





PER FRANCO GAVAZZENI



# L'OFFICINA DI D'ANNUNZIO

Giornata di studi in ricordo di  
Franco Gavazzeni  
coordinata da Pietro Gibellini

BERGAMO · 26 MAGGIO 2012

*A cura di*  
Maria Maddalena Lombardi

BERGAMO  
BIBLIOTECA CIVICA "ANGELO MAI"  
MMXIII



Università  
Ca'Foscari  
Venezia



© 2013

TUTTI I DIRITTI RISERVATI • PRINTED IN ITALY

## SOMMARIO

MARIA ELISABETTA MANCA, <i>Premessa</i>	IX
PIETRO GIBELLINI, <i>d'Annunzio oggi e ieri: Bergamo, Pavia, Gardone</i>	XI
PIETRO GIBELLINI, <i>d'Annunzio, Pascoli e Marinetti di fronte al mito</i>	3
CRISTINA MONTAGNANI, <i>1903: un anno vissuto pericolosamente</i>	21
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Perizia metrica sul d'Annunzio tragico</i>	31
CLELIA MARTIGNONI, <i>Appunti sulla prosa</i>	47
GIANNI MUSSINI, <i>Le lettere di Franco (un percorso tra filologia e amicizia)</i>	59
APPENDICE	
PIETRO GIBELLINI, <i>Le sinopie di «Alcione» di Franco Gavazzeni</i>	67



## PREMESSA

Dedicando agli «amici studenti», che avevano frequentato i corsi accademici dell'Università di Pavia negli anni 1974-1975 e 1976-1977, il volume *Le sinopie di Alcione*, Franco Gavazzeni esplicitava le ragioni di un metodo. Il lavoro basato «sulla ricerca seminariale, articolata in gruppi [...] il cui scopo era di coinvolgere e immettere nel vivo dei 'lavori' il maggior numero di persone» per superare «la prassi manualistica» sì, per «'democratizzare' la ricerca» certo, ma nella ferma convinzione «che a nessun livello ci si potesse esimere dal 'piccolo punto' della filologia». Ritrovo in queste frasi il Professore, che ho conosciuto nelle sale di questa Biblioteca: serio e severo, ma anche affettuosamente preoccupato che i suoi allievi, qui spesso da lui indirizzati, venissero accolti e seguiti nel modo migliore.

Con il titolo dunque non casuale di *L'officina di d'Annunzio*, la Biblioteca è orgogliosa di presentare il secondo volume della collana *Per Franco Gavazzeni*, che dà conto dell'incontro di studio del 26 maggio 2012 a cura dei suoi allievi e amici che, come ogni anno dal 2009, si ritrovano in queste sale attorno ad uno dei temi cari al Maestro.

Il grazie della Biblioteca va agli studiosi, che ritrovandosi e confrontandosi danno senso alla funzione di promozione della cultura dell'Istituto, al Credito Bergamasco e all'Associazione degli Amici della Biblioteca che sostengono la pubblicazione, alle Università di Pavia e Ca' Foscari di Venezia, che hanno patrocinato l'iniziativa.

Maria Elisabetta Manca  
Direttrice della Biblioteca Civica "Angelo Mai"

D'ANNUNZIO OGGI E IERI:  
BERGAMO, PAVIA, GARDONE

Dopo Leopardi e Foscolo, tocca ora a d'Annunzio stare al centro della Giornata Gavazzeni, la terza dedicata agli scrittori oggetto delle illuminanti indagini del filologo e critico bergamasco. Affidando la regia a me, che ho intrapreso il cammino di dannunzista in anni lontani, percorso per non breve tratto assieme a Franco, Rosanna Paccanelli mi ha fatto un grande onore. Oserò ignorare l'ammonimento a tralasciare i fatti personali, che Dante Isella formulò con energia in un convegno di molti anni fa. Ricorderò infatti il legame che ebbi con Franco Gavazzeni non, spero, per debolezza autobiografica ma per storicizzare il contributo assolutamente innovativo da lui apportato alle indagini sul poeta pescarese.

Nel 1980, quando apparve presso Ricciardi il suo contributo maggiore, la monografia sulle *Sinopie di «Alcione»*, il panorama degli studi dannunziani era diverso da quello odierno; si era insomma ben lontani da quel ritorno a d'Annunzio che, con un graduale crescendo, ha prodotto negli ultimi decenni una fioritura strabocchevole di libri e celebrazioni.

In verità, già allora la bibliografia su d'Annunzio – ancora oscillante tra apoteosi e stroncature – era assai fornita; ma gli studi di carattere scientifico stavano in un modesto scaffale e quelli di taglio filologico si contavano sulle dita della mano.

Il disastro della Guerra mondiale e il tracollo del regime avevano fatto tramontare la voga dannunziana, coinvolgendo anche la Fondazione del Vittoriale, che rischiò perfino di scomparire con le macerie del regime cui, a torto o a ragione, veniva associata. Mentre intellettuali di area crociana o marxista ridimensionavano drasticamente la figura dell'Imaginifico, pochi studiosi continuavano a riconoscergli doti di protagonista della cultura europea e di grande artista – mi piace ricordare, tra gli altri, Eurialo De Michelis, Guy Tosi, Ettore Paratore, Emilio Mariano. Il convegno organizzato per il centenario della nascita nel 1963, nel quale Natalino Sapegno non aveva esitato a bollare d'Annunzio come letterato minore, segnò il primo timido rialzo delle sue quotazioni nella borsa valori letteraria

italiana. In un servizio allora pubblicato sull'«Espresso», Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini lanciarono grossolane bordate contro di lui, diversamente da Mario Praz, che ne dava una valutazione più equilibrata, pur avendo a suo tempo rilevato i limiti dell'«amor sensuale della parola» di d'Annunzio e della sua cleptomania verbale.

Qualcosa però cominciava a muoversi. Aleardo Sacchetto, lungimirante presidente della fondazione, si avvalse di un comitato consultivo di docenti universitari, che diede presto i suoi frutti. Nel 1968 era stato procurato l'*Inventario dei manoscritti dannunziani del Vittoriale*, cui nel 1976 si sarebbe aggiunto il *Catalogo delle lettere* là conservate. Nel 1972 si tenne a Gardone un convegno su *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, cui seguì nel 1973 quello su *D'Annunzio e il simbolismo europeo*. Quell'anno una commissione composta da Mario Sansone, Giorgio Petrocchi, Ezio Raimondi e Dante Isella mi attribuì la borsa di studio che mi condusse in riva al Garda, per lavorare nella biblioteca e negli archivi del Vittoriale. Dopo una prima indagine intorno al *Libro segreto*, mi applicai ad *Alcyone*, del cui prezioso giacimento di autografi discorrevo a Pavia con Gavazzeni, che ne trasse spunto e materia per più corsi monografici. In quell'università insegnava pure Isella, che, allora consulente di Mondadori, diede impulso alla nascente filologia dannunziana assegnando, tra l'altro, una tesi sul *Notturmo* a Luisa Magrini, e anticipando su «Strumenti critici» il folgorante taccuino dell'*Alcyone*, poi raccolto nel volume degli *Altri taccuini*, rinvenuti in un riposto cassetto della villa e pubblicati da Enrica Bianchetti nel 1976, a integrazione di quelli editi nel 1967. Quelle note vergate per fermare un'impressione a caldo, cui d'Annunzio attingeva per stendere i suoi versi e le sue prose, costituivano un prezioso materiale di lavoro per chi aveva assimilato direttamente o mediatamente la lezione metodologica di Gianfranco Contini, maestro assai vicino a Gavazzeni, e al quale rendeva omaggio il sottotitolo allusivo (*Saggio di un commento alle correzioni di «Alcyone»*) dato al mio contributo del 1973 sui *Pentimenti della «Sera» fiesolana*.

Anche Domenico De Robertis, approdato a Firenze dall'ateneo pavese cui continuava ad essere vicino, favoriva lo studio delle carte dannunziane: il suo allievo Ivanos Ciani pub-

blicò nel 1975 presso Ricciardi, anche grazie all'amicizia tra Gavazzeni e Antonini, un libro sull'elaborazione delle *Novelle della Pescara* dai meriti pionieristici. Nello stesso anno Pier Vincenzo Mengaldo riconosceva d'Annunzio quale fonte primaria del linguaggio lirico novecentesco da *La tradizione del Novecento*, e nel 1977 il convegno su *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione* offriva il primo contributo collettivo alla variantistica dannunziana, inaugurando altresì la serie gardonese di simposi sui più svariati temi, serie cui si aggiunse quella ancor più fitta del Centro Studi Dannunziani creato da Edoardo Tiboni a Pescara, e che nei suoi convegni annuali avrebbe ospitato il contributo di Gavazzeni sui metri della *Figlia di Iorio* (1985).

Parallelamente si approntavano nuove edizioni commentate, dopo la pausa seguita ai pionieristici lavori di Palmieri e Praz. Fra i più attivi annotatori della nuova generazione, Federico Roncoroni, pure formatosi nell'ateneo pavese, con il suo doizioso «Oscar» dell'*Alcyone* (1982), nonché Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, curatrici dei *Versi d'amore e di gloria* nei due «Meridiani» prefati da Luciano Anceschi ed Ezio Raimondi (1982 e 1984), i maestri che nel 1973 avevano tenuto le relazioni d'apertura nello storico convegno su *D'Annunzio e il simbolismo europeo*. Nel 1983 l'istanza filologica sfociò nel varo della nuova Edizione Nazionale delle opere di d'Annunzio, il cui comitato scientifico, formato da Contini, De Robertis, Isella, Mariano, Mengaldo, Petrocchi, Raimondi e dal sottoscritto, nella prima riunione volle cooptare Franco Gavazzeni. Seguendo i criteri ecdotici con loro concordati, predisposi il testo critico di *Alcyone*, che inaugurò nel 1988 quell'edizione, come nel 1927 la prima, per la quale l'autore aveva scelto, con Hans Mardersteig, la raffinata veste grafica; veste sapientemente emulata da Martino, figlio del leggendario stampatore. Ma dentro, in luogo del nudo testo della *ne varietur*, la nuova edizione documentava con spessi apparati critici la preistoria, la genesi e la vicenda elaborativa del capolavoro delle *Laudi*. Furono, gli anni Ottanta, una stagione felice degli studi dannunziani e per la cultura seria in genere, non ancora sacrificata al moloch della comunicazione degli effimeri e costosi «eventi». Quando ad esempio in un'asta londinese furono

messi in vendita gli autografi di sette opere dannunziane, indispensabili per le future edizioni critiche, potei farli acquistare a una banca bresciana (curavo allora l'attività scientifica del Vittoriale), grazie all'intervento decisivo di Franco e del padre Gianandrea.

\* \* \*

Dunque, come quelle per Leopardi e Foscolo, anche la giornata per d'Annunzio risponde degnamente e perfettamente allo spirito del ciclo. Le quattro relazioni raccolte in questo volume sviluppano linee percorse o additate da Gavazzeni e si ispirano in larga parte alla sua lezione metodologica. Ai quattro contributi volti a esplorare altrettante facce del prisma d'Annunzio (di Raffaella Bertazzoli, di Cristina Montagnani, di Clelia Martignoni e del sottoscritto), si aggiunge la viva testimonianza del dialogo intellettuale scaldato da una ricca umanità che esce dal folto carteggio tra Franco Gavazzeni e Gianni Mussini, tra maestro e allievo, anzi tra amico e amico.

Sul piano critico, l'eredità degli studi dannunziani di Gavazzeni emerge dai riferimenti espliciti degli studi qui riuniti o dall'implicita assimilazione della sua lezione di metodo. Il dono più cospicuo che ci ha lasciato è il volume sulle *Sinopie di «Alcione»*: l'elegante titolo, che rivela la sensibilità del critico per le arti visive, designava i progetti strutturali del poema alcionio serbati dagli autografi che avevo pubblicato sugli «Studi di filologia italiana» del 1975; un contributo che doveva inizialmente essere a quattro mani, ma che Franco, dilatando e approfondendo la sua ricerca interpretativa sulla scorta di quel traliccio, sviluppò a parte, dandole mole e sostanza di una autonoma e robusta monografia. Il lettore ne troverà un ragguaglio nella recensione che allora ne feci a caldo e abbiamo creduto utile ristampare in appendice a questo volume. Il libro ricciardiano raccoglieva il frutto dei suoi corsi e delle sue ricerche, e portava quel tragitto incominciato assieme al sottoscritto a una metà che *solum* è sua.

Davvero magistrale, quel volume, decisivo per la riconsiderazione delle fonti del linguaggio alcionio, dei suoi metri e registri, della sua struttura di canzoniere o poema e non di sem-

plice raccolta di perle liriche. Maestro tuttavia non è solo chi consegna alle stampe i frutti del suo scavo esemplare, ma chi crea una scuola di degni di discepoli. I giovani che seguirono i suoi corsi di allora sono diventati a loro volta benemeriti degli studi dannunziani: da Donatella Martinelli a Cristina Montagnani, da Vania De Maldè a Giorgio Pinotti e a Rossella Daverio. Altri allievi diretti o indiretti maggiori di qualche anno, vennero attratti nel campo magnetico dannunziano anche o soprattutto dalla calamita di Gavazzeni: Clelia Martignoni, Carla Riccardi, Gianfranca Lavezzi, Gianni Mussini... Attraverso i suoi allievi e giovani amici, seguiti generosamente e guidati con mano sapiente, Gavazzeni moltiplicava i frutti della sua esplorazione dannunziana. Quanti apporti recò, in quegli anni, l'*entourage*! Vagliò gli strumenti lessicografici usati da d'Annunzio, ne indagò le fonti antiche e le riprese moderne, procurò le concordanze alcionie, ricostruì la vicenda testuale delle opere, le corredò di commenti, recuperò testi inediti o dispersi...

L'appassionato e rigoroso impegno del filologo, entrato nei segreti più riposti dell'officina dannunziana, attratto dal lato a lui più congeniale di Gabriele, quello dello scrittore *technèdòs*, non faceva ombra al libero e indipendente giudizio dell'intellettuale, dannunzista di primissimo ordine ma assolutamente immune da ogni contagio di dannunzianesimo. Era stupefacente come lo strenuo indagatore, non appena si staccava dalle sudate carte per conversare, desse spazio al più libero giudizio critico. Così, lasciando il tavolo di lavoro, e passeggiando per i portici dell'università o i vialetti del Vittoriale, dava via libera al suo umorismo agrodolce, smitizzando d'Annunzio con gusto del paradosso e divertente ferocia. Rispettava lo scrittore, *laudabilis tamen in partibus*; si accostava con spirito di servizio ai suoi testi, ma ne dileggiava i gesti, levava l'aureola al personaggio dal «vivere inimitabile»: le sue avventure rivestite di panni classici o esotici non somigliavano a quelle di un capufficio-dongiovanni in crociera con la collaboratrice-amante, si chiamasse pure Eleonora Duse? Il Poeta-soldato non gli piaceva (e anch'io continuo a giudicarlo imperdonabile complice della «inutile strage» che costò tanti morti e servì solo a preparare il secondo atto della tragico suicidio dell'Europa).

Chissà cosa direbbe oggi, vedendo libri che celebrano in d'Annunzio il «guerriero e l'amante»?

Del suo d'Annunzio ereditiamo anche questa visione, espressa o sottintesa nelle sue pagine, manifestata dalla sua voce. A chi ebbe la ventura di sentirla, quella voce, rimangono ricordi indelebili. A me, tante piccole emozioni condivise con lui: l'esultanza per la sospirata decifrazione di un titolo cassato («Poesia al sufolatore», quello delle ballate del *Fanciullo*); la visita alla casa del poeta, nella penombra di un luogo quasi religioso, chiusa allora alla folla dei turisti, assieme a Franco e al maestro Gianandrea, che di d'Annunzio rivelava cose ignote a tutti. Quando Franco veniva al Gardone, ci capitava nella pausa dello studio, di restare incantati a guardare dalla finestra della sala-autografi il melograno fiorito nel giardino sottostante; o di girovagare a lungo con la sua macchina tra le colline morniche della Valtenesi per cercare quella trattoria che lui conosceva dove cucinavano il coregone da innaffiare con un delicato Lugana. E sospetto ora che la difficoltà di arrivare alla mèta fosse un voluto indugio, per il gusto di girovagare al volante e assecondare la conversazione a ruota libera, guardando dal finestrino quel paesaggio ondulato e luminoso, come si fa fra ragazzi, appena pigliata la patente. Alla fine, la trattoria la trovava: e naturalmente pagava sempre lui, non c'era verso. Ma questi sono solo 'fatti personali': e me ne scuso.

Pietro Gibellini



PER FRANCO GAVAZZENI



PIETRO GIBELLINI

D'ANNUNZIO, PASCOLI E MARINETTI  
DI FRONTE AL MITO

*Marinetti mitoclasta?*

Il futurismo sulla rampa di lancio? Così suonava il titolo di un corposo convegno per celebrare il centenario della rivista «Poesia».<sup>1</sup> Non credo che quel razzo rumoroso abbia raggiunto la stratosfera, ammesso che altezza e modernità coincidano, in letteratura e in altro.

Non c'è dubbio che la virata alla modernità del vascello della nostra lirica l'abbiano determinata due arditi nocchieri: Pascoli e d'Annunzio. Ma ai due timonieri spetta anche l'ingresso nelle acque del post-moderno: ché tale, possiamo ben dire, è la rivisitazione del mondo classico, meglio la sua rivitalizzazione, nel comune convincimento maturato nella stagione *entre-deux-siècles* che non si può essere davvero moderni senza saper essere nuovamente antichi: giusto il contrario di quanto, di lì a poco, predicheranno appunto i caduchi pirati futuristi, iconoclasti del chiaro di luna col suo alone romantico e demolitori virtuali dei musei e del loro tesori classici e mitologici. Dell'elogio della guerra come igiene del mondo e del disprezzo della donna proclamati nel manifesto futurista del 1909, fia meglio il tacersi.

Vero è che nell'opera collettiva che ho coordinato per la Morcelliana sul *Mito nella letteratura italiana*, il volume sul Novecento dedica un capitolo a Filippo Tommaso Marinetti, steso da Marinella Cantelmo: la quale dimostra, con appoggi testuali e acutezza interpretativa, che il mitoclasta milanese-parigino non mancava di coniare a sua volta nuovi miti, a partire da quello del Futuro, innanzitutto, e delle Macchina, della Velocità, della Guerra e via dicendo. Ma c'è mito e mito, come ci

1. Cfr. *Il futurismo sulla rampa di lancio. «Poesia», 1905-2005*, a cura di Giorgio Baroni, «Rivista di letteratura italiana», xxiv, 2006.

hanno insegnato gli scrittori e gli studiosi, da Vico e Gravina a Mann e Kérenyi, e ha originalmente compendiato Furio Jesi. C'è il misterioso mito «genuino», il *mythos* originario antecedente il *logos*, proprio degli antichi «ingeni» e negato ai moderni «sentimentali», per usare i termini di Schiller condivisi da Leopardi. Poi c'è la mitologia, mito trascritto e riscritto, parola, riusato, reinterpretato e risemantizzato dagli autori che attraverso il tempo ci trasmettono variate e rinnovate le favole antiche, traghettando al passato remoto al presente figure sempreverdi come Ulisse o Fedra, Prometeo o Edipo, Narciso o Medea. Infine c'è il cosiddetto «mito tecnicizzato» o falso mito; promozione cioè di un'idea o di un obiettivo di parte, caro a un gruppo, che viene spacciato come valore fondativo della comunità, da tutti condiviso. L'esempio che si adduce di solito è il mito della razza ariana, utilizzato da Hitler per consolidare il potere e saldare l'unità tedesca contro un virtuale nemico-capro espiatorio. Non sono forse miti tecnicizzati anche quelli cantati dai Futuristi? La storia ci ha insegnato che l'«l'inutile strage» della Grande guerra favoriva interessi precisi, non lontani da quelli cui faceva gioco l'idolo del Progresso misurato con la velocità delle macchine o con l'avanzare dell'automazione. Falso mito, del resto, era anche quello del buon selvaggio alla Rousseau, capovolto da Marinetti nel romanzo africano *Mafarka le futuriste* (1910), pasticcio orgiastico di sangue e di sesso, in cui il protagonista che vuol sostituire l'eroismo all'amore e spinge a cercare morte e voluttà, vuol generare senza l'ausilio della disprezzata femmina un figlio meccanico, un automa alato che salirà al cielo per detronizzare il sole. Africa immaginaria, mitico non-luogo di colori accesi come nel *Tamburo di fuoco* (1922).

Quanto all'Africa vera, beh, basterà rileggere le pagine sul bombardamento di Tripoli o sul Poema africano della divisione impegnata della guerra d'Etiopia, che vide Marinetti volontario come già nella prima e poi nella seconda guerra mondiale e infine nella Repubblica di Salò, per capire a quali storture potessero condurre quei falsi miti. Né basta la coerenza di chi mise a rischio la propria vita per quegli ideali a riscattarli per ciò stesso, a renderli giusti: un discorso che, con le debite differenze, vale anche per l'interventista d'Annunzio.

La campagna d'Abissinia era stata salutata anche da vecchio Vate con il *Teneo te Africa*, con un abbaglio dal mito della Romanità rilanciato dal regime, che finiva per mostrargli nel generale Graziani uno Scipione redivivo.

Del resto Gabriele, cui il giovane Marinetti aveva recato omaggio, seppur non privo di qualche sale, nelle prose raccolte sotto il titolo *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste* (1908), aveva a suo modo inclinato al Futurismo, specie nel *Forse che si forse che no*, sostanzialmente coevo ai primi manifesti marinettiani: il romanzo automobilistico e aviatorio in cui si celebrava l'ebbrezza della velocità. E ricordo una pubblicità Anni Trenta della Fiat cche riproduceva, accanto al disegno di un'automobile da corsa, una dicitura autografa di d'Annunzio – «*Fiat*, parola della creazione e della volontà» – disinvolto sfruttamento del *fiat lux* e del *fiat voluntas tua*, due luoghi di quella Bibbia che certo Gabriele considerava alla stregua di una seconda mitologia. Del resto, un che di futurista troviamo anche nella decima musa creata da d'Annunzio, Enérgheia, o nelle note del *Libro segreto* (1935) in cui narra l'incontro col leggendario pilota Tazio Nuvolari o paragona la propria arte a quella del pittore «maravigliosamente matto matto», quasi intreccio di figure geometriche, nel quale si suol riconoscere Umberto Boccioni.

Un mito tecnicizzato può considerarsi anche quello della Patria, un nobile valore politico ma pur sempre profano, che il poeta-soldato sacralizza attingendo a piene mani all'immaginario liturgico e scritturale. Può invocare come auspice di vittoria Ebe, la greca dea della giovinezza, o modellare sul grido dei guerrieri ellenici il suo *eia eia alalà*: ma basta scorrere le pagine e i titoli stessi del *Libro ascetico della giovine Italia*, del *Sudore di sangue* e dell'*Urna inesausta* per renderci conto che il principale quadro di riferimento è quello cristologico. In questo d'Annunzio eredita una pratica avviata anzi rilanciata da Foscolo, che apriva l'*Ortis* con la constatazione del sacrificio della patria ormai *consumato, consummatum est*, e che avrebbe dilagato nel Risorgimento, termine sinonimo di Resurrezione. Dire arbitraria la sacralizzazione dell'amor patrio può destare scandalo e irritazione: ma ricordiamo che l'abuso del nome di Dio ha portato qualcuno a sentenziare: *Gott mit uns*.

*Pascoli e d'Annunzio, fratelli rivali*

E quanto ai miti tecnicizzati, *sat prata biberunt*. Torniamo dunque sulla nostra pista, che punta al rilancio della mitologia classica da parte di d'Annunzio e di Pascoli. Avversata nel Medioevo e poi nell'età post-tridentina in nome della Fede, dileggiata dagli Illuministi in nome della Ragione, la Mitologia era stata liquidata dai Romantici in nome del vero storico e delle istanze di modernità; il vecchio Vincenzo Monti, nel sermone verseggiato *Sulla mitologia* (1825), aveva ammesso la sconfitta, ammonendo però che «senza portento, senza meraviglia / nulla è l'arte de' carmi, e mal s'accorda / la meraviglia ed il portento al nudo / arido Vero che de' vati è tomba»; e pronosticava dunque implicitamente un ritorno del mito. Passata l'onda romantica e quella naturalista, sarebbe toccato a Pascoli e a d'Annunzio riprendere il mito, in nodi nuovi rispetto a quelli dei neoclassici, e tentare di far risorgere in chiave moderna la «prima fantasia del mondo».

Erano entrambi discepoli di Carducci, in senso proprio Giovanni, suo allievo nell'ateneo bolognese; in senso traslato Gabriele, pronto fin dagli esordi a proclamare sua guida elettiva il tonante Giosuè. Che poi Carducci finisse per diventare «maestro avverso» di entrambi, non può stupire: poteva il ciglioso moralista tollerare la voluta «inverecondia» del rampante abruzzese alla conquista di Roma, allora mondano e bizantino, non ancora Vate? E il vigoroso realista maremmano poteva apprezzare la *sensiblerie* malinconica e morbosa del poeta romagnolo? Anche nell'approccio all'antico lo stacco fra l'autore delle *Odi barbare* e i poeti delle *Laudi* e dei *Conviviali* è marcato. Nel primo, pure se nelle *Primavere elleniche* e in altri versi si manifesta il culto greco della bellezza e della giovinezza, il cuore batte meno per Atene che per Roma, amata come fonte di virtù civile e di virile paganesimo, e riletta nella dimensione della storia piuttosto che dell'arte. Il secondo predilige l'«Ellade scolpita / ove la pietra è figlia della luce / e sostanza dell'aere è il pensiero»,<sup>2</sup> ammi-

2. *Il fanciullo*, vv. 177-178. Testo di riferimento è l'edizione critica di *Alcyone*, a mia cura, Milano Mondadori, 1988. Per il commento rinvio alla edizione a cura di Ilvano Caliaro e mia, Torino, Einaudi, 1995.

rata nella stagione aurea del IV secolo e vista come eterna patria del mito (dunque con lo sguardo puntato agli inni omerici e a Nietzsche oltre che alle *Metamorfosi* di Ovidio). E il terzo?

È bene procedere con ordine, seguendo la storia dei *Poemi conviviali* in un necessario parallelo con la vicenda dannunziana.<sup>3</sup> Anche se qualche idea o progetto rimonta più addietro, il primo poemetto appare sul «Convito» nel 1895: altri ne seguiranno, sulla rivista di Adolfo De Bosis e in diverse sedi, fino a ridisporre nel volume del 1904 (riedito l'anno dopo con l'aggiunta dei *Gemelli*). Volume che nel titolo alludeva, ma non solo, alla rivista del De Bosis, cui del resto il libro era dedicato, non senza un omaggio al comune amico d'Annunzio, a lui accomunato nella importante *Prefazione*. Nella quale Gabriele è detto «mio fratello, minore e maggiore».<sup>4</sup> Minore per età (di otto anni) ma più precoce nell'esordio e certo maggiore di fama e per ampiezza produttiva (nel 1905 d'Annunzio ha ormai aggiunto al campo della poesia e della narrativa arati fin dalla giovinezza anche quello teatrale, auspice Eleonora Duse, almeno fino alla rottura del 1904). Che il «maggiore» si riferisse alla superiorità artistica, può ammettersi solo come un obbligo retorico, una convenzionale professione di modestia smentita dalla chiusa della *Prefazione*, con l'affermata certezza che i *Poemi conviviali* (e gli studi danteschi di *Minerva oscura*) sopravviveranno al loro autore.<sup>5</sup>

Il decennio lungo il quale si snoda la storia dei *Conviviali* (1895-1905) vede svolgersi in parallelo la carriera dei due fratelli emuli, e per un tratto nemici. Nel 1895 il quarantenne Pascoli ha alle spalle la prima edizione di *Myricae* (1891), che d'Annunzio ha salutato per primo come libro di vera poe-

3. Per i *Poemi conviviali*, edizioni di riferimento sono quelle a cura di Giuseppe Nava, Einaudi, Torino, 2008 e di Maria Belponer, Milano, Rizzoli, 2010 (donde cito).

4. Cfr. la *Prefazione* di Pascoli ai *Conviviali*, p. 10: «Quando mi chiamaste tra quelle “energie militanti” tu [Adolfo De Bosis] e Gabriele d'Annunzio. O mio fratello, minore e maggiore, Gabriele!».

5. Ivi, p. 12: «Non mi dorrebbe troppo se questi Poemi avessero la sorte di quei volumi di studi danteschi. Essi furono derisi e depressi, vivranno oltraggiati e calunniati, ma vivranno».

sia,<sup>6</sup> cogliendo per virtù d'orecchio la sperimentazione fonosimbolica (specie nei punti che più tardi, e con altra strumentazione tecnica, Gianfranco Contini<sup>7</sup> avrebbe evidenziato nel suo saggio sulla novità del linguaggio pascoliano «pre-grammaticale»), ed ha altresì alle spalle le prime poesie latine che scorrono sul suo versante «postgrammaticale» (nel 1892 Pascoli ha vinto la prima delle tredici medaglie conseguite nel concorso di Amsterdam). Ma il 1895 è anche l'anno del memorabile viaggio in Grecia di d'Annunzio che segna una svolta nella sua carriera: abbandonata la via della «bontà» (o della estenuata sensualità) del simbolistico *Poema paradisiaco*, Gabriele si tuffa nel mondo classico: suggestionato dall'*Origine della tragedia* di Nietzsche compone la *Città morta* (1896) nel solco della poetica drammaturgica enunciata nel *Fuoco* (1900), riscrive in chiave ellenizzante e solare il giovanile *Canto novo* (1896), anticipa un manipolo di *Laudi* («Nuova Antologia», 1899), il ciclo poematico di cui nel 1903 escono tre libri (*Maia*, *Elettra*, *Alcyone*), il primo dei quali, tratto per lo più dai taccuini del viaggio in Grecia, è interamente dedicato al rinascere di quella civiltà («Il gran Pan non è morto!», suona *L'annunzio* proemiale).<sup>8</sup>

Non occorre riesaminare un terreno esplorato come quello di d'Annunzio resuscitatore e creatore di miti: e penso agli studi pionieristici di Giorgio Pasquali, di Carlo Diano, di Emilio Mariano, poi proseguiti da quelli della mia generazione e ancora coltivati dai più giovani. Si pensi al percorso teatrale, dalle premesse teoriche formulate nel *Fuoco* fino all'appuntamento con la figura di Fedra, a gara con Euripide Seneca Racine Swinburne; ma anche all'estensione della chiave mitica nelle tragedie ambientate in un Abruzzo arcaico, bel passato remoto della *Figlia di Iorio* e in quello più prossimo della *Fiac-*

6. Cfr. *L'arte letteraria nel 1892: la poesia*, in «Il Mattino», 30-31 dicembre 1892, ora in *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, II, Milano, Mondadori, 2003, pp. 116-21.

7. G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli* (1939), in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-48.

8. *L'annunzio*, v. 117 (G. D'ANNUNZIO, *Maia*, edizione critica a cura di C. Montagnani, Gardone Riviera, Il Vittoriale, 2006).

*cola sotto il moggio*, due tragedie mitiche illuminate dagli studi di Raffaelle Bertazzoli la prima, di Maria Teresa Imbriani la seconda (e ambedue da Ivanos Ciani). E che aggiungere ai miti di *Maia*, «quasi ritorno dell'infanzia più lontana»? È ancora fresco il ricordo del povero Giuseppe Papponetti, che di quel libro tutto ellenico procurò un degno commento per le edizioni del Centro Pescara. Ma s'intende che il capolavoro anche sul piano della mitopoiesi è il terzo libro delle *Laudi*, quell'*Alcyone*, di cui un commentatore benemerito quanto saccheggiato e bistrattato, Enzo Palmieri, mise in luce i fitti riferimenti classici. E sottolineando il carattere di *carmen perpetuum* diede spunto allo scrivente di affacciare una lettura poematica di quella raccolta non solo come resoconto di un viaggio lungo l'arco della stagione estiva, dal suo preannuncio al suo commiato, ma come il resoconto di una *quete* alla ricerca del mito, presagito, incontrato e infine nuovamente perduto. Così si passa dal panteismo parafrancescano della *Sera fiesolana* al rito iniziatico della *Pioggia nel pineto*, spazio magico dove si profilano le metamorfosi dei due amanti in creature vegetali e la reversibilità del tempo, che dalla centrale «favola bella» che ieri «illuse» Ermione e oggi «illude» il poeta, alla «favola bella» della chiusa, che restituisce al presente la mitica Ermione e profonda in un passato remotissimo il poeta.

Abolito l'errore del tempo e sancita la possibile metamorfosi, sorgono le creature: il poeta caccia la *Nuda Aestas* fino all'apparizione della «immensa nudità», trasloco mitico dell'onirica illuminazione rimbaudiana; si estende nel *Meriggio* fino a fondersi col paesaggio in una sorta di smisurato organismo vivente; dialoga con la ninfa *Versilia* e con *Undulna*; assiste al combattimento del Centauro con il cervo, finché l'Estate dilegua e con lei le figure mitiche spariscono nell'ombra o si pietrificano nei bassorilievi delle rovine romane. Al moderno non resta che la nostalgia: al poeta, che ha toccato il vertice del suo sogno, non resta che congedarsi dal mito e, con quello, dalla poesia.

Scorrono parallele, le vie di Pascoli e di d'Annunzio, con contatti, tangenze e rispecchiamenti di cui va fissata volta per volta la priorità cronologica fra i testi – spesso anticipati in ri-

vista prima d'esser raccolti in volume – per stabilire la delicata partita dei debiti e dei crediti: avvertendosi comunque che la parte più cospicua dei *Conviviali* nasce prima di *Maia*. Il gioco di emulazioni tematiche e formali e di reminiscenze contrastive legano, nel loro farsi e divenire, le raccolte dei due poeti: da un lato le *Laudi*, date fuori nel 1903, ma in parte composte ed edite negli anni che precedono; dall'altro le *Myrcae* (asestate nella edizione del 1903), ma soprattutto i *Canti di Castelvecchio* (in volume da quell'anno), i primi *Poemetti* e le *Odi e inni* (fatti libro nel 1904 e nel 1906). Anche restringendo il campo ai testi di materia classica, possiamo perfino smarrirci nella sfilza dei contatti formali (aggettivi come *fūnido* o *solidungo*, nomi come *lebetes* o *alcyone*, sintagmi come *molle di pioggia*),<sup>9</sup> nei rinvii a modelli comuni (l'epos contadino ed esiodeo di Pascoli affiora anche in due poesie di *Alcyone*, *L'opere e i giorni* e *L'aedo senza lira*), negli esperimenti metrici (entrambi provano a cionniare esametri italiani). Pure, c'è sempre una differenza di sguardo e di voce. d'Annunzio aveva intitolato alle Pleiadi i suoi libri di *Laudi*? Nel distico incantevole del *Gelsomino notturno* Pascoli chiama altrimenti quella costellazione («La Chiocchetta per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle»),<sup>10</sup> chiosando in nota: «Chiocchetta o Gallinelle: nome contadino delle Pleiadi».

*Chiocchetta*: scorrendo l'edizione critica dei *Canti di Castelvecchio*,<sup>11</sup> piace vedere che Pascoli abbia optato per quella felice metafora contadina dopo aver provato a sviluppare quella cavata dall'altro nome della costellazione, quella dei Mercanti, paragonando le stelle non già a pulcini ma a monetine d'oro: metallo più familiare al mondano e prodigo Gabriele che all'impacciato e delicato Giovanni: che attaccando i poeti mondani impegnati in cacce alla volpe aveva provocato la sprezzante reazione dell'amico-rivale.

Differenza di stile di vita fra l'orfano defilato nel suo nido e il mondano signore dei salotti e dei teatri c'era stata da sem-

9. Un ampio spoglio delle tangenze Pascoli-d'Annunzio, redatto da Danijela Maksimovic, apparirà nel 2013 in «Archivio d'Annunzio. Rivista di cultura comparata».

10. *Il gelsomino notturno*, vv. 15-16 (dall'edizione sotto citata).

pre, e aveva prodotto nel 1900 una drastica rottura, che gli amici erano riusciti a ricomporre proprio nel 1903: giusto in tempo perché d'Annunzio dedicasse a Pascoli il capolavoro lirico di *Alcyone*, spostando l'elogio a Carducci, inizialmente destinato a quel libro, nel più roboante e neopagano poema di *Maia*.<sup>12</sup> Nel *Commiato* dunque il poeta di *Alcyone* si congeda dalla mitica estate e dai versi indirizzandoli, lui che s'era detto «l'ultimo figlio degli Elleni»,<sup>13</sup> all'«ultimo figlio di Vergilio», a «quei che intende i linguaggi degli alati, / strida di falchi, pianti di colombe, / ch'eguale offre il cor candido ai rinati / fiori e alle tombe»;<sup>14</sup> additati così espressione e materia (specie di *Myrica*), d'Annunzio rievocava luoghi dei *Canti di Castelvechio* e dei *Conviviali* (*Solon*, *Alexandros*), intarsiando citazioni fedeli («Saffo la bella»)<sup>15</sup> o appena variate («femmina d'Eresso»,<sup>16</sup> in luogo di «donna d'Eresso»:<sup>17</sup> una eloquente sfumatura). E, paragonando il monte che divideva la Versilia da Barga alla vetta dell'arte, concludeva: «Altro è il Monte invisibile ch'ei sale / e che tu sali per l'opposta balza» sentenziando che i «cuori prodi» si sarebbero un giorno riuniti «su la cima».<sup>18</sup>

### *Fanciullo e fanciullino*

Che alla mèta di un'arte nuova e antica i due aspirassero per vie diverse si ricava dalle due poetiche. Quella del più pensoso Pascoli è affidata alla diffusa prosa del *Fanciullino* (pubblicata in prima redazione sul «Marzocco» nel 1897). Raccolgendo stimoli dell'amico Angelo Conti, uno dei «nobili spiriti» marzocchini, legato anche a d'Annunzio, Pascoli riprendeva l'immagine già classica del *dàimon* interiore che

11. G. PASCOLI, *Canti di Castelvechio*, a cura di N. Ebani. Firenze, La Nuova Italia, 2001.

12. Per questo si veda all'edizione critica di *Alcyone* sopra citata.

13. *La Vittoria navale*, 12.

14. *Il commiato*, vv. 115-20.

15. *Il commiato*, 124 e *Solon*, 70.

16. *Il commiato*, v. 114 e *Solon*, v. 83.

17. *Il commiato*, v. 127 e *Solon*, v. 26.

18. *Il commiato*, 181-88.

ispira il canto, costruendo il concetto dell'eterno fanciullo che abita dentro il poeta dandogli lo sguardo vergine che rende incantevole e commovente la realtà quotidiana e fa grandi anche le cose piccole. Ma attraverso l'amato Leopardi, e le sue radici vichiane, Pascoli sa che, ritrovando in sé l'eterno fanciullino, ritrova l'animo della Grecia antica, mitopoietica infanzia dell'umanità: e la prosa termina appunto con l'immagine antica del cieco Omero condotto per mano dal fanciullo. Obbedendo al suo istinto di verseggiatore, d'Annunzio formula invece la sua poetica nelle ballate di un componimento di *Alcyone* (e in qualche passo di *Laus vitae*). Ideale risposta al *Fanciullino*, il *Fanciullo* alcyonio (1902) è il testo che meglio compendia il senso dell'intero poema: il *deus puer* tutto interiore si oggettiva in una divinità adolescente che ha i tipici tratti di Ermete (ma anche di Orfeo e di Pan) e che col suo flauto interpreta l'ambizione onnivora del poeta, cantore di ogni genere (lirico, epico, didattico) e di ogni stile e motivo (natura ed arte, luce ed ombra, anche se la parte solare d'èmina in *Alcyone* e l'altra, qui solo sfiorata, caratterizzerà la tarda stagione, dalla prosa poetica del *Notturmo* in poi). Alla fine fugge alla vista del poeta: tornerà forse il «nudo fanciul pagano»,<sup>19</sup> ma dopo aver lasciato il flauto per por mano all'arco. In effetti la vera immersione nella classicità non avviene nell'itinerario turistico e archeologico di *Maia*, ma nell'ebbrezza di *Alcyone*, dove la mitopoiesi si fa visione, e il diario dell'estate marina diventa immersione nel mito, dove la compagna di una passeggiata prende figura di Ermione, e una cavalcata trasforma il poeta in centauro. La «mammella antica»<sup>20</sup> cui si dice abbeverato il poeta di *Alcyone* gli fa travestire miticamente l'*hic et nunc*, gli fa guardare l'oggi da una remota antichità in cui tutto è *fabula*, parola che rappresenta la traduzione latina di *mythos*: «la favola bella / che ieri / m'illuse, che oggi t'illude».<sup>21</sup> Della civiltà greca resta, dunque, l'immaginario: poche o punte le reminiscenze storiche o letterarie (ché tra le fonti prevalgono semmai Ovidio e Régnier).

19. *Il fanciullo*, 32.

20. *La Vittoria navale*, 13.

21. *La pioggia nel pineto*, 125-27.

E, a sua volta, non è forse una risposta al *Fanciullo*, o ai tre libri delle *Laudi*, la prefazione ai *Conviviali*? Il verso virgiliano «nonnullos arbusta iuvant humilesque myricae» (*Ecl.* IV 2), già utilizzato per il titolo della raccolta d'esordio, offre il suo primo emistichio per l'epigrafe dei *Conviviali*; arbusti maggiori delle tamerici, dunque poemetti diversi per estensione e tono dalle *Myricae*, ma pur sempre lontani dalla poetica del grande e dell'alto che trionfa nelle *Laudi*, nel poeta attratto dagli alberi dai nomi poco usati – bossi, ligustri, acanti – cui Montale opporrà, pascolianamente, i suoi gialli e sempreverdi *Limoni*. Sicché anche la scelta del bicchiere in luogo dell'ånfora professata nel proemio appare, ancora una volta, una presa di distanza dal Vate abruzzese, specie là dove afferma che l'avidità spinge gli uomini a lottare condannando tutti alla sete: un assunto sviluppato nei versi del *Poeta degli Iloti*, che appare un chiaro controcanto al superomismo guerresco di *Maia* (e alla preconizzata conversione del Fanciullo dal flauto all'arco, programma del futuro passaggio dal ruolo di Imaginifico a quello di Poeta-soldato). E assumendosi la taccia di arcade, Pascoli ricorda certo i versi del *Commiato* alcyonio nel quale Gabriele lo immaginava assorto nella lettura delle *Georgiche* o delle vicende del *pius* Enea, guerriero suo malgrado. Sottesa, c'è l'implicita precisazione del suo esser «figlio di Vergilio»: un grande ideale non solo campestre, ma irenico e pre-cristiano. Non per questo egli si sente meno «figlio degli Elleni»: i suoi *Conviviali* attraversano la civiltà greca dai primordi omerici fino all'ellenismo e all'incipiente cristianesimo; e Pascoli sa che quei *Poemi* (come i paralleli studi danteschi di *Minerva oscura*) sopravviveranno al loro autore. Al vitalismo egolatrìco del poeta di *Maia*, l'autore dei *Conviviali* oppone i suoi versi, nati dal sacrificio di una vita strozzata ma fruttuosi per altri: un sacrificio oblativo che traversa e lega l'antichità classica alla modernità cristiana, visione inconciliabile con quella di Carducci e di d'Annunzio.

*I Conviviali: poemetto o poema?*

Sì, perché i *Conviviali* non sono solo un assemblaggio di pezzi sempre raffinati e spesso felicissimi. Sono un poema, che Pa-

scoli costruisce ordinando i testi non secondo la data di composizione ma secondo le epoche in cui sono ambientati, e collegando i poemetti con sapienti connessioni: calibrata struttura e accorte cerniere non sfuggite ai lettori più avveduti.<sup>22</sup> Nel poemetto d'apertura, che reca nell'*incipit* la parola chiave «convito» e imposta il motivo metapoetico che risuonerà lungo tutta la raccolta, il vecchio Solone, prima di morire, ode i versi di Saffo che parlano d'amore e di morte (*Solon*). Entriamo poi nel mondo eroico di Omero, il poeta accecato dalla dea ma risarcito col dono di vedere l'invisibile (*Il cieco di Chio*), con l'eroe consapevole che va incontro al suo destino (*La cetra di Achille*). Dal mondo guerresco si passa a quello esiodeo, al desiderio di pace campestre (*Le Memnonidi*, *Anticlo*). E il tramonto o lo scacco del sogno eroico è dato dal dittico di Ulisse, cui sfugge l'approdo a Itaca (*Il sonno di Odisseo*) e che da vecchio ripercorre la rotta delle sue peregrinazioni per sapere se ha davvero vissuto o solo sognato la sua Odissea (*L'ultimo viaggio*). Con l'addolcirsi della civiltà, lo sguardo si posa partecipe sulle fatiche degli umili (*Il poeta degli iloti*) per passare dalle sofferenze sociali a quelle personali, dettate da un nuovo sentimento morale (i tre *Poemi di Ate* legati ai rimorsi di un omicida fuggiasco, di una cortigiana memore dei suoi aborti, di un figlio che maltrattò la dolce madre). E nuovo è anche il sentimento di accettazione della vita, gioiosa o consolata dall'arte (*Sileno*). Riflettono i sopravvenienti valori del pensiero socratico e platonico i due *Poemi di Psyche*, in cui il mito d'amore e l'anima in forma di civetta già preludono a una visione cristiana. Ma quanti turbamenti e inquietudini nelle svolte epocali: il mito di Narciso viene rivisitato in chiave incestuosa (*I gemelli*) e ci s'interroga se la gloria dell'atleta e del cantore potranno davvero durare (*I vecchi di Ceo*). Nell'età che porta il suo nome, Alessandro il Grande è fissato al confine delle sue conquiste, deluso e disperato nella sua ansia d'infinito (*Alexandros*). Nel tempo dell'impero romano lo sguardo si allarga a oriente e occidente: ecco l'infanzia dell'imperatore già pre-

22. Della cospicua bibliografia critica basti qui ricordare gli Atti del convegno «*I Poemi Conviviali*» di Giovanni Pascoli, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

sago di un fosco futuro (*Tiberio*), ecco i barbari che attendono di irrompere a sconvolgere le terre di una civiltà ormai stanca (*Gog e Magog*), ecco infine l'attesa della *Buona novella* evangelica, fra il rutilante crepuscolo di un mondo che muore e l'incerta aurora di un altro che nasce.

Tracciare in poesia la vicenda millenaria della civiltà classica esige uno spessore storico-letterario che supera quello di d'Annunzio, che appiattiva la classicità in uno spaccato sincronico o atemporale. E nel cimento risulta superiore anche l'acribia filologica di Pascoli, affinata anche con l'elaborazione delle antologie *Lira* ed *Epos* la cui incidenza nella tessitura dei *Conviviali* ha messa in luce nel suo commento Maria Belponer,<sup>23</sup> la quale dipana anche il filo metaletterario che accompagna il disegno del libro, che passando in rassegna le epoche della civiltà greco-latina ne rivisita anche l'avvicinarsi dei generi letterari, dal poema epico a quello didascalico, dall'elegia alla lirica, dall'epillio alla prosa narrativa o filosofica. E parallelamente, scorrono le fonti (arcaiche, classiche, ellenistiche, giudaico-cristiane). Al poeta-filologo basta un passo, un verso, un etimo per accendere la fantasia e creare il poemetto: e si tratta spesso di luoghi trascurati, o soggetti a nuova interpretazione, che il sottile ermeneuta cede al poeta creativo perché ne tragga, con una immaginosa *divinatio* e le necessarie licenze, la nuova creatura. E si tratta spesso di luoghi marginali: anche nei *Conviviali*, insomma, Pascoli trae il grande dal piccolo. Faone significa sole occidente? Ecco spiegata la storia di Saffo. Tre versi di Omero associano cecità e veggenza? Scatta la storia incantevole del vecchio di Chio, contaminata con la pagina su Nausicaa. In pochi versi Tiresia aveva profetizzato la sorte di Ulisse con l'immagine del remo-ventilabro? Pascoli la interpreta raccontando la lunga vicenda dell'*Ultimo viaggio* e della morte di Ulisse. La contaminazione tra fonti, la loro variazione e ricreazione inventiva rappresentano lo scatto del Pascoli poeta che dal Pascoli filologo ha ricevuto l'avvio. Insomma, la vasta erudizione e il gusto alessandrino non devono far pensare ad un esercizio antiquario, né offuscare la ricchezza fantastica e la grazia li-

23. Si veda il l'edizione sopra citata.

rica dei *Poemi*. Se d'Annunzio leggeva l'oggi con lo sguardo di un antico, Pascoli ripercorre i secoli passati con una sensibilità squisitamente moderna. Ed è, la sua, una sensibilità di poeta che nel rievocare e nel reinventare eroi e cantori fa vibrare le sue corde riposte: non senti il contadino nel continuo paragone fra la terra e il mare, solcato dalle navi come il campo dall'aratro? Non si avverte, nel vecchio cantore che si confronta con l'atleta, l'amarezza per una vita sterile e la fede consolatrice nella poesia? Il rimorso che perseguita l'assassino non è una immaginata nèmesi per l'uccisione del padre? Chiuso nel suo casto nido, Giovanni riversa nella *factio* poetica la sua sete d'amore, come nel delicato *voyeurismo* del *Gelsomino notturno*. Al poeta di Chio dona le sue grazie la giovane donna, Achille trascorre l'ultima notte fra le braccia di Briseide, Anticlo sogna la moglie ma muore appagato alla vista di Elena, il vecchio di Ceo rimpiange di non aver discendenti (lo stesso tacito rammarico del *Gelsomino*)... E nell'affetto morboso tra i *Gemelli*, come non cogliere un riverbero del legame tra Zvani e Mariù? Lo stesso basso continuo costituito dalla riflessione sull'arte e sul suo possibile senso o sul suo sperato valore che cuce poema a poema (il canto di Saffo, la cetra di Achille, la melodia della fonte divina...) non può liquidarsi come un motivo neoclassico rivisitato dall'estetismo classicheggiante *fin-de-siècle*: è l'idea ossessiva del poeta, la sua speranza di risarcimento per una vita poco vissuta (rovescio del «vivere inimitabile» di Gabriele), e ha, di pascoliano, tutta la trepida incertezza: basta davvero la veggenza che la dea ha offerto a Omero cieco a compensarlo dal mancato abbraccio di una donna amata?

### *Modernità dell'anticoi*

Trepida incertezza sì, e nel contempo incanto per la meraviglia del mondo. Pochi altri paesaggi restano memorabili come quelli dipinti da Pascoli nei suoi chiari versi, nei suoi versi ombrosi. E pochi altri poeti hanno potuto incidere con bulino altrettanto sottile i paesaggi interiori. Il mondo che incanta Pascoli, infatti, si sdoppia continuamente fra luce ed ombra, anzi

fra fuori e dentro. Ovunque attingi, trovi, per esempio in *Alexandros*: «ecco, la terra sfuma e si profonda / dentro la notte fulgida del cielo». <sup>24</sup> Giunto ai limiti dell'Oceano, Alessandro rivede i paesaggi, le chiare fiumane, i monti azzurri, e la notte gli appare fulgida, stupendo sgomento del «Nulla»; la polarità cromatica di nero e di azzurro, compendiata nella dicromia delle iridi, si fa interno sgomento, commozione: «E così, piange, poi che giunse anelo: / piange dall'occhio nero come morte; / piange dall'occhio azzurro come cielo. / Ché si fa sempre (tale è la sua sorte) / nell'occhio nero lo sperar, più vano; / nell'occhio azzurro il desiar, più forte». <sup>25</sup>

Bicolore, invero, era anche l'occhio del *Fanciullo* alcionio («E se gli occhi tuoi cesii han neri cigli, / ha neri gambi il verde capelvenere»); <sup>26</sup> non dunque differenza di iridi, segno di contraddizione di un animo inquieto, ma semplice accostamento cromatico fra occhi e cigli, in simmetria con il mondo vegetale; e se una opposizione fra luce ed ombra troviamo anche in quella lirica, essa concerne il doppio flauto dell'auleta dannunziano che aspira a cantare «l'immensa plenitudine vivente»; <sup>27</sup> è dunque requisito oggettivato del canto, segno della sua ambizione a dire tutto, della fiducia di esprimere un canto solare e uno notturno nella loro complementarità: ben diversa, insomma, la frattura interiore del personaggio pascoliano. incrinato nel suo interno, frustrato nella sua ambizione di conquista-conoscenza illimitata ma altresì dubbioso sulla effabilità del mondo.

Oltre che interiorizzato, il paesaggio diventa alfabeto di una meditazione di respiro leopardiano; basta un verso a evocare lo scorrere del tempo e la vastità cosmica («e il vento passa e passano le stelle»), <sup>28</sup> basta un verso a suggerire la forza della poesia («soffio possente d'un fatale andare») <sup>29</sup> o a proporre il dilemma tra la sua forza eternatrice o la sua vanità («e il canto passa ed oltre noi dilegua»). <sup>30</sup>

24. *Alexandros*, I 9-10.

25. *Ivi*, v 1-6.

26. *Il fanciullo*, 142-43.

27. *Ivi*, 71.

28. *Alexandros*, VI 6.

29. *Ivi*, IV 5.

30. *Ivi*, IV 10.

Lo scacco attende l'avventura titanica di Alessandro come quella gnoseologica di Ulisse, il protagonista dell'*Ultimo viaggio*, non l'eroe paziente o ingegnoso dei poemi omerici; il suo *nóstos* è capovolto, ma la molla che spinge il vecchio re di Itaca ripercorrere per mare la sua odissea non coincide neppure con la *curiositas* esplorativa di Dante, modello dominante per la ripresa romantica di Tennyson (pur tradotto da Pascoli); ancor meno il suo Odisseo s'imparenta con l'Ulisse conquistatore e distruttore proposto in chiave superomistica da d'Annunzio. Il viaggio dell'eroe pascoliano diventa un viaggio conoscitivo alla ricerca di sé («Chi sono?»),<sup>31</sup> sempre più incerto se davvero abbia vissuto o solo sognato i suoi dolorosi o esaltanti incontri: il Ciclope era un vulcano eruttante? le Sirene scogli perigliosi? Dalle Sirene Ulisse vuol riudire il canto, ma soprattutto sapere, conoscere: all'apparire del *Vero* (tale il titolo del penultimo tempo del poemetto), Ulisse trova la morte su quegli scogli. Giaccerà esanime, col corpo coperto dalle amoroze chiome di Calypso, senza il che il mistero gli sia stato svelato. E i versi di chiusa hanno l'ambiguità di un responso sibillino: «Non esser mai! non esser mai! più nulla, / ma meno morte, che non esser più!».<sup>32</sup>

Mistero, sì. Nella sua generosa recensione di *Myricae*, d'Annunzio muoveva un rimprovero, l'assenza di mistero: mai rimprovero fu più sbagliato, sbagliatissimo poi per i *Conviviali*, intrisi di mistero nella materia come nel linguaggio, improntato a una retorica modernamente ambigua (metonimie, metafore, simboli). Fitti interrogativi trapuntano la punteggiatura e la stessa sostanza del racconto. Il mondo pascoliano si sdoppia non solo tra nero e azzurro, ma fra luce e sogno, tra verità e ombra. Nel *Fanciullo* d'Annunzio aveva cantato una Grecia «ove la pietra è figlia della luce»<sup>33</sup> e nel *Commiato* dalla mitica estate aveva scritto che «come da un sogno l'anima si esilia» per correggere subito: «come dal corpo».<sup>34</sup> *Sogno e ombra* sono invece

31. *L'ultimo viaggio*, xxiii 30: E cfr. P. GIBELLINI, *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento*, in «Rivista di letteratura italiana», xx 3 (2002), pp. 102-26.

32. *L'ultimo viaggio*, xxiv 48-49.

33. *Il fanciullo*, 178.

34. *Il commiato*, 32.

parole-chiave della raccolta pascoliana: la prima ricorre una quarantina di volte, la seconda una settantina. Ma non serve enumerare un catalogo, basta citare qualche verso. Dice la dea al cieco di Chio: «non ciò che il volgo viola con gli occhi, / ma delle cose l'ombra lunga, immensa, / nel tuo segreto pallido tramonto».<sup>35</sup> E Alessandro: «il sogno è l'infinita ombra del vero».<sup>36</sup> Ed ecco i versi di Pindaro incastonati nei *Vecchi di Ceo*: «Siamo d'un dì! Che, uno? / che, niuno? Sogno d'ombra, l'uomo!».<sup>37</sup> La classicità che una lunga tradizione ci aveva mostrato bianca e marmorea, Pascoli la riveste di morbida ombra, ne indovina i sogni, la rievoca con il sentimento di profonda nostalgia, fatto insieme di malinconia per una civiltà tramontata e di incerta speranza in una Buona novella. Qui sta forse il segreto della loro modernità.

35. *Il cieco di Chio*, 117-19.

36. *Alexandros*, II 10.»

37. *I vecchi di Ceo*, III 49-50.



CRISTINA MONTAGNANI

## 1903: UN ANNO VISSUTO PERICOLOSAMENTE

Parlare di Gavazzeni e d'Annunzio significa per me, prima di affrontare il lavoro dello studioso – cosa che farò quasi subito – parlare del Professore, e della straordinaria esperienza che per me, e per tanti altri, hanno costituito i suoi corsi dannunziani.

Era il 1974, veramente del secolo scorso, pensando all'università di oggi; io avevo diciotto anni (il dato è del tutto irrilevante), quando mi trovai proiettata, forse meglio catapultata, nel cuore di una ricerca davvero al calor bianco: nuovi metodi, approccio diretto a materiali allora affatto sconosciuti. Seguire non era facile, e non era in ogni caso sufficiente: a ciascuno di noi venne affidato un tema seminariale, ovvero un malloppetto di autografi dannunziani fotocopiati, con qualche – vaga – istruzione per l'uso. Come avrebbe detto Gavazzeni, ce la cavammo «mica male»: i frutti di quell'anno di lavoro furono una serie di articoli pubblicati prestissimo, da un manipolo di ragazzini. Quello di Donatella Martinelli e mio sulle fonti vocabolaristiche di *Alcyone*, quello di Vania De Maldé e Giorgio Pinotti su Henry de Régnier e il canzoniere, quello di Rossella Daverio sulla cronologia di *Maia*, le concordanze realizzate da Franca Lavezzi, e senza dubbio dimentico qualcosa.

Due anni dopo si replicò: l'argomento non era più *Alcyone*, ma il complesso del progetto laudistico. Ho dei ricordi meno chiari: forse capivamo qualcosa di più, forse no. Mi viene da pensare di no, se qualche tempo dopo, di fronte ai nostri appunti, consegnati con una certa riluttanza a un professore di animo non troppo tenero, Gavazzeni commentò che non si capacitava di come potessimo laurearci con lui, e più in generale studiare, visto che non capivamo, diciamo così, un beato niente.

Fine dell'aneddotica, che fa sempre vecchia zia, ma non posso tacere la dedica di quel libro straordinario che sono *Le sinopie di «Alcione»*: «[...] agli amici studenti che negli anni 1974-1975 e 1976-1977 [...] frequentarono i miei corsi, rispetti-

vamente su *Alcione* e le *Laudi*. Se mi è concesso: loro sanno chi sono, e perché». Un trionfo dell'*understatement* e del non detto, ma chi li ha vissuti, davvero, quegli anni non li ha mai dimenticati.

Gli scritti di Gavazzeni su d'Annunzio rappresentano, per usare una metafora anche lei un po' vecchiotta, solo la punta di un iceberg di conoscenze e di intuizioni: due recensioni sul «Corriere del Ticino», una del 1977 e una del 1978; il saggio sulla metrica di *Alcyone* del 1979, le *Sinopie* del 1980, la *Perizia metrica della «Figlia di Iorio»* del 1986 e *Onomastica e metrica della «Pioggia»* del 1987. Su *Maia*, verrebbe da dire, neanche una riga; col che chi vi parla, che solo di *Maia* si intende un po', potrebbe anche gentilmente salutare e andarsene, lasciando la parola a chi di questi testi si occupa.

Ma è proprio nelle *Sinopie* del 1980 che Gavazzeni stringe primo e terzo libro delle *Laudi* in un nesso indissolubile: l'uno non esiste senza l'altro, e studiare *Alcyone* significa studiare *Maia*. Da soli altro non sono, per citare Gadda, che «individui difettivi»; assieme fondano il canone (per usare una parola che certo al mio maestro non sarebbe piaciuta) poetico del Novecento.

Il loro nesso, però, oltre che sul futuro della nostra letteratura (Longhi, Gadda, Montale lessero *Maia* con lo stesso 'prensilè' interesse con cui lessero *Alcyone*, senza curarsi affatto dell'imbarazzante contenuto ideologico), si proietta sul complesso della tradizione poetica italiana e sul modo in cui d'Annunzio la rilegge, risalendo sino ai suoi archetipi fondativi, la forma poema e la forma canzoniere. Questa è stata, almeno secondo me, l'acquisizione più notevole a livello teorico degli studi di Gavazzeni sulle *Laudi*, e di questo mi interessa parlare.

Come ben sappiamo, i primi testi delle *Laudi* vedono la luce ancora nell'Ottocento, quando d'Annunzio, il 7 luglio 1899, scrive una celebre lettera a Giuseppe Treves:

Ho passato questi giorni in una quiete profonda, disteso in una barca al sole. Tu non conosci questi luoghi: sono divini. La foce dell'Arno ha una soavità così pura che non so paragonarle nessuna bocca di donna amata. Avevo bisogno di questo riposo e di questo bagno nel silenzio delle cose naturali. Ora sto molto meglio; [...]. Non so se alla Capponcina mi attenda qualche tua lettera. Non so più nulla di nulla.

Nessuno sa che io son qui, fortunatamente, ed ho evitato di avere la corrispondenza quotidiana e i giornali. Ho scambiato qualche parola con un marinaio ingenuo, che è la sola persona umana cui io mi sia accostato. – Come si può vivere dunque nelle città immonde – io mi chiedo – e dimenticare queste consolazioni? Credo che finirò eremita, su un promontorio. Penso all'ora in cui dovrò riprendere il treno, con un rammarico indicibile. Vorrei rimanere qui, e cantare. Ho una volontà di cantare così veemente che i versi nascono spontanei dalla mia anima come le schiume delle onde. In questi giorni, in fondo alla mia barca, ho composto alcune *Laudi* che sembrano veramente figlie delle acque e dei raggi, tutte penetrate di aria e di salsedine. Sento che in un mese o due potrei d'un fiato, comporre tutto il volume. Ma bisognerà purtroppo che mi rimetta alla mola della prosa, e per un'opera che partorirà tante pene! Libertà, libertà, quando mi coronerai per sempre? Le allodole sulle prate di San Rossore cantano ebbre di gioia [...]. Bada che per le *Laudi* voglio un'edizione speciale, e degna della poesia. Verrò io stesso a Milano per curarla. Ho pensato una innovazione graziosa. [...] Se tu potessi immaginare le bellezze di questa marina!<sup>1</sup>

Il progetto generale segue di lì a poco (il 20 novembre dello stesso anno), articolato entro una struttura imponente quanto caduca:

Le *Laudi* si comporranno di sette libri: *Alcione*, *Merope*, *Sterope*, *Celeno*, *Elettra*, *Taigete* e *Maia*. I sette libri saranno divisi in tre volumi. Il primo – di prossima pubblicazione – si comporrà dei primi tre libri. Non è interamente compiuto, ma è composto in gran parte.<sup>2</sup>

Per noi è ovvio pensare che le *Laudi* siano una sorta di serie di sette scatole, quasi tutte vuote, a parte le prime tre. Nella sostanza andò a finire così, ma all'inizio d'Annunzio, come sempre, aveva in mente una struttura solida, che gli consentisse in qualche modo di controllare il reale (come i cicli dei romanzi: rosa, giglio e quant'altro); poi, da buon decadente, si dovette rassegnare al fatto che gli organismi complessi, alla Balzac e alla Zola, non trovavano più dimora nel mondo della letteratura occidentale.

1. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, p. 547.

2. Ivi, p. 598.

Ecco perché le scatole rimasero vuote (*Taigete e Celeno*), o vennero riempite di cose avanzate (come *Merope e Asterope*). Anche *Elettra*, in realtà, ebbe vita grama: venne sì pubblicata nel dicembre del 1903 (datata 1904), contemporaneamente ad *Alcyone*, ma tradisce una natura intimamente composita, scissa fra i testi di carattere eroico e celebrativo, di impronta carducciana, e la sezione delle *Città del silenzio*. In poche parole, è già un testo residuale, alla cui articolazione d'Annunzio, in sostanza, dedicò poco impegno.

Perché il destino di *Maia* e di *Alcyone* è diverso, e quando prende corpo questo destino? Farò riferimento – rapido – a fatti noti e molto complicati: la combinazione peggiore.

In principio, e nonostante il culto – vogliamo dire l'ossessione? – per Dante, fu il canzoniere la forma cui d'Annunzio riservò la maggiore attenzione: nello *specimen* delle *Laudi* apparso su «La Nuova Antologia» il 16 novembre 1899 tutti i pezzi presenti stanno lì in quanto 'frammenti', di un'anima o di un libro per d'Annunzio fa lo stesso, in attesa di trovare una organizzazione in grado di conferire loro senso compiuto: I. *Udite, udite, o figli de la Terra, udite il grande* [L'Annunzio, pp. 195-201; che è, come noto, il secondo dei pezzi proemiali nella *princeps* di *Maia*, ma funge da prologo alle *Laudi* nel loro complesso] / II. [LII] *Il mattino balzò, come la gioia di mille titani* [*Canto augurale per la nazione eletta*, pp. 201-14] / III. [LXVIII] *O deserta bellezza di Ferrara* [Ferrara, pp. 204-5] / *O Pisa, o Pisa, per la fluviale* [Pisa, pp. 205-6] / *Ravenna, glauca notte rutilante d'oro* [Ravenna, pp. 207-8] / IV. [LXX] *Bocca di donna mai mi fu di tanta* [Bocca d'Arno, pp. 208-10] / V. [LXXIX] *Fresche le mie parole ne la sera* [La sera fiesolana, pp. 211-12].

Neanche una briciola del poema *Maia*, diciamo meglio del testo che doveva intitolarsi *Maia*, perché qui le Pleiadi sono tutte assenti, e la numerazione, anche se saltuaria, farebbe pensare a un progetto unitario. Potremmo ritenere, tutto sommato, che la scatola della prima laude giacesse ancora vuota. Ma oggi sappiamo che non è così: in occasione del matrimonio di Angiolo Orvieto con Laura Cantoni (18 ottobre 1899), nel «Quaderno di nozze» che gli amici del «Marzocco» offrirono agli sposi, di mano del poeta si leggono i celebri versi (337-57; ma

tutti i vv. 1-525 hanno come *terminus ante quem* la stessa data): «Furonvi città soavi / su colli ermi, concluse / nel lor silenzio» con quanto segue. Versi che ci portano già nel cuore della prima parte della *Laus Vitae*, al centro di un testo che con la ricomposizione in prospettiva lirica di un percorso frammentario e soggettivo, cioè con un progetto di canzoniere, non ha assolutamente nulla a che spartire. Nell'autunno del 1899, dunque, *Maia* è già nata, e il suo destino è scisso da quello della sorella.

Una separazione netta, quella di genere, cui non corrisponde una pacifica spartizione di temi e motivi, anzi direi piuttosto il contrario. Quando il lavoro sulle *Laudi* riprende (dopo *Il fuoco*, la *Francesca*, buona parte dei testi che finiranno in *Elettra* e qualche componimento che sarà alcyonio), e siamo all'estate del 1902, d'Annunzio inizia lo strenuo esercizio sui sommari del canzoniere (il primo è databile fra il 21 di giugno del 1902 e la fine dello stesso mese), aggiunge, toglie, sposta, dando forma alla prima parte dell'opera. Insomma, fa tutto quello di cui Gibellini ci ha appena parlato. I contenuti, però, oscillano ancora fra le due laudi, non rispettano la partizione formale 'canzoniere vs poema' (che nel caso specifico significa anche 'apollineo vs dionisiaco'): secondo una dinamica che più dannunziana non si può, la forma conta più di ciò che va a racchiudere

Ce lo conferma, per esempio, un importante manoscritto dannunziano (siglato 16901 nell'inventario del Vittoriale),<sup>3</sup> che contiene una folta serie di appunti destinati al primo e al terzo libro e che risale, con ogni probabilità all'inizio dell'estate del 1902. Quanto qui registrato, citazioni, immagini, spunti lessicali, fornirà materia, oltre che ad alcuni testi alcyoni (fra cui *Otre* e *Ippocampo*, rispettivamente del giugno e del 21 agosto 1902, donde la datazione del manoscritto stesso), a una notevole messe di versi di *Maia* (2989, 3006-7, 3030-1, 3242-46, 3250-53, 4169-72, 4175-77, 4181-86, 4191-95, 4813-15, 5196-200), tutti senza dubbio successivi all'inizio dell'estate del 1902 (ma anche più tardi rispetto a questa data).

3. Fatto oggetto dell'importante contributo di R. DAVERIO e G. PINOTTI, *Una scheda per «Maia» e «Alcione»*, in «Autografo», 12 (1987), pp. 81-95.

Negli ultimi giorni del 1902, o nei primissimi del 1903<sup>4</sup> su «L'Illustrazione italiana» (rivista della casa Treves) viene pubblicizzata l'imminente uscita del primo volume delle *Laudi*; un solo volume, appunto, destinato ad accogliere le tre *Laudi* (di cui l'*Avviso* Treves offre anche un sommario). Evidentemente le dimensioni di *Maia* non sono ancora quelle che conosciamo: l'indice dell'*Avviso* Treves coincide infatti con quello della *editio princeps* del poema, da *La Sirena del mondo* a *La valle sacra*, ed è ragionevole supporre che tutta questa porzione di *Maia* preesista rispetto al comunicato editoriale. Anche per *Alcyone* si dà coincidenza fra l'indice previsto e quello definitivo sino a *L'onda* e i componimenti che precedono *L'onda* sono, per la maggior parte, compiuti entro il 1902.<sup>5</sup>

Accomunati alla nascita, quindi, primo e terzo libro delle *Laudi* (il destino di *Elettra*, si diceva, è diverso),<sup>6</sup> lo sono anche in questa fase che dovrebbe essere conclusiva e che segna, in realtà, un momento di profonda crisi strutturale: *Maia* è, a pochi mesi dalla stampa, ancora una mera rievocazione in chiave di mitologia ulissiade della crociera del 1895, e *Alcyone* è stato condotto a buon punto solo per quello che riguarda le prime sezioni. Conosce la scansione ditirambica (già a partire dal secondo sommario: «ogni cinque un ditirambo»), ma è ben lontano dal trovare la sua conclusione, la chiave che collegherà il declinare della stagione al declinare del sogno umano in forma di mito, sia esso quello di Glauco o quello di Icaro; e cioè il punto di svolta che si situa dopo il III ditirambo. Sono insomma le sezioni IV e V ad essere ancora informi, e a rimanere tali sino a dopo la conclusione di *Maia* (mancano, come ben sappiamo, sommari alcyonii riferibili al 1903).

Ritorniamo però per un momento sull'*Avviso* Treves, al «piccolo punto della filologia», e ragioniamo su *Maia*, a cui manca ancora tutta la parte centrale; perché è la conclusione del poema

4. Secondo P. GIBELLINI, *Per la cronologia di «Alcione»*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 393-424, «sull'estremo scorcio del 1902 o nei primi giorni del 1903» (p. 409).

5. Prima dell'*Avviso* Treves si colloca tutta l'elaborazione dei sommari alcyonii, su cui – ovviamente – non mi soffermo.

6. Cfr. la *Cronologia di Elettra*, in appendice a GIBELLINI, *Per la cronologia di «Alcione»*.

che permetterà poi a d'Annunzio di risolvere l'impasse strutturale di *Alcyone*. La zona del viaggio in Grecia si disegna in maniera abbastanza chiara sotto il segno della nostalgia dell'antico e del tentativo – vano – di identificazione fra il poeta e Ulisse. Vano, in realtà, è tutto il sogno del classicismo, destinato a rimanere frustrato in un mondo dominato dai rapporti economici; l'impronta del fallimento è evidente in molti passaggi: basti ricordare, come caso estremo e quindi didatticamente utile, l'incontro con Elena sotto le forme della meretrice di Pirgo.

La parte centrale, dicevo, non c'è ancora, ma in compenso l'approdo si disegna già chiarissimo nell'*Avviso* Treves: d'Annunzio vuole arrivare alla *Pregghiera alla Madre immortale*, e chiudere così il cerchio che lo lega a Dante, e alla preghiera alla Vergine di San Bernardo. La strada verso la *Pregghiera* passa per Zarathustra e per Nietzsche, e anche per un misterioso *Saluto al nemico ignoto* che diventerà poi il *Saluto* a Carducci (su questo si è già scritto tanto): un percorso un po' bizzarro, ma che d'Annunzio manterrà saldo nel passaggio dall'*Avviso* alla *princeps*.

Nella zona ancora vuota possiamo però già intravedere quale sarà la conclusione della dialettica antico moderno, con il risolutivo trionfo della modernità: nell'*Avviso* troviamo l'inno a Erme (che sarà nel IX canto di *Maia*), il dio della trasformazione e quindi dei tempi nuovi, e soprattutto è già presente l'indicazione «La decima Musa», che si tradurrà, alla fine del canto XI, nell'elogio dell'Energia, il nume protettore dei tempi nuovi, colei che saprà riscattare gli Ulissidi dalla degradazione di un mondo greco che non riesce più a rivivere nella dimensione del classicismo.

Se questo, all'incirca, è il percorso nel tempo (dall'antico al classicismo al moderno), è invece ancora assente quello nello spazio, che riporterà d'Annunzio dalla Grecia all'Italia, in un movimento opposto ma simmetrico a quello del *Fanciullo* (v. 178 «Torna con me nell'Ellade scolpita»).

Il primo indizio di questo ritorno è *Ver blandum*, assente nell'*Avviso* Treves (si ricordi il saggio di Clelia Martignoni del 1975<sup>7</sup>):

7. C. MARTIGNONI, *Genesis di una «favilla»: elaborazione incrociata dei Taccuini*, in «Paragone Letteratura», XXVI (1975), pp. 46-73, su *Maia* soprattutto le pp. 52-63.

tutt'altro che un 'a parte' lirico esornativo cui d'Annunzio pone fine con la rievocazione delle imprese, ben poco eroiche, degli Ulissidi piromani, bensì il primo accenno a un'altra patria, che qui è ancora la Toscana (come nel *Fanciullo*), poi sarà Roma (come nel primo dei ditirambi alcyonii).

Il passaggio si realizza appieno nel poema all'altezza del canto XV:

Da questa patria a un'altra  
 patria ch'è pur sacra agli iddii  
 velegeremo [...]  
 Vivemmo, divinamente  
 vivemmo! All'antica mammella  
 ci abbeverammo, ancor piena. (vv. 5006-5008 e 5015-5017)

Alla Grecia, d'ora in avanti, d'Annunzio non tornerà più, e il congedo dalla terra ellenica marca la distanza estrema fra il progetto editoriale dell'inizio del 1903 e la realizzazione della *princeps*: in corrispondenza a quelli che oggi sono i canti XVI, XVII e XVIII, nell'*Avviso* si leggono scarse indicazioni: *Le città terribili*, pendant in chiave d'incubo delle «città soavi» del canto III, e risposta italiana alle *Villes tentaculaires* di Emile Verhaeren pubblicate nel 1895, che troviamo ora alla fine del canto XVI; il contenuto del canto XVII (che è quello, lunghissimo, della Sistina) manca del tutto, mentre in corrispondenza del XVIII l'*Avviso* Treves si limita a qualche appunto: *Il fango e il sangue*, *Le moltitudini*, *Le apparizioni dell'uomo*, che potrebbero alludere alla visione violentemente espressionistica della modernità cui d'Annunzio darà vita in questa *tranche* del poema.

E già la chiusa 'romana' del poema, l'evocazione degli affreschi michelangeloeschi in parallelo orgoglioso agli splendori di Olimpia, offre parecchie suggestioni ai componimenti di chiusura del canzoniere, che fra le «terre lontane» evocate nei «Sogni» annovera anche l'Urbe con i suoi splendori.

Ma soprattutto è il finale trionfale di *Maia*, con l'eroe che si scuote al suono della voce del dèspota e affronta di nuovo il suo viaggio, «ché necessario è navigare, / vivere non è necessario» che autorizza in qualche modo il languido fallimento del canzoniere alcyonio. Icaro cade, il ritorno degli dei anti-

chi è solo un'illusione; insomma, come scrive d'Annunzio nel 1912, «Morta è dunque l'Estate: e come Ermione, come le rondini, anche il Poeta s'appresta ad emigrare [...]», e forse Pan è morto davvero.<sup>8</sup>

In questa chiave di lettura, secondo me, anche lo scambio fra Pascoli e Carducci nelle due sezioni finali assume un senso diverso. L'elogio di Enotrio in *Maia* si chiude con il ritorno degli dei, con la vittoria di Venere sulla «[...] vergine madre, / vestita di cupa doglianza»: che posto avrebbe trovato un pezzo siffatto in *Alcyone*, o meglio, in quale chiave avrebbe dovuto essere scritto per inserirsi nel finale che d'Annunzio disegna per *Alcyone*?

Nello spazio chiuso e autoriferito del canzoniere non c'è vittoria e non c'è riscatto; è solo lo spazio aperto e pubblico del poema che consente l'affermazione del superuomo. Un superuomo moderno, però, perché nella prima parte di *Maia* anche gli Ulissidi non se la cavano bene, come Stelio Èffrena, come Giorgio Aurispa, tutti albatry incapaci di volare. La moderna Atene, il classicismo in chiave romana e non greca offre invece loro (o meglio offre al solo poeta) una possibilità di affermazione personale che al protagonista di *Alcyone* è negata. Persino Roma, nei *Sogni* di *Alcyone*, si mostra solo come un'accolita di rovine.

8. G. D'ANNUNZIO, *Contemplazione della morte*, Milano, Treves, 1912, p. 50.



RAFFAELLA BERTAZZOLI

## PERIZIA METRICA SUL D'ANNUNZIO TRAGICO

### 1. *L'importanza del ritmo*

Se nella natura il *mistero* ha una *voce*, questa voce è la musica [...]. Il ritmo genera i suoni e dà una prima voce al mistero [...] è il segno di ciò che corre verso la morte e di ciò che è eterno ed infinito.<sup>1</sup>

La citazione tratta da *Il ritmo e la musica*, saggio pubblicato nel settembre 1899 sul «Marzocco», e ripresa nella contiana *Beata riva*, mi sembra *incipit* adeguato a far affiorare il senso di alcune riflessioni sul lavoro critico di Franco Gavazzeni, sensibilissimo interprete della musicalità del metro dannunziano.

L'attenzione per l'aspetto formale del testo lirico, in cui l'autonomia del significante – metrico, fonico e ritmico – diviene vera e propria cifra di poiesi; la ricerca della funzione metrico-ritmica, quale dato caratterizzante della scrittura poetica, sono elementi da sempre al centro dell'attività del Gavazzeni critico, trovando profonde ragioni nella lontana *Premessa* al primo numero della rivista «Metrica» (1978), nata sotto la sua direzione con un impegno che potrebbe dirsi quasi militante:

riannodare le fila interrotte, ristabilire una tradizione di studi accantonata da una concezione della poesia avversa alla fenomenologia tecnica, ridiscutere i fondamenti teorici per ritornare o muovere *ex novo* verso la ricognizione storica di un paesaggio lasciato in abbandono.<sup>2</sup>

Il titolo, *Perizia metrica sul d'Annunzio tragico*, dato al mio intervento, intende alludere all'importante saggio – *Perizia me-*

1. G. D'ANNUNZIO, *Il ritmo e la musica*, in «Il Marzocco», 10 settembre 1899, poi in A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 230 e 232.

2. Così nella *Premessa* del primo numero della rivista, fondata nel 1978. La rivista diede un fondamentale apporto allo studio dei problemi di metrica e di ritmo, impostando nuove linee metodologiche nell'analisi dell'opera degli autori.

*trica della «Figlia di Iorio»* – , presentato a Pescara nel 1985. In quell'occasione, Gavazzeni si proponeva di esaminare, con una esemplificazione ricchissima, le scelte metriche della tragedia pastorale. In realtà, il saggio dato alle stampe, è strutturato in modo composito, anticipando, nella prima parte, un'attenta disanima delle ricorrenze metrico-ritmiche di quasi tutta la produzione tragica dannunziana. Nella parte di servizio, destinata alle note, trova riscontro, a supporto del discorso, una casistica relativa a gran parte dell'opera di D'Annunzio e ad altri poeti, massime Carducci.

La premessa forte del saggio di Gavazzeni, relativa all'intera produzione tragica, è indicata, dunque, nella fondamentale importanza attribuita da d'Annunzio alla fisionomia ritmica del verso, cioè al progetto di natura ritmica che conferisce ai singoli metri significato e valore. Nella poesia dannunziana, la dialettica tra struttura metrica e senso del ritmo – scrive lo studioso – «si palesa subito come la principale spia della struttura del testo».<sup>3</sup> A sostegno di questo vero e proprio assioma, vengono riprese numerose dichiarazioni di d'Annunzio, sempre attento a sottolineare la funzione peculiare della sonorità verbale all'interno dell'architettura della frase. Osservazioni non generiche, bensì di rara precisione: valga per tutte quella tratta dall'*Avvertimento* alle *Prose scelte* del 1906:

[Carducci] trova l'epiteto o il verbo esatto che illumina di subito un intero ordine di parole e dà a chi legge o a chi ode la visione diretta e piena [...] Ben sa egli eleggere e adoprare il vocabolo che per la positura sua nella frase, per la special sua sonorità, per la vibrazione che comunica ai vocaboli prossimi, ed anche per il suo stesso aspetto grafico, esprime tutte le qualità dell'oggetto rappresentato.<sup>4</sup>

3. Si cita da F. GAVAZZENI, *Perizia metrica della «Figlia di Iorio»*, in ID. *Studi di critica e filologia italiana tra Otto e Novecento*, Verona, Edizioni Valdonega, 2006, p. 470.

4. G. D'ANNUNZIO, *Prose scelte. Antologia d'autore (1906)*, a cura di P. Gibellini e G. Prandolini, Firenze, Giunti, 1995, p. 4. Il passo è rielaborazione dell'articolo *Giaufrè Rudel*, pubblicato sulla «Tribuna» del 3 aprile 1888.

La citazione di un intervento di Fogazzaro sul «gran poeta dell'avvenire» (riportato da Giuseppe Gargano sul «Marzocco» del 19 luglio 1903), appare assai opportuna in quanto sembra esplicitare (sono gli anni delle sperimentazioni laudistiche) ciò che d'Annunzio andava proponendo con le scelte metriche della sua poesia. Fogazzaro è certo che il poeta «dell'avvenire» evolverà il suo verso «in senso wagneriano [...] le melodie facili e regolari scompariranno a poco a poco dalla metrica [...] la musicalità delle loro poesie sarà più logica, cioè che apparirà un più stretto rapporto fra il movimento del ritmo e il movimento del pensiero». Sono questi i postulati che anticipano precise acquisizioni sull'importanza del rapporto tra testura ritmico-fonica e struttura del pensiero poetante.<sup>5</sup>

Per quanto riguarda il teatro dannunziano, visto *sub specie metrica*, Gavazzoni parte dall'assunto che i testi, dalla *Francesca da Rimini* alla *Parisina*, presentino una metrica dalla morfologia di base piuttosto elementare, alla quale si conforma un massimo di caratterizzazione ritmica. A sostegno di questa impostazione, troviamo una casistica ricchissima.

Per la *Francesca*, si riconosce una massiccia presenza di versi arcaizzanti, come l'endecasillabo con accento di 7<sup>a</sup> nella forma dattilica.<sup>6</sup> I numerosi esempi riportati, tuttavia sono tutti trascelti dell'altro modello, presente nella tragedia: l'endecasillabo con parola sdrucchiola sotto accento di 6<sup>a</sup>. Ne riportiamo, a mo' d'esempio, uno per ogni singolo atto, dalla fisionomia ritmica assai nitida:

5. Si veda, a questo proposito, quanto osserva M. PAZZAGLIA, *Rassegna di studi di metrica italiana*, in «Lettere italiane», 29 (1977), 2, p. 209: «la ricerca e la definizione della specificità tecnico-formale del discorso della poesia, l'analisi del testo come struttura consentono la considerazione della funzione-metrico-ritmica come elemento caratterizzante della scrittura poetica».

6. In Dante sono attestate molte frequenze con tale fisionomia ritmica. Il declino inizia con Petrarca. Si veda al riguardo U. PIROTTI, *Per la storia dell'endecasillabo dattilico*, in ID., *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron Editore, 1979, pp. 7-66. Per l'interpretazione ritmica di tale modulo versale si rinvia a A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 401-3.

da atto I: «Oh te meschino! Mirati allo specchio»  
 da atto II: «fuggire...Padre, datemi licenza»  
 da atto III: «Leggiamo qualche pagina, Francesca»  
 da atto IV: «la conducesti vergine al mio letto»  
 da atto V: «Dorme supina: l'incubo la grava».

Per *La fiaccola sotto il moggio*, dramma piuttosto che tragedia, gli endecasillabi e settenari sono presenti in mescolanza libera, con un uso significativo di figure metriche come l'*enjambement*. Gavazzeni, con estrema acribia, evidenzia nella tragedia: «l'unico endecasillabo della *Fiaccola* di ritmo propriamente dattilico» [cioè di 1-4-7]: «detta la messa di requie stamani» (atto I, v. 64). Traggo due esempi dalla tragedia:

[...] Ma se è sveglio  
 fa che si levi, e prenda  
 la medicina [...]  
 (atto I, vv. 353-355)

[...] né so  
 perché. L'ho dentro le midolle, cieco  
 e bestiale. Tutto  
 (atto I, vv. 501-503).

Le rime sparse e le assonanze sono proprie dei personaggi popolari, come il serparo, il cui eloquio non prescinde da scarti stranianti, provocati dall'uso di toscanismi come «alidore»: «Il vento dell'alidore le scapigli il capo». Un esempio di assonanza interessante si ricava dal mondo del folklore:

«Chiedo lo morto all'asse dell'abete:  
 Non hanno miso figliema nel foco?»  
 «Figlieta» fece l'asse «magna e beve;  
 s'è compro un busto de velluto novo».  
 (atto III, sc. I, vv. 19-22).

Nella *Nave*, la suggestione epica, implicita nel poema adriatico, è ottenuta con l'uso di endecasillabi sciolti che si presentano in abbondanza con il primo emistichio in uscita sdrucciola, sotto accento di 6<sup>a</sup>:

dal *Prologo*: «Tutti i fiumi traboccano a ruina»  
 da *Episodio I*: «È sopra lei la nuvola di morte»  
 da *Episodio II*: «Balzata sei dai pòrtici del mare»  
 da *Episodio III*: «O Signore, santifica la Nave».

Molto interessante è l'aver evidenziato anche la presenza di un'onomastica sdrucchiola, per cui:

dal *Prologo*: «ti faccia Marco Gràtico tribuno»  
 da *Episodio I*: «profumo. Lo fa Còrdula mescendo »  
 da *Episodio II*: «ti sovvenga di Vètulo! – Atanasio »  
 da *Episodio III*: «T'ho scelto. Marco Gràtico, tu puoi».

A cui si aggiungono nomi come Zosimo, Accòliti, Catecùmeni, Nàumachi.

Un'ulteriore osservazione va fatta per l'endecasillabo con accento di 6ª in parola sdrucchiola. Questo modulo strutturale è peculiare, come osserva anche Mengaldo, proprio di d'Annunzio e, soprattutto, di Montale.<sup>7</sup> Una specificità di questo modello sta nel presentare, dopo il primo membro sdrucchiolo, una forte pausa logica, a cui segue un sintagma trisillabo inarcante. Nell'opera montaliana è possibile imbattersi in questo tipo di endecasillabo: ad es., nelle *Occasioni (Vecchi versi, vv. 24-25)*:

cimata dei pitòsfori. Nel breve  
 vano della mia stanza, ove la lampada  
 tremava.

Anche nel *corpus* preso in esame da Gavazzeni possiamo reperire endecasillabi così strutturati: «Sei venuto? Rispondimi! Sei tu / Di messer Paolo Malatesta, Su».

È da notare che la parola sdrucchiola, che accoglie l'*ictus* di 6ª, è spesso una parola-tema all'interno del sistema lirico. In altri termini, tale modello offre al poeta la possibilità di mettere in rilievo, nel corpo del verso, una parola significativa da cui irradiare forti suggestioni.

7. P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 245

Per *Fedra*, Gavazzeni rileva l'unione ben sperimentata dell'endecasillabo misto al settenario, precisando che nella tragedia l'unità ritmica è ottenuta con il prevalere dell'endecasillabo *a maiore* che si snoda in lunghe sequenze strofiche. Alta la frequenza del ritmo sdrucchiolo, come nell'esempio:

Ahi, tu m'adugni! Sanguino.  
Sono come la rondine,  
sono come l'anèmone  
(atto I, vv. 1159-61).

All'intero dell'endecasillabo con accento di 6<sup>a</sup>, non è inconsueto notare anche la presenza significativa del cumulo di sdrucchioli. In un verso come «La cetera di Dedalo pel Flauto» si ottiene quasi un effetto 'sincopato', dividendo l'endecasillabo in tre trisillabi – i primi due sdrucchioli: «la cètera | di Dèdalo | pel Flauto». Questo andamento sembra ricalcare gli esperimenti 'barbari' di Chiabrera, che sovente utilizza proprio un cumulo di sdrucchioli, sebbene con altra scansione ritmica, per la resa dell'asclepiadeo minore; si veda l'esempio: «onde i teneri fior languidi ed aridi»<sup>8</sup>; o di Carducci (*In una chiesa gotica*, 3): «e ne la tenebra sacra somigliano».

## 2. La figlia di Iorio

Nella tragedia pastorale, l'azione è fuori dal tempo. Ricordiamo che la dedica «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni», che scalza una precedente e meno evocativa: «Nella nostra vecchia terra d'Abruzzi», rinforza il quadro altamente arcaizzante, che è dato stilistico della tragedia.

In una lettera al Pascoli, D'Annunzio assimila la *Figlia di Iorio* a «una grande canzone popolare in forma drammatica»<sup>9</sup> e

8. Il verso è tratto dallo scherzo «Odi tu mormorar l'onda che gelida» (ediz. degli *Scherzi inediti* del 1841) in Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, a cura di A. Donnini, Torino, RES, 2005, vol. IV, *Rime disperse, dubbie, apocrife e appendici* [504-692] (sezione *Madrigali e scherzi*), p. 218, componimento n. 641.

9. *Carteggi Carducci-Pascoli-D'Annunzio*, a cura di Augusto Vicinelli, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 347-419, cit. a p. 401.

al Michetti, nell'agosto del 1903, scrive che «L'azione [della tragedia] è fuori dal tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti».<sup>10</sup> Una materia – a detta dell'autore che poggia su una base sintattica di matrice popolare, su cui si innesta un lessico composto da arcaismi, formule dialettali, strutture latine, assunzioni lessicali dai territori del folklore e del mondo della religiosità popolare. Era l'eco che veniva da lontano e che risuonava già nei primi esperimenti. Il 18 luglio 1881 scriveva, infatti, a Giselda Zucconi, la sua Lalla:

Io studio le Canzoni popolari abruzzesi. Che sublimità d'ispirazione, Elda! Che melodie profonde e affascinanti! Non sembrano prodotti di un uomo, ma voci della stessa Natura! [...]. Ma bisognerebbe sentirle cantare dalle nostre contadine nei tramonti di porpora, ne' gialli silenzi del mezzogiorno, nei pleniluni fatati... Che fascino, Elda! [...] È la Natura che canta!<sup>11</sup>

L'intervista a Jarro, comparsa sulla «Nazione» nel luglio 1914, ma rilasciata parecchi anni prima, in cui d'Annunzio tenta di accreditare una sua autonomia anche per le parti folkloriche della tragedia, non scompagina l'assunto forte dei debiti nei confronti della poesia popolare, anche se la materia – glielo dobbiamo concedere – nelle mani del poeta diventa cera maleabile:

Questa mia frequenza con i nostri classici, l'abito dell'antico parlare, la dovizia di parole acquistata, divennero per me una connaturata facoltà, quasi un nuovo organo letterario [...] E lo stesso dico per la Figlia di Jorio, tutta in linguaggio pastorale del '300: e ove sono canzoni che i *folkloristi* credettero esser genuini canti popolari, pe' loro ritornelli, i loro atteggiamenti, tutto il loro andamento d'espressione. Così, un uomo di studio (noi aggiungiamo di genio) può fare, in poche ore, per una facoltà sapientemente nutrita, e balzata fuori d'im-

10. Tomaso Sillani, *F.P. Michetti*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 113.

11. G. d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro studi dannunziani, 1985, p. 138.

provviso, quelle che un popolo fa, in virtù della istintiva espressione del suo sentimento, per secoli.<sup>12</sup>

Sappiamo quali fonti folkloriche abbiano sostenuto d'Annunzio nella stesura. Pare certo che a Nettuno, oltre ai *Canti toscani corsi illirici greci* e al *Vocabolario tommaseiani*, d'Annunzio disponesse anche degli *Usi e costumi* (1879-1891) di Antonio De Nino e delle *Tradizioni popolari abruzzesi* (1886) di Gennaro Finamore.

De Nino gli offre molti scorci di interni e descrizioni di rituali popolari. I *Canti* del Tommaseo sono spesso materia di versi e suggestioni di ritmo. Ci sono anche echi dai *Chants populaires de la Bretagne* del Villemarqué (1846), come ha ultimamente visto Annamaria Andreoli.<sup>13</sup>

Ma, se il linguaggio è arcaico, come è ottenuto il senso di atemporalità sul piano metrico-ritmico? Anche per la tragedia pastorale la prevalenza della ragione ritmica sembra imporsi sopra ogni diversa considerazione. La *Figlia di Iorio* si conforma, infatti, a un inedito dettato di libertà della *lexis*. L'uso è quello del metro popolare per eccellenza: l'ottonario, e con l'attenzione a quella «vaga venire anisosillabica» (lo avrebbe confermato a Hérelle nel *Commentaire*) che è costante tensione del novenario ad acquistare e perdere una sillaba). L'andamento, come scrive Gavazzeni, è percepibile «all'orecchio come all'occhio, nell'intento di accrescere lo spessore ritmico del proprio dettato».<sup>14</sup>

La sua stretta parentela cronologica e quindi genetica con la composizione del terzo libro delle *Laudi* (siamo nell'estate del 1903) e con la solidarietà formale nelle risultanze metriche con la *Laus* (la base novenaria), attivano anche nella tragedia un andamento ritmico non solo orizzontale, ma anche verticale: poesia fatta per essere ascoltata.

12. Ora in M.M. CAPPELLINI, *D'Annunzio e il teatro in Italia tra Otto e Novecento*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1999, p. 54.

13. A. ANDREOLI, *I margini alla 'Figlia di Iorio'*, in «La modernità letteraria», 2, pp. 43-84.

14. GAVAZZENI, *Perizia metrica*, p. 507.

E proprio sul novenario, vale una breve sosta. Il Gargano sosteneva che le licenze metriche dannunziane della *Laus* (scomponibilità del novenario in una base bisillabica, premessa al settenario o associabile a versi minori) erano da considerarsi canoniche. Per esemplificazione, riporto un novenario pascoliano, che mi pare rappresenti bene l'affermazione del Gargano di un settenario con aggiunta bisillabica iniziale e che mi fa gioco per la citazione successiva: «chè lo seppe misera, un giorno» ([1]-3-5-8: *Canti di Castelvecchio, La figlia maggiore*, 11).

Sull'uso del novenario, Gavazzeni, infatti, accenna ai *Chants populaires de la Bretagne* del Villemarqué (1846), per un'opportuna attenzione alla nota metrica che Pascoli premette alla sua traduzione della *Conversione di Merlino* degli stessi *Chants*. Scrive, a chiarimento, Pascoli nella sua antologia *Sul limitare* (1899):

Il metro del riduttore, che non pretende affatto di rendere, quello dell'originale (distici rimati dei soliti ottasillabi) ha un distico iniziale di endecasillabi con l'accento sulla settima, di endecasillabi, per così dire, dattilici, e séguita con strofe quaternarie a rime alterne di doppi quinari. Il metro originale è di distici rimati. I versi sono di otto sillabe e, come diciamo noi, trimetri. Equivalgono dunque ai nostri novenari. E i miei sono novenari di due accentazioni, alternatamente.<sup>15</sup>

Nel *Libro segreto* d'Annunzio riassume bene queste posizioni, definendo la sua tragedia: «una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente», alla quale era stata data una veste consona. Così a Hérelle:

io *con intenzione* ho aumentato o diminuito il numero dei piedi *per rompere il ritmo*. I miei novenari – nel testo – ora perdono un piede, ora ne acquistano uno: diventano ottonari e decasillabi. E l'accento si sposta specialmente nel primo emistichio – di continuo. Nessuna regolarità.<sup>16</sup>

15. G. PASCOLI, *Sul limitare*, Milano, Sandron, 1900, p. 101.

16. Si veda la lettera a Hérelle del 4 gennaio 1905, in cui D'Annunzio chiarisce la funzione del ritmo spezzato del verso, in *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 589.

Analizzando l'aspetto metrico della poesia dannunziana, come espressione di una crisi di metri e di rime, Edoardo Sanguineti chiarisce che gli interventi sul metro corrispondono alla crisi che

agiva in D'Annunzio proprio come crisi cioè in misura critica che diede luogo a differenziate soluzioni, ma che conservò sempre il carattere di una denuncia oggettiva e consapevole, affrontata con perplessità e con restauri con licenze e con reattive virate in senso arcaizzante: l'arcaismo diviene archeologico: la ricerca tecnica sfiora la tentazione tutta verticale di una discesa entro la geologia compatta delle forme metriche offerte dalla tradizione.<sup>17</sup>

### 3. Alcuni esempi di analisi metrica

Risulta indiscutibile nella *Figlia di Iorio* la presenza del ritmo dattilico per «l'expression de la violence, de la douleur, de la terreur, de la pitié» (*Commentaire*). Rime e assonanze sono riservate agli interventi delle *Lamentatrici* che dialogano in strofe di ottonari rimati in sedi pari.

Consideriamo solo alcuni esempi dei moltissimi che propone lo studioso, analizzando i primi 38 versi che si presentano con una varietà che è stata esemplarmente messa in rilievo nel saggio.

La fresca «parlatura» delle sorelle è data da rime, assonanze, anafore, epifore secondo un vero andamento popolare. Ottonari trocaici sono quelli delle battute iniziali di Splendore e Favetta (vv. 1-5) con sottolineatura anaforica dei vv. 1-2.

SPLENDORE

Che vuoi tu, Vienda nostra?

FAVETTA

Che vuoi tu, cognata cara?

SPLENDORE

Vuoi la veste tua di lana?

o vuoi tu quella di seta

a fioretti rossi e gialli?

5

17. E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1965, p. 42.

Lo stornello di Ornella (vv. 6-9) è in endecasillabi dattilici, atteggiato alla strofa del serventesco tetrastico caudato e alla strofa di quello semplice e crociato: ABAC:

ORNELLA, *cantando*

Tutta di verde mi voglio vestire,  
tutta di verde per Santo Giovanni,  
ché in mezzo al verde mi venne a fedire ...  
Oilà, oili, oilà!

Splendore (vv. 10-14) si esprime in decasillabi manzoniani:

SPLENDORE

Ecco il busto dei belli ricami  
con la sua pettorina d'argento,  
la gonnella di dodici teli,  
la collana di cento coralli  
che ti diede la madre tua nova.

Nei vv.15-16 c'è la ripresa dello stornello di Ornella in endecasillabi dattilici:

Tutta di verde la camera e i panni.  
Oilà, oili, oilà!

I vv. 17-18 sono specchio di 1-2:

FAVETTA

Che vuoi tu, Vienda nostra?

SPLENDORE

Che vuoi tu, cognata cara?

I vv. 19-22 sono ottonari in periodi tetrastici. Il v. 22 è un no-venario tronco che rima con il v. 20:

ORNELLA

I pendenti e la collana  
e il nastrino chermisì.  
Ora suona la campana  
la campana di mezzodi.

Anche i vv. 23 e 26 sono ottonari in periodi tetrastici. Il v. 25 è un decasillabo anapestico che si inserisce in un sistema ottonario legandosi per anadiplosi e rima al verso precedente:

SPLENDORE

Ora viene il parentado  
a portarti le canestre,  
le canestre di grano trimestre;  
e tu, ecco, non sei pronta!

La cantilena di Ornella vv. 27-36 è costituita da un quinario, due settenari, sei ottonari e un novenario, tutti legati da rima e assonanza:

ORNELLA

Tonta e pitonta,  
la pecora pel monte  
il lupo per le piana  
va cercando l'avellana,  
l'avellana pistacchina:  
questa sposa è mattutina,  
mattutina come la talpa  
che si leva all'alba all'alba,  
come il ghiro e il tasso cane.  
Senti senti la campana!

#### 4. *Il Commentaire e l'intelligenza traduttiva di d'Annunzio*

Spostiamo ora il discorso sulla parte del *Commentaire* intitolata *Del ritmo*, dove Hérelle (ma, d'Annunzio) giustifica le scelte della traduzione:

*La figlia di Iorio*, scritta in versi, è stata tradotta verso per verso; ma questo non ha evitato la scomparsa, nella traduzione, della struttura ritmica del poema: il motivo è che la prosodia francese non possiede dei versi che, ritmicamente, corrispondano a quelli usati dal poeta. Siccome il ritmo, nell'opera originale, ha un'importanza simile a quella che aveva nella tragedia greca, i curiosi potranno trovare qui, per loro soddisfazione, qualche sommaria spiegazione riguardo ai metri del testo italiano.<sup>18</sup>

18. G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, Milano, Garzanti, 1995, p. 203.

Quindi, Hérèlle prosegue indicando l'alternanza metrica, che si basa sul ritmo giambico dell'endecasillabo e sul ritmo dattilico del novenario. Alternanza che risponde alla volontà di d'Annunzio di costruire la struttura su cui poggiano le due parti ben distinte dell'opera: quella rituale e religiosa, dove si stempera il ritmo lento dell'endecasillabo e quella passionale e violenta, dionisiaca e ditirambica, in cui domina un ritmo franto e sussultorio. Con la struttura binaria del ritmo – apollineo e dionisiaco – si ripropone la bipartizione di metrica lirica e metrica ditirambica che definisce anche parti di *Alcyone*.

Importante, a questo proposito, l'indicazione della fonte per la composizione del *Commentaire* alla traduzione francese del 1905, che Gavazzeni identifica nel testo di Giuseppe Fraccaroli *D'una teoria razionale di metrica italiana* (1887). Fraccaroli riconosceva al popolo la capacità di ricostruire il ritmo che si era perduto col separarsi la poesia dalla musica. Queste le parole del metricologo:

la trasformazione nacque dalla poesia popolare: senza preoccupazione di esempi autorevoli e senza pregiudizi di scuola il popolo si abbandonò al senso naturale immanente in ogni età e in ogni tempo, e il ritmo ebbe di nuovo la precedenza, anzi l'assoluto dominio nel verso.<sup>19</sup>

Sul piano fonico d'Annunzio asseconda l'uso dell'assonanza, alla quale attribuisce un «valor musicale infinitamente superiore a quello della rima perfetta», facendo sue, in una lettera al Gargano, le parole della tommaseiana introduzione ai *Canti popolari toscani corsi illirici greci*.

Le brevi osservazioni sul *Commentaire* ci inducono a una breve considerazione sull'intelligenza traduttiva di d'Annunzio. La nota metrica è un tentativo di giustificare le scelte, non sempre idonee, della traduzione francese. Attraverso il carteggio con Hérèlle si evince il difficile rapporto che intercorse tra i due, tanto da esserne minata anche l'amicizia. L'autore mostra di aver ben chiari alcuni problemi traduttologici. Se volessimo definire la posizione del poeta, secondo la terminologia

19. G. FRACCAROLI, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887, p. 5.

attualizzante dei *Translation Studies*, potremmo affermare che d'Annunzio si fa interprete di una precisa esigenza di traduzione *foreignizing*, cioè di traduzione estraniante, attenta alle esigenze del testo autoriale.

Egli coglie perfettamente il senso di tale concetto: scrive infatti che il testo della *Figlia di Iorio* in traduzione non gli piace perché è «*banalisé*». Mentre tenta di spiegare a Hérelle, in lettere concitate, che il testo tradotto non deve essere «*francisé*», cioè non deve andare incontro al lettore.

Ma, lasciando pure da parte questi anacronistici aggiornamenti terminologici, e usando un lessico filosofico in tema di relatività linguistica quale quello coniato da Wilhelm von Humboldt e da Herder, diremo che d'Annunzio ha colto l'idea che lo 'spirito del linguaggio' si manifesta solo attraverso un processo di *Entfremdung*, di allontanamento e di moltiplicazione delle prospettive linguistiche. Siamo di fronte alla tematica herderiana della cosiddetta 'benedizione di Babele'. È infatti lo stesso Humboldt a sottolineare l'aspetto di *energeia*, di processo dialogico del linguaggio, che passa in primo piano rispetto a quello di *ergon*, del prodotto o sistema. L'opinione di Humboldt al riguardo è infatti che una traduzione debba produrre degli effetti di "straniamento" nei lettori.

Basterebbe, peraltro, l'invito che Madame de Staël rivolse nell'articolo *De l'esprit des traductions*, ai letterati: «Guardiamoci dall'usanza francese di tramutar sì le cose altrui che della origine loro niente si ravvisi. Colui che mutava in oro ogni cosa che toccasse, non trovò più cosa che lo nutrisse».<sup>20</sup>

Questa idea che la traduzione debba essere tanto più estraniante quanto più ci si vuole avvicinare all'essenza del linguaggio verrà raccolta da filosofi e critici come Walter Benjamin o Antoine Berman.

20. «Il ne faut pas, comme les Français, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit; quand même on devrait par là changer en or tout ce que l'on touche, il n'en résulterait pas moins que l'on ne pourrait pas s'en nourrir» (M.me DE STAËL, *Oeuvres complètes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1871, II, p. 294). L'articolo fu tradotto da Pietro Giordani e pubblicato nel primo numero della «Biblioteca Italiana» con il titolo *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, nel gennaio 1816, p. 11.

Ma, torniamo alla lettera a Hérelle (4 gennaio 1905), facendo attenzione all'uso di due aggettivi del tutto illuminanti. Il primo – «mediocre» – riguarda il lettore implicito, che d'Annunzio non intende assecondare, ma scuotere con un testo che appaia «esotico» (questo è il secondo) e non *domesticating*, un testo che dichiari a viva voce di essere una traduzione:

Voi tendete a trasformare in un'opera francese un'opera italiana, rifuggendo da tutte le singolarità e da tutte le asperità dell'originale per il timore di violare il genio della vostra lingua e il senso comune dei lettori mediocri. [...] Non bisogna cercare il ritmo esatto, non il ritmo consacrato nella metrica francese, ma cercare di riprodurre il ritmo esotico, il ritmo originale.

È questo il valore che d'Annunzio aveva riconosciuto al ritmo e alla musica: la capacità di mettere a contatto con «l'anima delle cose».



CLELIA MARTIGNONI  
APPUNTI SULLA PROSA

La prima occasione di rapporto tra il grande lavoro su d'Annunzio di Franco Gavazzeni e la sottoscritta, allora apprendista studiosa, risale ad anni decisamente remoti. Ricordo infatti la mia frequentazione intimidita nel '77, come giovane borsista di appassionate speranze, a uno dei due ricchissimi corsi dannunziani svolti da Franco Gavazzeni per l'insegnamento di Letteratura italiana moderna e contemporanea. L'insegnamento, già tenuto da Dante Isella al suo arrivo a Pavia nel 1967 di fianco a quelli di Letteratura italiana (e avviato dal 1957 da Lanfranco Caretti, altro illustre docente della Facoltà di Lettere pavese, maestro di Gavazzeni stesso),<sup>1</sup> passava nel 1973 al giovane assistente Gavazzeni; anche se, finché fu a Pavia sino al 1977, per un intenso decennio, Isella accompagnava regolarmente ai corsi di Letteratura italiana l'ora del mercoledì dedicata a serratissime analisi testuali su Montale dove – come ben sanno alcuni dei presenti – abbiamo visto nascere il commento alle *Occasioni*.

Gli studi molto innovativi di Gavazzeni su d'Annunzio, sperimentati e testati anche nei due corsi suddetti (1974-1975 e 1976-1977),<sup>2</sup> sono approdati alle stampe solo nell'80, dopo eventi politici molto duri e difficili per Gavazzeni, con le eccellenti *Sinopie di Alcione*, l'elegante e denso libro ricciardiano illustrato prima molto bene da Pietro Gibellini. Nella premessa e dedica delle *Sinopie* agli allievi, Gavazzeni scriveva infatti

1. Su cui si veda ora la ricca analisi di R. CREMANTE, nella *plaqueette* intitolata *Filologia e critica tra antichi moderni: gli anni pavesi di Lanfranco Caretti* (Bologna, CLUEB, 2012). Il testo fu letto alla giornata pavese del 15 aprile 2011, *Ricordando i maestri*, voluta dall'allora Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte medievale e moderna, della Facoltà di Lettere e filosofia, oggi Dipartimento di Studi umanistici.

2. Rossano Pestarino, insieme con l'elenco delle tesi tra 1974 e 2008, ha fornito anche i dati dei corsi svolti dal 1972 al 2007 nel recente *Per Franco Gavazzeni. Ricordo di un maestro* (Bergamo, 2010).

«Buon ultimo, come ogni capitano che si rispetti, fatto naufragio, guadagno anch'io la riva». I due corsi dannunziani impostarono e organizzarono, come molti altri di Gavazzeni, un lavoro ampio e ambizioso, anche fittamente seminariale, fruttificando non solo le *Sinopie* suddette, ma anche varie e articolate ricerche e ottime pubblicazioni di allora giovanissimi allievi (Cristina Montagnani, Donatella Martinelli, Giorgio Pinotti, Vania De Maldè, Carla Ferri, Rossella Daverio, Gianfranca Lavezzi), e spingendosi laboriosamente in avanti con un'opera di grande impegno e peso, niente meno che l'edizione critica recente di *Maia* a cura di Cristina Montagnani.

Gli interessi di Gavazzeni e allievi erano concentrati sulla poesia, su *Alcyone*, e sui suoi molteplici echi intertestuali, in virtù anche della sottilissima competenza metrica del maestro. Invece, con altri allievi di Isella, io fui subito orientata verso il *côté* della prosa: intendo la prosa di ricerca, d'arte e di diario sviluppata dall'«esilio» francese in avanti, dalle *Faville del maglio* sino al *Libro segreto*. Proprio delle *Faville* Isella mi invitò a occuparmi, per rielaborare e completare l'edizione critica procurata nel 1969-1970 nella tesi (limitata al I tomo Treves del 1924) di Daniela Castelli, non interessata a proseguire il pur meritorio lavoro oltre il traguardo della laurea. Comincio così il mio apprendistato dannunziano.

Aggiungo, dato capitale per gli studi su d'Annunzio, che erano da poco usciti (1965) i primi prodigiosi *Taccuini*: «l'inedito più prezioso dell'officina dannunziana», come scrisse autorevolmente Isella che su «Strumenti critici» anticipò alcuni importanti frammenti implicati con *Alcyone* mostrandone i clamorosi riscontri genetici.<sup>3</sup> Come è noto gli anni Sessanta furono decisivi per la riconsiderazione critica del lavoro di d'Annunzio e per la ripresa complessiva degli studi dannunziani: basti pensare alle indelebili indagini di Ezio Raimondi sui rapporti con il simbolismo francese (1963), che si affiancavano alle magistrali esplorazioni sulle fonti francesi condotte da Guy Tosi, e agli scavi di Pier Vincenzo Mengaldo sui larghi debiti linguistico-stilistici della poesia novecentesca nei confronti del-

3. Cfr. la *Nota* di Isella a G. D'ANNUNZIO, *Dal taccuino inedito dell'Alcyone*, «Strumenti critici», 17-19, giugno 1972.

l'inviso ma molto nutriente maestro (in capitali lavori editi tra 1966 e 1972). Si costituiva nel contempo anche un'agguerrita e nuova filologia dannunziana, non a caso guidata da Dante Isella. Isella subentrò presto al maestro Gianfranco Contini, da lui voluto alla presidenza della neonata Edizione Nazionale; e a Isella successe, negli anni Novanta, Gibellini, per volontà di Isella stesso. I *Taccuini* esibivano per la prima volta molta parte dell'officina segreta di d'Annunzio, clamorosamente visibile nei *carpets* di note e appunti, quasi tutti travasati nelle opere sia in prosa sia in poesia, officina più illuminante di quanto non apparisse dagli autografi. Tanto è vero che sia ancora molto artigianalmente nella tesi della Castelli, sia e soprattutto nel primo memorabile e raffinato volume dell'edizione nazionale, *Alcyone*, edito nell'88 da Pietro Gibellini, si utilizzavano per la prima volta i *Taccuini* come veri e propri materiali genetici. Dai *Taccuini* (di cui nel 1976 usciva il secondo volume) d'Annunzio trasse materiali cospicui (anche per motivi specifici su cui qui non indugio, legati alla lamentatissima assenza negli anni francesi dell'imponente biblioteca della Capponcina sequestrata e minacciata dai creditori), per dare vita alle *Faville*, capostipiti della prosa diaristica edite *in primis* a puntate nel «Corriere della Sera» di Luigi Albertini in quattro serie tra 1911 e 1914.

Ma venendo meglio, al di là dei molti ricordi pavesi, al tema della mia chiacchierata, si può dire in sintesi che a tutt'oggi la poesia dannunziana è più studiata, strumentata e analizzata della poesia. Mancano per la prosa ad esempio quei preziosi repertori di analisi e spogli, intrecciati con illuminanti commenti interpretativi, da d'Annunzio al Novecento, che Mengaldo ha costruito come si diceva per la poesia (con gli eccellenti lavori del 1966 e del 1972);<sup>4</sup> e mancano, finora almeno, edizioni critiche, dedicate invece alla poesia e al teatro.

4. Entrambi riuniti nella *Tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975 (il primo saggio, *Da d'Annunzio a Montale*, proviene dal I «Quaderno del Circolo filologico-linguistico padovano», *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, 1966; il secondo, *d'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, dagli Atti della tavola rotonda gardonese su d'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento, editi sui «Quaderni dannunziani» del 1972, XL-XLI).

Tanto è vero che ci si imbatte di frequente in prosatori anche di primo rilievo, in particolare attivi dagli anni Trenta o almeno sino a metà secolo (quando il rinnovamento radicale delle coordinate culturali e sociali ingenera aperture e fenomeni ben diversi) che presentano aree di prosa liricheggiante (talora con intenti anche parodici) o usi linguistici e stilistici dove l'impronta dannunziana è palese ma non è stata schedata con analisi sistematiche come si è fatto con i poeti. Penso a Campana, a molti dei vociani prosatori-autobiografi: Slataper *in primis*, nel vivido 'racconto di formazione' *Il mio carso*, 1911, e poi a Emilio Cecchi, che delle prose memoriali sul «Corriere» fu, con Renato Serra, uno dei primi e più sottili estimatori. Di lì, con ascendenza diretta da Cecchi, si annetta la pur europeizzante, solariana, e ambiziosamente woolfiana Gianna Manzini.<sup>5</sup> Molto debitore a d'Annunzio nella sua composita lingua risultano con ostinazione dagli esordi in avanti anche il grande Gadda, e l'intrepido sperimentatore anti-assiuolesco Tommaso Landolfi (con riferimento alla poetica tracciata nell'ultimo testo del *Dialogo dei massimi sistemi*). Ma tracce dannunziane si rilevano anche ben più avanti nello stesso immaginoso neoavanguardista Giorgio Manganelli, devoto per esplicita affermazione a d'Annunzio in omaggio alle accanite esplorazioni linguistiche e vocabolaristiche. Ma il regesto è tutto o quasi da allestire.

Molti dunque i problemi critici e talora filologici ancora aperti per la prosa.

Qui non posso che appuntarne rapidamente alcuni.

A cominciare (il discorso non riguarda solo la prosa ovviamente) dal desiderio di un'edizione critica (intendo un nuovo testo criticamente affidabile, impresa certo onerosa e complessa) dei *Taccuini*, la cui funzione repertoriale e genetica, ma anche l'autonomo valore artistico pur nel dominante 'non finito', sono indubbi. Un'edizione intanto unitaria, pur conservando la doppia numerazione (che, ricordo, è romana per i

5. *A Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo* è intitolato un libro abbastanza recente curato da L. Fava Guzzetta, con scritti di L. Fava Guzzetta, C. Martignoni, G. Güntert, F. Di Monte, A. Caiazza, A. Panicali, Pesaro, Metauro, 2008.

*Taccuini* 65; araba per il secondo nucleo rinvenuto *Altri Taccuini*), non solo e non tanto per la distinzione storica del doppio ritrovamento, ma soprattutto per la troppo ampia fruizione già avvenuta in sede critica delle due serie. Chi abbia perlustrato anche superficialmente i taccuini in archivio, o anche solo letto con debita attenzione filologica i pur meritori apparati delle due edizioni Bianchetti (dove continuano a essere preziosi i riscontri con le opere) non può che desiderare una ricognizione del materiale più precisa e meno precaria, per capirne meglio la tipologia e la classificazione. (Una serie di interventi di Anna Maria Andreoli si interrogano sui problemi strutturali e cronologici).<sup>6</sup>

Un punto invece specifico per la prosa e una domanda generale, che poi andrebbe articolata opera per opera, ma che ha un senso anche nell'insieme: che cosa ci dicono le carte del lavoro romanzesco? insomma, per tornare alla storica domanda di Contini infinitamente rinnovabile, quanto si sa, autografi e carte alla mano, di come davvero 'lavorava d'Annunzio romanziere'?

Se i commenti imprescindibili dei «Meridiani» tendono soprattutto a fornire linee intertestuali di lettura e a palesare e raccogliere le molteplici fonti reperite, perché sulla prosa la filologia dannunziana è stata più parsimoniosa (eccetto *Il Piacere* egregiamente studiato da Ivanos Ciani)? certo su ciò ne sanno più di me, per la loro amplissima frequentazione degli archivi del Vittoriale, i qui presenti Pietro Gibellini e Giorgio Zanetti.

Al proposito scatta un altro elemento collegato: dopo l'uscita benemerita e lontanissima dell'*Inventario dei manoscritti del Vittoriale* (1968) sembrerebbe ora necessario uno sforzo unitario, forse a cura dello stesso Vittoriale?, per segnalare dove sono conservati gli altri importanti autografi

6. Cfr. in particolare *Per una definizione dei "Taccuini"*, in *Memorie, autobiografie, e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, a cura di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti, Pisa, ETS, 2008, Atti del convegno MOD di Gardone Riviera del giugno 2007. Ma si veda anche A. Andreoli, *D'Annunzio archivist*, Firenze, Olschki, 1996.

emersi nel frattempo, in modo che non manchi una mappa di orientamento il più possibile completa per lo studioso. E così sarebbe desiderabili per i numerosi e dispersi carteggi (moltissimi ma certo non tutti editi).

Vengo infine a punti più direttamente critici.

Non sono molte le analisi recenti davvero incisive e illuminanti sulla struttura e sullo stile della prosa dannunziana; credo perché l'interesse critico (e lo si vede anche nelle nuove generazioni) si è più in generale spostato su linee di studio trasversali tematiche / comparative / interculturali, tralasciando non di rado le prospettive filologico-stilistiche che potrebbero benissimo essere riprese e ridiscusse e, perché no?, interagire con le suddette. A me continua a parere feconda e utile l'analisi di Gian Luigi Beccaria sulle *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, raccolta nel celebre *L'autonomia del significante*, dunque del lontano 1975.<sup>7</sup>

Se tutti riposiamo sulla vecchia ma sempre plausibile formula del d'Annunzio 'narratore' a perpetua componente lirica e in progressiva disgregazione sino al vertice del *Forse che sì* e del d'Annunzio diarista e anti-narratore dalle *Faville del maglio* in avanti, quanto davvero divergono le strutture fondanti della prosa narrativa rispetto a quelle che reggono la prosa memoriale-diaristica?

Capitale è certo il fatto che, dopo le *Faville*, d'Annunzio non rinunci più nella prosa alla forma dell'io narrante: sia esso esplicitamente diaristico e avventurato nella scrittura del sé, oppure assuma intonazione narrativa, con affiorare di intreccio e sagome di personaggi, come in particolare accade nella *Leda senza cigno*, apparso nel 1913 a puntate sul soccorrevole «Corriere», e congiunto nel 1916 capricciosamente alla preponderante *Licenza*.

La scrittura del sé è invece esplicita e offerta esplicitamente in quanto tale nelle *Faville*, presentate nella prima puntata del «Corriere della Sera» alla stregua di foglietti sparsi e remoti

7. Torino, Einaudi. Ma si veda anche il precedente *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1965, dove viene individuata la dominante ritmica della «struttura melodica progressiva».

strappati da diari effettivi, veri o no che fossero. Parla chiaro in questo senso l'avvertenza corsiva anteposta alla prima puntata e sobriamente siglata «G.d.A.»:

Queste note – che lascio per ora pubblicare, in una prima scelta, senza ordine e sequenza continuata di tempi – furono scritte per me solo in forma d'appunti su taccuini o su fogli sparsi; e da taluna già trassi materia elaborata in qualche pagina dei miei libri. Poiché in certa prontezza e sincerità d'espressione è tutto il lor pregio, mi guardo dal racconciarle.<sup>8</sup>

La scrittura del sé prosegue più implicitamente nella *Contemplazione della morte* del 1912 (la cronaca funebre appaiata dell'amico lontano Pascoli e dell'amico vicino Bermond), anch'essa anticipata sul «Corriere»; nel *Notturmo* (il diario della guerra, della ferita e della cecità, e della morte del compagno Miraglia); nella parallela e circa coeva *Licenza*; e nel tardo *Libro segreto*. Quali i modelli possibili della prosa 'diaristica'? Quali le ragioni più profonde per questa svolta decisa e irreversibile verso l'io narrante?

Insomma molto ancora resta da fare, per considerare studiata a fondo la prosa dannunziana, i cui esiti sul Novecento sono comunque molteplici e durevoli, anche se certo molto meno di quanto non sia per la poesia.

8. Per ogni dettaglio informativo e filologico, mi permetto di rinviare a questi saggi: *Sull'elaborazione delle "Faville del maglio"*, in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*. Atti del convegno dannunziano di Gardone del settembre 1977, «Quaderni del Vittoriale», n. 5-6, ottobre-dicembre 1977; e *Le prime «Faville del Maglio» (1911-13)*, in *D'Annunzio notturno*. Atti dell'VIII Convegno di studi di Pescara, 1986, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1987.



GIANNI MUSSINI

LE LETTERE DI FRANCO  
(UN PERCORSO TRA FILOLOGIA E AMICIZIA)

1. Anni Settanta, fresco reduce dal militare. Da dove mi capitava di scrivergli lettere lunghe quasi come quelle alla morosa; alcune mi pare proprio dal caffè «Anisetta Meletti» (settenario frizzante che sembra uscito da un'aria del Metastasio), affacciato sulla Piazza del Popolo di Ascoli Piceno: tavolini di marmo bianco, sedie imbottite in velluto rosso su cui spiccava la mia 'diagonale' di allievo ufficiale.

Un giorno vado a Bergamo. Franco mi conduce per la sua casa affacciata da un lato sulla via della Porta Dipinta e dall'altra sulla città bassa con le sue brume, verso un infinito che si può solo immaginare: il colle di Leopardi, ma come appiattito e liquefatto in un indistinto grigio-azzurro.

Mi mostra la biblioteca domestica e sterminata; poi i suoi lavori in corso, con quelle ordinatissime schede che anche solo a guardarle dicevano di una pulizia intimamente filologica: nulla lasciato all'impreciso e al generico, perché le brume vanno bene solo in poesia e a ben vedere devono essere esattamente determinate anche quelle, come insegna forse il più degno, pur se teoricamente tralignante, degli eredi leopardiani: Giovanni Pascoli.

Si fa un giro per le vie della città alta, un popolato villaggio in cui tutti si conoscono e salutano il 'Gava'. Anche al caffè: dove però una gentile fanciulla, fresca reduce dai servizi, chiede bellamente «della carta». E Franco, appena uscita, dice all'amico barista: «La carta, ti ha chiesto la carta... Civiltà dei consumi di merda: dovevi dirle di usare il dito!». E giù in una di quelle sue risate dolorose e beffarde.

Andiamo poi in un bel ristorante, ritrovando al volo quell'intimità fatta di stima e reciproca riconoscenza che può nascere solo tra uno studente e il suo professore.

Ma eccoci subito dopo in cammino verso l'Accademia Carrara. Mi mostra con una fierezza immune da ogni provincialismo i campioni locali: i ritratti del Moroni, le nature morte di

Evaristo Baschenis... («Baschenis» è un nome molto gavazzeniano: lo diceva lievemente spezzando e quasi screziando quella 'e' tonica e chiusa, come non senza commozione ho sentito fare una volta dall'ultimo dei suoi figli maschi). All'Accademia, Franco mi insegnò un'altra cosa, contrapponendo al Botticelli trasognato dei miei sogni (era il «Giuliano de' Medici») la perfezione somma del «San Sebastiano» di Raffaello; vale a dire l'impeccabile classicismo dei suoi sogni, di Franco intendo: «Lo vedi? Non si vede il pennello». Era una vera dichiarazione di poetica, in cui stava il senso profondo della sua filologia, impeccabile e distante da ogni retorica o furbizia o sterile virtuosismo. Mi è già capitato di dire che il suo stile di studioso ricordava il tocco di palla del campione di *football* (anni Cinquanta-Sessanta) Antonio Valentin Angelillo: quando calciava non si vedeva muovere l'erba. Come Raffaello se fosse stato un giocatore. E come Franco quando non si intestardiva in certo suo manierismo auto-difensivo... Ma di questo dopo.

2. Perché la filologia non era per lui una tecnica compiaciuta ma un'arte nitida e onesta. Anche coraggiosa, non rinunciando mai al giudizio di valore: che è dopo tutto il motivo per cui si studiano i testi letterari. In questo Gava era *naturaliter* contintiano, dunque inevitabilmente – se pur solo per certi aspetti – anche un po' crociano, poiché negli scartafacci cercava sempre le tracce profonde della poesia, la sua logica e il suo significato. Esempi decisivi e approfonditi vengono proposti da altri in questo convegno. Mi limito ad aggiungerne un paio di brevissimi, che insistono su questo sforzo insieme di esegesi e giudizio.

Sul metro della *Sera* fiesolana scrive Franco che «mentre l'ordine dei periodi metrici della prima strofa [...] riproduce quello della stanza di canzone [...], la successione periodica dell'ultima è modellata su quello della ballata nella forma sopra esposta». Con l'interrogativa retorica: «Sarà [...] azzardato ipotizzare che [...] l'organizzazione metrica della *Sera* rispecchi [...] il parallelo evolversi psicologico e stagionale dentro l'ambito di una storia delle forme che dagli albori francescani giunge allo splendore stilnovistico, sulla scorta di metri cui è fondamentalmente riducibile l'esperienza poetica duecentesca,

dentro un disegno storico da antologia?»; subito rincalzata da una nuova: «E non si potrà poi continuare a inferire che il principio struttivo della *Sera* decida, nelle sue grandi linee, dell'architettura dell'intera prima sezione, dal dittico *Lungo l'Affrico - La sera fiesolana a Beatitudine*, ipotecendo quella del libro nel suo complesso?»<sup>1</sup>.

Lo stesso quando spiega che gli scartafacci consentono stavolta di «cogliere i meccanismi dell'aggregazione testuale nel loro momento genetico»,<sup>2</sup> permettendoci di capire come «D'Annunzio si sia mosso avendo cura di non lasciare, di volta in volta, [...] nulla di incompiuto alle sue spalle, al modo stesso in cui il frescante viene riempiendo gli spazi delimitati dalla sinopia secondo una logica che rispetta e privilegia la progressiva logica compositiva del discorso figurativo».<sup>3</sup> Una critica che si fa arte e non per caso dall'arte eredita la terminologia. Il documento, il dato, non è dunque mai fine a se stesso ma sempre funzionale a un senso, in una filologia che – come nel Poliziano dell'*Epistola aragonese* – salva la parola per salvare la storia, la vita stessa.

3. Il Gava letterato aveva naturalmente i suoi bravi difetti (*I'm not here to praise Caesar...*), o forse uno solo: il suo stile appariva non di rado complicato e manieristico; magari autoironico (per esempio nei suoi proverbiali «come qualmente» e «pertinace»), era forse prima di tutto lo stile di un timido troppo bravo per non doversi un po' nascondere dietro il linguaggio irto e aristocratico che tutti ricordiamo. Quasi un mettersi al riparo dal mondo (lo ricordo un pomeriggio in Aula Volta a Pavia, mi pare per una presentazione gaddiana: «Come sono andato?» chiedeva insistentemente a Isella; che rispose da par suo: «*Fluently*, come direbbero gli inglesi»).

Le cose cambiano con le lettere agli amici. Qui Franco si dimostra un grande epistolografo, niente meno, poiché felicemente libera le sue inibizioni applicandole a un'intelligenza

1. F. GAVAZZENI, *Le sinopie di «Alcione»*, Milano-Napoli, Ricciardi 1980, pp. 32-33.

2. Ivi, p. 142.

3. Ivi, p. 139.

luminosa e feroce. Al fuoco rassicurante della confidenza, il suo manierismo si scioglie in uno stile agile e icastico, persino teatrale, dove cose e persone balzano su dalla pagina quasi in piccoli rilievi tridimensionali.

Il mio carteggio con Franco inizia sin dal 1973, anno in cui gli chiesi la tesi reboriana, durando praticamente sino al fatale 2008. Non è mai stato un carteggio di semplice comunicazione, ma sempre – da una parte e dall'altra – rivolto verso una *conversazione* estesa e curiosa. Ho recentemente recuperato un manipolo di lettere risalenti soprattutto agli anni dal 1990 al 1993, quando – dietro sua insistenza<sup>4</sup> e con sua prefazione – pubblicai per le edizioni El Bagatt di Claudio Granaroli il lubrico volumetto di Libero Monelleschi *Narici e ariette*,<sup>5</sup> in cui l'autore combinava i ritmi delle filastrocche inventate per i suoi tre bambini (un po' alla Richard Scarry) con la rivisitazione approfondita che in quegli anni gli toccava di fare, per motivi professionali, della poesia italiana dalle Origini in poi. Il tutto applicato alle due materie intuibili dal titolo. Ne vennero fuori testi a prima vista manicomiali, ma che in realtà costituivano un parodico sberleffo – me ne accorgo ora più di allora – rivolto alle buone maniere che in letteratura e nella vita soffocano ogni bellezza e, oserei dire, ogni carità. Ma, beninteso, era prima di tutto divertimento; preso ovviamente molto sul serio da Gava, che ne scriveva al poeta mandandomene copia: «Grazie della 'poesiola' [...], che aggiungo alle precedenti e passo a mio figlio Michele, che le legge con gusto. Sono graziosamente repellenti, nel senso un po' gelido di una memoria infantile raggelata». E ancora: «Certo hai il dono della rima: che è un dono delle Grazie più che delle Muse. Non farai la fine di Pindaro. Corinna non vincerà».<sup>6</sup>

4. «Le poesie vanno bene così come stanno. Forse *Biancaneve*, qua e là, è un po' stracchiata [...] ma l'insieme mi sembra molto carino, come per l'addietro. Si tratta ora di passare ai fatti. Io quest'anno semestralizzo, cioè incomincio a insegnare, e quindi a venire a Pavia a partire dalla fine di febbraio. Occorre vederci prima. Fatti vivo. Consegna il datt. [*iloscritt*] to e telefonami» (lettera dell'8 ottobre 1992). Fu Gavazzeni a mettere in contatto l'autore con il suo amico editore Claudio Granaroli.

5. LIBERO MONELLESCHI, *Narici e ariette*, Bergamo, El Bagatt, 1993.

6. Lettera senza data, ma del 1991.

Ma di Monelleschi il Gava sa anche farsi novello Bobi Bazlen. Ricevuta una prima stesura di quell'*Apocrifo montaliano* dallo scoppiettante *incipit* «Scoreggiare pallido e assorto...»,<sup>7</sup> si ferma compiaciuto sulle – non meno scoppiettanti – annotazioni al testo, attribuite a un «venerabile dalmata» che non può essere che il Tommaseo. Così si legge per esempio a proposito dei «calvi picchi» delle *cicale*: «Dicesi Picco anco lo detetano di cicala. *Redi Esperienze intorno alla generazione degli insetti* 15.2: “Lo picco scoppietta di sotto in su per la cima glabra, e scricchiola sinistro, ed effonde aspro odorino come di maggiorana”». Ma c'erano anche le *formiche*, rimaste ferme nella fantasia monelleschiana a un «ansimando per minuscole buche», insoddisfacente anche perché obbligava a cambiare la rima rispetto al modello illustre. Franco ha buon gioco a proporre la variante vincente: «Ho apprezzato l'apocrifo. Va aggiunto al resto senz'altro. Queste parodie mi piacciono molto. Perché non conservare la rima al v. 8, e introdurre *biche*? Il Dalmata: “Quel Mucchio di forma quasi conica, fatto coi covoni delle biade mietute”. E *Inf.* XXIX, 66».

Gli era molto piaciuto anche l'epigramma dello stitico prof. Libreschi, con quel botto finale: «Che Joyce, ho fatto la Kafka»... e molti altri di quei testi. Perché ho l'impressione che prendere a sberle la letteratura fosse per lui in quel momento un modo per salvare qualcos'altro di essenziale. Lo si capisce dalla sua svelta prefazione al libretto, che riproduco integrale: «Si dice che mettersi le dita nel naso non è buona educazione. Lo dice anche Monsignor Della Casa. M. probabilmente non lo fa, ma l'ha fatto in passato, come tutti, da bambino, e se ne ricorda, e lo dice con squisita indecenza, e lo ripete oggi in versi eleganti, in un momento in cui i “grandi” le dita delle mani usano metterle più proficuamente nelle tasche del contribuente, con indecente arroganza. Che fare, quando il massimo – e più santo – divieto: non fare agli altri ecc., è quotidianamente manomesso da segnalati mascalzoni, trascorsi senza rossore dalla maturità all'età provetta? Dire le parolacce, rifare il verso, giocare, regredire in un mondo di

7. Cito una variante d'autore, in mio possesso, dell'originario «Scoreggiare callido e accorto».

ritmi e di voci che escludono gli osceni rumori degli adulti. O morire».

4. Altre lettere parlano di morale, politica, religione, ovviamente di letteratura e insomma di varia umanità. Sono testi spesso attraversati da uno *spleen* che talora si trasforma in profondo pessimismo: storico? cosmico? Comunque leopardiano, perché come quello intriso di una speranza ferita che ancora sanguina.

Eccone un minimo florilegio, dove la paratassi serve l'icasticità dell'assunto: «Ma intanto il tempo passa, tra le dita, come l'acqua, inquinata anch'essa, come tutto. La letteratura è sempre più quella degli altri. Di Leopardi, di Pascal, con i quali passo la giornata». <sup>8</sup> Oppure: «Non c'è molto da sperare, con dischi e dischetti che solcano i cieli della filologia, da sinistra a destra e da destra a sinistra. Veramente da sperare c'è poco in ogni senso (chi ha mai sperato?)». <sup>9</sup> Ancora, non senza una puntatina autoironica: «Tutto è ipocrisia quella che vuole spiegare il mistero in cui viviamo. Quindi peccare, pentirsi e credere o non credere, e sperare che Cristo sia risorto davvero. Altrimenti siamo fregati. [...] Mi fai maestro di carità, mentre sono un buon egoista. E ho sempre avuto il culo nel burro!». <sup>10</sup> E infine: «Con la sconfitta del socialismo, di seguito a quella consumatasi a suo tempo del cristianesimo, l'uomo ha bruciato le due grandi e sole carte che la Provvidenza gli aveva messo in mano». <sup>11</sup>

Non si tacciono neppure certi temi spigolosi, come l'aborto e l'educazione sessuale. Anche qui Franco cerca la precisione e l'onestà, evitando le facili scorciatoie e i cliché più corrivi, ma piuttosto invocando l'imbarazzo del dubbio (vedi sotto l'anafora del «mi pare») in un'angoscia che trova il suo corrispettivo in uno stile rapido e scuro, innervosito da incisi e *variatio*: «I problemi che sollevi sono gravi, problemi [...] sui quali non

8. Lettera del 18 gennaio 1991.

9. Lettera del 12 febbraio 1991.

10. Lettera senza data ma del 1991. Se non ricordo male, avevo scritto a Franco che la sua onestà filologica, il chiamare le cose esattamente con il loro nome era una forma di carità (l'opposto del Grande Mentitore, che per ingannare confonde).

11. Lettera del 24 agosto 1991.

ho mai avuto modo di raggiungere una lucidità di giudizio sufficiente. Colpevolmente, s'intende. Mi pare che la tua opinione sulla tragicità del *fatto* sia vera ma parziale, e viziata, come dire, da un preconcetto letterario, aristotelico, da poetica del tragico: un argomento che, così com'è formulato, non può non apparire, netto e secco, omicidio; che è cosa che sa un po' di 'linea' di partito (so che per te non è). Mi pare, dico, mi pare nel modo più attenuato possibile, che insieme, accanto, sopra o sotto, come preferisci, nell'uccisione ci sia la tragedia, oscura, che non riesce a reggere, di chi, la donna, vive, cioè si porta addosso, l'uccisione di un pezzo di se stessa, non d'altri, perché quando una donna abortisce è come se le togliessero un braccio o un seno (anzi molto di più...). Per me la tragedia è soprattutto della donna in quanto resta loculo di una parte di se stessa (e non parlo della frustrazione della maternità)». Per aggiungere subito dopo: «Sono poi da sempre convinto che l'educazione sessuale deve rivolgersi ai genitori e non ai figli, e meno che meno a scuola»; e concludere: «E poi concordo in pieno che la logica del piacere è spietata come quella della mafia. Non perdona. Socialmente è ovattata – senza neppure bene rendersene conto – per esorcizzare la morte. È l'atteggiamento dei 'laici', dei materialisti che non hanno il coraggio di stare da soli».<sup>12</sup>

Ma uno degli argomenti chiave nel nostro commercio era il calcio, che ci univa nella comune fede rossonera e ancor più nella sua *ratio* profonda che ne faceva – ne fa – uno dei linguaggi del mondo. Tanto che le sue contraddizioni e miserie non possono scalfire la rara felicità che procura, vera piccola pienezza di vita. Mi scrive Franco nella poscritta dell'appena citata, serissima lettera del 24 agosto 1991: «Visto il Milan? Troppo lungo (ma gioca bene, e non ha fortuna: e vincono i peggiori!)». E più dettagliatamente poco dopo: «Hai visto giusto quanto al Milan. Gli olandesi hanno avuto i contratti che volevano, e li amministrano col minimo impegno, di fatto; i giovani, vedi Maldini, si sono fatti più furbi, e hanno tirato i remi in barca, prevedendo di tirare sino ai 35 anni; i corridori (vedi Evani) sono spenti e non rimpiazzabili; Baresi denuncia i limiti dell'età e della zona non filtrata, e statica [...]. C'è Albertini,

12. Lettera senza data ma del 1991.

che ha grandi qualità, ma è anche il solo a essere motivato. Troppo poco. Certo, se non si vince quest'anno, non si vince più per un pezzo (Boban gioca 5' a partita)». <sup>13</sup> Dove è, tra il resto, notevole il riferimento alla «zona non filtrata»: un paio di anni dopo il Milan, passato dalle mani di Arrigo Sacchi a quelle di Fabio Capello, acquistò il francese Marcel Desailly che, posto come baluardo davanti alla difesa, permise alla squadra di vincere nello stesso anno Scudetto e Champion's League. L'idea di Franco si era rivelata azzeccatissima.

5. Poco prima del Natale 1992, non riuscendo a telefonargli, verificai il suo numero al servizio telefonico. Mi rispose un giovanotto sveglio che, al nome Gavazzeni, subito pensò al Maestro Gianandrea, di cui aveva appena ascoltato una *performance* operistica. Gli spiegai che volevo invece parlare con il figlio, aggiungendo: «...che è più intelligente del padre». La chiamata comunque fallì, credo che la famiglia fosse via. Scrisi dunque quello che dovevo a Franco, non tacendo l'episodio.

La risposta è un piccolo pezzo da antologia: «Riferirò a mio padre l'aneddoto, tacendo le battute del dialogo telefonico che mi riguardano. Gli farà piacere. Come uomo di teatro è vanitoso. Essendo molto ingenuo (per calcolo di pigrizia) è scoperto, è in vetrina. Ed essendo vecchio è tornato infante (ma lo è sempre stato), e come tutti i bambini, egocentrico e un po' esibizionista. Aggiungi che essendo poi onesto (sempre perché è più comodo), essendo esibizionista è anche autolesionista, perché si presenta nudo. Comunque, mettendo da parte la modestia [...], penso che per quel che mi riguarda tu abbia ragione. Sì, sono complessivamente meglio di mio padre». E per rafforzare il concetto: «Ti ho raccontato l'aneddoto del Maestro Vittorio Gui? Specialista di Mozart. Al termine di una recita di *Così fan tutte*, una dama lo apostrofa in camerino: Maestro, come fa lei Mozart! Pausa. Risposta: Ma cosa dice signora? C'è... lunga pausa: Sa che ha ragione! E dire che tutti i giorni, dietro ai denti che perdo (sì, che perdo nella minestra) non faccio che constatare che bestia sono ecc. ecc.» <sup>14</sup>

13. Lettera dell'8 ottobre 1991.

In quello stesso periodo avevo mandato a Franco un rosso opuscolo natalizio con un manipolo di *Poesie nel Presepe* composte dai miei due figli più grandi (allora di nove e undici anni) e raccolte da noi genitori come strenna per gli amici. Testi senza pretese che illustravano con semplicità non sprovveduta, e senza un filo di retorica, i diversi personaggi del presepe. Il Gava ne rimase colpito, tanto da scrivere – nella stessa lettera che ho appena citato – un lungo paragrafo sull'incanto del Natale della sua infanzia, troppo precocemente violato dal razionalismo di un parente: «Grazie delle poesie natalizie. I bambini saranno stati contenti. E così i grandi, una volta tanto. Mi sono tornati in mente i presepi che facevamo durante la guerra, con poche statuine, una capanna di sughero, e tanto verde, il riso per le stradine e un pezzo di specchio rotto per lago. La notte era terribile, aspettando il mattino: una delle aspettative di piacere più forti che abbia mai provato. E un senso di mistero perfettamente grandioso. Poi penso perché un mio cugino, ora demitiano e basista [...], mi, anzi ci, a me e a mio fratello, disse che Gesù Bambino non esisteva. E così via. Da allora, però, sugli otto-nove anni, si è rotto qualcosa che non è stato più sostituito. Qualcosa come perdere la verginità. Non ho ricordi precisi. Ho precisa la sensazione di vuoto, di risucchio, di baratro. Non altro. Sopito, oggi, ma talvolta ricorrente, insieme alla memoria dei miei defunti, parenti e amici, che sono tanti. Tutto insieme».

Vale, per questa lettera e come congedo da questo mio ricordo, la risposta che scrissi a Franco molti anni dopo: «Sempre la morte, caro Franco. Anche nella tua lettera. Però stai sereno: innanzi tutto, Giulia deve per lo meno laurearsi e sposarsi. Poi ci saranno i nipotini e, al momento giusto... Al momento giusto devi pensare che il vecchio Satana avrà magari apprezzato certe tue debolezze, come quelle di tutti; ma *non potrà mai perdonarti* la dolcezza che hai regalato, l'amicizia, l'amore. Niente da fare: anche tu condannato al Paradiso. Diceva la Madonna alla Bernardette di Lourdes che non va all'inferno chi *fa* il male, ma chi *ama* il male».<sup>15</sup>

14. Lettera del 20 gennaio 1993.

15. Lettera del 18 ottobre 1999.



## APPENDICE



PIETRO GIBELLINI

LE SINOPIE DI «ALCIONE»  
DI FRANCO GAVAZZENI\*

Il volume del Gavazzeni, germinato da corsi universitari tenuti fra il 1974 e il 1977, si articola in due capitoli. Nel primo (*Implicazioni metriche nella genesi della struttura di «Alcione»*), egli procede dalla valutazione del terzo libro delle *Laudi* come «canzoniere» fondato su «una struttura dotata di un'organizzazione spaziale». Ravvisandone gli albori nell'escursione compiuta in Umbria con la Duse nel 1897 e fermata nelle note del Taccuino XIV, il critico lega al nome di san Francesco la scoperta di un antropomorfismo che, da religioso, nelle *Laudi* si farà laico», giusta la suggestione della *Beata Riva* di Angelo Conti a suo tempo posta in rilievo da Ezio Raimondi. Ma «l'originale progetto laudistico si perderà in seguito, per effetto di una meditazione classicistica, probabilmente dovuta alla conoscenza integrale de *La beata riva*» <sup>mo c.v.</sup> pubblicata nel 1900». I quattro ditirambi partiscono *Alcione* architettonicamente in cinque sezioni, come dinamiche chiavi di volta inducenti l'«azione a procedere oltre», nella dialettica tra statico <sup>a</sup> | simmetria e «coscienza del transeunte» che governa il poema. Tolta la polemica *Tregua*, che connette il terzo ai precedenti libri delle *Laudi*, i manifesti di poetica (*Il fanciullo*, *Il commiato*) incorniciano una materia così scandita: tra Firenze e Fiesole, nel giugno (sezione prima), si propizia il battesimo della «verginità dei sensi» che prepara il «mito vitalistico della conoscenza sensibile», collocato nell'agosto della Versilia (sezione seconda); mito che si finge e celebra nella terza sezione, cuore del libro, per poi declinare, come la stagione, e con parallela evoluzione psicologica, verso la memoria e la nostalgia (sezioni quarta e quinta). Il metro, come lo stile, si articola in tre livelli: preraffaellita, impressionistico, classicistico-arcaizzante (§§ 1-3). <sup>mo spazio</sup> |

\* Recensione a F. GAVAZZENI, *Le sinopie di «Alcione»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 23, ottobre 1981.

Ricordando, sulla scorta del Contini, le innovazioni metriche pascoliane come dialettica fra determinato e indeterminato (§ 4), Gavazzeni mostra la differente operazione attuata dal d'Annunzio nella sezione prima di *Alcione* illustrata con fittissimi rinvii la provenienza delle sue scelte in virtù delle posizioni di poeti o metricologi contemporanei (Carducci, Monaci, ecc.), il critico evidenzia il ruolo dell'assonanza, della sequenza, della lauda nella tessitura metrica dannunziana (§§ 5-7), analizzando in ispecie la *Sera fiesolana* (§ 8), vista non già come «mescolanza di versi barbari e volgari», ma come tentativo di «riprodurre l'apparente discontinuità delle sequenze francescane del *Canticum*», sì da ricalcare l'originale costituzione del sonetto fra strutture pari e dispari riconosciuta dal Rajna, ma scompaginando ad un tempo e invertendo i rapporti con nuova speculare coerenza. «L'esperienza metrica delle laudi pubblicate nella "Nuova Antologia" [nel 1899] – osserva lo studioso – consiste dunque innanzitutto nell'originale impiego dell'assonanza al fine di restituire ora la regolarità delle *coblas singulares*, ora di svelare il metro celato e scomposto, così come nella mescolanza di versi e quasi-versi clausolati» (§ 9). Ingredienti preraffaelliti e arcaizzanti, dunque tesi al *Canticum* come alla *Vita nuova*, alla lauda come alla lode, e poi al volgarizzamento trecentesco del Palladio (§ 10). La conclusione ne scaturisce *recta via*: «Conservatore nella rivoluzione», meglio che «rivoluzionario nella tradizione» [tale il Pascoli per Contini], d'Annunzio sembra confermare anche da tale specola la sua «piccola modernità» [A. Rossi, *Protocolli sperimentali per la critica* (II), in «Paragone», 210 (1967), p. 74] nonché «la sua attualità» (§ 11).

no c.10

Più difficilmente riassumibile, per la ricchezza analitica, il capitolo secondo studia la travagliata successione de *Le sinopie di Alcione*, seguendo nel progressivo assestarsi, sezione per sezione, del progetto compositivo *in factum*, il criterio strutturale che presiede *Alcione* nel suo farsi libro.

Ripercorrendo gli elenchi da noi già studiati ed editi (*Per la cronologia di «Alcione»*, in «Studi di filologia italiana», xxxiii, 1975, pp. 393-424), ma risalendo agli originali e integrando con fitte osservazioni (si pensi alla postdatazione del primo progetto, e alla distruzione della complessa stratificazione cronologica reperibile in ciascuna lista), Gavazzeni esamina ogni

spostamento interno, nella singola sezione come nel piano complessivo, ricostruendo lo svanire di certe sinopie e l'adempiersi di altre con o senza modificazioni, nell'affresco finale, ordinato sulle categorie distributive dello spazio e del tempo (§ 1), che il critico distingue opportunamente nel loro valore ideale (la semanticità spazio-temporale del poema) e nel loro valore reale, genetico (i tempi e i luoghi di composizione). Il più antico progetto strutturale è consegnato dal codicetto calligrafico dedicato alla Duse nel 1899 secondo si ricava dall'*incipit* francescano («Incipiunt Laudes creaturarum quas fecit Gabriel Nuncius [...] ad Septimianum, AD.M.D.CCC.XC.IX»), e aggiornato nel 1902, che è la data del testo più tardo che vi compare (*Lungo l'Africa*): esso però per sua natura, rappresenta un episodio isolato, sostanzialmente privo di importanza per la struttura di *Alcione*. Più rilevanti i cinque pezzi pubblicati sulla «Nuova Antologia» nel 1899, che legano in unica, se pur discontinua, numerazione (I-V = I-LXXIX) testi che poi si distribuiranno nei tre libri delle *Laudi* (§ 2). La lista più antica, il ms. 408 (pubblicata come le altre in trascrizione diplomatica e in facsimile d'autografo), forse posteriore al maggio 1902, come indicherebbe l'intento di dedicare una poesia a Riccardo Pitteri, mostra un disegno ancora incerto (§ 3). *Valdicastello*, ad esempio, pensato allora in terzine come omaggio al Carducci collocato poi in *Alcione* e infine in *Maia* come finale *Saluto al Maestro*, legherebbe il terzo libro ai canti celebrativi di *Elettra*; (§§ 4-5). Una funzione, aggiungiamo, poi espletata dalla *Tregua*, che è giusto in terzine. Analizzata la cronologia delle *Città del Silenzio* (§ 6), Gavazzeni affronta il primo progetto articolato, il ms. 405, approdando alle seguenti conclusioni (§§ 7-8):

il *Libro terzo* presenta un legame con quanto lo precede (in gran parte *Elettra*), e con quanto ancora attende di essere attuato (in gran parte *Maia*), e cioè il *Preludio*; esso si estende entro un arco di tempo che va dal giugno al settembre: o meglio, dalla fine della primavera all'incipiente autunno, ed è suddiviso in quattro parti, rispettivamente delimitate da *Le Messi* (5), *L'Estate* (9), *Icaro* (16). Infine l'inserzione de *La pioggia nel pineto*, e lo spostamento de *Il Serchio* dalla fase a) alla fase b), sottolineano la volontà di conferire alle diverse sezioni un'omogeneità d'esperienza che è anche garantita dalla dipendenza dei singoli pezzi da taccuini unitari.

La seconda forma di *Alcione*, conservata dal ms. 421r che si lega a 432v, poggia sulla decisione di partire la materia su cinque ditirambi, che scandiscono sezioni di cinque liriche ciascuna; assestando la prima sezione secondo i criteri esposti nel primo capitolo, d'Annunzio ricava «le implicazioni più ricche di futuro, nel senso della prefigurazione dell'assetto ultimo di *Alcione*», articolando per varie suggestioni (Tommaseo-Bellini, Esiodo, Palladio) la cronologia ideale, misurata sullo scorrere della stagione e sul calendario dei lavori agrasti, che ritmerà il poema (§§ 8-11). Il progetto si smarrisce al momento di organizzare la fase calante della stagione che nell'*Alcione* a stampa si arresterà al settembre, ma che qui è pensata fino all'inviarsi novembrino delle olive. La seconda sezione è oggetto di particolare elaborazione all'altezza del ms. 422, lavorata al punto da creare sproporzione con le altre zone (§§ 12-14):

Il resto viene dipanandosi sul filo di un'esperienza frammentaria, che si è creduto di poter comprendere tra la fine giugno e l'8 luglio; esperienza conseguente, di primo acchito, a vari e differenti livelli, non riducibili ad una concezione unitaria.

Ricapitolando il lavoro documentato dai tre elenchi dell'estate 1902, Gavazzeni riaffronta il rapporto che i testi alcioni intrattengono col taccuino da cui più sistematicamente attinsero, il n. 10 degli *Altri taccuini*. Ma a differenza di quanti colsero gli echi puntuali tra prosa e versi (Isella, De Michelis, Bianchetti, Guglielminetti), Gavazzeni evidenzia il carattere tematico-strutturale del reimpiego per concludere con l'ipotesi persuasiva che «nello strutturare la seconda 'stazione' del libro, D'Annunzio mirasse a conferire il suggello dell'unità d'azione, di luogo e di tempo ad una materia temporalmente eterogenea ma spazialmente non tale, con l'ordinarla nella cornice d'una giornata (dal mattino alla sera), trascorsa 'in località' Marina di Pisa». Tanto più persuasiva, aggiungiamo, in quanto *Anniversario orfico*, nel testo anticipato in rivista, recava a mo' d'occhiello *Dai «Canti della Marina di Pisa»* (§§ 15-16). Più soggetto a crisi e a ripensamenti il prosieguo del poema, un cui progetto dato alle stampe tra il dicembre 1902 e il gennaio 1903 segna ancora scarti rispetto agli elenchi precedenti e alla *editio princeps* che vedrà la luce nel dicembre 1903 con la data 1904

(§§ 17-23). Nelle ultime pagine il critico, dovizioso sino allo scrupolo nella documentazione e nell'argomentazione filologica quanto sobrio sino alla severità nel commentare criticamente il materiale squadernato (e si tratta dunque di commenti ad alto peso specifico), sintetizza il travaglio elaborativo di *Alcione* (§§ 21-22):

Sbozzato il disegno di *Alcione* nelle sue grandi linee, si è potuto sin qui constatare come D'Annunzio si sia mosso avendo cura di non lasciare, di volta in volta, vale a dire di sezione in sezione, nulla di incompiuto alle sue spalle, al modo stesso in cui il frescante viene riempiendo gli spazi delimitati dalla sinopia secondo una logica che rispetta e privilegia la progressiva logica compositiva del discorso figurativo. Il metodo qui messo in opera è in primo luogo cronologico, e, secondariamente, tematico. Il libro cresce infatti sulla falsariga di un'esperienza realmente sfalsata ma parallela nel tempo; ne mima il gioco apparentemente caotico di differenti registri, sempre accortamente ricondotto entro i binari del progetto complessivo, aiutandosi la memoria con il ricorso a vecchi taccuini, cui era stato prudenzialmente consegnato un patrimonio di sensazioni, così sottratte alla labilità della memoria. Scivolando sul filo del già vissuto al poeta si offriva il destro tutto eccezionale di far coincidere, per una volta in positivo, il vizio del suo abituale virtuosismo esecutivo con le esigenze di un'evocazione sottilmente, ma non per questo meno nettamente articolata di una pronunzia capace di «rappresentare con opportuna aderenza l'unità nella varietà così della storia come della natura». Donde il trascorrere dal più culto preziosismo lessicale, stilistico e metrico alla scrupolosa conservazione della forma prosastica dell'appunto, a quella sorta di 'moto perpetuo' costruito quasi al di là della pertinenza dei singoli significati sulla catena delle omofonie desinenziali che è l'organismo della *Strofe Lunga*. (§ 24).

Come spiegare l'opzione per i testi inseriti nella fase estrema?

È chiaro che i testi elencati non saranno preferiti a quelli cui si sostituiranno in virtù di un'eccellenza ingiustificabile sotto ogni aspetto (e oltretutto indimostrabile in presenza di semplici titoli), bensì per riguardo ad una migliore rispondenza a criteri d'insieme, finalmente messi a punto nell'allestimento di quel complesso 'moto contrario' che contrassegna l'attuarsi della circolarità di *Alcione*. È dunque una «sovradeterminazione strutturale» quella che ispira il farsi di *Alcione* attraverso un

no d.v.o

calcolato alternarsi di momenti dinamici e statici, apollinei e dionisiaci coerentemente articolati nei loro complessi livelli metrici, stilistici, evocativi, ecc. Il critico ne formalizza compendiosamente lo schema.

Allo scopo, esclusi *La tregua*, *Il fanciullo* e *Il commiato*, con *A* si designa la sezione, una parte d'essa, oppure un solo testo, con *x* i diti-rambi, con *a* corone o collane di componimenti omometrici, collocati all'interno delle sezioni stesse.

Se ne ottiene la seguente sequenza:

$$A^1 x^1 A^2 x^2 A^3 a^1 x^3 A^4 a^2 A^5 x^4 A^6 a^3 A^7$$

L'andamento binario ( $A^1 x^1 A^2 x^2$ ) si interrompe all'altezza di  $A^3 a^1$ , quindi si trasforma in  $A^3 a^1$ ,  $A^4 a^2$  disposti prima e dopo il *Ditirambo III*, vale a dire prima e dopo il discrimine tra la prima e la seconda parte di *Alcione*. L'alternanza  $A^1 a^2$  consente lo spostamento del baricentro del libro da  $A^3$  ad  $A^4$  ( $A^1$ ,  $A^2$ ,  $A^3$ ,  $A^4$ ,  $A^5$ ,  $A^6$ ,  $A^7$ ), risolvendo il problema del passaggio dalla *climax* ( $A^3 a^1 x^3$   $A^4 a^2$  ecc.) all'*anticlimax*, così che la stagione del ritorno, del riflesso del mito nella memoria del tempo presente, finisce per allargarsi in un'ampia struttura speculare, il cui fuoco è costituito dal *Ditirambo IV* (§ 25).

S'è detto che il riassunto reca torto a uno studio diffusamente analitico, come quello del Gavazzeni: in tale singolare dovizia di osservazioni, che non pregiudicano la salda prospettiva d'insieme, sì da stringere in densa sintesi la messe di dati profusa, consiste il pregio essenziale dell'opera. Poco resta dunque da aggiungere a chi voglia muover dall'occasione recensiva per qualche spunto integrativo.

Ci si consenta tuttavia preliminarmente di trarre una considerazione dalla complementarità del nostro studio del '75 e di quello oggetto della recensione: il giovamento reciproco, e direi la sintesi necessaria che s'impone tra i dati della diacronia e della sincronia. Quando disponessimo per altri autori (si pensi al Pascoli tra il 1897 e il 1904) di una mappa articolata come quella che abbiamo per *Alcione*, il capitolo cruciale dei reciproci influssi tra i grandi autori a cavallo del secolo si scriverebbe con una certezza oggi solo desiderata.

Non tutte le nebbie, ci pare, sono dissipate intorno alla data del primo progetto, ms. 418. Difficilmente databile (nello sbizzo incompletissimo mancano poesie di antica data, e vi compaiono titoli realizzati molto tardi), l'elenco è ricondotto

da Gavazzeni da un lato alla lettera di d'Annunzio a Conti del 13 agosto 1900, che conterrebbe il più antico cenno alla struttura di *Alcione* («pubblicherò in autunno i primi tre libri – *Merope, Maia, Alcione* [sic.]»), dall'altro al 16 maggio 1902, data di un telegramma mandato a Carducci da d'Annunzio e sottoscritto da Riccardo Pitteri (dal poeta cioè cui l'elenco indirizza una poesia mai realizzata) e di un brindisi in versi del Pitteri a Gabriele.

Confermando la collocazione inaugurale di questo anello nella catena degli elenchi, a suo tempo da noi proposta, le osservazioni di Gavazzeni stimolano ad affrontare un dilemma: il progetto andrà collegato al primo fervore per le *Laudi* (1899-1900) o alla ripresa del 1902, dopo che altri interessi (la *Franческа*, su tutti) hanno distolto d'Annunzio dal compimento del ciclo? Un'ampia rassegna delle lettere, purtroppo spesso di data incerta, ci offre qualche sussidio. Nel '98 o nel '99 d'Annunzio scrive a Conti: «Io terminai tre giorni fa la prima Laude. Oggi ho terminato mentalmente la seconda». Nel 1899 (?) egli informa il Tenneroni di avere 500 versi di *Laudi*, che vuol proporre alla «Nuova Antologia». A Hérèlle, il 21 giugno 1899 (?), dichiara d'aver composto «in questi giorni .... alcune delle *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*». A Treves, il 7 luglio 1899, il poeta scrive d'aver steso «in questi giorni» alcune *Laudi*, per cui vuole un'«edizione speciale», e cita alcuni versi di *Bocca d'Arno*. Il 7 agosto 1899 egli espone a Treves il primo progetto complessivo: le *Laudi* sono un migliaio di versi, «quasi un terzo del primo volume», primo dei tre che raccoglieranno i sette libri del ciclo: «I, tre libri; II, due libri; III, gli altri due». A Pepi Treves il poeta precisa il 27 novembre: «Il primo volume delle *Laudi* sarà pronto per aprile. Io ho già scritto circa duemila versi». A Hérèlle il 16 dicembre 1899 accenna nuovamente a un volume di *Laudi* da volgere in francese. A Treves il 13 agosto 1900 dice che vuole pubblicato per l'autunno «il primo tomo delle *Laudi*», magari in «una bella edizione con qualche ornamento disegnato da Sartorio». A Treves, il 17 settembre 1900 (poco dopo la lettera a Conti) d'Annunzio promette il libro pronto per ottobre, e il 3 ottobre aggiunge che sarà «molto nutrito: composto di circa cinquemila versi». E il 22 di quel mese dice a Hérèlle che intende lavorarci per

alcune settimane. Il 18 dicembre a Treves Gabriele dichiara di aver prodotto «torrenti di poesia», e gli acclude «alcune *Laudi*, che tu conosci», per farne delle prove tipografiche. Sul finire del 1900, a Conti: «Lavoro a compiere i primi tre libri delle *Laudi* che vedranno la luce prossimamente». Il 18 dicembre ne sollecita a Treves le prove di stampa, e il 2 gennaio 1901 lo esorta a pensare alla veste delle *Laudi*. Ancora a Hérelle, il 3 febbraio 1901: «Le *Laudi* appariranno in aprile». Poi i carteggi tacciono, fino alla nota lettera a Treves del 18 giugno 1902, che avvia una fitta ripresa di riscontri epistolari che corrono paralleli al concreto con i versi di *Alcione*, per il resto del 1902 e per il 1903.

Va dunque retrodatata al 1899 l'idea di articolare le *Laudi* in sette libri, di cui i primi tre nel volume iniziale (come poi nella lettera a Conti del 1900): e se le *Pleiadi* sono menzionate nella seconda lettera, non ad altro paiono riferirsi i «sette libri» (benché anche negli elenchi d'Annunzio giochi sulle «sette corde della lira» e sui «sette fori del flauto»: una chiosa che, dopo la lettura delle *Sinopie*, mi si presenta forse non più o non solo come uno spunto da sviluppare nel *Fanciullo*, ma un possibile emblema della dialettica fra culturalità e 'naturalità' che governa *Alcione*). Ora, nel ms. 405, la dedica *Alle Pleiadi* pare aggiunta nel margine superiore, mal centrata qual è: un indizio che indurrebbe a collegare l'elenco piuttosto al momento 1899-1900 delle *Laudi*, quello più laudistico-preraffaellita, che non al 1902, dove pure la partita di *Alcione* muoverà da quel registro, per deviarne poi nei modi illuminati dal critico.

Altri indizi depongono però in senso contrario. A quello del Pitteri, reperito dal Gavazzeni, un altro se ne aggiunge a conferma: l'intento di dedicare un'ode agli *Atleti liguri*, nato e pubblicamente formulato nel marzo 1901, durante la visita alla Società Andrea Doria di Genova. Promessa mancata, come l'altra al Pitteri, da quell'impareggiabile poeta fedifrago che fu il d'Annunzio, e che gli valse un bel pesce d'aprile (1902), sulla «Giovinezza» di Genova, probabilmente per mano del direttore Alessandro Sacchieri: un'ode apocrifa, raccolta come autentica da parecchi giornali, e che non risulta da allora più ripubblicata:

Lene si culla il mandorlo fiorito  
 ne l'ampia valle, e pe 'l sereno cielo  
 palpita pura la primavera greca.  
 Via per il verde piano, come onda tersa  
 d'un fiume, scende il popolo recando  
 rosee ghirlande, inni e voti a Demetra.  
 Dai bianchi pepli emergono le forme  
 salde de' corpi, come fior da le nevi.  
 Ecco, lo stuolo de le vergini incede  
 lieve innanzi, ecco la gaia schiera  
 de' giovinetti simili a caprioli  
 inquieti nella letizia audace.  
 Ecco gli adusti uomini, i vecchi grevi,  
 le madri lente, tutto il popolo, vago  
 d'udir la voce de' suoi poeti, il canto.  
 Nel pian d'Ante!a, in vista a le Termopili  
 ardue, tra i ludi ginnici si temprò  
 la leonina audacia dei trecento,  
 e tutto quanto fu arte, fu poesia,  
 e fu bellezza, vi rifulse immortale.  
 Sommi poeti e artefici sovrani  
 trassero quivi la creatrice fiamma...  
 Ed io dal campo sacro alle vostre prove,  
 trago l'auspicio dei dì futuri. – O invitta  
 Trieste, sogno de' nostri cuori, viva  
 ferita incisa entro le carni nostre,  
 Tu non invano, Tu, non invano attendi.  
 All'ardue prove, o giovani! – Pel cielo  
 trascorsa l'eco de' contrastati plausi,  
 come un presagio di trionfi sicuri,  
 come la bianca ala de la Vittoria.

*Settignano, marzo 1902.*

Se il pesce d'aprile valse da promemoria al poeta smemorato, la ancipite collocabilità del progetto si scioglie in favore del 1902: ma così volto al passato, quel foglietto conferma che uno stretto legame si instaurò ben presto tra l'idea 'romanza' e quella 'classica' delle *Laudi*. Gavazzeni, richiamando pagine di Ezio Raimondi (cui potrebbero aggiungersi i nomi di Cimmino, De Michelis, Marabini Moevs), evidenzia opportunamente l'influenza di Angelo Conti sul movente francescano dell'opera. Ora mi pare che il rapporto col Conti (una partita doppia in cui non è sempre facile distinguere debitore e cre-

ditore) si mantenga stretto anche nel deragliamento dal prodromo laudistico allo sviluppo mitico. Non è un caso che nella lettera al Conti del 13 agosto 1900 d'Annunzio ponga converevolmente i due poli della tensione alcioniana, tra Umbria ed Ellade: «Tu che fai? Conversi con Santa Chiara? Io veramente ho parlato con le sirene e mi ~~pen~~trasfuso nel mito di Glauco». Uno studio di Gianni Oliva (*I nobili spiriti*, Bergamo, Minerva Italiana, 1979) ci offre altri elementi per ribadire l'intensità del rapporto, a partire dal libro veneziano *La prova del fuoco* di cui Conti scrive a d'Annunzio nel 1895, impressionante presagio del *Fuoco*, fino all'ampio saggio inedito su *I drammi di Gabriele D'Annunzio* composto dal Conti nel 1899 per sostenere la restaurazione del concetto greco di teatro operata dal d'Annunzio:

SONO  
MOCK

Tutta la nobile opera drammatica di Gabriele D'Annunzio ha principalmente per iscopo di ricollocare la favola nell'antico trono dal quale è cacciata la bestialità dei nostri contemporanei, di far nuovamente al popolo il valore e la potenza dell'invenzione, affinché nei nuovi miti esso riconosca la parte più intima e più ardente della sua stessa vita, e, nel veder proiettato fuori di sé il suo dolore, possa giovare della virtù consolatrice della tragedia.

I Greci sono coloro che in tutte le forme artistiche hanno creato le opere più vicine alla natura e sono perciò e saranno sempre i maestri di tutte le umane generazioni. L'amore e la religione dell'antichità classica è il carattere principale del nostro Rinascimento nei secoli decimoquarto e decimoquinto. Il culto rinnovato della Grecia sarà il principal fattore del rinascimento latino, iniziato fra noi da Gabriele D'Annunzio.

Oliva rende nota anche una lettera del *Doctor mysticus* a d'Annunzio (22 giugno 1904) in cui, suggestionato dalla lettura di *Maia*, Conti propone a Gabriele di ripercorrere l'itinerario di Ulisse «passando per lungo il lido dei Ciclopi e le isole delle Sirene» ai fini di un'opera a quattro mani, in antitesi alle «stupide capriole fatte dal Pascoli intorno all'Odissea». Accostata alla lettera di d'Annunzio del 13 agosto 1900, dov'erano pure il cenno al canto delle Sirene e la menzione del mito di Glauco, la lettera mostra la sintonia di Conti con lo svolgimento mitico-greco della laude francescana, e conferma insieme la contiguità e la precocità dei due momenti nell'idea dannunziana delle

*Laudi*. L'itinerario Francesco-Glauco acquista allora il senso di uno svolgimento ideale del poema già immanente fin dal suo primo concepimento piuttosto che di una evoluzione del progetto o della poetica dannunziana. Se la Duse – tale la palesa il taccuino assisiato – si metamorfizza francescanamente nella *Sera* dagli umidi occhi, *senhal* di un paesaggio francescano, già nel 1900 Eleonora si mitizza in Ermione (*L'Oleandro* serba nitida la correzione) | Appare allora chiaro che la soluzione della prima campata, dove si pongono i registri della dialettica alcionia, ha il ruolo capitale riconosciutele da Gavazzeni: il quale opportunamente analizza con più diffusa attenzione *La sera fi-*  
*mo c. 10 solana* il testo cioè che serbandolo al suo interno i modi della visione dannunziana (e contiana), attua la conversione delle lodi mistiche al creato in lode ellenica della natura.

Perfettamente congruo alla maturata soluzione del primo nucleo, e ad esso parallelo, l'intento dannunziano, che Gavazzeni sottolinea, di disporre la sua materia in rigorosa simmetria, giusta la chiosa all'elenco del luglio 1902: «ogni cinque un ditirambo»; disegno perseguito con maggior approssimazione ove si legga, nella giunta interlineare alla sezione più scarna, «marine» in luogo di «marina», lezione già da noi proposta e accolta dal critico. Decisivo, in proposito, l'uso del volgarizzamento del Palladio, rintracciato al poeta sul dizionario del Tommaseo e poi consultato direttamente, ma anche la rievocazione delle *Opere e dei giorni* di Esiodo, «condotto appunto sul doppio binario dei mesi dell'anno e delle opere dei campi ad essi peculiari» (p. 90).

Richiamo opportuno, poiché da esso pare attinta l'idea di intitolare le *Laudi* (un titolo che privilegiava il corno preraffaellita del poema) alle sette Pleiadi (con implicita correzione del tiro in senso classico-mitologico) che ai vv. 616-17 del testo esiodo sono dette guida all'agricoltore, come altrove al navigante, adattandosi perciò anche alla figura dell'Ulisside celebrato in *Maia*. Poiché l'intento di intitolare i libri ai mitici astri è implicito nella lettera a Treves del '99, prima che quella al Conti del 1900 lo confermi espressamente, la suggestione esiodica va collocata assai prima dell'elaborazione di *Le opere e i giorni* e dell'*Aedo senza lira*. Si ribadisce così la coesistenza costitutiva e genetica, per dir così, dell'elemento toscano e di quello greco

alle sorgenti di *Alcione*. L'equazione Grecia-Toscana o Classicità-Rinascimento, declinata in *Maia* nei versi sulla primavera toscana ritessuta col soccorso dei passi di taccuino implicati in testi quali *Lungo l'Affrico* e *la Sera fiesolana* (come osservò finemente Clelia Martignoni) riecheggia pure nel saggio di Conti reso noto dall'Oliva, ribadendo anche in ciò una precisa fratellanza spirituale.

Ora, il volgarizzamento palladiano dell'antico trattato dell'agricoltura recava in sé magnificamente questo doppio sapore, sovrapponendo al dettato del tempo classico la veste delle Origini romanze. Ma se il trattato sulla coltivazione, si perdoni il bisticcio, si prestava perfettamente alla sezione colta che apriva il poema celebrando la bellezza artificiale della terra, un altro strumento doveva cercarsi per tessere nella sezione centrale le lodi della natura selvaggia, con una ricchezza d'informazione specifica che l'assunto topografico dannunziano, e la sua poetica alessandrina, imponevano.

Traendo indicazioni dall'utile lavoro di Martinelli e Montagnani sulle fonti lessicali di *Alcione*, Gavazzeni richiama il dizionario toscano del Repetti, già utilizzato dal Palmieri nel suo commento alle *Laudi*. In una relazione al convegno pescarese su *Natura e arte nel paesaggio dannunziano* abbiamo avuto modo di dimostrare che *I tributarii* furono invece composti col sussidio della *Statistica botanica toscana* di Teodoro Caruel, a sua volta dipendente dal Repetti.

Ma è soprattutto dal *Prodromo della flora toscana* del medesimo Caruel (1860) che d'Annunzio attinge a piene mani per varie liriche massime per *L'asfodelo*, che rappresenta il più vistoso sfoggio di erudizione botanica, nel cuore di quel vero poema vegetale che può definirsi *Alcione*. Lo dimostrano, oltre ai contatti diretti fra fonte e poesia, un nucleo di appunti autografi che estrapolano dal trattato botanico le note più suggestive, già orientandole al reimpiego in versi: tra quelle carte, un promemoria bibliografico (Pindaro-Fraccaroli) richiama per un *auctor* più volte evocato nelle *Laudi* la traduzione e l'ampio saggio che mediò l'approccio dannunziano, e avverte ancora una volta che nel momento medesimo in cui Gabriele si applicava, da tecnico, al versante 'naturale' e toscano della sua poesia, egli non scordava il *côté* classico e culto, l'altra corda

mo nprzio

insomma della duplice orchestrazione nitidamente enunciata nel *Fanciullo*.

Mo C.10  
Che la scansione del tempo alcionio passi anche attraverso la sequenza delle fioriture, ordinata dal Caruel, serve a qualificare in posizione di rilievo quel manuale, e a conferire un valore particolare all'*Asfodelo* composto nel momento in cui l'asse crono-topografico si certifica come criterio ordinativo del libro, e collocato perciò dopo qualche incertezza al posto che gli compete, per il presagio d'autunno e di morte legato all'ultimo suo fiore, il colchico. Il tempo semantico la vince ancora una volta sul tempo di composizione.

Integrazioni minime, quelle qui avanzate, né credo se ne potessero aggiungere molte a un'opera tanto doviziosa; integrazioni che confermano puntualmente la bontà e il rigore della vicenda tracciata dal volume in questione. Pubblicando il nostro studio *Per la cronologia di «Alcione»*, ci auguravamo che altri potesse «trasformare un traliccio cronologico in una più meditata storia di poetica, di stile, di strutture». L'augurio non avrebbe potuto avere forse miglior adempimento di quello che ha in questo libro che ha saputo dipingere sulle esili sinopie dannunziane un affresco critico compiuto e minuzioso.

STAMPATO NEL MESE DI MAGGIO 2013  
DALLA «MONOTIPIA CREMONESE» - CREMONA