

## 9.6. D'Annunzio e l'estetismo

### 9.6.1. Il tempo dell'estetismo.

Negli anni Ottanta, quando il naturalismo e il positivismo sembrano aver raggiunto la loro massima presa sulla cultura italiana, cominciano a diffondersi anche da noi quelle tendenze estetizzanti che caratterizzano la piú raffinata cultura *decadente* europea (cfr. 9.2.2 e PAROLE, tav. 192). Un nutrito gruppo di scrittori e intellettuali parte in battaglia contro l'utilitarismo e i ristretti orizzonti mentali della società borghese, esaltando in primo luogo l'arte come esperienza assoluta, come conquista della bellezza, come idealità superiore, che si manifesta anche in forme esteriori, nel lusso, nell'eleganza, nello splendore degli ornamenti: non ci sono in questo *estetismo* (cfr. PAROLE, tav. 206) quello spirito anarchico e radicalmente critico, quella negazione ironica della stessa arte e del ruolo dell'artista che animavano l'orientamento degli scapigliati; esso mira invece a rivendicare una superiorità dell'arte su qualsiasi altra

Le tendenze  
estetizzanti

Superiorità  
dell'esperienza  
artistica

PAROLE tav. 206

### Estetismo

Termine generico (modellato su *estetica*, cfr. TERMINI BASE 2) con cui si indica il culto dell'arte, la sua esaltazione al di sopra di ogni altro aspetto della vita, la risoluzione della vita stessa nell'arte, anche al di là di ogni vincolo morale o sociale. Si può parlare di estetismo per le piú diverse epoche della storia della cultura, ma in modo integrale e programmatico esso si sviluppa solo nell'Ottocento, con la formulazione delle teorie dell'arte per l'arte elaborate in Francia dai *parnassiani* (cfr. PAROLE, tav. 197) e con alcuni raffinati teorici inglesi (primo fra tutti Walter Pater, 1839-1894): essi suggeriscono il modello di una vita intellettuale interamente dedicata al culto della bellezza, in cui la ricerca del bello si risolve in assoluta libertà spirituale e materiale, opposta alla volgarità del mondo borghese. Ma da segno di contestazione della società contemporanea l'estetismo diventa sempre piú frequentemente, nel corso dell'Ottocento, un modello di raffinatezza esteriore e di superiorità sociale.



esperienza e a conquistare lo stesso mondo borghese, soggiogandolo con una accorta azione di mercato e con nuovi mezzi spettacolari di propaganda e di comunicazione. L'estetismo propone modelli « eccezionali », offre immagini eleganti, bizzarre, morbide, ha il gusto dell'inutile e del prezioso, si presenta come il punto d'arrivo di una cultura estenuata e raffinata (per esprimere la quale è fondamentale l'intreccio delle arti più diverse, la cura per le immagini, per la musica, per i profumi), come un'esperienza tanto sofisticata da risultare abnorme e distruttiva. L'estetismo nutre un fortissimo disprezzo per la volgarità e la folla, e, nello stesso tempo, un'ossessiva predilezione per la mondanità, per la vita frivola e capricciosa, per gli oggetti minuti e preziosi. La vita stessa deve essere vissuta come un'opera d'arte; l'ostilità nei confronti dell'utilitarismo borghese si traduce in una esaltazione della ricchezza inutile, dello spreco e del dominio; si disprezzano i piccoli orizzonti e la corruzione politica dell'Italia contemporanea, ma per rivendicare ideali di potenza e di forza militare; si è attratti dal mistero e dall'inesprimibile, ma si guarda con favore allo sviluppo industriale e scientifico; si cercano nuovi e più raffinati modi di espressione, ma si resta legati al culto della bellezza antica e, nel disprezzo del « vero » più dimesso e plebeo, si tende a rilanciare un aristocratico classicismo.

Ricerca  
espressiva  
e classicismo  
aristocratico

In Italia:  
una moda  
culturale

Rispetto agli orientamenti prevalenti dell'estetismo europeo, che spesso critica radicalmente il mondo borghese e la società costituita, l'estetismo italiano sembra essere piuttosto un mezzo per impadronirsi del mercato culturale borghese, per incrementare una cultura dell'inutile e della spettacolarità esteriore, per attribuire agli artisti un ruolo di guide culturali, di sacerdoti e asceti della bellezza, che affermano nello stesso tempo la propria separazione dal mondo sociale, il proprio diritto a una irresponsabilità assoluta, a una illimitata libertà di sperimentazione. I caratteri dell'estetismo italiano si riassumono nell'opera e nella vita del suo grande propulsore e mediatore, Gabriele D'Annunzio, che ne guidò baldanzosamente le varie fasi, soprattutto nel ventennio 1880-1900; ma il movimento si impose come una vera e propria moda culturale attraverso una serie programmata di iniziative collettive (in primo luogo editoriali), che videro la partecipazione di scrittori e di artisti anche molto diversi: essi diffusero presso il pubblico uno stile figurativo e decorativo che confluisce nel cosiddetto *liberty* (cfr. PAROLE, tav. 207).

Roma capitale  
dell'estetismo

«Cronaca  
bizantina»

Roma, la nuova capitale che negli anni Ottanta viveva una tumultuosa espansione e alimentava un'ambiziosa vita mondana, fu il centro dell'estetismo, che fu del nuovo giornalismo e della nuova editoria. La città era sospesa tra i resti di un glorioso passato, un senso di decadenza e di estenuazione (che la faceva paragonare a Bisanzio, capitale del declino imperiale), nuove impetuose ambizioni politiche e mondane, vagheggiamenti di grandi sviluppi futuri: tali caratteri sembravano particolarmente propizi a quella cultura estetizzante. Essenziali per Roma furono, nel primo lustro degli anni Ottanta, l'attività editoriale di Angelo Sommaruga (cfr. 9.1.10) e la sua elegantissima rivista «Cronaca bizantina» (cfr. DATI, tav. 189), che in partenza guardò al classicismo carducciano come a supremo modello, ma che poi diede notevole voce agli orientamenti estetizzanti (in primo luogo a D'Annunzio). Più tardi, l'estetismo dannunziano (che trovò un luogo di incontro, diventato poi mitico, nel Caffè Greco in via Condotti) allargò i propri riferimenti culturali e si

PAROLE tav. 207

## Liberty

Tendenza artistica diffusa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, specialmente nel campo dell'architettura, dell'arredamento e della produzione di oggetti della vita quotidiana. Essa si lega al proposito di diffondere la bellezza e l'arte in tutti gli oggetti di consumo, nelle stesse forme della produzione industriale, e si basa su un insieme di motivi ornamentali, ricavati dall'arte del passato o dall'arte orientale, su un gusto per l'esotico, per i movimenti sinuosi, per le forme floreali e vegetali. Tutta una serie di elementi d'arredo o d'uso, di utensili e di strumenti, sono così modellati e ornati secondo schemi che diventano rapidamente di moda e ambiscono a riprodurre, attraverso nuove tecniche industriali, le forme di un antico artigianato.

Il termine *liberty* deriva dal nome del proprietario di un grande magazzino londinese, A.L. Liberty, specializzato in oggetti dell'artigianato orientale che contribuirono fortemente al diffondersi di questo stile, che ebbe in Inghilterra uno dei suoi centri di irradiazione, ma che trovò vari sviluppi e soluzioni stilistiche in altri paesi: esso venne chiamato *liberty* soprattutto in Italia (altro termine usato fu *stile floreale*); in Francia e in Belgio fu chiamato *art nouveau*, "arte nuova"; nei paesi di lingua tedesca *Jugendstil*, "stile della giovinezza".

Cfr. R. BOSSAGLIA, *Il liberty. Storia e fortuna del liberty italiano*, Sansoni, Firenze 1974.

esprese attraverso una nuova rivista romana, «Il Convito» (1895-96), diretta da ADOLFO DE BOSIS, di Ancona (1863-1924), ma animata dallo stesso D'Annunzio; di più lunga durata fu la rivista fiorentina «Il Marzocco», fondata nel 1896 da ANGILO (1869-1967) e ADOLFO ORVIETO (1871-1952) in cui ebbe un ruolo notevole il romano ANGELO CONTI (1860-1930), grande amico di D'Annunzio.

Altre riviste

### 9.6.2. Critici e scrittori dell'estetismo di fine secolo.

I maggiori esponenti dell'estetismo erano nati tutti intorno al 1860, come appunto il Conti, che ne fu il massimo teorico e ne sintetizzò le prospettive in un'opera apparsa nel 1900, con una prefazione dello stesso D'Annunzio, *La beata riva: trattato dell'oblio*. L'autore vi sviluppa l'ideale di una critica-lettura che si aggiunga e sovrapponga al lavoro dell'artista, tenti una comunicazione profonda e misteriosa con le opere d'arte e additi una bellezza «pura», piena di aneliti mistici (i *preraffaelliti* inglesi, su cui cfr. 9.1.13 e PAROLE, tav. 190, costituiscono l'essenziale punto di riferimento del Conti). Collaboratore della «Cronaca bizantina» fu anche il già ricordato Edoardo Scarfoglio (cfr. 9.1.10 e 9.5.4), che, prima di gettarsi a capofitto nell'attività giornalistica, pubblicò il volume di racconti *Il processo di Frine*, 1884 (mentre i suoi articoli di critica letteraria scritti nei primi anni dell'estetismo romano sono raccolti nel *Libro di don Chisciotte*, 1885). Personaggio di notevole interes-

Angelo Conti

Edoardo  
Scarfoglio



Adolfo De Bosis

se è il già citato direttore del «Convito», Adolfo De Bosis, che nel 1900 pubblicò il libro di poesie *Amori ac silentio sacrum* (Sacro all'amore e al silenzio): raffinatezza ed eleganza non impediscono a De Bosis di provare una sottile inquietudine per il senso della propria parola e di guardare con comprensione al mondo del lavoro, a tale fu per lui la conoscenza della poesia anglosassone, in primo luogo di Shelley (di cui fu traduttore) e dell'americano Walt Whitman (1819-1892). Critico di forte acuità, che svolse un ruolo essenziale per la conoscenza delle contemporanee letterature straniere e poi delle nuove tendenze dell'arte figurativa europea fu il napoletano VITTORIO PICA (1864-1930). GIULIO SALVADORI (1862-1928), dopo le esperienze estetizzanti della «Cronaca bizantina», si convertì al cattolicesimo (1884) e appropiò a una inquieta poesia religiosa, che anela a una rigenerazione e cerca un nuovo, assoluto significato del vivere (si ricordi il *Cantoniere civile*, 1889).

Vincenzo Pica

Giulio Salvadori

All'universo mondano della Roma tardottocentesca si collega la poesia di una donna che fece molto parlare di sé nelle cronache del tempo, EVA CATTERMOLE MANCINI (1849-1896), dalla vita avventurosa e fitta di scandali, morta assassinata da un pittore che conviveva con lei: come poetessa si firmò CONTESSA LARA (*Versi*, 1885; *E ancora versi*, 1886; *Nuovi versi*, apparsi postumi nel '97) e, muovendosi agilmente tra i vari linguaggi allora dominanti, ha dato un'immagine vivacissima e autentica della vita mondana del tempo, con eleganza, ironia e sottile malinconia (facendo percepire la particolare condizione, debole e indifesa, di una intellettuale frequentatrice di salotti, in «un adorabile/miscuglio di poeta e di signora»).

Contessa Lara

### 9.6.3 Il «vivere inimitabile» di Gabriele D'Annunzio.

Una precoce passione per la letteratura

GABRIELE D'ANNUNZIO nacque a Pescara il 12 marzo 1863 da famiglia borghese di modeste origini, che viveva di rendita grazie alla ricca eredità dello zio Antonio D'Annunzio (il padre, che dissipò tutto l'ingente patrimonio, si chiamava in realtà Francesco Paolo Rapagnetta, ma aveva assunto il cognome D'Annunzio per essere stato adottato dal suddetto zio). A undici anni Gabriele fu inviato al Collegio Cicognini di Prato, dove compì gli studi brillantemente (ma con una condotta indisciplinata, non rispettosa delle severe norme del collegio) fino alla licenza liceale, conseguita nel 1881. Rivelò una precoce passione per la letteratura e insieme una incontenibile smania di imporsi, di primeggiare, di mostrare le proprie doti, e già negli anni di collegio pubblicò a spese del padre, sotto il nome di Florio Bruzio, la sua prima raccolta poetica, *Primo vere* (1879), che ebbe un buon successo e gli aprì la strada alla collaborazione ai giornali letterari del tempo. All'ultimo anno di collegio risale l'amore per la fiorentina Giselda Zucconi, che diede luogo a una fitta corrispondenza. Dopo aver trascorso l'estate 1881 in Abruzzo (stringendo un'amicizia per lui molto importante con il pittore Francesco Paolo Michetti, 1851-1929, di cui fu ospite a Francavilla), il giovane Gabriele, ambizioso e brillante, elegante e curato nel mai a termine gli studi universitari) e soprattutto gettandosi nel vortice della vita letteraria, giornalistica e mondana: collaborò allora al «Capitan Fracassa», alla «Cronaca bizantina», al «Fanfulla della Domenica», alla «Tribuna», con

A Roma

Amicizia editoriale e vita mondana

restii poetici, narrativi, critici, polemici, con maliziose cronache di vita mondana (pubblicate sotto vari pseudonimi). In brevissimo tempo si conquistò un ruolo di protagonista nella vita culturale romana, sfruttando nel modo più intelligente il mercato librario e giornalistico: in quella dimensione frivola e avventurosa, tra amori e frequentazioni di salotti aristocratici, tra avventure e vagabondaggi, egli utilizzò la propria abilità e raffinatezza di poeta come strumento di successo mondano, trovandosi a sovrapporre immediatamente vita e letteratura: animato dalla brama di affermarsi, dal desiderio di immergersi in esperienze di ogni tipo, costruì molto presto intorno a sé il mito di una vita intensa come opera d'arte, di un'esistenza all'insegna della bellezza.

Artefice del proprio mito

Dopo il buon esito di due libri pubblicati nel 1882 dal Sommaruga, *Canto novo* e *Terra vergine*, l'autore entrò in un vortice di eventi clamorosi, che trovarono un primo coronamento erotico-mondano nella fuga e nel matrimonio (28 luglio 1883) con la duchessina Maria di Galles (nonostante l'opposizione dei parenti di lei): ne nasceranno tre figli, ma l'unione resisterà, fra tradimenti e sempre nuovi innamoramenti del poeta, solo fino al 1890. Attentissimo ad assomigliare le maggiori novità poetiche, artistiche e musicali europee, soprattutto quelle di impronta estetizzante e decadente, D'Annunzio seppe orchestrare attorno alle opere che veniva producendo tutta una serie di iniziative pubblicitarie e spettacolari, che spingevano il mondo giornalistico a parlare comunque del giovane scrittore, a tener desta su di lui l'attenzione del pubblico (così il volume *Intermezzo di rime*, scatenò un'accesa polemica per la sua «inverosimilia»). Questa giovinezza romana, dedicata al piacere e alla conquista del successo, trascorse tra una varia produzione poetica, novellistica, giornalistica, avventure erotiche, vacanze in Abruzzo e altri viaggi (come una crociera nell'Adriatico compiuta nell'estate 1888), polemiche e duelli, a cui fu data conveniente risonanza. Al vertice di questa fase c'è il romanzo «romano», pieno di risvolti autobiografici, *Il Piacere* (1889). A Roma lo scrittore prestò anche servizio militare, in condizioni però privilegiate, presso la caserma Macao, tra il novembre '89 e il novembre '90: intanto le energie erotico-mondane di D'Annunzio trovavano modo di scatenarsi in una relazione - fatta di travolgente passione, di contrasti, di fughe e di vacanze a due - con Barbara Leoni, incontrata nell'aprile 1887; ma nel contempo crescevano pericolosamente i suoi debiti, dovuti alla vita brillante e dissipata.

Un'attenzione alle novità artistiche

Spettacolarità ed estetismo

I debiti

L'assedio dei creditori lo convinse nel 1891 ad allontanarsi prudentemente da Roma: dopo un lungo soggiorno a Francavilla, si trasferì con l'amico Michetti a Napoli, dove restò un paio d'anni, vivendo un periodo che egli definì di «splendida miseria»: collaborò allora ai giornali locali (in primo luogo al «Mattino» di Scarfoglio) e avviò una nuova relazione con la principessa Maria Gravina Cruyllas, sposata a un ufficiale dell'esercito (la donna abbandonò il marito, andando a vivere col poeta, da cui ebbe una figlia; e nel 1893 i due subirono una leggera condanna per adulterio). Per le difficoltà economiche, aggravate dai debiti lasciati dal padre, morto nel giugno 1893, alla fine dell'anno D'Annunzio dovette abbandonare anche Napoli: ritiratosi in Abruzzo, ancora presso Michetti, portò a termine nell'aprile del 1894 il *Trionfo della morte*, che

A Napoli



segna il punto piú alto del suo nuovo impegno nel genere del romanzo dopo *Il Piacere* (anche nel campo della poesia quegli anni avevano dato nuovi risultati, culminati nel *Poema paradisiaco*, 1893). Intanto il suo nome e i suoi testi cominciarono a circolare anche fuori d'Italia, grazie soprattutto all'attività del traduttore francese Georges Hérèlle (1848-1935), con cui egli aveva intrecciato una fitta corrispondenza fin dal '91.

In Abruzzo con la Gravina Inizia ora per lo scrittore un «periodo abruzzese», trascorso in un villino a Francavilla, con la Gravina e la figliuola, ma interrotto da viaggi e nuove esperienze: nell'estate 1895 egli partecipa a una crociera in Grecia sullo yacht dello Scarfoglio; nel novembre a Venezia tiene un discorso per la chiusura dell'Esposizione Internazionale d'Arte, *Allegoria dell'autunno*, e inizia una relazione con la grande attrice Eleonora Duse (cfr. 9.5.17), già incontrata a Venezia l'anno prima. Le sue ambizioni vanno ora molto al di là dell'orizzonte mondano, mirano a un'arte suprema, capace di esprimere energie profonde ed assolute, e comportano una polemica sdegnosa contro la mediocrità del mondo contemporaneo, tesa a suscitare un'umanità eroica e conquistatrice (D'Annunzio si fa banditore della teoria del superuomo, ricavata da Nietzsche, e del teatro musicale di Wagner). Dopo il romanzo *Le vergini delle rocce* (1895), egli cerca la strada di una grande tragedia moderna con *La città morta*, ispirata dalla Duse e terminata nel novembre '96, cui fanno seguito una fittissima produzione teatrale e il progetto, mai portato avanti, di realizzare un grande teatro ad Albano, versione «latina» del teatro edificato a Bayreuth da Wagner. Si apre allora una fase di estrema creatività: opere teatrali, rifacimenti di opere precedenti, primi svolgimenti della poesia delle *Laudi*, lavoro al romanzo «veneziano» *Il Fuoco*, che apparirà nel marzo 1900; a ciò si aggiunge un certo impegno politico, che nel '97 assicurerà al poeta l'elezione a deputato per il collegio di Ortona, con il sostegno della Destra.

Deputato del Regno Alla Capponcina La relazione di D'Annunzio con la Duse è resa difficile dal legame con la Gravina, dalla quale nel '97 ebbe un altro figlio; ma nel '98 lo scrittore mette fine alla sua vita familiare abruzzese, stabilendosi a Settignano, presso Firenze, in una villa detta La Capponcina (perché appartenuta ai Capponi), dove vive fastosamente, dedicandosi interamente al suo gusto estetico e alla sua passione per i cani e per i cavalli: la Duse abita in una villetta attigua, detta, con parola francescana, La Porziuncola (i due fanno un uso estetizzante e misticizzante di temi e motivi francescani, e amano visitare Assisi). Tra la fine del '98 e l'inizio del '99 D'Annunzio segue la Duse in *tournee* in Egitto e in Grecia; intanto definisce piú chiaramente il progetto delle *Laudi* e pubblica alcuni componimenti che in esse confluiranno. Il 24 marzo 1900, in una delle sue non frequenti presenze alle sedute parlamentari, D'Annunzio lascia clamorosamente la maggioranza e si unisce alla Sinistra che attua l'ostruzionismo contro le leggi reazionarie del governo Pelloux. Dopo un viaggio in Svizzera, Germania e Austria con la Duse, si ripresenta alle nuove elezioni come candidato della Sinistra nel collegio di Firenze, ma non viene eletto. I primi anni del secolo, tra splendide vacanze estive passate nella Versilia e nel Casentino, vedono il trionfo del D'Annunzio poeta: la conclusione dei tre libri delle *Laudi*, pubblicati nel 1903, e la stesura

ra della piú fortunata delle sue tragedie, *La figlia di Iorio*, dello stesso anno. Ma il rapporto con la Duse entra nel frattempo in crisi e già nell'ottobre 1903 D'Annunzio avvia una nuova relazione con la nobile Alessandra di Rudini che, partita la Duse, si installa alla Capponcina, menandovi una vita lussuosa. Nel 1905 la donna è gravemente malata; il poeta l'assiste, ma poi si allontana da lei per nuovi amori, tra cui quello per la contessa Giuseppina Mancini.

Tra la stesura di nuove opere teatrali e del romanzo *Forse che si forse che no* (1910), il poeta trova modo di distinguersi, da vero e proprio pioniere, anche come pilota dei nuovi moderni mezzi di trasporto, dall'automobile all'aeroplano; ma gli amori e i debiti incalzano di nuovo e, convinto da una nuova amante, la russa Nathalie de Goloubeff, Gabriele si rifugia in Francia nel marzo 1910: vive allora tra Parigi e una villa ad Arcachon, nelle Lande (Gironda), e partecipa alla mondana vita della *belle époque* internazionale, a contatto con il vivace ambiente letterario e artistico parigino; compone opere in francese, cercando in tutti i modi di mettersi in evidenza, e nello stesso tempo di mantenere quel rapporto con il pubblico italiano che rischiava di venir meno (d'altra parte egli si sente quasi tagliato fuori dalle tendenze piú recenti della cultura italiana ed europea). Tra il 1911 e il 1914, dalla Francia, fa pervenire al «Corriere della Sera» (il cui direttore Luigi Albertini cerca di sistemare la sua difficile situazione finanziaria) le prose delle *Faville del maglio*; l'occasione di fare buoni guadagni lo induce poi a scrivere sceneggiature cinematografiche, come quella per il film *Cabiria* (1914).

Ma venne la guerra mondiale a ridargli nuova vitalità e un ruolo di protagonista: il suo estetismo e il suo superomismo si convertirono in fiammante oratoria nazionalistica, in esaltazione del coraggio e della lotta, in abile sfruttamento politico e militare delle masse, che fino allora egli aveva considerato soprattutto come consumatrici dei suoi prodotti culturali: preceduto da una campagna giornalistica sapientemente orchestrata e finanziata da gruppi industriali, nel maggio 1915 tornò in Italia e qui tenne violenti discorsi interventistici (a partire da quello celebre del 5 maggio, sullo scoglio di Quarto, per l'inaugurazione di un monumento ai Mille). Entrata anche l'Italia in guerra il 24 maggio, si arruolò come tenente dei Lancieri di Novara e si comportò con coraggio, compiendo numerose e audaci azioni belliche, soprattutto in mare e in cielo; ferito all'occhio destro il 23 febbraio 1916, passò una lunga convalescenza a Venezia senza poter far uso della vista (e al buio nacque la singolare prosa del *Nocturno*, pubblicato nel 1921); nonostante la perdita dell'occhio, riprese l'attività militare, impegnandosi in imprese spettacolari che gli dettero la fama di eroe nazionale (celebri la beffa di Buccari con una compagnia di Mas, 10-11 febbraio 1918, e il volo su Vienna del 9 agosto dello stesso anno).

Alla fine della guerra, emergevano in Italia istanze nazionalistiche e reazionarie, vaghe aspirazioni a un cambiamento radicale della situazione, impulsi verso un nuovo spirito comunitario e collettivo; e D'Annunzio, avvalendosi del prestigio conquistato in guerra e del fascino che esercitava sulle folle, divenne protagonista politico nei primi confusi anni del dopoguerra: condusse una violenta battaglia per l'annessione all'Italia dell'Istria e della Dalmazia e guidò

La fuga in Francia

La grande guerra

Interprete del nazionalismo



l'impresa di Fiume alla testa di bande armate di «legionari», che occuparono la città il 12 settembre 1919, instaurandovi una singolare repubblica da lui presieduta, la «Reggenza italiana del Carnaro», che fu fatta cadere dal governo Giolitti il 21 dicembre 1920 (il celebre «Natale di sangue»). Fatalmente la logica nazionalistica e imperialistica dell'impresa fiumana avvicinava D'Annunzio al nuovo partito fascista; nei momenti nevralgici della crisi che portò il fascismo al potere, D'Annunzio si trovò preso tra propositi diversi: aspirava a un nuovo protagonismo personale, ma nutriva riserve e dubbi verso alcuni aspetti del programma fascista e diffidenze verso il personaggio Mussolini.

D'Annunzio e il fascismo

A Gardone

Ma fu tagliato fuori dal corso degli eventi e preferì ritirarsi nella villa di Cargnacco, presso Gardone, sul lago di Garda, esaltato come artista supremo e come precursore politico del regime fascista, come eroe e nume nazionale. Nel 1924 fu nominato principe di Montenevoso, e nel '26 sorse un istituto per l'edizione completa delle sue opere, che fu affidata all'editore Arnoldo Mondadori; il regime trovò varie forme di finanziamento per rendere agevole la sua vita dispendiosa e per permettergli di trasformare la villa di Cargnacco in un vero e proprio museo, dove trovarono collocazione le testimonianze dei

DATI tav. 208

## Vita e opere di Gabriele D'Annunzio

- 1863 Nasce a Pescara il 12 marzo.  
 1875-81 È al Collegio Cicognini di Prato, studente brillante ma indisciplinato.  
 1879 pubblica *Primo vere*.  
 1881 Conseguita la licenza liceale, si trasferisce a Roma, dove si iscrive alla Facoltà di lettere. Numerose collaborazioni con riviste, in particolare «Cronaca bizantina».  
 1882 *Canto novo e Terra vergine*.  
 1883 *Intermezzo di rime*. Matrimonio con Maria di Gallesse, da cui avrà tre figli.  
 1884 Viene assunto nella redazione della «Tribuna», di cui sarà collaboratore fino al 1888.  
 1886 *Isotta Guttadauro ed altre poesie* (nel 1890 la raccolta sarà divisa in due parti, *L'Isottò* e *La Chimera*).  
 1888 Stesura de *Il Piacere*, pubblicato l'anno seguente.  
 1891 Termina il *Giovanni Episcopo*, cimentandosi subito dopo nell'*Innocente*. Assediato dai creditori, si trasferisce a Napoli, dove rimane un paio d'anni collaborando con alcuni giornali locali (soprattutto «Il Mattino» di E. Scarfoglio). Nuova relazione con Maria Gravina Cruyllas, da cui ha una figlia (un altro figlio lo avrà nel '97).  
 1892 *Elegie romane*, composte a partire dall'87.

suoi gusti, delle sue manie, del suo estetismo, delle sue imprese.

Era inevitabile che, in uno splendido isolamento (ma non mancarono penose sortite ufficiali, come quelle per la guerra d'Etiopia del 1936), il vecchio esteta guardasse alla propria vita, che aveva amato definire «inimitabile», con un'ombra di egoistica malinconia, come a qualcosa di perduto e di non più afferrabile (e di questo sentimento troviamo traccia in alcuni dei suoi ultimi scritti); ma, nella sua piccola figura che sembrava sempre più rattrappirsi, egli continuava a recitare la sua parte, a presentarsi a borghesi e piccolo borghesi come laico sacerdote di una bellezza da consumare, di una sensualità preziosa e invereconda, nobilitata dagli splendori del linguaggio e dall'eroico patriottismo. Tra malumori, risentimenti e nostalgie, lo scrittore riempiva di preziosi oggetti di cattivo gusto la sua villa-museo, dove continuava a ricevere visite di donne, a evocare gli amori passati e a coltivare ogni fuggevole amore senile. Pareva abbarbicato, come un pezzo da museo del regime, tra gli altri cimeli della villa, che egli lasciò in eredità allo Stato e che fu trasformata in un'apposita istituzione, il «Vittoriale degli Italiani»: D'Annunzio morì il 1° marzo 1938, osannato da rumorose celebrazioni ufficiali.

Gli ultimi anni

Il Vittoriale degli Italiani

- 1893 *Poema paradisiaco*. Costretto per motivi economici a ritornare in Abruzzo, si stabilisce in un villino a Francavilla, con Maria Gravina, da cui ha una figlia.  
 1894 Termina *Il trionfo della morte* e pubblica il nuovo *Intermezzo*.  
 1895 Crociera in Grecia con lo Scarfoglio. A Venezia legge il discorso *Allegoria dell'autunno* e inizia la relazione con la Duse. *Le vergini delle rocce*.  
 1896 Termina nel novembre *La città morta*. Inizia a lavorare al ciclo delle *Laudi*.  
 1897 *Sogno di un mattino di primavera*. Viene eletto deputato con il sostegno della Destra.  
 1898 *Sogno di un tramonto d'autunno* e *la Gioconda*. Si stabilisce nella villa della Capponcina, a Settignano, accanto alla Duse vivendo fastosamente. Tra la fine dell'anno e l'inizio del '99 segue la Duse in *tournee* in Grecia e in Egitto.  
 1899 *La Gloria*.  
 1900 *Il Fuoco*. Nella seduta parlamentare del 24 marzo, lascia clamorosamente la maggioranza; ma, presentatosi alle nuove elezioni nelle file della Sinistra, non viene eletto.  
 1901 *Francesca da Rimini*.  
 1902 *Novelle della Pescara*, che avevano avuto una prima edizione nel 1886 nel volume *San Pantaleone*.

segue



## 9.6.4. Il sistema della scrittura dannunziana.

Creatività  
e capacità  
ricettiva

Quasi in ogni momento della sua vita D'Annunzio rivela una creatività eccezionale, una incredibile prontezza nella scrittura, nell'invenzione, nella manipolazione di parole e di immagini: ed egli tenne sempre a presentarsi come supremo «artefice» e «imaginifico». Questa creatività non deriva però da una inesauribile fantasia o da sovrabbondanza di potenza vitale, ma da una singolare ricettività di fronte alle letture e alle esperienze più varie, dalla capacità di utilizzare e riciclare attraverso la propria scrittura gli spunti letterari più diversi; egli combina infatti modelli antichi e moderni (al punto di suscitare numerose accuse di plagio) e spesso travasa materiali dall'una all'altra delle sue stesse opere. Lettore attentissimo, D'Annunzio è sempre all'erta per ricavare pro-

- |         |  |
|---------|--|
| 1903    | Publicazione dei tre primi libri delle <i>Laudi</i> . Termina la stesura della tragedia <i>La figlia di Iorio</i> , rappresentata nel 1904. Amore per Alessandra di Rudinì.  |
| 1906    | <i>Più che l'amore</i> . Amore per Giuseppina Mancini.   |
| 1907    | <i>La nave</i> .   |
| 1909    | <i>Fedra</i> .   |
| 1910    | <i>Forse che sí forse che no</i> . In marzo, per sfuggire ai creditori, si rifugia in Francia.   |
| 1911-14 | Fa pervenire al «Corriere della Sera» le prose delle <i>Faville del maglio</i> ; scrive opere in francese e sceneggiature cinematografiche ( <i>Cabiria</i> , 1914). Del 1912 sono la <i>Parisina</i> , musicata da Mascagni, e il quarto libro delle <i>Laudi</i> , <i>Merope</i> . |
| 1915    | Nel maggio torna in Italia, dove tiene violenti discorsi interventistici. Si arruola poi come tenente nei Lancieri di Novara e combatte coraggiosamente.   |
| 1916    | Ferito all'occhio destro (23 febbraio), trascorre una lunga convalescenza al buio, a Venezia, lavorando alla prosa del <i>Notturmo</i> .   |
| 1918    | Beffa di Buccari (10-11 febbraio) e volo su Vienna (9 agosto).   |
| 1919-20 | Impresa di Fiume.  |
| 1921    | Si ritira nella villa di Cargnacco, il futuro «Vittoriale degli Italiani», presso Gardone. Edizione del <i>Notturmo</i> .  |
| 1935    | Edizione del <i>Libro segreto</i> .  |
| 1936    | Sortite ufficiali in occasione della guerra d'Etiopia.   |
| 1938    | Muore il 1° marzo nella sua villa, che lascia in eredità allo Stato.   |

doti letterari dalle fonti più disparate: come il protagonista del romanzo *Il Piacere*, egli pare sempre avere «bisogno di una intonazione musicale» datagli da un altro scrittore; e intreccia temi, immagini, motivi captati nei libri altrui, inserisce citazioni esplicite e occulte, combina parole preziose ricavate dai vocabolari (che sono lo strumento essenziale per le sue raffinate operazioni linguistiche). Anche nei confronti delle tendenze più moderne della cultura europea egli è pronto a far proprio tutto ciò che appare nuovo e più rispondente alle esigenze del pubblico: servendosi in primo luogo di letture francesi, soprattutto nel ventennio 1880-1900, egli mette in circolazione tematiche di estrema attualità, costruendo con la sua opera «una monumentale enciclopedia del decadentismo europeo» (M. Praz), che adatta variamente (ma quasi sempre in modo superficiale e, in definitiva, provinciale) materiali ricavati da Baudelaire, Flaubert, Bourget, Huysmans, Verlaine, Moréas, Swinburne, i preraffaelliti, Wagner, Nietzsche, e altri ancora.

Enciclopedia  
del decadentismo  
europeo (M. Praz)

Intorno alle sue opere vere e proprie (delle quali si hanno numerosissimi manoscritti autografi) si situa una messe svariata di altri scritti, da cui egli è sempre pronto a ricavare spunti, suggestioni, combinazioni, e che spesso confluiscono in modi imprevedibili in nuovi testi: egli gestisce una immensa officina di riciclaggio, in cui pezzi di scrittura diversi si ricuciono e si trasformano per ulteriori destinazioni (e ciò può fare la delizia di una filologia superficiale e fine a se stessa). Moltissimi gli appunti da lui presi in ogni momento della sua esistenza ed esplicitamente utilizzati per la composizione delle sue opere: si tratta dei *Taccuini*, pubblicati in gran parte solo nel 1965; ma sono seguiti poi altri ritrovamenti e pubblicazioni di questi materiali. Come i *Taccuini*, così anche i numerosissimi articoli di giornale e scritti d'occasione (che non hanno ancora trovato una sistemazione editoriale) presentano infiniti spunti e passi interi ripresi poi nelle opere maggiori.

Scrittura e riuso

I Taccuini

Un vero repertorio di temi è costituito dal fittissimo epistolario, che è stato pubblicato soltanto in parte e che non ha ancora fruito di un adeguato ordinamento (D'Annunzio lasciava d'altra parte lettere e biglietti dappertutto): l'interesse di molte lettere sta proprio nel fatto che esse rivelano certe tecniche dell'autore, pronto a saggiare anche nella corrispondenza privata i suoi modelli di comportamento e la sua scrittura, a costruire la propria figura di artefice ed esteta, a trasformare tutto in sontuoso spettacolo; e si può constatare come egli riutilizzi pari pari, nelle sue prose, interi passi di lettere (e perfino di lettere delle sue amanti).

L'epistolario

## 9.6.5. Da Primo vere al Poema paradisiaco: una poesia onnivora.

La poesia di D'Annunzio è costantemente animata da un impulso a dominare lo spazio della parola, a trovare originali intonazioni sonore muovendo da qualsiasi tema e materiale. C'è in lui un'aspirazione onnivora a impadronirsi di tutta la letteratura, a sperimentare tutte le forme di vita (attraverso però lo specchio e il filtro della letteratura): di qui una ricca varietà di moduli metrici e di scelte linguistiche, una libertà di tipo barocco, raggiunta attraverso la moltiplicazione e l'espansione degli schemi tradizionali, piuttosto che attraverso un'autentica ricerca conoscitiva ed espressiva (ma questa sua esuberante «libertà»

Una ricerca  
esuberante



contribuisce comunque a creare nuovi modi che avranno un'incidenza notevole sul linguaggio della nostra poesia novecentesca.

Primo vere:  
il mimetismo  
dannunziano

Primo vere, la raccolta pubblicata nel 1879 dal collegiale sedicenne, rivelò subito l'eccezionale capacità mimetica di D'Annunzio, che scolasticamente si piegava alle forme del classicismo carducciano, soprattutto a quello delle recentissime Odi barbare (cfr. 9.3.3), e trovava anche momenti di leggero e ironico realismo, sulle orme dell'altrettanto recente Stecchetti (cfr. 9.3.8): ma nel libretto si riconoscevano anche un giovanile, incontenibile entusiasmo e una serpeggiante sensualità. Queste qualità dovevano esplodere in Canto novo, ses-

Canto novo:  
classicismo  
e fisicità

santatre componimenti in cinque libri, apparso presso il Sommaruga nel maggio 1882: i versi si basavano su schemi metrici «barbari» e in parte si ricollegavano anche all'ultima produzione del Prati (cfr. 8.5.10), incarnandosi in un lucido e prezioso linguaggio classicistico (arricchito di nuove sfumature, soprattutto attraverso tracce dei poeti romantici inglesi); ma soprattutto essi manifestavano una esplosiva affermazione di sensibilità per le forme fisiche della natura, i paesaggi solari, marini, silvestri, attraversati da una vitalità incontenibile, da vibrazioni erotiche fresche e trionfanti. La figura femminile (che sotto il nome di Lalla alludeva al primo grande amore del poeta, Giselda Zucconi, destinataria di molte liriche) si intrecciava con gli aspetti del mondo naturale, intorno ai quali la parola, precisa e levigata, sembrava avvolgersi flessuosamente, con improvvisi sprazzi di luce e con volute ampie e gioiose.

La figura  
femminile

Poesia  
della vacanza

Dappertutto affioravano fremiti sottili, si svelavano linfe vitali, guizzavano fibre, nervi, sangue, si fondevano intimamente elementi animali e vegetali, figure agili e palpitanti, di sinuosa e ferina eleganza (per esempio, la donna si presentava sotto le sembianze di animali scattanti come l'antilope). In un spiegato piacere di canto (e nella ricerca di una risonanza spettacolare, quasi di un pubblico pronto ad applaudire), il poeta si affidava a un linguaggio fisico e corporeo, ma tenuto su un tono alto, in modi di grande novità nella poesia italiana. Vi si affacciavano anche echi della tradizione arcadica, ma fatta più squillante e sonora, adattata al nuovo mito della feria estiva, della libera e provvisoria immersione del corpo borghese nello splendore del sole, del mare, dei boschi e dei monti. In questa «poesia della vacanza» D'Annunzio esprimeva una vitalità eccitata e quasi animalesca, il cui fondo era giovanilmente ingenuo e che si situava al di qua di ogni schema ideologico, di ogni vera pretesa culturale.

L'edizione  
del 1896:  
nuove ambizioni  
culturali

Ma una nuova edizione di Canto novo, apparsa nel 1896, con un numero molto ridotto di componimenti (solo ventitre), trasformò la struttura dell'opera, esprimendo le più recenti ambizioni culturali e ideologiche dell'autore, sviluppate negli anni Novanta: grazie a una più accurata resa stilistica, quel mondo solare e trionfante si atteggiava in modi sacrali, si riallacciava ai miti pagani della natura, tra metamorfosi, rivelazioni di sensuali divinità e una nuova esaltazione della forza rigeneratrice e distruttrice della «gioia» (nozioni che D'Annunzio aveva ricavato dalla lettura di Nietzsche).

La raccolta apparsa nel luglio dell'83, Intermezzo di rime, contiene componimenti nei metri più consueti della tradizione italiana, ma svolge una tematica di tipo esplicitamente decadente, che vede gonfiarsi «una maligna / flora di versi», tra immagini di disfacimento e di corruzione, figure malsane e impudiche, «studi di nudo» che sfiorano la pornografia: ne nacque una polemica giornalistica sull'«invercondia del libro», che fece buon gioco al giovane poeta, impegnatosi, in modi ancora ingenui e provvisori, a recitare la parte di «poeta maledetto». Nella nuova e più ampia edizione del 1894, dal più breve titolo Intermezzo, D'Annunzio modificò radicalmente la raccolta, che divenne preziosa immagine di una iniziazione alla lussuria, per lui essenziale per caratterizzare la figura del poeta moderno: ne emergevano figure di donne corrotte, insieme eleganti e minacciose, oggetti e ornamenti svariati della moda e del lusso aristocratico e alto-borghese; e il tutto prendeva forma attraverso un artificioso gioco verbale, un lessico raro e peregrino e motivi del più convenzionale gusto decadente (alimentato soprattutto dallo studio della poesia francese).

Intermezzo di rime  
nel 1883: una  
poesia maledetta

Intermezzo  
nel 1894:  
iniziazione  
alla lussuria

Su una analoga prospettiva era costruita la raccolta Isotta Guttadauro ed altre poesie, pubblicata alla fine del 1886, ma poi divisa in due raccolte, apparse in un solo volume nel 1890, L'Isottèo e La Chimera (quest'ultima con molti nuovi componimenti). D'Annunzio vi operava una raffinata ripresa di temi, frammenti, citazioni, formule linguistiche e metriche della più varia poesia antica e moderna: c'era tutto un pullulare di passi fatti «alla maniera di» questo e di quell'autore, un fiorire di ornamenti, di figure eleganti e mostruose, di suppellettili e feticci erotico-mondani, di immagini storiche di artificiosa violenza o di estenuato languore. Si offrivano insomma tutti i possibili residui della cultura e della storia al consumo del pubblico borghese più pruriginoso.

Il trionfo  
del kitsch

L'Isottèo (che derivava il titolo da una raccolta latina quattrocentesca di Basinio Basini, cfr. DATI, tav. 58) si basava su un istrionesco rifacimento di forme stilnoviste, trecentesche e quattrocentesche (con grande prevalenza di balate), e su un compiaciuto erotismo cortigiano, tra falso gotico e falso rinascimentale, che delineava una immagine edonistica e ferina della società nobiliare italiana. La Chimera è forse il più compiuto repertorio delle ambigue ricchezze dell'eroticismo decadente, una galleria di immagini in cui si intrecciano l'amore e la morte, il fascinoso e il deforme, mostri mitici che sembrano sopraffatti, gelidi splendori di cristalli, bellezze sensuali fatte di carta e gorgoni, pantere e levrieri, esangui e perverse figure di origine preraffaellita, fate ed ermafroditi: il poeta vi rivela una curiosità tutta esteriore per l'arte figurativa (che ricorda in parte il barocco Marino), un insistente compiacimento per le parole insolite e squisite che conferiscono rilievo visivo a quegli oggetti da museo.

L'Isottèo

La Chimera

Nel 1892 apparvero le Elegie romane, composte a partire dall'87, e orientate invece verso un più equilibrato classicismo, che guarda al modello delle omonime elegie di Goethe, utilizzando gli schemi «barbari» carducciani: luoghi e paesaggi vengono attraversati sull'onda di un elegante colloquio amoroso; figure e gesti vi appaiono sfumati, avvolti in un alone pastoso e vaporoso. Nel '93 videro la luce le Odi navali, roboanti esaltazioni nazionalistiche della Marina italiana (alla quale D'Annunzio aveva dedicato in quegli anni vari articoli giornalistici): la retorica classicistica dell'eroismo cerca qui la via di una ce-

Il classicismo  
delle Elegie  
romane

Odi navali:  
nazionalismo  
e retorica



lebrazione degli oggetti industriali (le navi da guerra vengono magnificate nella loro potenza distruttrice).

Poema paradisiaco:  
alla ricerca  
della «bontà»

Ma l'opera che conclude la poesia giovanile di D'Annunzio, la più ricca di elementi di novità, è il *Poema paradisiaco*, uscito nello stesso '93 (in un volume contenente anche una prima riedizione delle *Odi navali*). I vari testi che lo compongono (ordinati in modo un po' esteriore e schematico in una struttura unitaria) furono elaborati soprattutto tra il '91 e il '92: il poeta sembra avere operato qui un'audace virata, che lo porta verso toni più delicati e smorzati, verso una inquieta malinconia, e lo avvicina a un mondo familiare, fatto di affetti intimi e «buoni». Le scelte metriche confortano questi nuovi toni, poiché vi prevalgono endecasillabi dallo svolgimento lento, quasi prosastico, e cadenze che sfiorano l'irregolarità e il falsetto e che saranno tenute presenti dai poeti crepuscolari (cfr. 9.8.6). Ma attraverso queste smorzature D'Annunzio cerca di fare suoi alcuni temi e atteggiamenti del più recente *simbolismo* (cfr. PAROLE, tav. 193), individuando segrete analogie tra le cose, inseguendo nei giardini e nei paesaggi, in momenti del giorno, in statue e figure, in musiche e in frammenti della realtà quotidiana, l'eco di realtà più profonde, di «paradisi / inaccessi», di verità segrete (un orientamento non privo di contatti con la contemporanea poesia di Pascoli). Il poeta vuole apparire sazio e disgustato dell'esaltazione dei sensi, di ciò che si vede e si tocca, vicino a una disillusa maturità che lo spinge a cercare ciò che è dentro le cose, a piegarsi su di sé, a ritrovare una primordiale *innocenza*, legata al «sogno d'un passato lontano»; ma si tratta di un atteggiamento tutto letterario, che mira ad assorbire e far proprio un nuovo modello poetico e linguistico, anch'esso di attualità; e in questo ripiegarsi su di sé affiorano anche un compiaciuto narcisismo (Narciso è del resto figura fondamentale nella cultura europea di fine secolo), un'ambigua fiducia nelle inesauribili capacità della propria poesia, pronta nuovamente a esibirsi in un canto dispiegato e tripudiante.

Simbolismo  
e innocenza

### 9.6.6. Tra estetismo e naturalismo: le novelle abruzzesi.

Terra vergine

Il giovane abruzzese venuto nel 1881 alla conquista del mondo letterario trovava davanti a sé, nel campo della prosa, un grande modello di rappresentazione della vita contadina, *Vita dei campi* di Verga; e poteva valersi di propri bozzetti di vita abruzzese, i cui primi documenti risalgono addirittura al 1880 e che furono raccolti in numero di nove nel volume *Terra vergine* (pubblicato dal Sommaruga nel 1882 (altri due se ne aggiunsero in un'edizione dell'84). Su uno sfondo acceso e crudele (che risente anche della lettura di Darwin e della sua nozione di «lotta per la vita»), il mondo popolare diventa qui pretesto per disegnare situazioni di incontenibile sensualità, dominate da una foia cieca e bestiale, e intese dallo scrittore come manifestazioni di natura primigenia e incontaminata. Siamo naturalmente lontanissimi dal Verga, e ancora di più lo siamo nelle novelle successive, in cui D'Annunzio segue vicende quasi sempre scabrose e distruttive (adattando a suo modo schemi ricavati da Flaubert, Zola, Maupassant): un'animalità primordiale scardina qui tutti i vincoli della socialità e della civiltà, e lo scrittore si ostina in scene di ribrezzo fisico, di disfacimento e di violenza (che coinvolgono sia i corpi degli individui, sia le mas-

Sensualità  
e natura  
primigenia

se, le plebi selvagge e superstiziose). Il mondo abruzzese diventa un teatro della crudeltà dai colori sovraccarichi, che l'autore guarda da lontano, ma con compiacimento per gli effetti vistosi che ne può trarre, per le situazioni scabrose ed esasperate che può costruirvi sopra. Solo una novella abruzzese si trova tra le quattro de *Il libro delle vergini* (1884, la cui audace copertina suscitò allora grande scandalo); mentre il grosso di questa produzione, tutta compiuta nei primi anni romani, fu raccolto nel volume *San Pantaleone* (1886), e poi sistemato definitivamente col nuovo titolo di *Novelle della Pescara* (1902).

L'Abruzzo  
nelle raccolte  
successive

### 9.6.7. Il romanzo della Roma bizantina: Il Piacere.

Il primo romanzo di D'Annunzio, *Il Piacere*, fu scritto tra il luglio e il dicembre del 1888, in gran parte nella villa di Francesco Paolo Michetti a Francavilla detta il «Convento», e venne pubblicato nel 1889 dall'editore Treves di Milano (una redazione molto diversa fu apprestata dallo stesso autore per la traduzione francese apparsa nel 1895 col titolo *L'enfant de volupté*). Il libro ha ancora qualcosa di ingenuo, segnato com'è dall'entusiasmo dell'autore per la «conquista» della cultura dell'estetismo, della vita mondana romana e del nuovo mercato di lettori. Esso ha un impianto narrativo e strutturale piuttosto esile e modi di rappresentazione che appartengono in pieno al naturalismo; ma, nutrito delle riflessioni sulla narrativa che si svolgevano in Francia alla fine degli anni Ottanta, tenta di uscire dai limiti del naturalismo, di inoltrarsi in sottili analisi psicologiche, di scoprire segreti nessi tra le sensazioni, di scandagliare le complicazioni della vita intellettuale.

La redazione

Oltre  
il naturalismo

Al centro del romanzo c'è infatti un personaggio di intellettuale, Andrea Sperelli, che per molti caratteri si identifica con l'autore (come del resto già accadeva nei primi romanzi di Fogazzaro, cfr. 9.5.13) e del quale si descrivono le ambizioni, le contraddizioni, le idee e i gusti artistici: la vita estetizzante e mondana del giovane D'Annunzio si trasfigura, in Andrea, in un modello di distinzione e di eccezionalità, che si offre alla sbalordita ammirazione del pubblico borghese; gli ozi edonistici e le velleità culturali del bel mondo romano si innalzano a mito sociale, divengono segni di superiorità di carattere, di gusto, di ambiente. Sperelli è un aristocratico, «ultimo discendente d'una razza intellettuale», educato dal padre a costruire la propria esistenza come «un'opera d'arte» e nello stesso tempo a dominare e a possedere: la sua dimora (nel cinquecentesco palazzo Zuccari, in via Gregoriana) è piena di opere d'arte, di oggetti raffinati, descritti con la precisione e il compiacimento del dilettante antiquario; nel suo estetismo, egli progetta un'opera unica e assoluta, in un solo esemplare, ma nello stesso tempo è dominato dalla passione dell'artificio e della finzione, che lo portano a instaurare un rapporto distaccato e ambiguo (di tipo teatrale e istrionico) con gli stessi oggetti che colleziona, con gli ambienti che frequenta, e soprattutto con le numerose donne a cui è legato.

Un estetismo  
autobiografico

La passione  
dell'artificio

Il romanzo (scritto in terza persona, nonostante la sua componente autobiografica) si apre con l'incontro di Andrea con l'antica amante Elena Muti, che egli non vede da circa due anni e che ora trova sposata col ricco e vizioso inglese Lord

Andrea Sperelli,  
Elena e Maria



Heathfield; ricorrendo a un *flash-back* (le sfasature e gli scarti temporali costituiscono nel *Piacere* un'interessante trasgressione degli schemi naturalistici), lo scrittore narra le vicende della passata relazione tra Andrea ed Elena (una donna dalla sensualità dirompente e aggressiva) e poi il rinascere di quella passione nel protagonista e il suo desiderio di riannodare i rapporti con la donna. Al rifiuto di questa, lo Sperelli si rituffa nella vita mondana di Roma, di cui vengono descritti vari momenti esemplari (come la corsa dei cavalli). Ferito in un duello, egli passa la convalescenza presso una cugina, in una villa chiamata aristocraticamente Schifanoia, dove conosce Maria Ferres, una donna dolce, appassionata e piena di curiosità intellettuali, che impersona una femminilità opposta a quella di Elena. Nel nuovo rapporto con Maria si inserisce però sempre più velenosamente il desiderio e l'immagine dell'altra, verso la quale Andrea prova un amore morboso: ottenebrato dalla gelosia per Elena, che si è concessa a un altro amante, egli giunge a proferire il nome di lei mentre ha tra le braccia Maria, che lo sta salutando prima di un lungo distacco.

Contraddizioni  
di un'esteta

Il romanzo, che si conclude sull'effetto devastante di questo scambio di persona, svolge a suo modo un'analisi critica delle deviazioni e delle contraddizioni in cui si involupa l'esteta decadente: in Andrea Sperelli l'autore denuncia più volte l'incapacità di sintesi, l'incoerenza, la dispersiva mobilità, l'arrendevolezza nei confronti degli istinti, la mancanza di autenticità e spontaneità; egli viene presentato come «anima camaleontica, mutabile, fluida, virtuale», come un «delicato istrione», che si abbandona alle «fantasmagorie molli e fuggevoli» del suo io.

Un'esperienza  
eccezionale

Ma questa dimensione critica è molto superficiale, ricalcata meccanicamente su vari modelli della contemporanea cultura europea: nel *Piacere* c'è solo qualche vago tratto di stanchezza e di tristezza, che vela appena quella che prima di tutto vuol essere l'immagine di un'esperienza eccezionale; i risvolti «tragici» o addirittura demoniaci di certe situazioni del romanzo non sono altro che ingredienti per far meglio risaltare l'artificiale splendore della vita-opera d'arte di Sperelli. E l'estetismo trova il suo trionfo nell'elencazione degli oggetti artistici veri e fittizi (che creano una sorta di bizzarro museo del decadentismo europeo, dominato dall'esagerazione e dal *kitsch*, cfr. PAROLE, tav. 209), e nella descrizione del consumo che il mondo romano fa degli oggetti preziosi del passato, del lavoro artistico di tutti i tempi: l'autore vuole che il pubblico resti comunque abbagliato da quelle ricercatezze, da quegli amori profumati, da quella straneità alle norme morali. Il libro propone immagini smaglianti, ben confezionate, di ciò che il lettore si deve abituare a considerare «bello»: e le perfette descrizioni dei luoghi romani (celebre quella di Roma sotto la neve nel libro III) ci presentano una città-cartolina, di una bellezza che, quanto più appare unica ed eccezionale, tanto più si offre a un degradato consumo di massa.

Una rete  
di corrispondenze

Questa prospettiva si affida a una prosa levigata e preziosa, che scorre con grande semplicità sintattica (con un dominio quasi totale della paratassi), ma rivela un'ostinata accuratezza nella scelta di parole rare e preziose, di nomi esotici o peregrini o singolarmente sonori; e temi, motivi, figure, nomenclature si dispongono, per tutto il romanzo, secondo una rete di corrispondenze e riprese che creano una sorta di sotterranea partitura musicale, ma di una misura esteriore, che sembra esalare in estenuati profumi.

prosa  
levigata e  
preziosa

PAROLE tav. 209

## Kitsch

Parola tedesca (propriamente "spazzatura, robaccia") usata in Baviera intorno al 1860 per indicare oggetti copiati, costruiti con falsi effetti di vecchio e di rustico, e poi passata all'inizio del Novecento nella critica, nella letteratura, nella teoria della cultura, per indicare oggetti e opere di cattivo gusto, costruite secondo schemi convenzionali: *kitsch* sono sia gli oggetti fatti in serie, che difondono un'immagine dell'arte pacchiana o banale (come certi *souvenirs*: le piccole gondole di Venezia, le torri di Pisa in miniatura, i monumenti chiusi in una sfera di vetro in cui si può creare l'effetto della nevicata, ecc.), sia ogni forma culturale ridotta a oggetto di consumo, che tuttavia pretende di presentarsi come valore estetico, come segno di distinzione e di prestigio: così *kitsch* è ogni combinazione di forme «alte» e di forme volgari e di massa, ogni produzione artistica degradata e moltiplicata all'infinito. Per i caratteri assunti oggi dalla società di massa e dal consumo degli oggetti estetici, il *kitsch* insidia ormai qualsiasi forma artistica che aspiri a entrare nel circolo della comunicazione e voglia in qualche modo imporsi sul mercato; e spesso gli oggetti estetici, nel sistema delle comunicazioni di massa, appaiono tanto più *kitsch* quanto più si offrono al pubblico come singolari, come portatori di valori eccezionali ed assoluti.

Cfr. G. DORFLES, *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968.

### 9.6.8. Nuovi tentativi di romanzo problematico.

La prova fortunata del *Piacere* spinse D'Annunzio a ulteriori passi sulla strada del romanzo, a un approfondimento dell'analisi psicologica, attenta agli stati patologici, ai turbamenti e alle sensazioni sotterranee (sorretta anche da nozioni scientifiche e cliniche che gli derivavano dalla frequentazione del fisiologo materialista olandese, vissuto in Italia fin dal 1861, Jacob Moleschott, 1822-1893): lo scrittore cercò di confrontarsi direttamente con la più recente narrativa europea, porgendo orecchio alle nuove tendenze del romanzo psicologico francese e alla narrativa russa, scoperta in Occidente nel corso degli anni Ottanta. Subito dopo il *Piacere*, fin dall'estate del 1889, D'Annunzio cominciò a pensare a un nuovo romanzo, *L'invincibile*, basato sull'analisi di una crisi intellettuale e legato alle vicende del suo amore con Barbara Leoni. Alcune puntate dell'opera apparvero già sulla «Tribuna Illustrata» all'inizio del '90, ma varie difficoltà interruppero il lavoro, e la recente conoscenza della narrativa russa portò D'Annunzio a cimentarsi in una lunga novella, costruita sul monologo di un umile personaggio, apparentabile a quelli del «sottosuolo» dostoevskijani: *Giovanni Episcopo*. Scritta tra la fine del '90 e l'inizio del '91, la novella (in cui il protagonista racconta come ha ucciso un amico che lo dominava e lo umiliava) fu subito pubblicata sulla «Nuova Antologia».

L'approfondimento  
psicologico

Giovanni Episcopo

Proseguendo nella rappresentazione di casi patologici e di personalità delittuose, lo scrittore avviò subito la stesura del romanzo *L'Innocente*, ideato ini-

L'Innocente



zialmente come una novella e scritto a Francavilla tra la primavera e l'agosto del 1891; rifiutato dall'editore Treves, esso fu pubblicato tra la fine del '91 e l'inizio del '92 sul «Corriere di Napoli» e poi nel '92 dall'editore napoletano Bideri (in quello stesso anno appariva in Francia col titolo *L'Intrus*). Il romanzo si presenta come la confessione di un personaggio che appartiene anche lui al bel mondo romano, Tullio Hermil, un nobile pieno di qualità intellettuali, sempre pronto all'analisi di se stesso e delle proprie passioni, insidiato continuamente dalla sensualità e dal gusto della finzione, che gli impediscono qualsiasi autentica comunicazione con gli altri. Ma, invece di presentarci le svariate apparenze del bel mondo, lo scrittore segue i conflitti che sorgono nell'animo del protagonista all'interno del suo mondo familiare: dopo essersi riavvicinato alla moglie Giuliana, che aveva tradito e trascurato, egli la trova incinta per un rapporto con un altro, ma la perdona e si reca con lei nella avita casa di campagna di Villalilla, dove vivono i suoi familiari e dove nasce il bambino. Tullio simula una piena «bontà» e si mostra pronto ad accettare la nuova situazione: ma dentro di sé va nutrendo un sentimento di rifiuto verso quel ricostituito paradiso familiare, e un odio incontenibile verso l'«innocente» neonato, che egli fa morire, esponendolo di notte alla fredda aria dell'inverno. La voce del narratore (in prima persona e spogliata delle preziosità abbaglianti che caratterizzavano la prosa del *Piacere*) condensa in sé la forza incontenibile che lo spinge al delitto, proprio mentre egli si nasconde sotto vaghe aspirazioni alla pace e alla mitezza: ma nello svolgimento di questa tematica della «doppiezza» c'è qualcosa di freddo e impassibile.

Un dramma familiare

Una «bontà» simulata

Trionfo della morte

La «malattia» di Giorgio Aurispa

Intanto, tra varie interruzioni, D'Annunzio era tornato più volte su *L'Invincibile*: all'inizio del '93 ne inizia una pubblicazione a puntate sul «Mattino» di Napoli, col nuovo titolo *Trionfo della morte*; ma il lavoro viene concluso soltanto nell'aprile '94 a Francavilla (e il volume è subito pubblicato dall'editore Treves, con dedica al Michetti). Articolato in sei libri, questo romanzo (di nuovo in terza persona) indaga il male che mina dall'interno il personaggio principale, il tipico intellettuale dannunziano (anche qui sono fitti i dati autobiografici, a cominciare dalla figura dell'amante, Ippolita Sanzio, che trae spunto da quella reale di Barbara Leoni). Il protagonista, Giorgio Aurispa, è un nobile di origine abruzzese e ha molti caratteri in comune con Andrea Sperelli, ma sembra aver perduto la sua disponibilità e il suo gusto della conquista ed è vittima di sottili turbamenti psicologici, che il narratore analizza con cura, mettendone in luce anche i risvolti fisiologici e le radici familiari ed ereditarie. La «malattia» di Giorgio si riassume nel contrasto tra una forte volontà di vita, sostenuta da altissime doti intellettuali, e il fascino che su di lui esercitano la passività e la morte: la sua mente è continuamente preda di immagini e pensieri inibenti, che bloccano le sue aspirazioni al lavoro e alla creazione artistica.

Attraverso il rapporto con Ippolita, donna tutta votata all'esperienza erotica, egli cerca di soddisfare il proprio desiderio di assoluto, ma finisce col vedere in lei una «nemica», una sensuale divoratrice che fiacca la sua capacità di agire e isterilisce ogni sua aspirazione costruttiva; e si risolve in fallimento anche il tentativo di Giorgio di lasciare il frivolo mondo romano e di riscoprire le proprie radici, tornan-

do presso la famiglia, a Guardiagrele: lì egli può solo constatare la difficile situazione della famiglia e il suo cattivo rapporto col padre. Durante una lunga vacanza marina passata a San Vito con Ippolita, avverte tutta l'ottusità e l'estraneità del mondo popolare e contadino in cui sono le vere origini della sua «razza» (un mondo fatto di cieca superstizione e di rude semplicità). Crescono così in lui le fantasie di distruzione e di morte, ricacciate provvisoriamente indietro da alcune esperienze intellettuali (in primo luogo la lettura di Nietzsche, che stimola la «volontà di vivere» e l'accettazione del «divenire», e il richiamo a Wagner, di cui viene lungamente evocato *Tristano e Isotta*). Ma il romanzo ha fine con un atto omicida e suicida: Giorgio si getta dall'alto di un promontorio trascinando con sé l'amante.

Siamo qui davanti a una successione di situazioni e di «stati d'animo», più che a una vera narrazione: nel *Trionfo della morte* D'Annunzio non mira tanto a condurre un'indagine critica sulla condizione dell'intellettuale decadente, quanto a far proprio un tema, quello del «fallimento dell'intellettuale», che era ormai all'ordine del giorno nella cultura europea. Con la sua consueta freddezza, l'autore intreccia tutta una serie di tonalità e di motivi, facendo somigliare il romanzo «a un grande melodramma», lacerato da ritmi dissonanti, capaci di svuotare di densità gli oggetti (E. Raimondi); ma la dedica al Michetti mette in luce la profonda distanza tra la vicenda dell'autore e quella del suo personaggio, affermando, al di là del fascino della malattia e del dissolvimento, la nuova fede dannunziana nel *superuomo*.

### 9.6.9 Il superuomo e la folla.

L'estetismo di D'Annunzio si dibatte costantemente tra opposte sollecitazioni: da una parte il gusto dello spettacolo e l'attenzione estrema agli effetti da provocare nel pubblico (e ai meccanismi del mercato), dall'altra un disprezzo (che si pretende aristocratico) della folla e del volgo; da una parte l'ossessione decadente per il negativo, per una sensualità disfatta e malsana, dall'altra una voglia di felice godimento, di vitalità piena e conquistatrice, di trionfante autoaffermazione; da una parte le aspirazioni più sublimi, dall'altra i richiami della volgarità e del più pacchiano cattivo gusto. Per sintetizzare le sue idealità, D'Annunzio conia alcune espressioni esemplari, che sono diventate veri e propri *slogans*, come la «vita opera d'arte», il «vivere inimitabile», «rinnoarsi o morire»: appassionato di motti aristocratici, di imprese ed emblemi rinascimentali e barocchi, egli è un grande costruttore di detti lapidari che pretendono di riassumere superiori principi, ma che egli fa funzionare come formule pubblicitarie, come segnali di riconoscimento, capaci di imporsi per la loro suggestiva sonorità.

La scoperta di Nietzsche e soprattutto della teoria del *superuomo* (cfr. PA-ROLE, tav. 210) all'inizio degli anni Novanta (il primo documento ne è l'articolo *La bestia elettiva*, pubblicato sul «Mattino» nel settembre 1892) offrì a D'Annunzio l'occasione di risolvere le contraddizioni del suo estetismo in una sintesi ambiziosa e programmatica: banalizzando il pensiero di Nietzsche, riducendolo a ideologia di facile consumo, eliminandone la radicale negatività, egli ne

È proprio e  
tana del  
Fallimento  
dell'intellettuale

Ossessione  
negativa  
e vitalità  
conquistatrice

Autoaffermazione

Superamento della  
contraddizione

contraddizione  
religiosa di vita  
a fine  
della  
morte  
Causato  
infallibile



PAROLE tav. 210

**Superuomo**

Traduzione italiana del termine tedesco *Uebermensch*, usato da Friedrich Nietzsche (cfr. 9.1.7) a partire da un'opera di grande fascino, *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra, 1883-84), per indicare un tipo di uomo nuovo, che sarebbe sorto dalla critica radicale di tutte le tradizioni estetiche, morali, religiose, libero da ogni trascendenza, immerso nel presente, in una piena affermazione delle sue facoltà animali e istintuali. Il concetto di *superuomo* (come quello ad esso collegato di *volontà di potenza*) agiva nella filosofia di Nietzsche soprattutto come negazione delle forme della vita borghese, e implicava la ricerca di una vita emancipata da ogni schiavitù a ideologie e a valori considerati falsi e repressivi. Tuttavia, nella prima diffusione che ebbe in Europa, esso fu usato per esaltare la preminenza di individui eccezionali sulle masse, in chiave violentemente antidemocratica; in seguito, con una deliberata deformazione del pensiero di Nietzsche, divenne strumento di varie ideologie nazionalistiche e razzistiche, fino al nazismo (cfr. 10.1.4).

fece uno strumento per liberarsi dalla crisi del modello decadente e per affermare la positività del divenire della natura e della storia; egli additò infatti nella potenza conquistatrice e nella gioia vitale il destino degli individui superiori, capaci di tracciare la strada di un luminoso futuro per la loro « stirpe » e per l'umanità intera. Con tale teoria l'esteta tende a trasformarsi in eroe, che sa donarsi all'esterno e ritrovare per gli uomini, in una fusione piena tra poesia e azione, il valore e l'energia originaria del mito (si riciclava così anche il classicismo, ma mettendo l'accento sulla Grecia originaria e sulla componente dionisiaca della sua cultura, cfr. PAROLE, tav. 197). In altre parole, l'artista si attribuisce il compito essenziale di guidare l'umanità alla più piena e vigorosa espressione di sé e nello stesso tempo alla scoperta delle proprietà segrete e profonde della realtà (oltre a scoprire Nietzsche, D'Annunzio porge attenzione alla poesia simbolista, come rivela il *Poema paradisiaco*, cfr. 9.6.5): questo compito si realizza grazie alle qualità dell'uomo superiore, allo scatenarsi delle sue energie più sotterranee e corporee, che si affermano con spregiudicata ostentazione e perdono ogni aspetto « negativo ». Il teatro si rivela ben presto come strumento essenziale per esibire tali facoltà davanti alla « folla », per riattivare il mito antico, per liberare nuove forze dionisiache, per realizzare un'arte che afferri e unifichi tutte le forme e le tensioni in una sintesi totale (ma cfr. i paragrafi seguenti).

Questa nuova prospettiva programmatica (in cui il superuomo si espone con nuova fiducia a una « folla » da « soggiogare » con la sua volontà di potenza) è tracciata con chiarezza, con astuzia e con l'uso di materiali ricavati dalle fonti più diverse, in una intervista del gennaio 1895, che conclude il volume *Alla scoperta dei lette-*

Potenza e gioia  
vitale dell'eroeL'artista  
superuomoVerso  
un'espressione  
totaleLa parola  
e lo stile

tati (interviste ai maggiori scrittori italiani del tempo a cura di Ugo Ojetti, cfr. 9.1.10). D'Annunzio vi afferma il dominio della « parola » e dello « stile », strumenti essenziali per « creare la vita », e nega ogni crisi della letteratura nella società moderna: la letteratura è per lui destinata « a uno straordinario sviluppo », grazie ai nuovi bisogni di « sogno » del pubblico di massa e grazie a una nuova possibile collaborazione tra arte e scienza, che permetterà all'uomo di scoprire sconvolgenti realtà sotterranee, di comunicare « con l'anima delle cose ». Egli giunge addirittura a preconizzare un « nuovo Rinascimento », che eleverà al sommo grado « il sentimento della potenza e dell'energia » e ristabilirà il culto dell'uomo, tornato padrone di una forza creatrice capace di « continuare la Natura ».

Un « nuovo  
Rinascimento »9.6.10. I romanzi da *Le Vergini delle rocce* a *Forse che sí forse che no*.

La nuova prospettiva trova subito manifestazione nel romanzo *Le Vergini delle rocce*, ideato già nel '93, scritto tra la fine del '94 e il giugno del '95 e pubblicato, man mano che veniva composto, nel « Convito » (cfr. 9.6.1) e poi subito in volume dall'editore Treves. È un'opera assurda e ambiziosa, dominata da una violenta polemica contro il mediocre e volgare mondo borghese e plebeo, da un'altisonante riproposizione di valori eroici e dal culto aristocratico della bellezza, dalla esaltazione della potenza, del dolore, delle sensazioni forti e straordinarie. Siamo ancora davanti a un protagonista nobile e pieno di qualità intellettuali, l'abruzzese Claudio Cantelmo, che si esprime in prima persona, alternando divagazioni politiche, morali ed estetiche alla narrazione del suo distacco da Roma, del suo rifugiarsi in un Abruzzo roccioso e selvaggio e della sua ricerca di una donna di nobile stirpe degna di generare con lui un figlio destinato a salvare l'Italia dalla miseria del presente: la ricerca punta su tre sorelle della famiglia dei Capece Montaga, la cui « virtù » è però ostacolata da un cupo destino familiare, ed è destinata a fallire, mentre le tre « vergini » restano come cristallizzate in quel paesaggio di pietre e di acque (D'Annunzio fa infatti riferimento a una celebre tela di Leonardo da Vinci, detta appunto *Le Vergini delle rocce*). Nella sua singolare megalomania, il protagonista è convinto che il mondo sia « la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori »; ed è guidato dal « desiderio di divenire un dio », di rivivere in se stesso un mito di creazione e di fondazione: disgustato del mondo che gli sta intorno, egli vuol modellare la propria esistenza nelle forme di un Rinascimento ferino e altezzosamente aristocratico. Dall'ossessiva ambizione di trasformare il presente in mito nasce una costruzione piena di linee musicali, di giochi analogici, di figurazioni emblematiche, di atti sacrali: la scrittura tende a svuotarsi di ogni intenzione narrativa e di ogni risvolto naturalistico e a farsi artificiosa e preziosa prosa poetica.

Le Vergini  
delle rocceDiventare un dio:  
il mito della  
creazione

Il Fuoco

Con *Il Fuoco*, scritto tra il 1896 e il 1900 e uscito nel marzo di quell'anno, si ha una squillante esplosione del romanzo come forma poetica, saggistica e teatrale, come ambiziosa e dorata sintesi di tutte le arti e di tutti i generi: il libro è scritto in terza persona e propone un protagonista che è ancora una figura (autobiografica) di intellettuale, Stelio Effrena, ma la prosa dannunziana si immerge qui soprattutto negli effetti di luce e di colore, nelle suggestioni musicali e tonali che sprigionano da Venezia e dai suoi dintorni. Il romanzo è diviso in due parti, in cui la città lagunare si disegna attraverso l'« epifania del fuoco » (rivelazione del suo « colore », nei bagliori e nelle sfumature di una sera d'au-

Il romanzo  
di Venezia



ranzo, che sembra dar luogo a un incendio pittorico: il primo spunto per il romanzo deriva dal discorso sull'*Allegoria dell'autunno* tenuto dal poeta a Venezia nel '95, su cui cfr. 9.6.3, e qui messo in bocca allo stesso protagonista, di fronte a un pubblico d'eccezione) e attraverso l'«impero del silenzio» (che domina nelle calli deserte, nei giardini chiusi, nelle isole minori della laguna, nelle ville abbandonate sul Brenta).

Stelio Effrena  
l'«imaginifico»

Artista supremo, Stelio Effrena, detto l'«imaginifico» (con appellativo che l'autore attribuiva volentieri a se stesso), rappresenta l'incarnazione più ambiziosa dell'estetismo dannunziano: è un superuomo sicuro di sé e della propria capacità di passare attraverso tutte le esperienze, di dominare la realtà e l'artificio, di vivere l'arte come conquista, espressione di vitalità e giovinezza. Tutte le immagini e le sensazioni offerte da Venezia e dal mondo, tutti i personaggi che gli si fanno incontro, servono all'Effrena per potenziare il proprio io, in vista di un progetto estetico con il quale egli ambisce ad abbracciare il fondo più intenso e oscuro della realtà, a sintetizzare il suo «istinto» e il «genio della stirpe». Questo progetto dovrà imporsi all'ammirazione irrazionale della massa attraverso il genere più spettacolare e più carico di forza mitica, quello teatrale: e il romanzo narra i rapporti dell'artista con una grande attrice drammatica, la Foscarina (trasparente immagine di Eleonora Duse), votata a «servire» l'arte di lui, ma minacciata nel suo amore da un cupo senso tragico, da un'incontenibile inquietezza e da molteplici segni che annunciano il prossimo sfiorire della sua giovinezza. Mentre la donna rinuncia all'amante per lasciarlo alla sua arte e alla sua inesauribile vitalità, Effrena progetta una grande tragedia e un nuovo teatro per la stirpe «latina», che intende raccogliere l'eredità del teatro di Wagner: il musicista tedesco è un personaggio del *Fuoco* e vive a Venezia gli ultimi mesi della sua vita (in realtà li morì nel febbraio 1883), oggetto della venerazione di Stelio, che lo incontra su un battello, lo sostiene in un momento di malessere e poi partecipa ai suoi funerali (con i quali il romanzo si chiude).

Un teatro per  
la stirpe latina

Gli amanti  
e il paesaggio

Più che in questa tematica estetico-ideologica, il meglio del *Fuoco* va cercato nei continui giochi tonali, negli echi coloristici e musicali che si creano tra i due amanti e il paesaggio veneziano, specie quando questo si offre nella sua veste autunnale, sinuosamente angosciosa (si ricordi almeno l'episodio della visita alla villa Pisani di Stra, con lo smarrirsi della Foscarina nel «labirinto» vegetale). La prosa è costantemente esaltata, accesa, e i vezzi retorici e mondani abbondano, ma l'analisi spesso impietosa dei sentimenti e dei turbamenti della Foscarina crea un clima di malessere tutt'altro che esteriore: si sente nella rappresentazione della figura femminile una dose di aggressività sorda e risentita, solo mascherata dagli splendori paesaggistici e dalle roboanti ambizioni estetico-intellettuali.

Forse che si  
forse che no

Dal progetto di una «lunga novella», formulato nel 1907, nacque l'ultimo romanzo, *Forse che si forse che no*, pubblicato da Treves nel febbraio 1910. Qui il protagonista Paolo Tarsis, ancora un *alter ego* dell'autore, estende il suo raggio d'interesse e d'azione dall'arte ai nuovi mezzi della tecnica (l'automobile e l'aeroplano): è un audace pioniere della velocità, che vive il rapporto con i motori sotto il segno di una retorica eroica, come un «ulisside», un esploratore di nuove strade per l'uma-

rità, tutto proiettato verso la scoperta e la conquista. Ma questo superuomo sportivo è prigioniero di una situazione esistenziale malsana, in cui si ripresentano i modelli e le figure più distruttive e decadenti (qui D'Annunzio utilizza a piene mani l'opera dell'inglese Algernon Charles Swinburne, 1837-1909), atteggiati in pose estreme, anticipatrici di quelle esagerazioni spettacolari che avrebbero di lì a poco caratterizzato il cinema: spicca anzitutto la figura dell'amante Isabella Inghirami, dalla inquietudine perversa e sadica, incestuosamente legata a un tenebroso fratello e preda infine della follia (in lei, con la solita crudeltà, l'autore trasponne la figura della sua amante fiorentina Giuseppina Mancini, anch'essa finita pazza). Un'Italia silenziosa, piena di tracce di un antico passato (in primo piano città come Mantova e Volterra), fa da sfondo alle scorribande dei personaggi, trascinati in un gioco distruttivo che sembra in un primo tempo consumare le stesse energie del protagonista; ma Paolo riesce poi ad allontanare da sé la donna corrotta e fatale e si vota alle sue imprese di trasvolatore, nelle quali il presente sembra ridare nuova vita all'eroismo antico. Il romanzo interessa proprio per il modo in cui rappresenta ed esalta il nuovo rapporto con i mezzi tecnici: l'estetismo dannunziano fa proprio anche l'universo industriale, ma lo maschera con atti e materiali mitici.

Un gioco  
distruttivo

### 9.6.11. Il teatro dannunziano.

Attraverso i progetti del protagonista del *Fuoco* D'Annunzio definisce ambiziosamente la propria idea di teatro, che egli sviluppa negli ultimi anni del secolo, sollecitato sia dalla relazione con la Duse, sia dalla conoscenza di Nietzsche (e in particolare della sua *Nascita della tragedia*) e di Wagner: egli mira a un nuovo teatro tragico che, associando in sé la potenza della parola, della musica, della danza, ponga il superuomo in un rapporto supremo con la folla, riattivi il «fuoco» di Dioniso, attinga il fondo più oscuro e violento della natura, resusciti l'innato vigore della nazione latina, additi il futuro e induca a procedere «avanti, avanti, sempre più in alto». Il gesto del drammaturgo dovrebbe imporsi alla folla come quello del mitico Perseo che recide ed esibisce la testa di Medusa, il mostro che pietrifica chi lo guarda: dal fondo di un'oscura violenza l'autore dovrebbe cavare uno spettacolo indelebile, capace di fissarsi per sempre negli sguardi degli spettatori (così dice Stelio Effrena nel *Fuoco*: «Hai tu mai veduto, in qualche istante, l'Universo intero dinanzi a te come una testa umana? Io sí, mille volte. Ah, reciderla, e tenerla sospesa dinanzi alla folla, da un palco, perché essa non la dimentichi mai più! Non hai tu pensato che una grande tragedia potrebbe somigliare al gesto di Perseo?»).

Il dionisiaco  
e la folla

Medusa e il gesto  
di Perseo

Da questo programma discese una grande quantità di testi teatrali, quasi sempre costruiti come preziosi e artificiali arabeschi, privi di vera e propria tensione drammatica, tutti (salvo poche eccezioni) invasi dall'onda della parola, dalla sua più esteriore vocalità. Il lavoro più riuscito, carico di una sua allucinata teatralità, è la prima tragedia, che D'Annunzio ideò durante il viaggio in Grecia del '95 e che portò a termine, dopo varie incertezze, solo nel novembre del '96: *La città morta*. L'opera era destinata alla Duse, ma poi, in seguito a una serie di contrasti con l'attrice-amante, venne rappresentata la prima volta (in france-

Esteriore vocalità

La città morta



se, a Parigi) dalla piú celebre attrice francese del tempo, Sarah Bernhardt, il 16 giugno 1898. Si tratta di cinque atti in prosa, ambientati in Grecia, ma in età moderna, presso le rovine di Micene: qui l'archeologo Leonardo scopre le tombe degli Atridi (la scoperta della necropoli era avvenuta in realtà nel 1876, a opera di Heinrich Schliemann) e ama incestuosamente l'innocente sorella Bianca Maria, fino a ucciderla per sottrarla all'amore dell'amico Alessandro, mentre la cieca Anna fa da patetica e dolente spettatrice della vicenda. La tragedia intende così proiettare in un ambiente borghese immagini del mito e della tragedia greca, con segni sinistri che elevano di tono, e nello stesso tempo deformano, gli schemi tipici del dramma borghese. Alcuni motivi originari della tragedia greca (come quello dell'incesto e della cecità) vengono spostati e ricombinati, così da creare un'inquietante atmosfera di attesa, mentre lo sfondo, dominato da una luce bianca e accecante, carico di oggetti simbolici funebri, ha gli attributi della siccità e della sterilità: sulla scena pesa una forza misteriosa che costringe i personaggi moderni a ripetere i tragici gesti degli eroi antichi. Ma il paesaggio greco è presentato attraverso gli schemi di un'archeologia molto convenzionale, da turisti e visitatori di musei.

I drammi  
per la Duse

La Gloria:  
un pasticcio  
politico-  
estetizzante

La produzione  
in versi

Francesca  
da Rimini

La figlia di Iorio

Nelle opere che subito seguirono, il neodrammaturgo tentò un teatro di ambientazione borghese, ma nutrito di una problematica «estetica» e animato da figure femminili su misura per la Duse: si tratta dei due drammi «simbolici» *Sogno di un mattino di primavera* (la prima sua opera rappresentata dalla Duse, a Parigi il 16 giugno 1897) e *Sogno di un tramonto d'autunno* (1898) e de *La Gioconda* (1898), incentrata sul personaggio di una donna dolcissima e patetica che si sacrifica di fronte alla passione del marito scultore per una misteriosa modella, ispiratrice della sua arte. Le nuove ambizioni politiche del superuomo, deputato dal '97, e i recenti conflitti sociali trovano un riflesso ne *La Gloria*, singolare pasticcio politico-estetizzante, scritto e rappresentato (con un grande fiasco) nella primavera del '99: la vicenda si colloca in una Roma in cui si mischiano l'antico e il moderno, imperversano bande armate, scoppiano conflitti suscitati dal programma rivoluzionario del superuomo Ruggero Flamma, si agitano moltitudini e guizzano baleni di fuoco distruttore; ma l'energia del Flamma è contaminata da una donna fatale e satanica, la bizantina Comnèna, che spinge l'eroe sulla via della violenza piú cieca, fino alla ribellione della folla, a cui viene infine esibita la testa mozzata del Flamma stesso.

Dopo quest'opera (in cui i movimenti di massa sembrano sinistramente prefigurare certi aspetti dello squadristico fascista) D'Annunzio passò a un teatro in versi basato sulla moltiplicazione interminabile della parola, su una versificazione facile e fluente (spesso con notevole libertà metrica e con suggestive variazioni ritmiche, anche se con una predilezione per il novenario), su un gioco di echi fonici e su vocaboli rari e peregrini. Il *cliché* di un'Italia nobiliare tra Medioevo e Rinascimento, dominata da istinti barbarici e da passioni micidiali, con figure femminili di incontenibile sensualità votate alla piú distruttiva passione, trovò modo di esplicitarsi nella *Francesca da Rimini* (1901; e poi nella *Parisina*, 1912, musicata da Mascagni): le trasformavano in ossessiva retorica della passione e della violenza (in realtà ogni tragicità veniva così svuotata, a vantaggio di una spettacolarità tutta esteriore e gratuita).

Ma il piú grande successo teatrale dannunziano venne da un astuto adattamento di questo teatro «poetico» al mondo pastorale abruzzese: *La figlia di*

*Iorio*, scritta nell'estate del 1903 e rappresentata a Milano il 2 marzo 1904. La tragedia si presenta come un «canto dell'antico sangue», che mette in scena un Abruzzo favoloso e ancestrale, dominato da una scatenata sensualità, da una rigida ritualità, da un'implacabile superstizione, da una violenza selvaggia. Su di uno sfondo di esaltata corallità in cui ogni parola si amplifica e risuona distesamente, si svolge la vicenda della «peccatrice» Mila di Codro, che suscita il desiderio di Aligi e del padre Lazzaro, fino all'assassinio del padre da parte del figlio e alla morte di Mila che si offre alle fiamme del rogo, accusandosi di avere stregato Aligi. L'autore intende trasferire tutti i movimenti dei personaggi, tutto il mondo popolare, nell'assolutezza del mito, nella ripetizione di figure archetipiche e senza tempo: ma l'impressione che ne nasce è quella di essere davanti a curiose e verbose figurine di cartapesta, a marionette dai colori rutilanti e dai gesti spropositati (nelle quali si svela un cupo gusto per le forme della magia e dell'allucinazione). Un'altra tragedia abruzzese seguì nel 1905, *La fiaccola sotto il moggio*, ambientata all'inizio dell'Ottocento: vi si narra una storia di delitti e di vendetta che si svolge all'interno della nobile famiglia dei Sangro e ha come protagonista una figura di fanciulla delicata e virtuosa, Gigliola, modellata sulle eroine della tragedia greca (i richiami classici rendono l'opera meno stridente, ma anche meno originale della precedente).

Un mondo  
popolare  
trasfigurato  
nel mito

La fiaccola  
sotto il moggio

Un ritorno alla tragedia in prosa costituisce *Piú che l'amore* (1906) ambientata nella Roma contemporanea e incentrata sullo scacco di un nuovo «superuomo», Corrado Brando, esploratore e colonizzatore dell'Africa; costretto a fare i conti con la mediocrità borghese, egli vede la sua ansia eroica concludersi in uno squallido fatto di cronaca nera, che lo riduce a volgare delinquente; la sua è una volontà di vivere il tragico a tutti i costi, che si traduce in un «gesto improbabile» (G. Barberi Squarotti), sullo sfondo di una città carica di sinistre attese estranee a ogni azione sublime. Un'ambigua e parziale autocritica della figura del superuomo, che non riesce comunque a convertirsi in vera tensione teatrale.

Piú che l'amore:  
il «gesto  
improbabile»

Simili a preziosi arabeschi, a ricami sontuosi, che proliferano su se stessi, sono due altre tragedie in versi: *La nave* (1907), che evoca (in chiave nazionalistica e imperialistica) la Venezia delle origini e un Adriatico medievale, barbarico e bizantino, sotto il segno della fatale e crudele Basiliola, donna di raffinata corruzione; e *Fedra* (1909), riscrittura di un mito classico. Altre opere teatrali D'Annunzio scrisse durante l'esilio francese (cfr. 9.6.14), ma solo nel 1915, al ritorno in Italia, poté gettarsi in un vero «teatro totale», quello della guerra e della politica, tanto atteso e annunciato dai suoi superumani personaggi.

La nave

Fedra

### 9.6.12. Le Laudi.

A ridosso delle nuove esperienze teatrali esplose una nuova poesia dannunziana, di irresistibile vitalità, stimolata dall'ideologia del superuomo, dalla nuova attenzione dell'autore al mito classico e dal suo stesso viaggio in Grecia del '95. Tra il '96 e il 1903 (quasi annunciato dalla rielaborazione di *Canto novo*, del '96, cfr. 9.6.5) si svolge, con momenti di esuberante creatività, il ciclo delle

La nuova poesia  
dannunziana



«Rinascenza eroica» Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi, con il quale il poeta si propone come campione di una «rinascenza eroica», costruendo il più ambizioso modello di una poesia che afferma la «gioia», la conquista del mondo da parte di una nuova umanità pagana, e che si ritiene capace di reimmettere nel presente tutta la vitalità del mito antico. Egli si fa alfiere, artefice e sacerdote di una religione terrena, laica e corporea: è il titolo Laudi mostra come voglia utilizzare, in chiave tutta moderna e anticristiana, la suggestione francescana delle Laudes creaturarum e delle laude (cfr. I.2.3, I.2.11 e GENERI E TECNICHE, tav. 31).

Il progetto D'Annunzio voleva una sorta di poesia continua, in cui dovevano intrecciarsi parti epico-narrative e parti liriche, secondo una struttura molto articolata che nel piano iniziale prevedeva ben sette libri, dedicati ciascuno a una stella delle Pleiadi; ma il progetto e la stesura ebbero varie fasi e diversi aggiustamenti.

I cinque libri delle Laudi

Singole liriche apparvero su giornali e riviste, in tutto il corso della stesura del ciclo, finché nel 1903 si arrivò alla pubblicazione di tre libri in due volumi: il primo vide la luce nel maggio, con il titolo Maia; il secondo nel dicembre (ma con la data 1904), con i titoli Elettra e Alcyone. Solo più tardi il poeta aggiunse alle Laudi altri due libri, improntati però a una retorica nazionalistica e privi di qualunque legame coi caratteri più vitali del ciclo originario: Merope, apparso nel 1912, che raccoglieva le poesie per la guerra libica pubblicate tra il 1911 e il '12 sul «Corriere della Sera» (col titolo Canzoni delle gesta d'oltremare) e Canti della guerra latina (che in un primo momento si doveva intitolare Asterope), apparso nel 1934 e inclusivo di poesie d'occasione scritte durante la prima guerra mondiale.

Maia e Laus vitae

Il primo libro, Maia, ha la funzione di una accesa premessa epico-ideologica, ma fu composto quasi completamente dopo le liriche che costituirono Elettra e Alcyone, soprattutto nei primi mesi del 1903. Dopo due canti che fanno da premessa a tutto il ciclo, ecco svolgersi, con la furia e la velocità di un torrente, un lunghissimo poema, Laus vitae, diviso in ventuno parti e fatto di strofe di ventuno versi (tre volte sette, a indicare il numero delle canne della siringa dell'antico dio Pan), costruite su una libera successione di versi di differente misura (tra i quali dominano il settenario e il novenario). È una esaltazione della vita, « dono terribile del dio », e della varietà dell'universo, che si offre alla conquista, al desiderio e al potere umano: i più diversi aspetti del mondo naturale, del mito, della storia, diventano per l'io del poeta (che si presenta esplicitamente come il protagonista-eroe del poema) oggetti da ghermire e possedere. A questa esaltazione del possesso - che insegue ogni presenza, si avventura in frequenti digressioni e mescola i temi e le immagini più eterogenee - l'autore tenta di conferire un ritmo epico con la narrazione del proprio viaggio in Grecia del 1895, che viene trionfalmente interpretato nel segno di Ulisse: come inesaurita ricerca di conoscenza e come recupero della forza originaria del mito greco. Al racconto di quel viaggio nel passato succede un ritorno al presente, alla vita delle « città terribili », dominate dalla volgarità e dal denaro, dal grigio squallore della « folla »; ma nella folla l'eroe coglie anche una attesa di rigenerazione, la prefigurazione di un futuro creato dal lavoro e dall'industria. Dopo un elogio del « maestro » Carducci in una accezione tutta pagana e anticristiana, questo poema pletorico e farraginoso (singolare tentativo di epica narcisistica, in

La vita, l'universo e il potere

In attesa della rigenerazione

Il viaggio in Grecia, a tutto presente, 1895 del Carducci

cui il più violento individualismo vuole offrirsi come « positivo » modello ideologico) si conclude con una inno alla madre natura, preannunciando la nuova partenza del protagonista per altri viaggi di conquista («ché necessario è navigare, / vivere non è necessario »).

Il libro di Elettra contiene componimenti in metri diversi, composti e già pubblicati quasi tutti tra il 1899 e il 1902, dedicati all'esaltazione e alla commemorazione di vari « eroi », che il poeta riconosce come altrettanti specchi di sé e come guide nel suo programma di immersione nell'universo (tra gli altri, Garibaldi, Verdi, Bellini, Victor Hugo): si tratta di una poesia celebrativa, animata da continui scatti polemici (un certo interesse può avere, per i suoi risvolti ideologici, la canzone in morte di Nietzsche, Per la morte di un distruttore). La seconda parte del libro propone una pausa di « silenzio », nella convinzione che dal silenzio verrà « l'Eroe necessario »: si succedono una serie di componimenti (soprattutto sonetti) dedicati a Le città del silenzio, varie città italiane la cui muta vita, carica di storia, promette gloria futura; il nazionalismo diffuso in tutto il libro erompe alla fine in un Canto augurale per la nazione eletta.

Elettra: commemorazione degli eroi

Ma il vertice delle Laudi e dell'intera poesia dannunziana è toccato da Alcyone (nelle prime edizioni con la grafia Alcione), che vuole costituire una sorta di « tregua » nell'ascensione eroica del poeta-vate e rappresentare un'immersione di trionfante sensualità nella gioia e nel calore dell'estate. È un'ampia serie di componimenti, di grande varietà metrica, organizzati in modo da percorrere l'intero ciclo della stagione: dalla freschezza rigogliosa del giugno alla matura malinconia del settembre. Solo poche liriche risalgono al 1899 o al 1900 (le prime, tra cui la celebre La sera fiesolana, apparvero sulla «Nuova Antologia» nel novembre 1899), mentre l'intera struttura dell'opera e quasi tremila versi furono il frutto di una febbrile attività poetica dell'estate 1902 (a cui faceva da sfondo il paesaggio della Versilia) e altri testi risalgono al 1903.

Alcyone e la gioia dell'estate

In Alcyone, che la critica ha sempre considerato il migliore risultato di D'Annunzio, si espande nel modo più pieno quella poesia dell'estate e della vacanza che già si era affacciata in Canto novo (cfr. 9.6.5): ma alla fresca ingenuità della raccolta giovanile si sostituisce qui un atteggiamento sacerdotale, che si esplica nella « lode » ossessiva delle messi, delle frutta, dei fiori, di tutto ciò che l'estate produce e svolge dal suo grande corpo. La gioia per il fisico sprofondarsi nel sole, nel mare, nelle forme vegetali, si amplifica sotto il segno del dio Pan e degli antichi miti della fertilità, del rigoglio, della metamorfosi, che spesso D'Annunzio riscrive e sviluppa in nuove figurazioni (si ricordino in particolare L'oleandro e Undulna). Il virtuosismo verbale del poeta, che dalle sensazioni corporee trascorre abilmente a trionfanti visioni di paesaggio, ad artificiosi giochi di citazioni, a levigate immagini classicistiche, non è mai stato così furente e incontenibile: dappertutto cerca segni di entusiasmo e godimento, si concede a un piacere che vorrebbe essere orgiastico e dionisiaco, ma che appare ancora una volta tutto narcisistico, reso esclusivamente a una espansione dell'io e della sua parola. Dall'insieme del libro si ricava un'impressione di eccesso, di sovraccarico barocco, di ostinata ripetitività o di variazione infinita intorno a una tematica in realtà assai semplice: tutto ciò che viene detto risulta

Poesia del dionisiaco

Virtuosismo verbale

Ripetizione su temi costanti

maia  
dionisiaco



già noto, già implicato dalla vitalità dell'«imaginifico»; possiamo ammirare l'incessante spettacolo, ma non ne ricaviamo nessuna autentica conoscenza.

Sapienza sonora

Proprio all'interno di questa dismisura fine a se stessa, ecco però che una sottilissima sapienza sonora priva di peso la parola, la sospende in una sorta di incantata allucinazione (spesso corrispondente alla abbacinante solarità del paesaggio e all'oscura accensione dei sensi di chi lo attraversa). La sintassi obbedisce a una metrica ancora tradizionale, ma disponibile a molte libertà, e procede in modo flessuoso, quasi carezzando le parole (come al solito, prezioso, compiaciute del loro rilievo fonico), trascinandole in un movimento serpentiniforme che sembra spesso interrompersi, ma in realtà torna su di sé e poi riparte e si prolunga inarrestabile. Nelle liriche più riuscite, meno cariche di pretese mitiche e di materiali classico-eruditi, la parola pare estenuarsi nell'atto stesso di offrirsi; e la onnivora sensualità dannunziana, così bramosa di possesso, ha i suoi esiti più felici quando si stempera in una dolcissima e tenue femminilità, quando si fa invadere dalle forme vegetali e sembra perdersi in esse (nascono allora liriche «perfette», giustamente celebri, come La sera fiesolana e La pioggia nel pineto). Ma la «perfezione» di questa lirica dannunziana mantiene comunque qualcosa di troppo lucente e trionfante: essa sembra fissare un canone di rappresentazione della natura come mito e spettacolo, come visione accesa e splendente, dal quale la migliore poesia italiana del Novecento dovrà comunque liberarsi.

Le liriche «perfette»

### 9.6.13. Le Faville del maglio e altri scritti, memorie, racconti, esplorazioni.

Una nuova scrittura autobiografica

Un D'Annunzio diverso – teso a esplorare i risvolti segreti e oscuri della sua vita e della sua arte, le inquietudini e i desideri inespressi, pronto a interrogarsi più che a esporsi teatralmente – si rivelò con le prose pubblicate sul «Corriere della Sera» tra il luglio del 1911 e il settembre del '14, sotto il titolo di Faville del maglio, cioè scintille, frammenti, schegge emessi dagli strumenti della sua arte, dal lavoro della sua officina. Si tratta di scritti brevi, spesso originati da appunti dei suoi Taccuini o nati tra le pieghe delle opere maggiori, le cui prime tracce risalgono alla fine dell'Ottocento, ma che dovettero essere completati e sistemati negli anni a ridosso della pubblicazione. Su questa strada nuova, l'autore continuò a lavorare variamente, fino alla pubblicazione di due raccolte: la prima nel 1924, dal titolo Il venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile (contenente anche una serie di «faville» autobiografiche, messe insieme sotto il titolo Il secondo amante di Lucrezia Buti, e poi pubblicate a parte nel '29); la seconda nel 1928, dal titolo Il compagno dagli occhi senza cigli; non fu invece portata a termine la suggestiva favilla La Violante dalla bella voce, pubblicata postuma solo nel 1963.

L'arte del frammento

Questi scritti, che rifuggono dalle convenzioni dei generi letterari, si incontrano con un orientamento (diffuso all'inizio del nuovo secolo e sostenuto particolarmente dalla rivista «La Voce», cfr. 10.3.1) rivolto verso un'arte basata sul «frammento» e una prosa di tipo poetico. La scrittura prende le mosse da un'inquietata disposizione lirica e da una tendenza all'analisi interiore che si concretano in piccoli apologhi, in brevi notazioni su figure mitiche o simboli-

che, in visioni di opere d'arte, in pause meditative; la consueta effervescenza della prosa dannunziana si frantuma in scaglie, si fa più sottile e lenta, subisce improvvise incrinature. Nelle prose del Venturiero senza ventura (che l'autore presenta come le più antiche) si intrecciano divagazioni preziose, eleganti riflessioni estetiche, aperture verso motivi laterali dell'ideologia e dell'immaginario dannunziano, leggeri disegni su temi che sembrano sfuggire all'invadenza dell'artista supremo. Le faville che costituiscono Il secondo amante di Lucrezia Buti (il cui nucleo originario dovrebbe risalire al 1907) ci offrono una serie di sparsi ricordi dell'adolescenza del poeta ai tempi del collegio di Prato; ma l'autobiografia dannunziana non è animata da nessuna passione della memoria e si svolge come una successione di figurazioni esemplari (modellate sui più vari schemi del mito e della tradizione letteraria), dalle quali risalta il sublime destino artistico di Gabriele. Molto più interessante è la lunga favilla Il compagno dagli occhi senza cigli, che l'autore data al 1900, ma che fu certamente stesa molto più tardi (non era ancora compiuta, quando ne apparvero sei puntate nel «Corriere della Sera» tra il '12 e il '13): nelle pause della scrittura del Fuoco, l'autore ci descrive la visita inquietante di Dario, un vecchio compagno di collegio ora gravemente malato; l'affacciarsi di tanti ricordi non fa che rendere più spettrale e intollerabile l'apparizione presente. Ogni segno dell'antica amicizia e ogni cara memoria vengono dissolti dall'attuale figura, volgare e repellente, di Dario, ridottosi a mediocre imbroglione, che confessa di essersi procurato del denaro falsificando la firma del poeta. A parte le pagine che rievocano la vita del collegio, convenzionali e prive di tensione, questa favilla è dominata dall'orrore del ritorno di un passato che proietta sinistri riverberi sul presente, dal rifiuto del ricordo, della vita larvale, sotterranea, che può turbare l'officina dell'artista (un'analogia lacerante negatività impronta la più breve favilla Esequie della giovinezza).

Venturiero senza ventura

Il secondo amante di Lucrezia Buti

Il compagno dagli occhi senza cigli

L'orrore del passato

Solus ad solam

La Leda senza cigno

Si può capire meglio questo vero e proprio «rovesciamento» della scrittura autobiografica dannunziana, se si esamina la spietata cronaca dell'amore per Giuseppina Mancini, scritta in forma di diario col titolo Solus ad solam, con le date 8 settembre-7 ottobre 1908: qui la volontà di «veder chiaro» dentro di sé porta l'autore a un amaro distanziamento dall'esperienza erotica e dalla stessa figura femminile (donato alla donna malata, questo diario fu pubblicato da una sua amica nel 1939).

All'ambito delle Faville si possono collegare le prose della Contemplazione della morte (1912) in memoria di Giovanni Pascoli e di Adolphe Bermond (il proprietario della villa di Arcachon abitata da D'Annunzio in Francia), e il racconto La Leda senza cigno, apparso sul «Corriere della Sera» tra il luglio e l'agosto del '13, ambientato nelle Lande: scritto in prima persona, questo racconto narra una cupa vicenda di delusione, di fronte allo svelarsi della volgarità quotidiana; ne è al centro una donna bella e misteriosa, che somiglia alla mitica Leda, ma ha perduto il cigno divino che l'accompagnava, e si invischia fino alla morte in squallide situazioni di cronaca nera (il racconto è una sorta di resa all'insorgere di un mondo meschino che contraddice ogni sogno di superiore bellezza). Nell'edizione in volume del 1916, alla Leda fu aggiunta una Licenza, un ampio testo elaborato a Venezia durante la convalescenza per la ferita di



guerra: costruito su vari materiali precedenti, esso intreccia ricordi e sogni del periodo trascorso in Francia, col proposito di esaltare la fraternità « latina » tra Italiani e Francesi, alleati nella guerra in corso.

#### 9.6.14. *Il D'Annunzio francese.*

Durante i cinque anni dell'« esilio » francese (1910-15), D'Annunzio frequentò con particolare predilezione gli ambienti del teatro, della musica e della danza (in cui si distinguevano soprattutto danzatori, scenografi, registi di origine slava). Ispirato dalla ballerina Ida Rubinstein, compose in un francese artificiale, impastato di forme antiche, un « mistero » teatrale in versi, che traduce in chiave estetizzante le forme dei misteri medievali: il *Martyre de Saint Sebastien* (Martirio di San Sebastiano; la figura del santo, rappresentato dalla tradizione pittorica come giovane efebo in languido atteggiamento, era tra le più care alla sensibilità decadente). L'opera, musicata da Claude Debussy (1862-1918) e andata in scena a Parigi l'11 maggio 1911, era in fondo una continuazione del teatro di « poesia » già scritto da D'Annunzio in Italia, ma la lingua francese non perfettamente dominata le conferiva dei caratteri di falsa arcaicità. Confermava questa linea *La Pisanelle* (1913), che combinava motivi simbolici della tradizione medievale e materiali della drammaturgia dannunziana precedente, e che fu musicata da Ildebrando Pizzetti (1880-1968). Un dramma moderno in prosa, di ambientazione borghese, ma basato su una stanca ripresa dei motivi classici della vendetta familiare, è *Le chèvrefeuille* (1914, che ripete il titolo di un *lai* di Marie de France, cfr. 0.3.4) comparso contemporaneamente in italiano col titolo *Il Ferro*. All'uso della lingua francese, in una forma medievaleggiante che in realtà sa di « macaronico » involontario (G. Contini), il poeta tornò negli ultimi anni con *Le dit du sourd et du muet* (Il detto del sordomuto, 1936), che racconta il pellegrinaggio di un chierico miracolato e rivela una ambigua retorica del silenzio, una senile distanza dal mondo.

#### 9.6.15. *D'Annunzio politico e militare.*

Nell'attività politica e militare l'estetismo e il narcisismo di D'Annunzio trovano un immediato pubblico in quella « folla » a cui il suo superuomo guardava con disprezzo e dalla quale era nello stesso tempo affascinato: nell'Italia a cavallo dei due secoli, segnata da tanti conflitti e contraddizioni, la scontentezza dello scrittore per la situazione politica e il suo bisogno di protagonismo sembrano ancora aperti agli sbocchi più diversi; ciò spiega la sua brevissima simpatia per il socialismo all'inizio del nuovo secolo. Ma in realtà tutta l'ideologia dannunziana è orientata verso un orizzonte nazionalistico e imperialistico, che converge con atteggiamenti molto diffusi nella piccola borghesia del tempo (cfr. 9.8.3), si appoggia a un culto ferino della violenza e della distruzione e trova il suo terreno ideale nella grande guerra mondiale, bagno di sangue e « fucina » che dovrebbe forgiare nuovi radiosi destini umani. D'Annunzio corrobora il nazionalismo con una serie di modelli letterari, che non si limitano più alla severa tradizione classicistica e risorgimentale (già utilizzata dal nazio-

nalismo dell'ultimo Carducci), ma si estendono ai più vari schemi e motivi della cultura irrazionalistica e decadente. D'altra parte egli si serve della dimensione dello spettacolo, già esperita in ambito letterario, per farsi protagonista nei nuovi metodi spettacolari della politica e della guerra (in cui si collocano anche le sue coraggiose azioni belliche, volte a creare sorpresa ed effetti di propaganda, più che a produrre veri risultati militari). Inoltre egli sa spregiudicatamente servirsi dei nuovi mezzi tecnici e degli strumenti di distruzione costruiti dalla nuova industria e messi per la prima volta in opera su vasta scala proprio nel primo conflitto mondiale. D'Annunzio immerge insomma la sua cultura classicistico-decadente e la sua aspirazione al mito, nella moderna azione di massa, definendo i primi esempi di quella estetizzazione della guerra e della politica che sarà essenziale per il fascismo.

Il punto di partenza della politica dannunziana è sempre la parola, che crea un'oratoria infiammata, vibrante, aggressiva, aliena da ogni argomentazione razionale, tesa a esaltare il gusto del rischio e del pericolo mediante modi scattanti e militareschi, immagini eroiche e motti esemplari che devono diventare parole di battaglia (e il linguaggio politico fascista seguirà spesso questi modelli dannunziani). D'altra parte la stessa impresa di Fiume, basata sul rifiuto della legalità, sull'uso di bande armate, su un esasperato nazionalismo, su un'attenta manipolazione dell'informazione, può essere considerata una specie di prova generale delle azioni fasciste che subito seguirono (cfr. 10.1.5). Anche se D'Annunzio rifiutò poi di impegnarsi direttamente nella politica e nutrì dubbi e riserve sul fascismo (e gli storici a noi più vicini insistono su questo punto), egli fu comunque uno dei cardini della cultura del regime, e gli va attribuita tutta la responsabilità di aver fatto convergere nel fascismo e nell'azione di massa una cultura decadente, irrazionalistica, individualistica. I suoi discorsi (ricordiamo le raccolte *Per la più grande Italia*, 1915, con i discorsi per l'intervento in guerra; *L'urna inesausta*, 1931, con le allocuzioni fiumane; *Teneo te Africa*, 1936, con i messaggi e le elucubrazioni sulla guerra d'Etiopia) valgono come triste modello di un uso accecante della sapienza letteraria e retorica, che avrebbe creato tutta una serie di imitazioni pedestri e degradate nel linguaggio politico nazionale; chi si trovi oggi a leggerli vi sente l'esito ultimo e più deprimente di una cultura anticritica, che tende non a far conoscere la realtà, ma a manipolarla, a creare un consenso puramente emotivo.

#### 9.6.16. *Il Notturmo e l'ultimo D'Annunzio.*

La convalescenza per la ferita all'occhio patita durante la guerra indusse il poeta-soldato a ritentare, in forme insolite, una scrittura intima e « segreta » come quella delle *Faville* (cfr. 9.6.13): costretto a letto e privato della vista, nei primi mesi del 1916 egli cominciò a scrivere una prosa di riflessione e di ricordo su dei piccoli cartigli, che furono in parte trascritti dalla figlia Renata (che lo assisteva e che egli chiama col nome di Sirenetta), ma vennero poi da lui stesso sistemati in tre parti (chiamate « offerte ») e pubblicati solo più tardi, alla fine del

Decadentismo  
e azione di z

Oratoria  
infiammata

Manipolazione  
del consenso

Un cardine  
della cultura  
fascista

La scrittura  
dei cartigli

fontote notte in cui si trova



tono + sofferto

Esplorazione  
dell'ombra

1921, col titolo di *Notturmo*. Quest'opera suscitò entusiasmi, proprio perché svolgeva alla lettera un'originale « esplorazione dell'ombra » (E. Cecchi), partendo da una condizione di « buio », che annullava la presenza fisica e sensuale della realtà esterna e degli stessi testi letterari, solitamente utilizzati a piene mani dallo scrittore; condizionata d'altra parte dalla dimensione ridotta dei cartigli, la scrittura si basava su notazioni brevi e secche, su periodi concisi e sintetici, su pause e sospensioni capaci di generare suggestivi effetti. La concentrazione sul proprio io sollecita un flusso di sensazioni e di ricordi che si affacciano nel buio; e lo scrittore sembra costretto a fare i conti con dei fantasmi, a seguire visioni di morte (in specie quella della fine del pilota Giuseppe Miraglia, che lo aveva accompagnato nelle sue prime azioni aeronautiche); e tra i fantasmi emerge anche quello inquietante della madre malata e poi morta all'inizio del 1917. Ma tra scatti d'umore improvvisi, sfuggenti allucinazioni e interrogativi sulla propria condizione, D'Annunzio non può rinunciare, in una circostanza come questa, a proiettare se stesso e il mondo della guerra sul piano del mito; l'esplorazione interiore poggia sempre su « una specie di immanente montatura » (A. Gargiulo); la nuova frantumazione ed elementarità del linguaggio nascondono spesso una ruvida retorica militaresca, che sembra affermare l'ineluttabilità della distruzione e della morte e prospettare come solo paesaggio umano degno di essere vissuto quello grigio, secco e violento della guerra: in questa, infatti, lo scrittore presume di riconoscere l'« idealità del mondo ».

La guerra  
come mito assoluto

Il libro segreto

L'ultima opera a cui lo scrittore lavorò nel ritiro del Vittoriale s'intitola *Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire* e fu pubblicata nel 1935: assistiamo qui a una ulteriore frantumazione del linguaggio (che si avvale anche di un uso particolare della punteggiatura), legata al tentativo di scandagliare le zone d'ombra, di delusione, di inappagamento rimaste nelle pieghe del trascorso « vivere inimitabile ». In quest'opera si accumulano disordinatamente considerazioni e riflessioni sul presente, sulle occasioni e gli incontri quotidiani, aforismi e massime, ricordi affioranti dalle zone più diverse del passato, ma l'autore indirizza sul mondo e su di sé uno sguardo sprezzante, con l'acredine di chi è costretto a scoprire il consumarsi di ogni grandezza nella impotenza, nella solitudine, nella vanità di ogni atto. E tuttavia il vecchio D'Annunzio non sa attingere una negatività radicale: nel suo malumore senile vibra un estremo compiacimento di sé, il senso della propria superiorità sul teatro della società; ne viene fuori qualche cosa di arido e di ingrato, l'ultima traccia di un invincibile narcisismo.

Una negatività  
compiaciuta

### 9.6.17. Significato storico dell'opera di D'Annunzio.

Oggetti estetici  
in serie

Se si analizzano le ragioni del successo di D'Annunzio, straordinario e di lunga durata, risulta impossibile separare l'opera dal personaggio che l'ha prodotta, i testi scritti dai gesti e dalle pose spettacolari che li hanno accompagnati. Uomo dalle mille trasformazioni, dal mimetismo inesauribile, egli rivela una sostanziale indifferenza per l'autentica origine degli oggetti estetici e dei modelli di comportamento di cui si serve: nella vita e nell'opera gli interessa in realtà produrre-riprodurre degli oggetti estetici in serie, che ogni volta fa passa-

re per unici e irripetibili, circondandoli di una posticcia assolutezza, di un'aura tutta fittizia e recitata. D'Annunzio cerca dei lettori-consumatori, esibendo senza fine davanti a loro il proprio prestigio di produttore-artefice, persuadendoli della irripetibilità e della unicità che lui recita per loro. Egli offre così un modello di « individualismo di massa », che agisce molto bene sul tessuto sociale arretrato e contraddittorio dell'Italia di fine secolo, ma che si prolunga poi ampiamente in età fascista e in diverse forme della cultura a noi più vicina.

Individuali  
di massa

Per questi motivi la sua figura ha una grande importanza storica, nonostante gli evidenti limiti delle sue opere, il carattere spesso vuoto ed esteriore del suo virtuosismo, le smaccate artificiosità delle sue pose estetizzanti ed eroiche (che spesso, nel loro eccesso, sfiorano involontariamente la parodia). Viste nel loro insieme, le opere di D'Annunzio costituiscono uno sterminato museo del kitsch (cfr. PAROLE, tav. 209), che si espande per un'Italia ancora pre-industriale, carica di storia e di bellezza, ma trasformata dallo scrittore in scenario per futili passioni eccezionali, e già aperta al consumo turistico, all'invasione degli oggetti meccanici e industriali. Nei confronti della natura, dei luoghi storici, degli oggetti artistici, D'Annunzio mostra una volontà di conquista totale, che sembra dar voce estrema al processo di appropriazione e trasformazione dell'ambiente storico e naturale appena avviato dal mondo borghese e industriale: con lui la letteratura, proprio recitando la propria superiorità sul presente, esaltandosi in recuperi del mito e del più glorioso passato, rivendicando l'assoluta libertà dell'artista e la sua funzione di guida eroica, diviene strumento di questa appropriazione. Esercitando un accecamento sistematico, la sua opera utilizza la cultura come barbarie, come strumento per possedere e soggiogare l'universo e l'uomo: essa manipola la tradizione culturale, occultandone ogni possibile contraddizione e configurandosi soltanto come un prendere, un ghermire, che ignora sistematicamente tutto ciò che è « altro ».

Un'esperienza  
di portata storicaLa letteratura  
si riappropria  
del mondo

Si tratta di un atteggiamento minacciosamente « moderno » (come dimostra anche l'entusiasmo di D'Annunzio per le possibilità d'avventura e di distruzione offerte dalle nuove macchine), ma con esso contrasta il fondo ancora classicistico e tradizionale del linguaggio dannunziano: l'arretrato tessuto sociale italiano e la nuova cultura di massa che in esso si sviluppa generano un curioso linguaggio classicistico massificabile, che si libera dall'impronta professionale carducciana e si apre (ma solo in superficie) al parlato e a nuove suggestioni musicali. Questa misura linguistica permette all'opera dannunziana di sopravvivere a lungo, da una parte come modello per la retorica e la propaganda fascista, dall'altra come punto di riferimento per tanta poesia novecentesca.

Un classicismo  
per le masse

L'opera di D'Annunzio ci dà così un'immagine ricca e articolata di un uso sociale della cultura da parte della società borghese a cavallo dei due secoli: una società sospesa tra chiusure provinciali e ambiziose aperture verso la cultura europea, che si lascia catturare volentieri da miti che la convincono della sua superiorità e del suo diritto di impossessarsi del mondo. Quest'opera può offrire il piacere che si prova nel curiosare dentro un abnorme museo: e tutte le riproposte che se ne fanno (anche quelle più recenti) finiscono per legarsi a nozioni esteriori, strumentali e spettacolari, della poesia e della letteratura.

Uso sociale  
della cultura