

Pietro Gibellini

“Maia! e la nuova Edizione nazionale di D’Annunzio

La presentazione di *Maia* e della *Figlia di Iorio* nella veste critica della nuova edizione nazionale potrebbe sembrare un corpo estraneo rispetto a questo interessantissimo convegno. In realtà è, mi pare, molto ben collegata perché lo studio della edizione critica, della filologia dannunziana, ci conduce dentro quella officina in cui i primi strumenti sono proprio i libri della sua biblioteca. E’ stato detto, giustamente, che d’Annunzio è un lettore-scrittore, o uno scrittore che da un lato guarda alla vita ma guarda soprattutto alla precedente letteratura sulla vita. Dunque è possibile vedere il percorso compositivo dannunziano – quello che da una lettura, attraverso una riflessione, passa alla scrittura - sia studiando i suoi libri sia studiando i suoi manoscritti. Permettetemi due parole per riepilogare una vicenda lunga.

L’Edizione nazionale partì negli anni Novanta. All’inizio degli anni Ottanta si decise di fare un’Edizione nazionale dell’opera di d’Annunzio, che era in realtà una nuova versione della collana, perché, come tutti ricordiamo, d’Annunzio aveva promosso e curato egli stesso la sistemazione della propria opera sotto l’egida dello Stato. Per la prima volta un autore vivente veniva glorificato con l’Edizione nazionale: prima di lui, un simile onore era stato riservato soltanto ai grandi *auctores* della nostra letteratura, Dante, Petrarca e Boccaccio e pochi altri. Adesso anche autori di media statura beneficiano di Edizioni nazionali, ma non è questo un tema che qui deve importare.

Siccome nel ’27 d’Annunzio era partito con *Alcyone*, che volle il primo libro dell’Edizione nazionale, così la nuova Edizione nazionale scelse come punto di partenza quel capolavoro lirico. Fu radunata una commissione scientifica, i cui nomi rappresentano una delle pagine belle della nostra cultura, rappresentano quella filologia d’autore in cui l’Italia, che magari dall’Europa ha molto da imparare, ha però molto da insegnare. Cito Gianfranco Contini, per citare il più prestigioso fra i maestri di quella commissione, cito Giorgio Petrocchi, e poi Ezio Raimondi, e ancora Dante Isella, Domenico De Robertis, Franco Gavazzeni, Pier Vincenzo Mengaldo, il presidente *pro tempore* del Vittoriale, il sottoscritto; più tardi si sarebbe aggiunto anche Ivanos Ciani.

La presidenza venne assunta da Dante Isella, che l’ha mantenuta fino a un

paio di anni fa quando l'ha ceduta al più giovane del gruppo, che allora era una mascotte e che adesso vi sta parlando con qualche annetto in più sulle spalle.

Come si volle fare questa Edizione nazionale? Si volle riprodurre la stessa veste grafica che d'Annunzio in persona aveva curato scegliendo i caratteri, la carta e chiamando in Italia per l'occasione dalla Svizzera un maestro tipografo tedesco, Hans Mardersteig, che assieme a d'Annunzio realizzò nelle Officine Bodoniane di Verona l'edizione la cui elegante veste è stata fedelmente mantenuta. Non uguale invece era l'interno del libro, perché si conformava agli sviluppi della filologie d'autore e offriva un testo critico con apparato variantistico. Si pose subito il problema di vedere come lavorava d'Annunzio e dunque come l'edizione andava impostata. Chi ha studiato le carte dannunziane lo sa, la vena di d'Annunzio è una vena che potrebbe essere descritta ricca di fantasmi progettuali, progettazioni di libri e di opere che magari covano dentro lo scrittore per anni (lo ha dimostrato esemplarmente Raffaella Bertazzoli ricostruendo la «preistoria mentale» della *Figlia di Iorio*), ma che poi esplodono in momenti di furia compositiva, in cui il poeta stando in piedi per ore ed ore al suo scrittoio, verga quasi invasato i propri testi. Ed è, in quel momento, poeta ispirato da un *deus* che agisce in lui ma anche *technikòs*, artefice, perché è come se questa colata lavica si consolidasse e pietrificasse non appena uscita dalla bocca del vulcano. Voglio dire che d'Annunzio, lavorando su grandi fogli sciolti, che scrive tanto in versi quanto in prosa, stende un testo che corregge nel suo farsi medesimo e che poi, una volta fermato, subirà variazioni minime.

Dunque non abbiamo il caso di uno scrittore, poniamo, alla ricerca della lingua come può essere Manzoni, uno scrittore che rilegge se stesso e si modifica perché appunto sta cercando una lingua al passo con la storia; non abbiamo neanche il caso di un autore afflitto da ripensamenti ideologici come, poniamo, Tasso che riscrive la *Gerusalemme liberata* preso da scrupoli ideologici e anche retorici. La lingua di d'Annunzio è una lingua n qualche modo già prefissata, nata adulta nella sua testa, una lingua che, dunque, nel momento stesso in cui si versa cerca la sua perfezione. In parole povere, per l'edizione nazionale si trattava allora di studiare un apparato, che desse il senso di questo divenire, un divenire istantaneo. Una volta che il libro aveva subito il battesimo dei piombi rimaneva intatto: le eccezioni si contano sulle dita di mezza mano.

Ecco allora che il modello di apparato che venne suggerito soprattutto da Isella e da Contini prevedeva massima cura nel rappresentare la successione cronologica delle varianti. Il compito del filologo era cioè quello di stabilire le lezioni che si accavallavano nel corso di frazioni di secondo nella stesura stessa del pezzo.

Ora, privilegiare questa esigenza significava, ad esempio, optare per

l'elemento cronologico, privilegiato rispetto all'elemento topografico. Le edizioni d'autore che vigevano fino allora erano preoccupate soprattutto di dare l'aspetto diplomatico del testo, indicando se una lezione era soprascritta o sottoscritta, o ricalcata, o messa nel margine destro o nel margine sinistro. La scelta che il curatore di *Alcyone* fece allora fu una scelta drastica a favore del fattore tempo rispetto al fattore spazio; tenni però conto dell'insegnamento di Contini, il quale raccomandò di separare, dalla fascia delle correzioni al testo vero e proprio, la fascia della preistoria testuale. Che cosa s'intende per preistoria testuale? Si intendono soprattutto i passi dei taccuini, che d'Annunzio aveva molto spesso riversato nella sua opera. Dunque per *Maia*, ad esempio, gli appunti del viaggio in Grecia, come per *Alcyone* gli appunti di una passeggiata nel pineto in cui è registrato il crosciare della pioggia e i rumori delle fronde che variano secondo la densità del fogliame, con espressioni, immagini, talvolta cadenze che troveremo poi nella celeberrima poesia. La differenza tra preistoria e protostoria testuale (cioè fra le note in prosa del taccuino e correzioni nei versi) è però molto forte, perché la preistoria di un testo significa che quel testo nasce come «altro testo», non è preordinato all'esito che subirà poi nella scrittura letteraria, perché la stessa pagina che ho citato come esempio del rumore della pioggia sulle fronde dei pini, che troviamo nella *Pioggia nel pineto*, la troviamo anche, magari riutilizzata in altra forma, in un passo del *Fuoco*. E così in questo apparato che distingueva la preistoria testuale andavano messe tutte le attestazioni indirette, quelle liste di indici che ci consentivano di ricostruire la cronologia di un'opera di d'Annunzio, gli appunti, gli abbozzi, i frammenti, qualche volta le prime prove di versificazione. D'Annunzio chiaramente scriveva su grandi fogli, su carta a mano che si faceva recapitare, però a lato teneva dei fogliettini su cui, quando il verso si inceppava, provava, scarabocchiando diremmo oggi, tre o quattro volte lo stesso verso, per poi gettarli nel cestino. Frammenti che sono sopravvissuti in casi rari, ma fortemente istruttivi. E alcuni di questi materiali, che chiamiamo di preistoria testuale e non di storia testuale o protostoria testuale, si legano proprio alla lettura. Farò un esempio, tratto da un'esperienza di lavoro personale (ma altri potrebbero aggiungere esperienze analoghe), citando un pacco di appunti botanici in cui mi fu possibile recuperare primi getti di poesie di *Alcyone* come *L'asfodelo* o *Il commiato*. Gli appunti provenivano da un trattato di botanica, il *Prodromo della flora toscana* di Teodoro Caruel, che era uno delle migliaia di libri della Capponcina. A volte d'Annunzio, nel leggere un testo, non si limitava a segnare con le sue matite colorate o a postillare con quelle osservazioni che davvero sarebbe utile potessimo includere in una edizione dell'opera dannunziana, perché anche le postille sono opera di d'Annunzio, ma scriveva e trascriveva. Da questa lettura di Teodoro Caruell, troviamo un passo prelevato dal quale trarrà un endecasillabo che ritroveremo tal quale nel poema:

«*l'ibisco roseo fiorisce a Massacciuccoli*» o «*ed a Tereglio lungo la Fegana*».

Ecco dunque che l'edizione partì nel lontano '88 con *Alcyone* e poi si arrestò. Si arrestò per motivi complessi, il principale dei quali era che si aveva chiaramente notizia di carte dannunziane, di fondi cospicui che erano dispersi, non consultabili, e che pertanto bloccavano il lavoro dell'edizione nazionale. Alcuni di questi fondi sono stati poi resi consultabili. Un aiuto importante alla ripresa del lavoro lo diede la Fondazione Cab-Folonari, l'ente bancario che acquistò gli autografi di sette opere dannunziane battuti a Londra e sostenne poi l'edizione nazionale, una impresa di alta cultura che non può contare sul solo mercato. Un altro folto gruppo di carte, costituite per lo più da lettere, acquistato con danaro pubblico, è finito alla Biblioteca Nazionale di Roma. Sappiamo però che la collezione già Borletti è in gran parte ancora dispersa, e dunque nessuno può essere sicuro che non emergano carte di altre opere. Tuttavia, quello che già era acquisibile ha consentito alla macchina di riprendere. Ha ripreso dopo anni di pausa con l'edizione delle *Elegie romane*, curata da Maria Giovanna Sanjust. Un testo importantissimo, perché rappresenta una produzione del d'Annunzio prima maniera per il quale i materiali manoscritti, autografi, sopravvissuti sono piuttosto un'eccezione che non la norma. E dopo le *Elegie romane*, è uscita un'edizione della *Figlia di Iorio* curata da Raffaella Bertazzoli, edizione che è rimasta nel cassetto per una dozzina d'anni prima di uscire. Infine è uscita l'edizione di *Maia*, della quel dirò poche cose.

Voglio prima aggiungere, però, che l'edizione nazionale era stata avviata con l'editore Mondadori e poi invece è proseguita con forze proprie dal Comitato scientifico da me presieduto, con veste immutata salvo la sostituzione della sigla editoriale mondadoriana con quella del Vittoriale. Questo la dice lunga sulla diversa situazione del rapporto fra editoria e cultura che esisteva negli anni Ottanta rispetto a quello che esiste adesso, nel primo decennio del Duemila.

Nonostante queste difficoltà, in qualche modo la macchina ha ripreso a girare e continua nel suo moto.

Cristina Montagnani, nel curare *Maia*, accanto al criterio cronologico ha reintrodotta, come gradualmente era già stato fatto nelle due precedenti edizioni, il rinvio alla collocazione spaziale della correzione. Considerate il testo proemiale non solo di *Maia*, ma dell'intero ciclo delle *Laudi. Alle Pleiadi e ai Fati* è, infatti, il testo in cui la figura di Ulisse, che arde nella fiamma, viene contrapposta a quella del Galileo, a tutto vantaggio naturalmente dell'eroe antico rispetto al profeta dalle «rosse chiome». Al testo, che reca appunto il proemio ideale all'intero ciclo poemato, seguono tre fasce d'apparato, che nella fotocopia in vostre mani si riducono a due perché la terza è una fascia intermedia (è stato leggermente variato il modello precedente, , anche perché ogni edizione pone dei problemi che il curatore

risolve a modo suo). Nella prima fascia sono contenute le varianti vere e proprie, cioè le differenze di lezione tra i testimoni, manoscritti e a stampa (di solito poche, ma in questo testo non pochissime). E diciamo subito che di solito le varianti fra l'autografo, la *princeps* e le altre stampe si riducono a qualche iniziale maiuscola o minuscola, a qualche modifica grafica o interpuntiva (tipo *leggero* al posto di *leggiero*, *de la* per *della* e così via), cioè di inezie formali o tipografiche.

La seconda fascia, molto più cospicua, dà invece le correzioni interne agli autografi, il manoscritto di bella copia, la laboriosa minuta ricca di pentimenti ma la cui forma seriore, di fatto persegue di norma la *lectio ne varietur*.

La terza fascia, assente nella pagina fotocopiata, è, ripeto, piuttosto intermittente. Qui la troviamo in media ogni dieci pagine, e vi troviamo i riferimenti a quei frammenti, a quegli abbozzi, a quelle indicazioni che rappresentano appunto la preistoria testuale. Naturalmente, non è il caso qui di spiegare come vadano utilizzati questi strumenti. Ricordiamo però che il correggere dannunziano è un correggere che ha direttrici che si possono intuire *a priori*, sarà facile trovare la forma più preziosa che sostituisce quella più vulgata, poniamo *guatare* che subentra a *guardare* e non già il contrario, o la forma arcaica che subentra a quella più recente. Tuttavia, non possiamo non commentare almeno un paio delle varianti che avete sott'occhio nella fotocopia del testo proemiale. Per esempio la *gloria tributata al latin che disse "navigare è necessario"*, cioè a Pompeo, era inizialmente data all'*eroe*., ma la correzione tolse l'epiteto che spettava invece a Ulisse, in modo da distinguere bene i ruoli. Così, poco dopo Ulisse viene chiamato *re di tempeste* correggendo la precedente dicitura *gran nocchiero*. Siamo in un clima dantesco, ed ecco come il rapporto tra lettura, fonte e correzione può mettere sulla strada: infatti *gran nocchiero* ricorda in qualche modo l'immagine di Caronte, mentre qui Ulisse, e sia pure l'Ulisse dantesco, è un Ulisse vittorioso e non un Ulisse che va verso il regno delle ombre, è semmai un Ulisse che fuoriesce dall'ombra verso la luce.

Diamo ancora un'occhiata almeno al titolo. Il titolo, che inizialmente doveva essere proprio il motto latino di Pompeo *Navigare necesse est*, è poi diventato *Il rogo di Ulisse*, italicamente, latinamente o dantescamente, poi ritoccato e grecizzato in *Il rogo di Odisseo*. E alla fine, sulle bozze, subentrò *Alle Pleiadi e ai Fati*. Anche qui c'era una partenza, per dir così, da un'ipotesi latina, che è arrivata a Dante e poi ricondotta alla matrice greca. Prima, con il nome ellenizzante del figlio di Laerte e poi con la dedica a quelle Pleiadi a cui è intitolato l'intero ciclo, perché dobbiamo ricordare che le Pleiadi (Maia, Elettra, Alcione, Merope e Asterope) formavano la costellazione che, come ricorda Esiodo, insegna la via ai naviganti e il tempo dell'anno agli agricoltori: insomma offrirono al poeta la chiave strutturale, del ciclo delle *Laudi*.

Ecco quindi che scegliere questo titolo, richiamare le Pleiadi, accostarle ai

Fati, significava in qualche modo per d'Annunzio porre l'accento sulla matrice ellenica della sua destinazione, con quelle Pleiadi che, ricordiamolo, il Pascoli nel *Canto di Castelvecchio* preferisce chiamare invece *Chiocchetta* e chiosare come *Gallinelle*, il nome toscano delle Pleiadi, come volesse dire a d'Annunzio: “Attento, io le stelle le conosco meglio di te e le chiamo con un nome più familiare”.

Chiudo dando merito a Cristina Montagnani di avere ricostruito anche la cronologia di questo che è il poema d'apertura delle *Laudi*, aggiungendo qualche particolare a quello che già si conosceva. Certo, *Maia* nacque dal viaggio in Grecia del '95, quello a cui dedicammo, proprio qui a Pescara, un convegno - *Verso l'Ellade* - e fu un viaggio, sappiamo, compiuto con un panfilo carico di libri sì da fare pericolosamente abbassare la linea del naviglio, perché d'Annunzio s'era portato un'intera biblioteca di classici, di archeologi e mitografi: dunque, in qualche modo anche qui la connessione tra esperienza e libri, fra letteratura e vita, viene ribadita. Poi la maturò la decisione del ciclo, attestata dalle lettere ad Hérelle del '95 e del '96: poi si segue l'incrementarsi del progetto poematico, nell'ambiguità iniziale tra una linea neopagana e una francescana. Col panismo francescano, esce il nome di Angelo Conti che con Eleonora Duse spingeva le *Laudi* verso un estetismo spirituale francescano; dall'altra parte, invece, l'aspetto agonistico delle *Laudi* verso cui poteva sollecitarlo un Enrico Corradini, che tendeva a tirarlo dal lato opposto a quello di Conti. E man mano che *Maia* cresce accanto ad *Elettra* e *Alcyone* quella polarità si anima; *Maia* prende forma nella primavera del 1900 (una delle poche date certe nella storia del poema), si distende in un pregetto ad architettura calcolata (ventun canti, con strofe di ventun versi), ma si compie poi nella primavera del 1903, sviluppando la poetica delle *parole mitiche*. Se pensiamo che questi versi cadono contigualmente alla *Figlia di Iorio*, cioè a quella rivisitazione in chiave mitica del suo Abruzzo, capiamo che il libro di Raffaella Bertazzoli dedicò alla *Figlia di Iorio* viene a valere anche per *Maia*, affratellando la Grecia classica e nietzscheana all'Abruzzo atreico, imparentando mito e folklore. Vediamo così che stabilire la cronologia dell'opera non è soltanto arida contabilità di date, ma è anche un modo di capire contatti e osmosi tra un testo e l'altro dello stesso autore, opere che si illuminano reciprocamente. E poiché tanto *Maia* che *La Figlia di Iorio* affondano le radici nelle letture di D'Annunzio, nei classici e nei moderni, nelle guide nei *baedeker* dell'Imetto e in quelli della Maiella, non è stato forse improprio parlarne in questo incontro sui libri di D'Annunzio e su Gabriele lettore-scrittore.

[^] Intervento orale al convegno sui Libri e le Biblioteche di D'Annunzio