Montale disse che occorreva «attraversarlo». Gadda amava il soldato e detestava il Vate. Gramsci lo cercava e Lenin lo definì un grande rivoluzionario. Ecco chi era davvero

# Fu vera arte? Sì, in frammenti

**Allora, vediamo questa figura di poeta-soldato, di letterato-politico, vero letterato tradizionale e insieme politico moderno. È così? Secondo lei D'Annunzio è riuscito davvero a essere insieme queste due cose?**

Io credo che prima di D'Annunzio ci sia stata una tradizione risorgimentale, che può avere avuto il suo incunabolo in Foscolo e nella quale lo scrittore sovrapponeva ai testi la fotocopia della sua immagine biografica. Il gesto al testo. Solo Foscolo forse, come D'Annunzio, ha costruito un costante autoritratto ideale di sé stesso per i posteri, attraverso l'epistolario: un'operazione in qualche modo cimiteriale. Foscolo presenta se stesso anche come eroe: un «eroe da calzetta» può commentare Gadda. La differenza con D'Annunzio è che questi, dall'eroismo è trapassato a un'azione che poteva dargli un potere politico vero. Per un momento ha pensato davvero che la marcia su Fiume potesse essere l'inizio di una marcia su Roma.

**Ma dunque, sotto le sue mani si è modificata la figura del politico e insieme dello scrittore del Novecento.**

La figura di politico-scrittore che D'Annunzio ha tentato di varare era nuova ma anche vecchia, e l'evolvere rapido della situazione politica fece sì che egli fosse un vessillo più che un vero uomo politico. Io credo che la tesi di De Felice abbia una sua bontà: D'Annunzio ha dato uno stile a un gesto che era di per sé impolitico. I dettami politici venivano invece dal suo composito *entourage*. Ad esempio, si può ricordare la linea politica molto attraente di De Ambris, che D'Annunzio ha in qualche modo coartato. Quando De Ambris sostenne che Fiume poteva costituire un modello di parità tra le nazionalità, le etnie, le lingue e D'Annunzio corresse, stabilendo un privilegio per l'italianità, evidentemente ci fu un passo indietro in senso nazionalistico.

In ogni caso, la distinzione tra D'Annunzio e fascismo va fatta, ma non oltre un certo segno. Insomma, poteva essere nuova la sua figura di leader carismatico come letterato-soldato. Poteva essere relativamente nuovo il linguaggio. Ma, checché se ne dica, il Vate rimane, anche nei momenti populistici, un figlio della Nuova Italia, del vecchio stato liberale, di cui vede la possibilità di un superamento solo in senso aristocratico ed elitario.

**E, a suo parere, è cambiata anche la figura del letterato, dopo di lui?**

Abbastanza. E in questo è stato un modello da negare e da rinnegare. Da un lato ha fatto scuola con una serie di gesti esteriori (il poeta che si vestiva da poeta, si faceva fotografare da poeta e, con comunicati stampa, rendeva noto di essere più o meno ispirato eccetera). Fu una gestione teatrale della poesia, che purtroppo continua ancor oggi: il dannunzianesimo dei poeti da palcoscenico. Ma ci sono stati anche poeti che l'hanno rifiutata. Che Montale o Sereni vestissero come impiegati di banca significava per loro compiere dei gesti che non potessero in alcun modo sovrapporsi ai testi. Erano poeti in quanto scrivevano, non in quanto agivano.

**Ma Montale ammette che D'Annunzio fu un maestro.**

Montale dice una frase sibillina, come è lui di solito. Dice che sarebbe un pessimo segno averlo attraversato senza accorgersene. E lo paragona a Victor Hugo. Montale lo ha attraversato, come lo hanno attraversato un Gozzano, i crepuscolari, anche Gadda. Gadda è molto drastico, anche se con dei cortocircuiti mentali. Quando scrive il pamphlet contro Foscolo disegna la figura del Poeta-Vate, il poeta irsuto, peloso, mentitore, irrazionale, che invece del logos ha Priapo. E associa a Foscolo, Carducci («gli irsuti») e anche il poeta calvo e glabro della Terza Italia, D'Annunzio, che però aveva una chioma arruffata di marachelle. Poi però lo rispetta quando il dolore nevrotico per la morte del fratello gli fa ricordare che D'Annunzio è stato un vero combattente e allora dice «onore al fante del Faiti del Veliki». Ma tolto questo sussulto nevrotico, lo odia drasticamente.

**Lei come spiega l'interesse invece dei leader comunisti per D'Annunzio: Gramsci che nel 1921 si presenta a Gardone per essere ricevuto (e non fu) e Lenin che dice meraviglie del Comandante?**

Ripeto, in molti dannunziani c'era un'anima progressista. La linea De Ambris poteva riconoscere nel gesto generoso e anarchico di D'Annunzio anche uno strumento per dare uno scrollone a un'Italia borghese che ripiegava su posizioni grette, dopo lo sconquasso sociale di quell'infausta prima guerra mondiale. Quanto alla frase che Lenin avrebbe pronunciato («D'Annunzio è l'unico rivoluzionario in Italia»), io credo che sia da leggere in senso polemico, come un attacco all'attendismo del socialismo massimalista. E non tanto come fiducia sulle effettive capacità di D'Annunzio di dar vita a un movimento rivoluzionario di segno socialista. Sta di fatto, che nel dannunzianesimo c'era anche una componente ideale di segno progressista, che poi separò, per dir così, parte dei dannunziani dal nascente fascismo. Ma questo non cambia la sostanziale sordità di D'Annunzio a un disegno di società dove potessero evolversi le tendenze delle masse cattoliche e socialiste.

**E il suo senso «della terra». La sua italianità, anzi «abruzzesità» («Figlia di Iorio» eccetera). False anche quelle?**

Neanche ad esse credo. Racconto solo un episodio: una delle cose che mi ha emozionato di più nelle mie ricerche è stato di trovare un trattato sulla flora toscana, del 1860, da cui D'Annunzio ha desunto tutta l'abbondanza dei termini botanici di cui fa sfoggio in *Alcyone*. Pascoli, invece, i fiori li conosceva davvero. Al punto che quando pubblica la seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio*, subito dopo le *Laudi*, aggiunge una nota nuova a quel verso bellissimo dove dice: «La Chioccetta per l'aia azzurra / va con il suo pigolio di stelle»; e scrisse a piè di pagina: «La Chioccetta: nome contadino delle Pleiadi». Come per dire: io conosco le stelle e si chiamano così, tu invece vai a cercarle sui libri. È lui il vero contadino. L'Abruzzo di *Terra vergine* non è l'Abruzzo vero. È l'Abruzzo di Sandokan. Non si può presentare una villana dicendo: «Che magnifica fiera con quei lombi da pantera».

**Comunque, non si può negare a D'Annunzio almeno una natura letteraria complessa: da una parte è l'autore di «Alcyone», poesia della natura, dall'altra di «Maia», poesia d'impegno ideologico, civile, politico.**

D'Annunzio è un poeta grande per frammenti (qualche lirica di *Alcyone*, qualche lirica *prerafaellita della stagione* romana e qualche pezzo di prosa memoriale). Ma riteneva di dover fare dei poemi. Così *Maia* e *Alcyone* sono libri complementari, e *Alcyone* è solo il momento pastorale. Soltanto, che il momento pastorale, oscuramente, è poi stato quello in cui si è riconosciuta tutta la nuova poesia del '900. Non la poesia del despota, del superuomo. *Maia*, nonostante che qualcuno cerchi di rivalutarlo sul piano ideologico per i suoi contenuti di progresso o per le descrizioni delle città industriali, ha delle parti semplicemente orribili. E destrorse. Si vedano i riferimenti più oltranzisti a Nietzsche, quando celebra l'uccisione del figlio di Astianatte, il vincitore che non risparmia il vinto. È una prospettiva allarmante dal punto di vista ideologico.

**E lui come faceva a tenere insieme tutte queste corde? A essere, come diceva, il «multanime»?**

È questo il fatto. La sua assoluta assenza di capacità selettiva nei confronti di se stesso. Ha scambiato il suo *Alcyone* per la parte pastorale di un poema in cui i pezzi forti dovevano essere gli altri. E non ha capito che lì era invece la sua forza: in questa capacità frammentaria di pensare un poema, senza poi essere capace di realizzarlo. La sua modernità non è quando celebra la modernità che si incarna, ma quando si accorge che questo mito diventa puramente culturale, che non ne rimane che un capitello spezzato delle rovine romane di Caracalla, dove cresce e guizza una lucertola. Quando si accorge che il restauro mitico è operazione puramente mentale, nella schietta linea della grande poesia occidentale moderna – Hölderlin – allora è grande. Quando pensa che il mito possa rinascere – O Roma! O Roma! – o possa essergli consegnato, e magari incarnato in una conquista africana – che ribattezza *Teneo te Africa* come se Mussolini, novello Scipione, andasse a rinnovare il mito di Roma civilizzando i barbari etiopi – allora mostra il suo delirio.

**Insomma, avrebbe dovuto venir corretto da un po' di psicanalisi.**

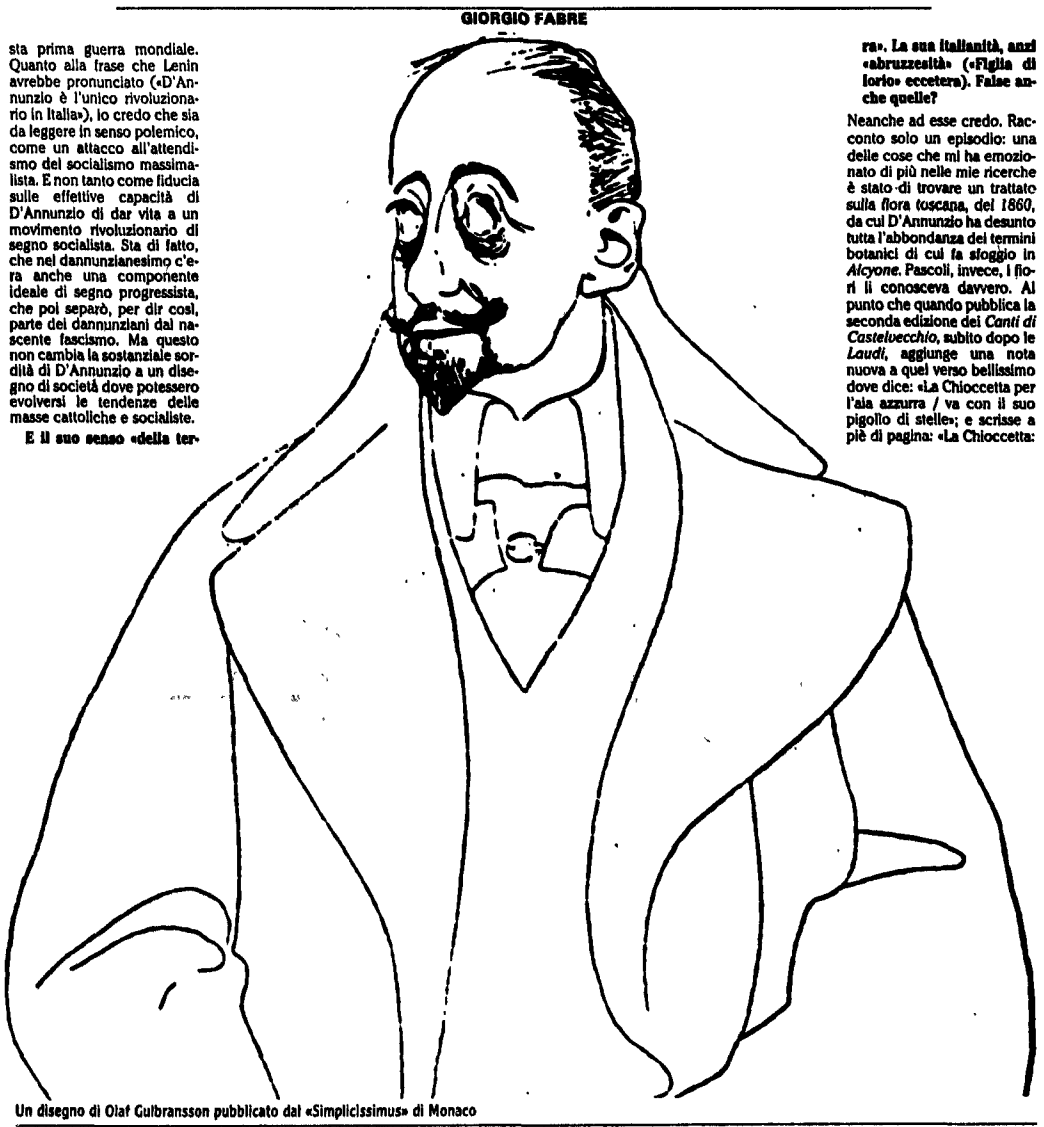
Questo è uno dei suoi grandi vuoti. D'Annunzio ha dei testi psicanalitici di straordinaria forza. La stessa *Città morta* poteva aprirsi a prospettive di questo genere, con la sua idea di scavare le tombe degli Atridi per contaminarsi di maledizioni incestuose. Avendo mancato l'appuntamento con Freud, tutto questo si risolve in un gesto nicciano malriuscito: l'atto puro che diventa omicidio. Il fratello che ammazza la sorella per sottrarla alla propria immonda passione.

**Ma avrebbe avuto qualche possibilità «mentale» di incontrare la psicanalisi?**

Direi di no. Per fare la psicanalisi bisogna avere almeno un senso critico del proprio io. Ecco, questo è uno dei punti che ci fanno apparire D'Annunzio come estraneo e vecchio: la continua celebrazione del proprio io. La stessa cosa che succede quando legge Proust, che non capisce. E liquida questo «très vieux pédéraste» limitandone il valore alla sintassi. E non capisce che quella sintassi era la cattedrale dell'uomo moderno. Lo stesso con la pittura impressionista. Esiste una lettera abbastanza bella dove parla di un commento del giovane Fiora a una scelta delle *Laudi*. E dice: va bene, fa dei bei riferimenti; accetto naturalmente solo quelli di Dante, perché prima di me c'è solo Dante; però sbaglia quando sostiene che io prefiguro le aberrazioni dell'arte moderna come l'impressionismo. È curioso, lui che ebbe modo di vedere una grande collezione impressionista a Parigi (l'ha scoperto Guy Tosi) non ne fece poi mai cenno. Erano aspetti di rottura dell'arte moderna di cui non aveva consapevolezza. Anche il frammentismo della sua prosa riesce a giustificarlo in fondo perché è il solo esito necessario di una incapacità narrativa. I suoi romanzi sono poverissimi d'intreccio. La narratologia non si è mai cimentata con D'Annunzio. Ne caverebbe poco.

Giovane talento della filologia italiana (ha 43 anni), Pietro Gibellini come studioso viene identificato (e magari ne è anche arcistufo) con quel settore un po' carbonaro che è la dannunzianistica. Se non altro è un dannunzianista (ma non solo) per la sua attività di direttore della sezione culturale del Vittoriale di Gardone e quindi per le sue iniziative (se ne sa poco, ma ogni anno, ci sono almeno due convegni sul Nostro, uno a Gardone e uno a Pescara; nel 1988, per le commemorazioni, i convegni si sono moltiplicati per dieci. Come si dice: attivo spreco di denaro pubblico). E poi dannunzianista Gibellini lo è per la mole di lavori filologici e storici che ha pubblicato (basti il bel *Logos e Mythos* per Olschki nel 1985). Ha poi completato un'edizione critica di *Alcyone*, la prima delle opere dannunziane in edizione critica che Mondadori dovrebbe pubblicare nel tempo. Forse uscirà quest'anno (i soldi per i convegni ci sono, per le edizioni critiche, meno).

GIORGIO FABRE



Un disegno di Olaf Gulbransson pubblicato dal «Simplicissimus» di Monaco

# L'esagerazione a teatro

MARIA GRAZIA GREGORI

Un teatro inteso come combattimento, sia pure letterario, come palestra di sentimenti assoluti, sostanzialmente estranei a un'epoca che pare avere smarrito il senso collettivo del tragico. Ma anche teatro come luogo privilegiato della rappresentazione di un ideale estetico e sensuale di vita che proprio dalla sua lontananza e dalla sua «esagerazione nei confronti della realtà sembra poter derivare la necessità di un'arte davvero popolare e, come tale, educativa e politica.

E l'idea che D'Annunzio persegue lungo circa vent'anni a partire dal 1896, già ben definita in lui fin dall'inizio come dimostra il cosiddetto *Discorso della siepe*, pronunciato nell'occasione della sua elezione a deputato nel 1897 per il collegio di Ortona: «Io torno qui dopo una prova (si allude all'andata in scena a Parigi del *Sogno di un mattino di primavera*) che non è se non l'inizio di una vasta impresa d'arte (...). In questa prova, per la prima volta, io ho comunicato in una maniera diretta e sensibile con la moltitudine adunata e per la prima volta ho cercato di suscitare il sentimento della Bellezza nell'animo innumerevole».

Un vero e proprio manifesto contro il teatro tardoromantico, ma anche contro la scena borghese, contro quel galantomismo lombardo che proprio in quegli anni si va affermando nelle commedie di Praga, Rovetta e Giacosa. E forse è proprio da ascrivere a questa ansia innovatrice – mutuata anche dall'amicizia amorosa con Eleonora Duse – la scelta del campo tragico, di una musa nobile, anche se la sua dimensione non è, ormai, più universale come quella del modello greco, ma riguarda da vicino il nuovo Signore del Mondo, il Soggetto. Un teatro i cui protagonisti possono essere derivati indifferentemente dalla storia, magari reinventata per l'occasione, o da una quotidianità apparente: nell'un caso e nell'altro, comunque, folgorati dalla necessità fatale della tragedia. Succede a Francesca da Rimini nel testo omonimo, succede allo scultore Ludovico Settale nella *Gioconda*, succede ad Aligi e a Mila nella *Figlia di Jorio*. E nell'un caso e nell'altro si tratta di personaggi assolutamente diversi dai protagonisti dei romanzi dannunziani, qui scelti come esempi di una positività esemplare malgrado la loro tragica e ineluttabile rovina.

Il teatro di D'Annunzio, insomma, possiede, almeno negli intenti del suo autore, una misura più universale di quanto non abbiano le peregrinazioni di Andrea Sperelli e trova alimento nel sogno, così radicato nella cultura europea di quegli anni, di un'arte totale, di un Teatro del Mondo, di ispirazione wagneriana. Un teatro del futuro di cui nel romanzo *Il fuoco* si dà addirittura il nome (Teatro d'Apollo) e il luogo (il Gianicolo). Un nuovo Bayreuth nel quale al di là dell'arco scenico e del baluardo della finzione, il poeta avrebbe potuto parlare alla folla ed elevarla alla sua altezza attraverso l'arte della sua parola.

Così se *La città morta* è in qualche modo debitrice al mondo dell'antica Grecia (ancora una volta è il *Fuoco* a testimoniarcelo) nel luogo se non proprio nella storia narrata, che mette in campo (come nella quasi contemporanea *Elettra* di Hugo von Hofmannstahl peraltro grande ammiratore di D'Annunzio), un'umanità che ormai comincia a conoscere i grandi misteri dell'io grazie alla psicoanalisi, i due grandi «sogni», (*Sogno di un mattino di primavera* e *Sogno di un tramonto d'autunno*) invece, contengono l'affermazione consapevole di un teatro che opera su segni di riconoscimento addirittura primordiali come il sangue e la sessualità. Ed è proprio in questi due testi, che inizia a prendere corpo quello che è, inaspettatamente quasi per chi abbia letto solo i suoi romanzi, il motivo di maggiore novità del teatro dannunziano: il trionfo di un'immagine di donna fatale, protagonista sempre anche nella follia o nell'autoannientamento del proprio destino oltre che principale molla di quello degli uomini che la circondano. Così fra un frusciare di camicie di seta, di velluti firmati da Fortuny, fra cascate di perle, impudicamente, a trionfare sono le Isabelle, le Pantee, le Basiliole, le Parisine, le Mile, le Gigliole, le Pisanelle. L'ideale femminile di D'Annunzio, l'immagine amata-odiata di una donna sostanzialmente sconosciuta elevata quasi a divinità nella sua sessualità distruttrice. Non stupisce dunque che le massime signore della scena di allora – la Bernhardt e la Duse – si contendano le sue eroine malgrado, talvolta, gli insuccessi. Anche se, forse, l'erotismo ambiguo di D'Annunzio trova la sua massima espressione nel bellissimo, androgino corpo nudo di Ida Rubinstein, la danzatrice russa prescelta per interpretare il ruolo di San Sebastiano nel *Martyre*, fin troppo palese autorappresentazione dell'autore. Eppure il sogno di un teatro totale cova ancora sotto le perle e i velluti se, anche nell'esilio francese, l'immagine di un Gran Teatro del Mondo torna a farsi possibile nell'ipotesi di un Théâtre des fêtes in grado di soggiogare le folle con la mobilitazione di settecento attori e centoventi musicisti. Ma è ormai troppo tardi per i sogni del teatro. Altri sono i palcoscenici che interessano a D'Annunzio, agli albori della prima guerra mondiale.

# Tra Wagner e Tosti

PAOLO PETAZZI

«Il mio stame è dedotto e attorto dalla vita della musica», scrisse D'Annunzio nel *Venturiero senza ventura*, e di fatto la musica è una presenza costante, negli scritti autobiografici, nei romanzi, in una molteplicità di interventi sulla scena politico-culturale italiana, ed anche (ma non fu sempre l'aspetto più rilevante) nella collaborazione con compositori.

Lo spazio riservato alla musica negli interessi di D'Annunzio è un'altra prova della sua *apertura europea: l'incontro e la fusione fra* arti diverse, e in particolare la riflessione su poesia e musica, sono temi essenziali per i protagonisti del Simbolismo e del Decadentismo, e D'Annunzio non poteva ignorarli; se non altro per i suoi debiti con il Simbolismo francese. Né poteva ignorare la concezione wagneriana dell'«opera d'arte totale», presenza incombente e determinante nella cultura di fine secolo.

## I debiti verso il simbolismo francese

Era dunque inevitabile che D'Annunzio professasse per Wagner una ammirazione sconfinata, anche se il suo cuore batteva per le romanze dell'amico Francesco Paolo Tosti. In questa prospettiva non sono determinanti i documentati plagi da fonti francesi in diversi celebri passi wagneriani dei romanzi di D'Annunzio, anche se non aveva torto Romain Rolland quando affermava: «Sono persuaso che la sua scienza musicale sia fatta in gran parte di brandelli di conversazione, rivissuti con energia poetica». Non mancano in D'Annunzio pagine che rivelano un gusto autentico per il Lied e per la musica da camera, e soprattutto è innegabile la coerenza delle sue idee sulla musica e sulla situazione musicale in Italia.

Fin dall'inizio D'Annunzio si rivela estraneo alla tradizione melodrammatica ottocentesca e prende drasticamente le distanze dal «verismo» e dalla Giovane Scuola, schierandosi al fianco di coloro che si battono per la diffusione *della musica strumentale e del verbo wagneriano*. Anzi, nel *Fuoco* Stelio Effrena va oltre, predicando un ritorno alle ricerche della Camerata Fiorentina, alla grandezza di Monteverdi e di Palestrina, toccando un tema che sarebbe stato caro alla «generazione dell'Ottanta», a Casella o a Malipiero, quello del rinnovamento della musica italiana nutrito della venerazione per i tempi della sua più autentica grandezza. L'ideologia decadentistica della fuga dal presente e del vagheggiamento degli splendori di epoche lontane poteva forse segnare un punto di incontro tra D'Annunzio e Gianfrancesco Malipiero; ma l'amicizia con questo musicista si colloca negli ultimi anni della vita del poeta, che non aveva preso in considerazione il tentativo del giovane Malipiero sul *Sogno di un tramonto d'autunno*.

Agli incontri di D'Annunzio con musicisti è dedicata gran parte del recentissimo libro di Rubens Tedeschi *D'Annunzio e la musica*, su cui dovremo tornare: è un quadro ampio e informatissimo, seguito da documenti preziosi, dalla prima raccolta completa degli scritti di D'Annunzio critico musicale. La storia di questi incontri è ricca di equivoci e di significativi fallimenti. Fallirono i tentativi di collaborazione con Puccini, che avrebbe preteso dal poeta-librettista «grande dolore in piccole anime», e non poteva nascere il capolavoro dal rapporto privilegiato con Pizzetti e dalle battaglie per la sua *Fedra*. L'odio per Mascagni, il «capobanda di Cerignola» non impedì la collaborazione con lui nella *Parisina* (ma in questo caso il musicista fu veramente plagiato dal suo senso di inferiorità nei confronti del poeta).

## Il sostegno a Casella e Malipiero

D'Annunzio rimase freddo verso il successo di Zandonai, nella cui *Francesca da Rimini* rifiutava le persistenti compromissioni con la vocalità della «Giovane Scuola», e diede un sostegno incondizionato a Casella e Malipiero per l'edizione di antiche musiche italiane e per la creazione della Corporazione delle Nuove Musiche.

Sono forse questi i momenti determinanti (rivelatori anche nei loro limiti) dell'azione diretta di D'Annunzio sulla musica italiana del suo tempo: essi non esauriscono peraltro la vasta influenza che D'Annunzio esercitò sulla cultura e sul gusto musicale nell'Italia dei primi decenni del secolo. I suoi testi, con la loro lunghezza e il peso della decorazione verbale, costituirono sempre, in qualche misura, un problema per i musicisti che li affrontavano. Claude Debussy, di gran lunga il maggiore, lo aggirò scrivendo per il *Martyre de Saint Sébastien* solo musiche di scena, una partitura discussa che resta comunque la più interessante ispirata direttamente da D'Annunzio.