forme moderne e attuali della riproposta di un dramma familiare, risolto, non nell'annullamento di vincoli affettivi, ma nell'identità tutta moderna di un dramma di passioni.

E non è un caso che nell'intervista a Verildo Sorrentino dell'8 maggio 1915 D'Annunzio sottolineasse il «desiderio acutissimo di mia madre e del mio mare».<sup>47</sup> In questa definizione tragica della vicenda D'Annunzio elimina

<sup>44</sup> *Interviste a D'Annunzio*, cit., (F. SURICO, *Nuovi ricordi letterari della mia visita a Gabriele D'Annunzio*, pp. 427-431:429). La conversazione apparve su «Le Lettere» II, n. 18, il 6 dicembre 1921, la rivista appunto diretta da Filippo Surico dal 1921 al 1938.

<sup>45</sup> A. CONTI, *La beata riva. Il trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 27.

<sup>46</sup> A. TUMINI, *Sante, streghe, emanidi e madonne: il ruolo delle donne ne «La figlia di Iorio» e ne «La fiaccola sotto il moggio»*, in «Studi medievali e moderni», (2002), n. 1, pp. 341-349.

<sup>47</sup> V. SORRENTINO, *Conversando con Gabriele D'Annunzio a Genova*, in «Il piccolo giornale d'Italia», 8 maggio 1915; poi in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 314-318:317.

ogni considerazione di carattere etico, come nelle fonti greche, per sintonizzarsi sulla sedimentazione inconscia di valori patriarcali, messi a dura prova dallo sconvolgimento dei ruoli e da una lettura attenta alla conciliazione tra mondo patriarcale e istintività bestiale. All'Oreste vendicatore si sostituisce la Gigliola assetata di sangue, entro una forma, che non è solo quella di rapporti alterati, ma anche di corruzione. Si uccide non solo per vendicare l'offesa, ma anche per sottolineare la dissoluzione di un ambiente e di una mentalità, verso la quale Gigliola si protende con animo nostalgico. Non è solo l'intreccio più complicato, come ha sottolineato Marilena Giammarco, a differenziare la *Fiaccola* dagli originali greci, ma anche e soprattutto la logica suicida di un'inetitudine morale. I personaggi dannunziani, e soprattutto Gigliola e Simonetto, sono dei vinti, succubi del loro stesso desiderio di amore e di equilibrio di ruoli, sovvertitori di un *status quo*, che non porterà mai Gigliola a una giustificazione della propria azione e mai Simonetto a una consapevole presa di posizione all'interno del dramma. Non è solo l'idea dell'inetitudine di Simonetto a connotare in senso moderno, e quasi crepuscolare, la figura del giovane, ma anche la coscienza dell'imanità di ogni sforzo per ritornare all'antico splendore dei Sangro, prima che il loro destino fosse segnato da rivalità e incomprensioni.

E se D'Annunzio, il 12 agosto 1905 pregava Emilio Treves di inviargli «due copie della *Beata riva*, ché ho bisogno d'un brano della prefazione»<sup>48</sup>, si può agevolmente argomentare che lo sviluppo tragico della vicenda nella *Fiaccola*, rispondeva a un preciso intento poetico, quello cioè contiano, più che di liberazione dal dolore, di soppressione della volontà individuale, per raggiungere effetti di un'emozione estetica entro uno stato allucinatorio di inconsapevolezza. Gli è, infatti, come nota Giorgio Bàrberi Squarotti, che se da un lato il ricorso alla tragedia è respinta dalla scelta della morte come conseguenza di un travaglio psicologico, esso d'altronde, nel dimostrare il capovolgimento del bene e della giustizia, attiene a norme di indubbio realismo, determinando la risoluzione del dramma «nei termini della verosimiglianza, della normalità, della coerenza psicologica».<sup>49</sup> La sedimentazione inconscia di una cultura popolare emergeva dunque in queste affermazioni dannunziane, attestate sul filo diretto dell'estenuazione affettiva ed emotiva. Nulla di costruito o di progettato vi sarebbe stato perciò nelle tragedie abruzzesi, per le quali l'ispirazione sarebbe corsa sui binari di un'improvvisazione mediata dalle acquisizioni biografiche e cultu-

rali di una lunga stratificazione ispirativa. L'accumulo di materiale folklorico, pure denunciato da D'Annunzio in varie lettere e che pure presiedette alla elaborazione della tragedia, va interpretato, dunque, come la conferma sul piano culturale di naturali tensioni ispirative, proiettate verso il popolare e verso la coincidenza con un moto illogico di sedimentazione inconscia e letteraria. Né è dato stabilire con esattezza quanto la struttura della tragedia, «fondata su nozioni di mito e folklore»<sup>50</sup>, debba all'impianto popolare della tradizione del racconto e della fenomenologia pittorica contemporanea, giacché l'impalcatura veristica della *Fiaccola*, sulla quale ha molto insistito il Paratore, nella preoccupazione documentaristica dell'ideazione dell'opera<sup>51</sup>, contrasta, come vuole giustamente il Moretti, con la vicenda stilistica di D'Annunzio nel decennio 1890-1900, indirizzata in forme autonome verso particolari cifre estetiche.<sup>52</sup>

La riscrittura del materiale, non solo in senso non più naturalisticamente "rustico", ma anche in direzione mitocrituale, entro una visione del mondo di tipo simbolico e quasi atemporale, caratterizzerebbe insomma la particolarità di una lunga gestazione mentale e di una esecuzione di getto, prodottasi in margine a una reinterpretazione personale e di tipo poetico-ideologico del materiale preesistente. Non un consapevole ritorno alle origini, filtrato come negli anni a venire da una rifondazione memoriale e da un recupero programmatico, ma un lavoro tutto estemporaneo di sollecitazione alogica e prelogica presiedette alla ideazione delle tragedie abruzzesi, per le quali i legami inscindibili e imprescindibili con la tradizione si definiscono come antico retaggio di una vitalità primigenia e popolare. Ma tale recupero inconscio delle proprie sedimentazioni culturali e biografiche non fu proprio la veste esteriore di un più intimo percorso di macerazione esistenziale, teso alla conquista di una dimensione prelogica della poesia? Gli accenni, d'altronde, di quegli stessi anni di D'Annunzio alle radici dell'ispirazione poetica come ritorno alla terra natale confermerebbero questa disposizione dell'animo e della psicologia del poeta alla ricerca aurorale dell'origine di uno stato edenico e incontaminato, nel quale affondavano le radici i postulati di un'arte decadente e moderna. Non siamo ancora, ci sembra di potere affermare, alla rivendicazione del valore tutto misterico, e dunque religioso, del processo creativo, ma certo all'inizio di quella «spasmodica ricerca di chiarezza», di quell'«ansia "definitoria" della pratica della composizione», che

<sup>50</sup> A. TOMINI, *Il mito nell'anima*, Lanciano, Carabba, 2004, p. 123.

<sup>51</sup> E. PARATORE, *Le due tragedie*, cit., p. 294.

<sup>52</sup> V. MORETTI, «La figlia di Iorio» e il labirinto dell'immagifico, in ID., *Il volo di Icaro. Temi e modelli della scrittura dannunziana*, Bomba, Troilo, 1994, pp. 19-44.

<sup>48</sup> *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, p. 281.

<sup>49</sup> G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del tragico. Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, p. 98.

per il Cimini giungerebbero alla loro piena manifestazione all'altezza della stagione del *Libro segreto*<sup>53</sup>, e che ci sembra giusto retrodatare a questi anni di esercizio poetico e teatrale.

Certo le radici positivistiche e naturalistiche del pensiero di D'Annunzio tralucono nel valore ancora documentario di un allineamento e affastellamento di dati certi e oggettivi da non identificare con l'"imperscrutabile" e l'"inconoscibile", verso i quali si sarebbe proiettato il poeta "notturno", ma nuova era l'attitudine a una autodefinizione che cominciava a scoprire proprio nelle zone oscure della psiche una sorta di autoreferenzialità illogica del linguaggio poetico. La parola, non ancora desemantizzata, cominciava a contare per la «teatralizzazione verbale»<sup>54</sup>, come sostanza fonica della resa del ritmo dell'esistenza, senza mettere già il poeta in contatto col mistero delle cose, ma con l'intima essenza della vita da cogliere nell'autenticità di stati preconsoci. Si trattava, perciò, di una natura rivisitata e reinterpretata non nelle valenze oggettive degli elementi, quanto nelle relazioni con gli stati d'animo e con le tensioni irrazionali e la disposizione fanciullesca del procedimento poetico, coincidente con una sorta di impeto attestato dalle correzioni *correnti calama*. Le correzioni, d'altronde riguardanti la misura del verso endecasillabo alternato al settenario rivestono il significato di «un pezzo di bravura ritmica per una partitura musicale».<sup>55</sup> La ricerca di effetti musicali del testo è attestata dalla combinazione endecasillabo-settenario, che rinvia agli antichi esempi della tragedia e del dramma pastorali, quasi che l'evocazione musicale costituisse il principale obiettivo di una partitura giocata sulla sensibilizzazione dell'inconscio, e insieme sulla imitazione di modelli, come il dramma pastorale, in cui collocare l'essenza atavica del dramma. Anzi l'amalgama di dimensione pastorale e poesia di una casata nobiliare in rovina valeva ad accreditare l'importanza dell'ambientazione regionale e abruzzese, entro un moto di regressione verso l'infanzia, pur nella decantazione lirica della poesia della memoria.

Il dualismo tra sostanza e apparenza, materia e forma, terra e cielo, nonostante Ettore Janni si affrettasse a dichiararlo superato con la «crisi» del «trentesimo anno», che aveva posto l'autore «in ingenua comunicazione col.

<sup>53</sup> M. CIMINI, *Sulla scrittura esoterica del «Segreto»*, in AA. VV., *D'Annunzio segreto*, Pescara, Edizari, 2002, pp. 199-216-207.

<sup>54</sup> L'espressione «teatralizzazione verbale» applicata alla prosa dannunziana è di C. SEGRE, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 74. Cf. anche G.L. BECCARIA, *Figure ritmico-semantiche della prosa dannunziana*, in ID., *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 288-289.

<sup>55</sup> G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M. T. Imbriani, cit., p. XCIX (*Introduzione*).

mondo esterno»<sup>56</sup>, continuava d'altro canto a tormentare l'autore, che nella *Laus vitae*, ad esempio, secondo Ettore Moschino, aveva raggiunto esiti di grande originalità proprio in quegli episodi, in quelle scene e in quei personaggi «violentemente immaginati e resi con una vigorosa crudezza di linguaggio, di espressione e di pensiero».<sup>57</sup> Lo stesso ambiente della Capponcina, inoltre, riprodotto nella solitudine dei luoghi il silenzio e la disposizione all'atto meditativo della propria terra natale, dovette confermare e non distogliere il poeta dalla memoria del passato, tanto straordinariamente rivissuta nell'imità di un percorso individuale di crescita e di autodeterminazione. E a questo scopo di travolgimento tragico della storia concorreva anche il rispetto delle unità aristoteliche, che, come D'Annunzio sottolinea nell'intervista a Filippo Surico, «danno, indubbiamente, allo svolgimento della tragedia un che di travolgente: direi, creano una sintesi tragica, un clima specialissimo, tutto a favore delle grandi passioni che si agitano sulla scena».<sup>58</sup>

L'inscindibilità della metafisica da una visione pragmatica dell'atto dell'esercizio scrittoria fu ribadita più volte da D'Annunzio in due lettere ad Hérèlle del 23 novembre 1910: «L'art, en vérité, est une magie et une métaphisique pratique», «L'art, en ce cas, consiste à concilier invisiblement les deux modes».<sup>59</sup> Si trattava, evidentemente, della rivendicazione, come ha ben visto il Cimini, del «ritorno ad una dimensione ancestrale in cui il processo creativo dell'arte [...] non si distingue dall'"azione magica" concepita come possibilità di entrare in contatto con i misteri del cosmo e di agire su esso».<sup>60</sup> A questa potenza di rappresentazione, relativa, oltre che a una trasfigurazione mitica, a una resa tragica dei sentimenti, tra lirismo e realismo, si prestava anche la *maniera classica* del rispetto delle unità che davano, secondo le parole dello stesso poeta, «allo svolgimento della tragedia un che di travolgente: direi, creare una sintesi tragica, un clima specialissimo, tutto a favore delle grandi passioni che si agitano sulla scena».<sup>61</sup> Il recupero della tradizione non significava, per D'Annunzio, soltanto antico retaggio di un mondo di classica compostezza,

<sup>56</sup> *Interviste a D'Annunzio*, cit. (E. JANNI, *Gabriele D'Annunzio alla Capponcina*, pp. 114-126-123). Lo Janni riporta tali dichiarazioni dannunziane su «La lettura» del maggio 1906.

<sup>57</sup> *Ibidem* (E. MOSCHINO, *Le «Laudi» di Gabriele D'Annunzio*, pp. 91-94). Il testo apparve su «La Tribuna», 11 dicembre 1902).

<sup>58</sup> A. DE ANGELIS, *Intervista con Gabriele D'Annunzio*, in «Il giornale d'Italia», 1 novembre 1922 (poi in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 472-479-476).

<sup>59</sup> *Carteggio D'Annunzio-Hérèlle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 652 e 654, lettere CCCXLVIII e CCCXLIX. La prima missiva è indirizzata a Louis Ganderax, direttore della «Revue de Paris», la seconda ad Hérèlle.

<sup>60</sup> M. CIMINI, *Sulla scrittura esoterica*, cit., p. 207.

<sup>61</sup> *Interviste a D'Annunzio*, cit. (F. SURICO, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con D'Annunzio. Nell'ospitalità di Villa Carguacchio a Gardone Riviera*, pp. 577-627: 609).

crystalizzato in armonica misura, quanto reimmersione nel divenire e nel vivo della storia, qualificazione di un passato sulle cui fondamenta costruire il presente e l'avvenire, in una visione organicamente diacronica degli eventi e dei sentimenti. Rivolgendosi alla gioventù legionaria italiana il poeta non mancò di affermare: «la benedico, perché da essa in gran parte uscirà l'Italia nuova ch'è sempre stata poesia-grande e più grande-storia».<sup>62</sup> La nuova Italia, e dunque il rinascimento della nazione, non dovevano essere solo auspicio di un rinnovellarsi di epoche gloriose del passato nazionale, ma rivendicazione di una continuità di memorie e di spirito, come sintesi di poesia e storia, laddove la poesia testimoniava la genuinità delle passioni e degli affetti, e la storia si apprestava a manifestare nell'azione l'eroismo di alte idealità.

Il proponimento di D'Annunzio restava quello di «diffondere nella nostra generazione il religioso orgoglio della stirpe», perché il solo popolo italiano aveva origini divine e si prestava, dunque, a una destinazione popolare del messaggio artistico<sup>63</sup>, che, pur se contaminato dalla barbarie dell'atto tragico, manteneva una sua intatta purezza nella retrospettiva memoriale. La combinazione di artificio e realismo era il frutto, nella *Fiaccola*, di una destinazione popolare del temperato equilibrio tra forme dicotomiche di spettacolo, che valevano ad equilibrare la tensione sottilmente autobiografica e passionale della vicenda con il messaggio teatrale.

Perciò i legami che la *Fiaccola* intrattiene con le moderne idee di riforma del teatro non vanno interpretati alla luce di una esteriore adesione ad alcuni principi fondanti della poetica contemporanea, ma devono essere opportunamente inquadrati in intimi convincimenti che, se più tardi avrebbero assunto una coloritura anche politica, denotavano al presente un profondo intento di chiarificazione estetica e umana. Certo la tentazione di fare opera innovativa attraverso l'innesco della tradizione autoctona su realtà straniere più moderne dovette alimentare lo stesso desiderio di allestire, nel 1913, un'opera teatrale per il teatro francese, *La Hache*, in cui:

fare questo curioso tentativo: riprendere il puro soggetto della *Fiaccola sotto il moggi*, in quanto di umano e di violento e di trasportarlo sopra una scena moderna, spogliandolo d'ogni particolare etnico e topografico.<sup>64</sup>

Il condizionamento e l'apertura agli influssi europei, auspicabili nel quadro dell'avventura francese del poeta, non avrebbero dovuto perciò incidere sulla natura umana e violenta della tragedia, quanto sulla sua presunta abruzzese-

ta. L'eliminazione di «ogni particolare etnico e topografico» suonava come disitalianizzazione della trama, ma non come rinuncia al teatro spettacolo sostitutivo del *théâtre du livre*, su cui impostare non l'arcaica manifestazione di ideologie e culture ancestrali, quanto la rinascenza tragica fondata sulla violenza della passione e del grido della vendetta. D'Annunzio, nel clima di europeizzazione della propria cultura, non metteva in discussione il fondo animistico della propria tragedia, impostato su una storia di istinti e di sentimenti, ma il carattere forse più autoctono della *Fiaccola*, attestato dal riscontro geografico delle vicende di Gigliola e di Simonetto. E se l'abruzzesità, come abbiamo creduto di puntualizzare, si riconosce ancor più che nella connotazione etnica e topografica, in un moto tutto individuale di riscoperta della forza primigenia della poesia e delle origini, forse le preoccupazioni di D'Annunzio circa l'eliminazione di essa vanno meglio intese nell'andamento più prosaico che lirico della produzione francese, diverso da quello italiano per una minore incidenza dell'elemento lirico e fantastico. Non si trattava di una denuncia di costume, legata alla caratterizzazione ambientale degli episodi, quanto di un avvertimento volto alla sliricizzazione della materia, mediato da una consapevole presa di distanza dalla letteratura francese, della quale d'Annunzio conosceva perfettamente le differenze rispetto a quella italiana.

Il valore, più che della parola, della musica nella *Fiaccola*, non come forma di predilezione di un'arte a un'altra, ma come espressione e intima adesione al ritmo della vita, fu un dato inequivocabile mai più rinnegato dal poeta, se lo stesso Ildebrando Pizzetti, in un articolo su «La Tribuna» del 1 aprile 1938, morto ormai D'Annunzio, rivelava di avere in passato tentato («e poi vi rinunciavi perché non mi riusciva come avrei voluto) di musicare la *Fiaccola sotto il moggi*».<sup>65</sup> Tale risvolto musicale dovette essere stato suggerito dallo stesso D'Annunzio, per quel valore sempre più inventivo e ricreativo che avrebbe nel tempo assunto la propria scrittura, come commistione di segni prodotti in vista di una loro reificazione nel quadro del ritmo e della scansione psicologica. E d'altronde la coincidenza di natura e musica fu sottolineata in una lettera a Giselda Zucconi da Pescara del 18 luglio 1881, all'indomani della trascrizione di Francesco Paolo Tosti dei *Canti popolari abruzzesi* per i tipi di Ricordi nel 1880, che D'Annunzio giudicò «non prodotto di un uomo, ma voci della stessa Natura!». Il carattere naturale della musica fu sottolineato molti anni più tardi nel *Libro segreto*, in vista di un'interpretazione del concetto di invenzione come riscoperta e riscrittura del

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 620.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 608-609.

<sup>64</sup> *Ivi* (D. ANGELI, *La nostalgia di Gabriele D'Annunzio*, pp. 262-266-265).

<sup>65</sup> *Ivi* (L. PIZZETTI, *Incontri con Gabriele D'Annunzio*, pp. 570-576). Sulle riduzioni musicali de *La figlia di Iorio* cfr. B. CAGNOLI, *Le opere musicali ispirate da «La figlia di Iorio»*, in «Studi medievali e moderni», a. IX (2005), n. 17, pp. 163-196.

dato popolare: «Il mio sforzo[...] la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica, col sentimento d'inventarla».<sup>66</sup>

La contraddizione tra musica e parola, violenza e mito, indicazioni topografiche e reinvenzione lirica, dialetto e lingua letteraria, preesistenti all'atto della ideazione e composizione della *Fiaccola*, sarebbero state via via superate da uno storico inserimento di una poetica individuale in un contesto ultranazionale, richiesto forse anche dalla mancata fortuna della tragedia sulle scene italiane e da una volontà di successo europeo, che non dovette mai abbandonare D'Annunzio. Certo si è che, pur nella contaminazione con le esigenze di un nuovo teatro, D'Annunzio non intese mai tradire i presupposti ideologici da cui era nata la *Fiaccola*, in cui andavano colti i segni inequivocabili di una passione mentale e di un esercizio poetico, che sempre contraddistinsero la personalità inquieta di un autore contraddittorio e alla perenne ricerca di una precisa collocazione ideologica, nel quadro della storia del passato o, più avanti, della storia letteraria.

#### 4. Le modalità della scrittura

Il percorso d'arte della *Fiaccola*, dal manoscritto all'allestimento della *primeps*, documenta, a conferma dunque, della scrittura rapida e quasi di getto della tragedia, un'elaborazione, tormentata e sofferta dell'opera. Riassumibile in una preistoria ideativa, sedimentata nell'inconscio dell'autore, e in una gestazione mai considerata definitiva, l'itinerario scrittore attesterebbe, come per molte opere di D'Annunzio, un fascino endemico riscoperto in margine a una storia di idee, che accompagnerebbe e scandirebbe l'intero corso elaborativo. Non è questa la sede opportuna per addentrarsi nel vivo di problemi filologici, già affrontati nell'edizione critica a cura dell'Imbriani, ma forse ci sembra il caso di avanzare alcune riflessioni e di fornire alcune precisazioni su un lavoro compositivo, che lo stesso D'Annunzio considerò germinato da una preistoria mentale.

Il metodo di scrittura dell'autore, aperto allo sfruttamento di tutte le possibilità intertestuali e transtestuali, getta un'incontestabile luce sul rapporto tra le allusioni e le citazioni, i recuperi e le reminiscenze, che nel caso della *Fiaccola* arricchisce, se non la storia progettuale della tragedia, almeno la sua storia segreta. La genesi dell'opera, scandita da una preistoria ideativa, si caratterizza in margine ai tratti definitivi del contenuto «borghese», delle

vicende di «violenti amori e di terribili odi» rappresentate<sup>67</sup> e dell'ambientazione abruzzese. Il passaggio da una generica *invenzione* ad una prima *dispositio* della materia rivela la nascita pressoché contemporanea di una genitura tematica, confusa evidentemente nel quadro della stratificazione pretestuale della *Fiaccola*, richiamata alla mente da una sorta di «intuizione» dello spirito «per eredità atavica». L'intreccio delle relazioni tra la poesia e il vissuto, in nessun autore come in D'Annunzio tanto alacremenente indagato, può essere ricondotto, come per altre opere del poeta, all'estemporaneità di un procedimento intuitivo, in cui difficile risulta stabilire la precedenza e l'influsso dell'uno sull'altro elemento.

La memoria, non sedimentazione cosciente di un itinerario di riscoperta, ma affastellamento illogico e casuale, presiedette dunque all'orditura e all'orchestrazione poetica della *Fiaccola*, in cui inizierebbe a prefigurarsi quella «negazione costruttiva»<sup>68</sup> propria delle scritture tarde autobiografiche, convalidata tra l'altro dal riscontro pratico-attuativo della scrittura di getto e quasi improvvisata.

La contraddizione tra il momento ideativo e quello compositivo, riferito al binomio documentazione-conversione poetica, attiene, nella tragedia, più al conflitto di un impianto struttivo che alla differenza di una compagine ispirativa, venendo a porsi quest'ultima come incontro e sintesi di una volontà riorganizzativa e di una tensione riassuntiva, e gettando le premesse di quella subordinazione più tarda nel *Segreto* della letteratura «a una sintassi memoriale che riscatta il passato dal fondo dell'affioramento interiore e dalla verbalità introspettiva».<sup>69</sup>

La stesura del testo della *Fiaccola*, eseguita dalla seconda metà di ottobre del 1904 al 4 marzo 1905, può dirsi, se non cronologicamente, certo idealmente e artisticamente contemporanea al lavoro di schedatura del materiale, nella valenza tutta intuitiva dell'estemporaneità ispirativa. Pertanto i richiami nella lettera a Pepi Treves del primo agosto 1903 all'«antichità» della «semplicità» e «potenza» delle proprie «radici abruzzesi»:

Da tempo non rinfrescavo le mie radici abruzzesi. Al contatto di questo soggetto rurale, d'una semplicità e d'una potenza antiche, sento le forze moltiplicarsi<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Cfr. l'anonimo articolo pubblicato il 23 dicembre 1904 sul «Corriere della sera».

<sup>68</sup> P. GIBELINI, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 188.

<sup>69</sup> V. GIANNANTONIO, *Invenzione e fabula nel «Libro segreto»*, in AA. VV., *D'Annunzio segreto*, cit., pp. 279-298: 293.

<sup>70</sup> G. D'ANNUNZIO, *Lettere at Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, p. 615.

<sup>66</sup> G. D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento pagine del «Libro segreto» di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, Milano, Mondadori, 1935, pp. 100, 101.

si percepiscono non come accenni a un soffio e a una moda "paesani", ma come allusioni a un vigore morale, ch'era tutt'uno con l'energia della sperimentazione poetica, ricondotta alla forza primigenia dell'esplosione irrazionale. Certo D'Annunzio già dal 1898, e dunque diversi anni prima della composizione delle sue tragedie, dovette avvertire il carattere innovatore del proprio teatro:

Naturalmente sono convinto che il mio "teatro" non vivrà su la scena se non fra due anni; ma vivrà. L'avvenire è dei poeti: Dopo le grandi cattedre del mondo si risolleverà con una ardentissima sete di poesia; poiché il sangue non l'avrà dissetato. Io preparo le mie tragedie per quel tempo. Ne farò altre ancora; e spero di poterle assomigliare a coppe ricolme di ebbrezza<sup>71</sup>.

ma tali dichiarazioni sono il frutto più che di un adattamento alla moda corrente, di un sentire tutto individuale conciliante la scansione cronologica dell'evoluzione temporale con la estemporaneità dell'esercizio poetico.

Forma ontologica dell'eccezionalità di una esperienza totalizzante, la poesia si avviava ad identificarsi con un momento di folgorazione e di deflagrazione ispirative, che tradivano, non una consapevole mediazione intellettuale, ma una subitanea accensione di moti interiori. Perciò, quanto il Quiriconi ha affermato a proposito dell'ispirazione del *Notturmo*: «la dicotomia tra sensualità e intelligenza, mentre focalizza l'irrisolto movimento dell'animo verso i poli di "natura" e "cultura", di furore dionisiaco e chiarezza apollinea, si rivela al tempo stesso emblematica di una pluralità di tensioni oppostive, tutte legate alle più riposte sfaccettature dell'io»<sup>72</sup> ci sembra giusto estenderlo anche alla stessa duplice natura, colta e istintuale, dell'atto dell'esercizio compositivo tragico. Da qui scaturisce il carattere tutto segreto della stessa storia progettuale della tragedia, che, se ammiccò anche a fonti esterne, può riassumersi emblematicamente in una compresenza alla memoria delle linee principali di una rifondazione senza dubbio simbolica, ma al tempo stesso poetica. Quanto D'Annunzio veniva accumulando sul terreno della sedimentazione culturale e delle tracce autobiografiche, tanto fu reificato e ripulmato dalla consonanza spirituale di un atteggiamento emotivo. I modi indiziari di una ritessitura organica delle fonti, allusivi a un retroterra documentaristico di natura positivistica, non annullano, ma anzi potenziano nella *Fiaccola*, un'esemplarità invero intima e segreta di una visione arcaizzante

della storia, interpretata non come materia, ma come anima di poesia. Perciò le tragedie dannunziane, da quelle abruzzesi a quelle greche, da quelle medievali a quelle sacre, indicano una comune sintonizzazione su momenti della storia antica, che proprio attraverso il fascino dell'attualizzazione tragica, erano attraversate da un fascino memoriale e retrospettivo. Se è con le *Laudi*, e soprattutto con *Maia* che «il diarismo trionfa»<sup>73</sup>, è certo che gli stessi richiami continui nella *Fiaccola* e le stesse numerose enunciazioni di poetica contenute nelle *Interviste* attesterebbero, anche per la tragedia, una volontà diaristica tesa, non alla versificazione diretta, ma all'attualizzazione di una identificazione Abruzzo-Ellade, nello sfruttamento parallelo di quella *vie antérieure* di cui furono espressione i celebri diari-taccuini stesi durante la crociera greca del '95. L'altra patria dell'anima, l'Abruzzo cioè, diventava così il simbolo, non di una veridicità storica, ma di una rilettura del mito in direzione metastorica, coincidente con l'essenza stessa del fondo animistico della propria poesia, e rinviante al mondo classico.

In tale contesto ed entro tali nuove acquisizioni di poetica si inserisce la stessa rapidità di esecuzione della tragedia, per la quale non fu evidentemente necessario un lavoro di potatura e di riflessione, quanto fu piuttosto sufficiente un lavoro simultaneo di rifondazione letteraria di materiale preesistente. Da qui deriva quel senso di eternità della scrittura dannunziana, riferibile non alla categoria della temporalità, quanto dello spirito, e da qui deriva pure la stretta conformità della scrittura di getto, non a una prassi esteriore di esecuzione stilistica, quanto a una modalità interiore di ispirazione e di illogica causalità. La compagine strutturata entro la quale collocare la *Fiaccola*, che avrebbe dovuto comprendere, sotto il titolo *Cristo e le Erinni*, un ciclo di tragedie abruzzesi, tra cui anche il *Dio scacciato* e la *Primavera sacra*<sup>74</sup>, avrebbe dovuto rappresentare, quindi, nelle intenzioni dell'autore solo la veste esteriore di una preoccupazione organizzatrice, nel quadro di un formalismo espressivo, che non inficiava minimamente le ragioni ideali alla base della composizione delle tragedie. E tra la sacralità del Cristianesimo, colto «nel suo svolgimento storico» e le Erinni, «ovvero la violenza della Natura etònia nelle lacerazioni familiari»<sup>75</sup> si inquadra il doppio registro della stessa tragedia. Posseduti da un demone superiore, i personaggi agiscono

<sup>73</sup> A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivistica. Le filologie di uno scrittore*, Firenze, Olschki, 1996, p. 319.

<sup>74</sup> Così nella lettera a Emilio Treves del 22 febbraio 1905: «La *Fiaccola* sotto il *moggio* è una tragedia in versi. Fa parte di una trilogia, della quale *La figlia di Iorio* è la parte prima e *Il dio scacciato* sarà la terza e ultima. Desidero quindi stamparla nel formato e coi tipi della *Figlia*, e ordinerò le iniziali e la copertina al De Carolis» (*Ibidem*, p. 262).

<sup>75</sup> G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M. T. Imbriani, cit., p. CIV.

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 541-542:542. Lettera a Pepi Treves del 15 dicembre 1898.

<sup>72</sup> G. QUIRICONI, *Il discorso discorde. Voci e figure dell'inquietudine novecentesca*, Lanciano, Carabba, 2004, p. 21.



come per incantamento, trascinati da una furia devastatrice, che li corrode nell'intimo e ne lacerava la spiritualità. La restituzione filologica del testo della *Fiaccola* ad opera di Maria Teresa Imbriani, col doppio allestimento del manoscritto originario e del testo per l'allestimento della *princeps*, conferirebbe un'evoluzione *in fieri* dell'atto scrittoriale, finalizzato a interventi dettati dalla drammatizzazione e dall'approntamento dell'edizione definitiva in vista della prima rappresentazione. In tal senso la Imbriani precisa che: «Fedele a se stesso, abile costruttore di catene metaforiche, D'Annunzio le perfeziona con sapienti ritocchi, implicando sempre la versione precedente, in quanto le correzioni o la precisano specificando o la ampliano generalizzando o la rovesciano».<sup>76</sup>

La zona liminare della precoscienza è dunque quella in cui si consumò l'atto creativo della *Fiaccola*, in un adeguamento della materia all'essenza stessa del procedimento inventivo, per cui, come per la *Figlia di Iorio*, è lecito pensare a un cedimento del sorvegliatissimo *artifex* a moti di pulsione interna ed emotiva. Tra i due termini del naturalismo, sempre latente nell'ideazione dell'opera dannunziana e proiezioni decadenti la *Fiaccola* veniva sperimentando modi nuovi di adesione a un progetto di svecchiamento dei logori e consunti statuti del teatro tradizionale, con anticipazioni future, che lasciano emergere, forse ancor più della *Figlia di Iorio*, il punto cruciale della definizione di una nuova poetica e di altre teorie. Il carattere marginale da sempre riconosciuto all'opera necessita, perciò di una riconsiderazione globale di una formazione ai limiti della storia e della poesia, aperta a riproporre nel tempo il valore della perpetuazione critica di una vicenda umana e artistica di segno moderno, pur nella arcaicità delle restituzioni epocali e, talora, del lessico.

La duplice tipologia della donna nella tragedia dannunziana, evidenziata dal Barberi Squarotti, tra la vittima innocente e pura e la donna spietata e crudele, polarizza i due estremi di un procedimento ideativo, che illumina sulla natura articolata dell'ideazione dannunziana. La tipologia preferita è quella dell'eroina, non dell'eroe, di una vinta dal destino eccezionale di una morte vendicatrice. Gigliola, in particolare, «accoglie la propria morte, non nella forma della purificazione, quanto piuttosto in quella dell'espiazione»<sup>77</sup>, perché in lei non vige la possibilità di un riscatto, ma la condanna a una sorta di disfacimento affettivo ed emotivo.

<sup>76</sup> E. MARIANO, *Il serparo*, in AA. VV., *La figlia di Iorio. La fiaccola sotto il moggio*, cit., p. CIV.

<sup>77</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino, Genesi, 1992, p. 270.

È una vinta, la cui lezione è di «disperazione, di tenebre»<sup>78</sup>, che irride al destino e demistifica la morte. La sacralità dell'atto vendicativo è in una risoluzione di morte, che contrappone, come ha notato la De Vecchi Pellati, il «primitivismo naturale» del Serparo, esprimendosi in un linguaggio aulico e popolare, a quello «culturale» di Angizia<sup>79</sup>, in cui gli eventi drammatici precipitano entro istanze apocalittiche. Ogni espediente condanna alla rovina, perché D'Annunzio, come nella *Francesca* e nella *Città morta*, fu attento ad una ambientazione storica di depressione, che assorbisse tutte le energie di una vicenda di espiazione.

Era questa la simbologia di un'attitudine tragica complicata da una sostanza affettiva, e perciò realisticamente proiettata nell'evocazione di un destino di morte. La sorte di Gigliola è definita *ab initio*, ed è quella di una solitudine e di un isolamento, che avvalorano la malinconia di D'Annunzio, in anni decisivi per la svolta verso il teatro, comunque partecipi dell'ambiziosa progettazione e realizzazione delle *Laudi* e della compromissione con il *Trionfo della morte* e le *Vergini delle roccie*. In questo quadro di attiva proliferazione artistica si colloca la *Fiaccola*, la seconda delle tragedie abruzzesi, che proietta la poetica di D'Annunzio nell'attualità di componenti e di problematiche mai sopite nell'intera produzione dell'autore, giunto al teatro per le vie tortuose della messa in scena di un *fil rouge*, che collega tra di loro le molteplici esperienze letterarie di un'intensa fioritura intellettuale. Confinato nel mito, il dramma partecipa della ritualità insieme popolare e sacra dell'episodio del Serparo, della missione di Gigliola, custode del focolare domestico, e insieme figura vendicatrice, dell'inetitudine di Simonetto, personaggio ambivalente nel suo amore per la sorella e nella sua debolezza interiore, della contraddittorietà di Tebaldo, padre amorevole di Gigliola e insieme coautore di un omicidio. Per queste ragioni antitetiche la soluzione del dramma lascia aperta la possibilità della luce al fondo della natura tenebrosa dei protagonisti, tutti vittime naturali di un destino comune di morte e di abiezione, che altera i rapporti familiari e i normali vincoli affettivi. Nessuna luce, se non quella del mitico ricongiungimento a una vicenda efferata di dolore, condivisa da un comune retaggio di sofferenza, aleggia nella tragedia, in cui il mito amplifica il dilemma classico tra vita e morte, speranza e disperazione, popolo e nobiltà, ritualità ed estemporaneità. Il valore delle impressioni soggettive, superiori rispetto alle analisi storiche, si unisce alle implicazioni ambientali del dramma, non in un coacervo di

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 310

<sup>79</sup> N. DE VECCHI PELLATI, *Serialità archetipa e metamorfosi dell'immaginario*, cit., pp. 351-352-351.

esperienze legittimate dalla veridicità documentaria, quanto nel simbolismo di un moto di rinnovamento del teatro nazionale e di rifondazione del teatro tragico. Lo sviluppo straordinario delle arti, che dovevano venire incontro alle esigenze di un pubblico volto al sogno, segna il distacco dannunziano dalla vocazione naturalistica, entro un principio di simbolizzazione della stessa arte teatrale. La contemporaneità, nel 1895, del viaggio in Grecia, delle pubblicazioni sul «Convito», e l'anno successivo sul «Marzocco», valse ad alimentare, in D'Annunzio, un'idea di rinnovamento letterario italiano, profondamente saldato all'incontro con l'antico. Le contraddizioni del letterato D'Annunzio tra nazionalismo e cosmopolitismo, vita solitaria e consorzio civile, ideale estetico (l'arte) e mondano (l'amore), se valevano a porre l'autore sulla scia di un rinnovamento tragico e poetico, ne indicavano, nel contempo, il tradizionalismo della pratica scenica. Il teatro moderno di D'Annunzio, nota la Valentini, «è una categoria che contiene un coacervo di polarità contrapposte, che sono quelle comuni al variegato movimento simbolista, divaricato tra lo spettacolo popolare e quello per élites».<sup>80</sup> L'applicazione al dramma del *visibile poema* metteva in gioco un coacervo delle arti, dalla scrittura alla pittura, alla musica, entro una professione di fede wagneriana e simbolista. In questa temperie l'elemento del visibile, ossia del richiamo a un figurativismo insieme primitivo e illuminato dalla luce, si sintonizzava sull'espressività della parola. E il modello greco forniva questa straordinaria fusione di danza, parola, musica e pittura, nell'effetto aurorale del bello che appare originario, in quanto mai visto prima.

Nella *Fiaccola* questa poetica trova una parziale realizzazione nel simbolismo, non dell'ascesi, ma della decadenza, fruita all'interno di un'estetica decadente. Eppure il lavoro del poeta, unito a quello del musicista e del pittore, era quello di riscattare dal profondo della storia l'anima delle cose, entro un organismo di arte vitale, che nella proiezione poetica esprimesse esplicite divagazioni ideali. L'eliminazione dalla tragedia di storie comuni e volgari e la concentrazione su sentimenti desueti come l'amore, la gelosia, l'adulterio partecipava dell'incontro con la tragedia greca, entro un afflato al di là e al di fuori del tempo, vivificato dall'incontro con l'estetica wagneriana e pateriana. Perciò, anche nella *Fiaccola*, al di là della concentrazione drammatica su una vicenda violentemente tragica, l'equilibrio si ristabiliva entro una divagazione estetizzante della misura poetica, vera artefice di un ideale di compostezza e di equilibrio lirici e narrativi.

## CORRADO BRANDO E LA STORIA: LA DIMENSIONE TRAGICA E IL SENTIMENTO LIRICO

### 1. Tra tragedia e lirismo

La concentrazione, in *Più che l'amore*, su un dissidio tra la morte e la vita, l'azione e il sogno, il peccato e la proiezione verso la guerra di un vitalismo pari a un senso crescente di morte e di solitudine, costituisce l'ingrediente più significativo della tragedia, oggetto di un clamoroso insuccesso nella prima rappresentazione al teatro Costanzi di Roma il 29 ottobre 1906. Lungi da un'interpretazione esclusivamente storica della tragedia, come espressione di un velleitarismo rivoluzionario, la contraddittorietà in cui versa l'animo perplesso di Corrado Brando era il sintomo di una inquietudine tutta dannunziana dinanzi alla guerra, nella celebrazione di un eroe solitario, che non disdegnava il profilo autentico di un incipiente attivismo politico. Nello spazio effimero del sogno, e in quello nullificante della solitudine, l'eroe Brando sperimenta la forza della volontà, simile alla frenesia dionisiaca, non entro un connubio di crudeltà e di potere, ma all'interno di un senso di incertezza per la propria sorte futura. Come nella *Premessa* a Vincenzo Morello del dramma in questione D'Annunzio specifica che «la vicenda è tragica, l'essenza è lirica»<sup>1</sup>, la contraddizione latente nel personaggio del Brando è il frutto di un conflitto psicologico, legato a una dimidiazione della coscienza. E se Guido Baldi, a proposito di Corrado, parla di impossibilità del tragico nella modernità borghese, ciò lo si deve alla crisi del ruolo del superuomo, sopraffatto da un'incipiente volontà di azione sullo sfondo claustrofobico della

<sup>1</sup> G. D'ANNUNZIO, *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade. A Vincenzo Morello*, in G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, in ID., *Tutto il teatro*, a cura di G. Oliva e G. Antonucci, Milano, Newton Compton, 1995, t. II, p. 83.

<sup>80</sup> V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 20.