

Luciano Curreri

and direct Taxes shall be apportioned among the several States which may be determined by adding to the whole Number of free Persons, including those of other Persons. The actual Enumeration shall be made within three Years next Term of ten Years, in such Manner as they shall by Law direct. The States shall have at least one Representative; and until such Enumeration Massachusetts eight, Rhode Island and Providence Plantations one, Connecticut one, Pennsylvania five, North Carolina five, South Carolina five, and New York in the Representation from any State, the Executive Authority the Representatives shall chuse their Speakers and other Officers; and shall have

La consegna dei testimoni tra letteratura e critica

A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio



FONTI STORICHE E LETTERARIE
EDIZIONI CARTACEE E DIGITALI

— 22 —

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

BIBLIOTECA DIGITALE

COMITATO SCIENTIFICO

Adele Dei
Anna Dolfi
Simone Magherini

Volimi pubblicati:

MODERNA [diretta da Anna Dolfi]

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.

INFORMATICA E LETTERATURA [diretta da Simone Magherini]

1. *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999. Manuale d'uso vers. 1.0*, a cura di Simone Magherini, 2003.

Luciano Curreri

La consegna dei testimoni tra letteratura e critica

A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio

Firenze University Press
2009

La consegna dei testimoni tra letteratura e critica : a partire
da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio / Luciano Curreri.
– Firenze : Firenze University Press, 2009.
(Fonti storiche e letterarie. Edizioni cartacee e digitali ; 22)

<http://digital.casalini.it/9788884538758>

ISBN 978-88-8453-851-2 (print)

ISBN 978-88-8453-875-8 (online)

Libro pubblicato con un contributo PRIN 2005
(responsabile scientifico Prof. Anna Dolfi)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

© 2009 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com>

Printed in Italy

INDICE

PREMESSA	
LA CONSEGNA DEI TESTIMONI TRA LETTERATURA E CRITICA	9
1. «Comune a tutti la Francia»	9
2. Tra Francia e Italia: le ragioni di un trittico	11
3. La consegna dei testimoni e il caso di d'Annunzio	14
4. 1994-(1998)-2008: nota bibliografica e ringraziamenti	16
PARTE I	
CAPITOLO I	
RICERCARE LA FINE: SPECIFICITÀ DI NERVAL NEL PERCORSO ERMENEUTICO MACRIANO	21
CAPITOLO II	
PER UNA DESCRIZIONE DEL COMPARATISMO FRANCO-ITALICO: VALÉRY, FOSCOLO, <i>I SEPOLCRI</i> E <i>LE CIMETIÈRE MARIN</i>	39
CAPITOLO III	
<i>L'HEART OF DARKNESS</i> DEL SIMBOLO: D'ANNUNZIO E MACRÍ	63
PARTE II	
CAPITOLO I	
«LES IMAGES AVANT LES IDÉES»: D'ANNUNZIO E BACHELARD STORIA DI UN INCONTRO MANCATO FRA <i>LA TERRE ET LES RÊVERIES DE LA VOLONTÉ</i> E <i>LES VIERGES AUX ROCHERS</i>	91
CAPITOLO II	
LIBRI MINIERE E SBRICCIOLAMENTI: JACOBBI 'MINATORE' D'ANNUNZIANO D'ECCEZIONE	131
CAPITOLO III	
«FOTOGRAMMI» PER UNA CONSEGNA DEL TESTIMONE: DA TOSI A CIANI E ALLA «GIOVANE CRITICA»	153
APPENDICE	
ATTUALITÀ DELLA CRITICA: PERSISTENZE NOVECENTESCHE TRA FRANCIA E ITALIA	169
INDICE DEI NOMI	177

A Firenze

PREMESSA

LA CONSEGNA DEI TESTIMONI TRA LETTERATURA E CRITICA

1. «Comune a tutti la Francia»

La patria «comune a tutti» per Oreste Macrí e la terza generazione è la Francia, la civiltà che aveva mediato, dopo l'ultima battaglia tra feudalità e mondo moderno del *grand siècle*, la vita culturale europea, dando origine, nel Settecento, non solo alla rivoluzione e alla restaurazione ma anche alla resistenza intellettuale agli eccessi dell'una e dell'altra. Una resistenza che l'Ottocento e il Novecento manifesteranno, nell'età degli imperialismi e alle soglie dei regimi totalitari, sotto forme intellettuali diverse. Scegliere fra queste significa già dire chi sei, per un critico come Macrí. Nerval, Valéry creano una direzione di ricerca che da un punto fermo, da una fine dell'*iter* ottocentesco, conduce a una rinascita di quest'ultimo nel Novecento; una rinascita verginale e assoluta, offerta da una sempre più estrema e rarefatta operazione vitale e intellettuale al tempo stesso. La specificità di Nerval nel percorso ermeneutico del critico salentino è la ricerca di quella fine, dalla quale risorge – e non casualmente da un *tombeau* – il Novecento di Valéry. Dall'«*inferno*» delle *Filles du feu* (1854), con un Cristo-Nerval alle prese con l'«inesistenza del Padre», con un tremore kierkegaardiano e la solitudine cosmica, si passa così al «cominciamento puro» del *Cimetière Marin* (1920).

L'*explicit* di Nerval si tramuta nell'*incipit* di Valéry. La parabola infera, orfica, orfico-pitagorica, studiata da Jean Richer e altri nervalisti, coniugata alchemicamente ad apparizioni cristiane, offre – più del dichiarato, ovvero sostanzialmente Mallarmé e Rimbaud, la coppia con cui «l'Ottocento contestava se stesso» secondo *L'avventura del Novecento* (1984) di Ruggero Jacobbi – la rivincita all'Orfeo valeryano, il cui «poema-figlio» è in fin dei conti l'Ottocento sciolto dall'esperienza finita di Nerval e interiorizzato dalla creazione, già novecentesca, di Paul Valéry. Il bibliofilo a rischio per le strade del mondo è diventato Monsieur Teste.

Si diceva di Mallarmé e Rimbaud e si citava in proposito Jacobbi: non solo perché Macrí sembra isolare quei due poli poetici in una ventina di pagine della nuova edizione interamente rifatta de *Il cimitero marino di Paul Valéry* (1989, che la prima risale al 1947), ma perché Jacobbi può fungere da cartina di tornasole per

Macrí e le sue scelte critiche. Rispetto alla duplice e certo più differenziata nascita ottocentesca del Novecento jacobbiano, una scelta quasi da savio e ribelle, come di fatto Jacobbi era, la *suite* di Macrí non è bipolarmente bilanciata, perché tende a chiudere l'Ottocento e ad aprire il Novecento in senso sacrificale e scettico, all'interno di una prospettiva francese che azzerava un po' istrionicamente la *race rouge* su nomi che il suo *esprit* greco-salentino non frequenta più di tanto: da Baudelaire a Rimbaud, da Corbière a Laforgue a Eluard. È come se la giovinezza francese del nostro – quella che per esempio si appunta, con traduzioni e note, a metà degli anni Trenta, sul più scettico e 'quieto' Baudelaire di *Recueillement* o, a metà degli anni Quaranta, sull'innocenza del Rimbaud di *Sensation* o, in quel mezzo, su certo ripiegato *divertissement* eluardiano – evadesse la lotta vera e propria che pure Baudelaire, Rimbaud e Eluard hanno combattuto e traducesse e contaminasse una possibile idea di scetticismo comico e surreale – già recepita, nei modelli ora citati, grazie a un malumore simeoneideo – in e con un'idea di tragico; un po' come Nerval traduce e contamina il *Roman comique* (1651-1657) di Scarron nel *Roman tragique* che apre *Les filles du feu*. Il senso sacrificale e scettico presiede così alla rinascita verginale e assoluta di un Novecento che interiorizza lotta, esperienza e corpi vagabondi, ribelli, in una *mens* che il critico condivide saviamente con Valéry. L'intellettuale conta ancora. La fuga è finita e inizia la resistenza.

Si tratta di un'idea di tragico protetta da un istinto del sublime che conta sull'intelletto per filtrare l'amaro delle *Fleurs du mal* o per dar meno corda a un 'giovinetto' come Rimbaud. Di più. Si tratta di un'idea protetta da un istinto del sublime che in avanti punta a un Novecento declinato in tal senso – con Paul Valéry vero *point d'ancrage* dell'incipitario nucleo d'interesse d'oltralpe – e che *à rebours* evade l'ambito della francesistica e muove piuttosto verso quello dell'italianistica, scegliendo non a caso altri *tombeaux* con *I Sepolcri* (1807). Altro «poema-figlio», quest'ultimo, di un Foscolo che, potremmo dire, è insieme tragico e sublime, e la cui deriva mitopoietica fra *Sepolcri* e *Grazie* è nervaliano-valeryana: «Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce» (*Myrtho*, v. 8) e l'«avventura ellenica [di Nerval come di Foscolo] si conclude con la Pizia sepolta di Valéry, con l'arcipelago di René Char e passaggio al Nilo (già nervaliano) di Bonnefoy». E ciò vale per l'intero comparatismo franco-italico che Macrí fa nascere e attiva significativamente in questa direzione novecentesca: «Il foscolismo da noi subì tale mediazione gallica, romantico-simbolista».

Tale mediazione offre una vocazione novecentesca *ante litteram* al Foscolo di Macrí e orienta ovviamente il tracciato di questa vocazione, dove la «soggettività dell'«illusione»» e il «corpo-strumento dell'arte» preparano un «principio resistenziale» che accoglie anche quello di Baudelaire e di Rimbaud ma in una struttura intellettuale che li sublima. Il «corpo-strumento dell'arte» interiorizza lotta, esperienza e corpi vagabondi, ribelli (di Foscolo come di Nerval), in una *mens* che il critico greco-salentino condivide con Valéry e, poi, soprattutto, con Montale. L'intellettuale conta ancora. Si pensi alla parabola tracciata in *Foscolo negli scrittori italiani del Novecento* (1980) e, insieme, a quella dei partecipi *Studi montaliani*

(1996). Foscolo, come Nerval, Valéry e Montale esistono ancora, per Macrí. Meglio. Foscolo e Nerval esistono per e in Valéry e Montale e viceversa. Perché il viaggio del critico è una funzione costante con duplice verso che corre avanti e indietro lungo l'asse sette-otto-novecentesco: 1778, 1808, 1871, 1896.

Lungo quest'asse, Eugenio Montale, classe 1896, seconda generazione (1894-1901), con *Ossi di seppia* (1925) offre un termine intramontabile nella sua esemplarità unica, assoluta. La resistenza degli *Ossi* e della poesia che li seguirà accoglie in sé fuga e liberazione, utopia e destino. E l'approccio critico di Oreste Macrí, classe 1913, terza generazione (1906-1914), non può che essere simpatetico, nonostante (e forse proprio per) l'evidente rispetto generazionale per un maestro. Ecco perché gli *Studi montaliani* (1996) diventano quasi un «libro parallelo». In un certo senso non appartengono nemmeno formalmente alla «città secondaria» di cui parla George Steiner in *Real presences* (1989). Se infatti sono catalogabili, in prima istanza, come il frutto di un lungo lavoro critico, tali studi sono anche e soprattutto riconoscibili, a una seconda e più attenta lettura, come una fonte. Perché con Montale – tramite la «sovrimpression» tipicamente novecentesca di vocaboli, significati, testi, autori – Macrí è come se rientrasse naturalmente in possesso di una critica decriticizzata o, se vogliamo, poeticizzata; di una critica resa, insomma, alla sua letterarietà e dunque alla sua vera presenza, esistenza.

C'è più adesione che lotta; un'adesione in qualche modo metafisica, trascendente, oltre l'«angoscia» di un Bloom, pur sperimentata. Non c'è un artificio da smontare, ma solo un ricco bottino che non si può irregimentare, forzare. Perché la critica di Macrí vive con la poesia di Montale al di là degli spogli, delle concordanze e opta per una graduale, unica, assoluta concordanza; una *approximation* quasi dubosiana che forse fa sognare il critico ma che non lo fa certo tradire. E se lo stile macriano sfuma un po' la sfida, con il suo ardito e complesso procedere, tale stile gioca comunque in parallelo, e molto più che altrove, con l'evoluzione della poesia che legge e commenta. Montale è dunque il *punctum* cui giunge lo *studium* di Macrí e non a caso raccoglie e condensa – in seno a quel comparatismo franco-italico che sto cercando di ripensare e precisare – il culmine della presenza nervaliana, unita a quella foscoliana e valeryana. Anche se Montale, come luogo di «sovrimpression», fa pure emergere una presenza 'altra' che Macrí, nei suoi ultimi anni, sente di dover riguadagnare; un dato (più) ottocentesco che è necessario recuperare e inserire proprio lungo quell'asse che con Montale scivola così naturalmente nel Novecento. Simbolo e ritmo si rimettono sulle tracce di Gabriele d'Annunzio.

2. Tra Francia e Italia: le ragioni di un tritico

Si tratta di un d'Annunzio che bisogna sottrarre al «pantano» – o alla «gora», «sirte» – del decadentismo, ovvero, sostanzialmente, al pantano di una poetica,

all'artificio di chi ne ha fatto un'istituzione letteraria (Walter Binni), un museo (Mario Praz), un mito, acritico e di destra, e una coscienza, critica e di sinistra (Carlo Salinari). E suggerirei di più. Macrí vuole allontanare d'Annunzio «dalla palude di noi stessi», reinnestando quasi il suo percorso otto-novecentesco sull'invito affidato da Carlo Bo a *Della lettura* (1946, ma il testo risale al 1942): «Leggere non significa trovare conferme, anzi serve soltanto a educare, quindi a portarci fuori dalle abitudini, dal vizio, dalla palude di noi stessi». Per questa disposizione, innanzi tutto, l'ultima opera pubblicata in vita da Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio* (1997), ci sembra davvero un tassello importante. Anche per la semplicità con cui, nel *Prologo*, dopo aver dichiarato che il volume nasce in seno a due convegni del Centro Nazionale di Studi dannunziani di Pescara e a due articoli usciti su «L'Albero» nel 1980 e 1981, Macrí aggiunge: «Del '96 il paragrafo dedicato a una figura muliebre [Anatolia] delle *Vergini delle rocce*, romanzo che mi era restato in ombra». Si può poi non essere d'accordo su quanto (e come) il critico salentino scrive sulle *Vergini delle rocce* ma non sull'onestà (e l'umiltà) di fondo, dalla quale scaturisce la possibilità, come dice Alberto Cadioli rispettivamente a proposito di Bo e di Macrí, di «superare l'orizzonte della propria attesa» e «abbandonare la pretesa "logica" della conoscenza scientifica», sia essa affidata a un'ideologia e/o a una tecnica.

Certo, con il «simbolo», vero *deus ex machina* incarnato cui «finalisticamente» tende l'«ermetismo» macriano nella sua continuità pluridecennale, dagli anni Trenta in poi, e nella sua non scontata anticipazione di certa critica francese degli anni Sessanta (il *mythe personnel* di Charles Mauron, per esempio), corre anche il «ritmo», la metrica, la filologia. Ma finanche nell'aspetto più propriamente ed esemplarmente tecnico (lirico-tecnico) dell'operazione di Macrí, ci troviamo di fronte a una filologia del simbolo che non rientra né nell'arco de *La critica simbolica* che traccia Ezio Raimondi nel 1968 – lo stesso anno della macriana *Realtà del simbolo* – né in quello di *Da D'Annunzio a Montale* (1966) di Pier Vincenzo Mengaldo. E cito questi due testi non a caso, sia per le loro più o meno immediate implicazioni simboliche e dannunziane nella ricerca critica italiana di quegli anni, sia per il ruolo-guida che i saggi di Raimondi e Mengaldo finiscono per assumere aprendo due libri importanti della prima metà dei Settanta: *Metafora e storia* (1970) e *La tradizione del Novecento* (1975). Impossibile, poi, da scorgere e appuntare, in Macrí, il precedente del Sanguineti gozzaniano, che stigmatizza d'Annunzio non in seno al tragico di cui sopra si diceva ma con l'ironia che da sempre caratterizza questo esponente dell'avanguardia dei primi Sessanta, da Macrí necessariamente avvertita come ambigua. Detto questo, tangenzialmente e in cauta prospettiva, oltre una storicizzazione stretta, una qualche traccia di Macrí (il ritorno a d'Annunzio di Luzi, del Luzi anteguerra, per esempio) è appuntabile in Mengaldo, che tuttavia non può e non vuole riconoscere la pretesa totalizzante del simbolo e del Novecento che attorno ci costruisce Macrí.

Perché è il simbolo che fa dell'ultima operazione critica e dannunziana di Macrí un *iter* tutto macriano, con le «ragioni di un sintagma» – quelle raccolte,

per l'appunto, in *Realtà del simbolo* (1968) – più che mai vive (e 'genitive'), con la «mediazione gallica, romantico-simbolista» a tentare di enunciare ancora un «ismo» (del resto «ben lungi dal totalizzare una visione categoriale di quest'arte») e una sua vera presenza nel destino biografico-archetipico dello scrittore più «secondario» della nostra civiltà letteraria otto-novecentesca, il primo *businessman* delle patrie lettere unite.

La sfida che Macrí lancia a sé stesso, quasi alla fine della sua vita, è davvero grande, tanto che all'inizio il critico sembra quasi raccogliersi in una domanda secolare: «Che fare?». Ma in realtà non ha dubbi sulla portata simbolica – astorica – della sua operazione. Bisogna recuperare Gabriele d'Annunzio (1863-1938) come *lien* umano-esistenziale, tragico, infero, materno, come Foscolo, Nerval, e poi far sì che la letteratura dannunziana – dalla poesia del *Poema paradisiaco* alla prosa del *Trionfo della morte* e delle *Vergini delle rocce* – non sfugga al suo destino per riempire l'ipotesi commerciale, ideologica, politica di terzi e partecipi invece al Sette-Ottocento di Foscolo-Nerval e all'Otto-Novecento di Valéry-Montale.

Certo, il critico macriano, pur forte, paga questa non banale sollecitazione. Il testimone simpatico, il compagno di strada di Eugenio Montale si trasforma nel lettore ansioso di Gabriele d'Annunzio. Montale offre subito rifugio, resistenza, finanche nelle pieghe di una demonica inquietudine. D'Annunzio no. Macrí, più di altri, ci avverte, ci dice che d'Annunzio è un *monstrum* che tutto inghiotte: la «sovrimpressione», nelle sue pagine, è metamorfismo, è rischio panico, sacrificio di un itinerario solare – prosastico e poetico, alcionio e prealcionio – corrotto *in tenebris*. Infatti, pur convertendo superficialmente l'«anima più che uomo» di Nerval – nel giudizio di Heine – in «uomo più che anima», d'Annunzio, *petit menteur*, trova il suo *heart of darkness*.

In seno a una neoclassicità turbata, riletta, ma di derivazione foscoliana, alta, sublime, tragica, non parodiabile in senso liberty o crepuscolare, custode di una *pietas* pur sullo sfondo di gelide e terrifiche alcove di statue e giardini, i raffinati *tombeaux* dannunziani ribattezzano il senso della fine, la deriva mitopoietica foscoliana-nervaliana-valeryana, rivelando lo schianto allucinato della brutalità più dolorosa a cui l'«avventura ellenica» tenta di opporre «resistenza», *pietas* per l'appunto: la pietà familiare di Anatolia, per esempio, nel non casuale approdo vergineo – quasi fra *Sepolcri* e *Grazie* – che è a un tempo di d'Annunzio e di Macrí. Di un Macrí in compagnia dell'illusione e del mito – e penso a Jesi e al vagabondare nervaliano di Rilke, lettore e traduttore di Valéry – più che del gioco combinatorio – e penso a Eco e a certe sue recenti passeggiate. Del resto, nelle prossimità di quel 1980 che vede nascere il d'Annunzio di Macrí, è la *Cultura di destra* (1979) jesiana che, riconoscendo il nostalgico, resistente credo dannunziano per i miti, ci ha ingannato meno, prospetticamente, de *Il superuomo di massa* (1978; I edizione parziale 1976) di Umberto Eco. Macrí, poi, non potrebbe mai optare, pur rispettando il semiologo, la sua tecnica, per un uso funzionale, appendicistico e narratologico, della letteratura.

Più degli *Studi montaliani* (1996), allora, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio* (1997), così denso di rinvii a Foscolo, Nerval e Valéry, può aiutarci a misurare l'ermeneutica del critico greco-salentino in un trittico franco-italico che, evadendo una stretta cronologia, può aprirsi con Nerval e con d'Annunzio può (provvisoriamente) chiudersi e la cui pala centrale può accogliere, al di là di una certa occasionalità tematica, i *tombeaux* di Foscolo e Valéry.

Macrí stesso, del resto, mi aveva invitato non casualmente, nel 1994, tramite Anna Dolfi, a rileggere quella contiguità tematica senza lasciarmi irretire da essa. Oggi, a dieci anni dalla sua scomparsa, l'idea di un trittico giocato tra Italia e Francia e sulla vitalità di una sequenza simbolica che congiunge una particolare ricerca della fine, una 'natività' sepolcrale e un cuore di tenebra, mi sembra ampliare quel confronto in seno a un comparatismo e a una cronologia decisamente moderni e fuori del comune. Per un omaggio che, oso sperare, non gli dispiacerà.

3. La consegna dei testimoni e il caso di d'Annunzio

Individuato un interesse macriano forte e significativo come quello dannunziano, per il 'taglio a fuori' di un d'Annunzio *istituzionalizzato*, più o meno in negativo, e per la sintonia con prodotti 'atipici' della critica (da Jesi a Venturi, da Viazzi a Maxia), ho pensato di farlo reagire con le riflessioni di lettori francesi e italiani che avevano condiviso lo stesso interesse e la stessa 'atipicità', in modo tale da aprire la fenomenologia del comparatismo franco-italico di Macrí a un discorso centrato su un solo autore (quello, in fin dei conti, che conosco meglio, anche in fase di ricezione, di storia della critica).

La scelta dei lettori italiani e francesi è stata suggerita dall'orizzonte aperto dallo stesso Macrí, in maniera più o meno implicita, ché Macrí, ancora nel 1996, si dice soprattutto critico come «condizionato dal vario individualismo delle correnti letterarie e loro autori». Ovviamente, tale scelta decostruisce un critico siffatto. Di più: opera una decostruzione in modo parziale, come parziali sono, del resto, la sintonia e l'intuizione che la guidano nei miei saggi. In questa prospettiva, si tende a un certo bilanciamento e spostamento di ogni magistero critico, chiamando in causa, per così dire, una specie di discendenza e una sorta di continuità più o meno esemplare che fa pensare, per l'appunto, alla consegna del testimone. Si passa così da Gaston Bachelard (1884) a Ruggero Jacobbi (1920), da Guy Tosi (1910) a Ivanos Ciani (1946), mettendo insieme un altro trittico che non ha solo la pretesa (già grande) di proseguire idealmente il primo, in virtù del legame offerto da Gabriele d'Annunzio, ma anche quella di produrre una contestualizzazione davvero aperta della critica macriana, evadendo il cosiddetto ermetismo critico – e le polemiche che l'hanno sovente accompagnato – e la stessa critica dannunziana, almeno quella più (sterilmente) attestata. Perché qui il caso di d'Annunzio è davvero un 'nuovo caso' d'Annunzio. La storia della critica non

è finita. Solo se la si attraversa sbadatamente, con panorami sempre uguali, e sempre più stringati, o cercando a tutti i costi nuove visioni e teorie, più o meno fumose e furenti, la si fa finire (e la si sotterra) prima del tempo.

Certo, decostruire Macrí non è facile. Già questa mia *Premessa* mostra, a più riprese, il rischio cui mi sono esposto: decostruirmi – o, se si vuole, macrizzarmi – più che decostruire. Anche se ciò è vero soprattutto (e quasi soltanto) per certe pagine introduttive e per quelle dei primi capitoli, su Nerval, Valéry e Foscolo, dove ho maggiormente ‘ospitato’ Macrí, l’ho accolto, finanche *in absentia*, quasi come in una traduzione alla Berman, e con implicazioni ricœuriane e derridiane poste in appendice. La gioventù, in fondo, serve pure (e forse soprattutto) a questo: a far spazio all’altro, ovvero a decostruirsi in vista di una ricostruzione, sempre implicata in tal prospettiva (da Derrida a de Man). Del resto, chi non riesce a farlo da giovane, più difficilmente potrà far spazio al dono dell’altro da anziano, a meno che in tale dono non ci si voglia identificare, rischiando tuttavia la sopravvivenza della capacità critica con un’esposizione tardiva ed eccessiva del proprio sé all’altro.

La prima parte del volume, insomma, coincide quasi del tutto con la prima tappa critica: assumere un magistero, non semplicemente citarlo. E già in questa prima parte, si vedrà, non si fa del magistero un monolite, un monumento, ché gli strumenti per assumerlo non sono contemplati nello sterile ‘rispetto’ del ‘copia-incolla’ (o, se si vuole, del plagio, sovente ‘legittimato’, dello stesso magistero). Ma è la seconda parte del volume a smarcarsi dal discorso macriano, finanche dalle sue idiosincrasie stilistico-concettuali, e a ridurlo in frammenti più fecondi, contestualizzandolo in modo parziale ma vivo. E d’Annunzio fa da tramite.

In tal senso, la consegna del testimone dannunziano diventa un nuovo e rappresentativo sintagma di quel critico e traduttore che risponde al nome di Oreste Macrí, lanciato negli ultimi due secoli di una modernità inquieta ed estesa, proteiforme ma assoluta, verginea. Esprime poi, tale sintagma, la volontà macriana di correre, quasi in virtù di una staffetta, nella letteratura italiana e francese – ed europea – moderna e contemporanea.

Inoltre, secondo il modello rinvenuto in un maestro come Giuseppe De Robertis (1888), non a caso richiamato nel saggio dannunziano che chiude il primo trittico, *L’heart of darkness del simbolo*, gli scrittori e Macrí «critico-scrittore» sono i «testimoni» che credono fermamente nella «consegna» di loro stessi e nella pluralità di questa consegna; ovvero nella pluralità del valore letterario e musicale, civile ed esistenziale, che si esprime attraverso la «testimonianza della lettura» e gli «accordi simultanei» di un lettore d’eccezione e di un eroe intellettuale, nutrito – a partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d’Annunzio – di un *mélange* armonizzato di ansia e pazienza, di tragedia ed ironia (di cui Macrí non è affatto sprovvisto, anche se non ne fa la sola o la principale chiave d’accesso al mondo e alla letteratura).

Il traguardo ultimo della staffetta macriana, coerentemente, resta il Novecento, il tempo in cui Macrí è vissuto (1913-1998). Un Novecento dannunziano ma anche

fiorentino, trascorso in quella «dimora vitale» di Firenze in cui la vocazione poetica e critica di un Luzi rinverginava una tradizione che dallo stil novo e Dante corre fino a Foscolo, e da Foscolo poi fino al Novecento di altri poeti italiani e francesi – ed europei – come, ancora e per l'appunto, Montale e Valéry. Perché la poesia, in fin dei conti, è il *limen*, la soglia privilegiata – sebbene ingannevole – della *consegna dei testimoni* tra letteratura e critica. E in effetti può, essa sola, orientare la «discesa agli Inferi» della tradizione classica e medievale – l'*underground*, se vogliamo, della staffetta letteraria qui evocata – in un luogo del moderno: in quei «tombeaux», per esempio, dove il verso (il metro) di Ugo Foscolo e il 'simbolismo' europeo di Paul Valéry – sulla scia di Virgilio e di Dante – possono indicarci la via (anche la via di fuga da un tempo, da una Storia contaminati) per salvare il *Poema paradisiaco* di d'Annunzio dalla «gora del Decadentismo» e purificarlo dal «simbolismo programmato e conativo» di molte prose e poesie future del Vate.

Infine, bisogna avvertire che l'idea della consegna del testimone è iniziata, anni fa, con una sorta di sfida metodologica; una sfida che mirava e mira a proiettare l'esperienza del Macrí lettore di d'Annunzio in una particolare ma non così lontana storia della cultura, misurando e accordando la voce complessa del comparatista greco-salentino e fiorentino con la felice creatività dell'immaginario del pensatore francese Gaston Bachelard, che è un'antenna piantata ancora nell'Ottocento – un po' come nel caso di Giuseppe De Robertis – ma con una ricezione e un'irradiazione già novecentesca. Così, all'interno del saggio «*Les images avant les idées*», si ritorna su Oreste Macrí, sul simbolo, e si avvia anche un 'dialogo' con alcuni 'picchi' della letteratura europea moderna e contemporanea a partire dalle letture finescolari che di D'Annunzio danno Hofmannsthal e James.

4. 1994-(1998)-2008: nota bibliografica e ringraziamenti

Volutamente questa *Premessa* non presenta note, perché esse non farebbero che ribadire, in buona parte, gli apparati critici dispiegati nelle numerose e nutrite annotazioni dei sei capitoli di cui il presente volume si compone. E poche note si trovano nell'*Appendice*, che è un po' l'eco (leggera) di questa *Premessa*, negli obiettivi polemici oltre che nella volontà di superarli, e che riproduce un mio recente intervento sulla critica a partire da un'estesa recensione a S. Lazzarin e M. Colin (a cura di), *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, Actes du colloque de Caen (30 mars-1er avril 2006), Centre de Recherche «Identités, représentations, échanges (France-Italie)» – Université de Caen Basse-Normandie, Presses Universitaires de Caen, Caen 2007. L'intervento è apparso in «Ermeneutica letteraria», IV, 2008, pp. 145-149. Del resto, anche i saggi raccolti nei due trittici sono stati pubblicati – talora in forme, e finanche in lingue, diverse – nel corso di un decennio, tra il 1996 e il 2006, in miscellanee e riviste. Rispettando l'ordine nel quale il volume li dispone e li struttura, faccio seguire le indicazioni bibliografiche complete dei saggi, che sovente recano significativa traccia di un

titolare più complesso o barocco: *Ricerca la fine. Specificità di Nerval nel percorso ermeneutico di Macrí*, in A. Dolfi (a cura di), *I libri di Oreste Macrí. Struttura e storia di una biblioteca privata*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 435-454; «*Dans le leurre du seuil*». I «*tombeaux*» di Macrí e la «*soglia*» della poesia. Per una «*lecture vierge*» di un metodo critico. *Appunti sperimentali e prove intorno a Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo (1978) e Il Cimitero marino di Paul Valéry (1947/1989)*, in A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 189-213; *Le heart of darkness du symbole et l'investissement de l'écriture critique. Oreste Macrí et «lo stato d'animo ansioso del lettore di D'Annunzio»*. *Un essai à partir d'un compte rendu: notules sur Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio (1997) et intersections avec Realtà del simbolo (1968)*, «*Chroniques Italiennes*», 55/56, 1998, pp. 5-29; «*Les images avant les idées*». *Storia di un incontro mancato fra La terre et les rêveries de la volonté di Bachelard e Les vierges aux rochers di d'Annunzio*, «*Franco-Italica*», 13, 1998, pp. 177-218; *Libri miniere e sbriciolamenti. Per un «minatore» dannunziano d'eccezione*, in A. Dolfi (a cura di), *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 99-123; *Fotogrammi per una «consegna del testimone». Da Guy Tosi a Ivanos Ciani e alla «giovane critica»*, in M.M. Cappellini, A. Zollino (a cura di), *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, ETS, Pisa 2006, p. 13-31.

Intorno a questi saggi sono nati anche altri scritti, che per varie ragioni qui non figurano ma che vorrei comunque ricordare al lettore di queste pagine: *Lettere, «lavoro comune» e traduzione. Appunti e ipotesi su d'Annunzio e i traduttori francesi*, in *D'Annunzio epistolografo*, Ediards, Pescara 2004, pp. 293-311; *Pensieri sulla critica della traduzione e sulla sua ricezione*, «*Palazzo Sanvitale*», 15-16, 2005, pp. 174-189; *Commentaires polémiques sur la théorie de la traduction*, «*BabelG*», 22, 2006, pp. 9-11.

Spero che questi rinvii bibliografici diano almeno un'idea del protrarsi nel tempo di una ricerca che ha accompagnato il mio peregrinare, accademico e non, e che non si è solo identificata con Firenze e con un più o meno rapido passaggio in quell'università. Detto questo, l'incontro con Macrí nel 1994, cui sopra alludevo, proprio in quel di Firenze, ha avuto su di me un impatto di non poco conto. E ancora oggi, a dieci anni dalla scomparsa, pur vedendo i limiti che affiorano in alcune delle mie riflessioni nate maggiormente a ridosso di quell'incontro, ritrovo in esse un entusiasmo non banale, un'apertura sentimentale e intellettuale a un tempo, che me le fa riproporre quasi inalterate. Grazie, certo, e in accordo ad Anna Dolfi e al Comitato scientifico della Collana e all'Editore, che mi hanno aiutato a concepire e a realizzare questo atipico e (grazie a Dio) non del tutto compiuto *roman d'apprentissage*. Nel quale invito a reperire l'ottimismo e non il narcisismo, la necessaria pratica del lutto ma non la sua assolutizzazione, sia in seno ai lettori perduti sia al (nostro) lavoro critico: posso non essere d'accordo con Macrí e con Ciani, ma continuo ad essere stimolato dalle loro letture. In tale prospettiva ricordo (e parzialmente sposo) una dichiarazione di Sanguineti, che risale all'attribuzione del Premio Campiello alla carriera e che si può leggere

nell'*Intervista* concessa a Giorgio Calcagno e pubblicata su «ttl», 1378, 13 settembre 2003, p. 1: «Se oggi ci fossero un Pancrazi o un De Robertis, capaci di tracciare una linea critica, saremmo tutti lì a leggere, magari per dissentire. Io non sono mai stato d'accordo con Macrí, ma sentivo in lui una linea precisa. Se ci fosse qualcuno con una linea, e quella capacità di argomentazione e penetrazione, avrebbe ascoltato». E, sempre in tal senso, non sono invece d'accordo con Berardinelli quando dice (ormai ripete solo questo): «Se ogni tanto si finisce ancora per discutere di critica letteraria è perché avvertiamo che una tradizione è finita [è smentita?]: in Italia con Debenedetti e Fortini, in Europa con Adorno e Barthes, in America con Lionel Trilling e Leslie Fiedler» («Il Sole 24 Ore-Domenica», 282, 12 ottobre 2008, p. 36).

Insomma, non condivido l'ironia gozzaniana che Sanguineti fa sua e con la quale filtra d'Annunzio ma è anche grazie a quell'ironia, 'tragicizzata' da Macrí, che ho provato a tracciare un nuovo paradigma interpretativo, a partire da *Le vergini delle rocce*, in L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa 2008, pp. 125-242. Non condivido l'atteggiamento 'apocalittico' di Berardinelli ma è anche grazie a certe sue più o meno lontane (e connesse) intuizioni critiche che mi son messo a ripensare certi *tombeaux* di Macrí. Quindi grazie anche a Alfonso Berardinelli e a Edoardo Sanguineti e all'ironia (all'autoironia), che la responsabilità del fare critico può mettere in campo senza venir meno o senza identificarsi in essa integralmente. Un esempio in A. Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze University Press, Firenze 2007, libro di sintesi raffinata e mirata, specie per la presentazione che offre del caso Rilke – speculare a quello di d'Annunzio e qui un po' trattato nel Capitolo II della Parte prima – e della frammentazione del dannunzianesimo (ivi, pp. 55-66). Un altro libro importante degli ultimi anni è quello di A. Cadioli, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Unicopli, Milano 2002, di cui invito a leggere in particolare il primo e inedito saggio iniziale, alle pp. 17-51. A questi due volumi si è più di una volta guardato, alluso, rinviato, con poche citazioni, nei precedenti paragrafi della presente *Premessa*.

Un'ultima precisazione: in questo volume, lo si è capito, si parlerà spesso del Vate. Nel mio discorso, lo si evocherà con la grafia «d'Annunzio», mentre nelle citazioni, per un ovvio criterio di rispetto dell'originale a stampa (macriano e non), si troverà frequentemente «D'Annunzio».

Liège, primavera 2008

PARTE I

CAPITOLO I

RICERCARE LA FINE: SPECIFICITÀ DI NERVAL NEL PERCORSO ERMENEUTICO MACRIANO

Driver, where you takin' us?

Tre gli appuntamenti fondanti di Macrí con Nerval, oltre a una piccola, più recente e stilisticamente più facile 'appendice', una *Sylvie* pubblicata nel 1994 nei «Tascabili» della Bompiani (n. 574) con il testo a fronte e la cura del critico salentino. Ma è mezzo secolo prima che Gérard de Nerval diventa un capitolo del Macrí francesista, il cui percorso ermeneutico forte è inseguibile lungo quasi quattro decenni, fra il 1942 e il 1979, passando per le celebrazioni del centenario della morte, nel 1955. Di più. I testi, reali e immaginari insieme, raccolti ne *Les filles du feu*, sono una sorta di *unicum* nel quale tutto ciò che interessa l'autore di *Realtà del simbolo* (1968) può e deve precipitare. Non a caso «le ragioni di un sintagma» si fanno sentire fino all'ultimo, anche per Nerval, e Macrí chiude la breve *Introduzione* del 1994 al «racconto *Sylvie*» – «uno degli ultimi scritti di Gérard de Nerval [...] un refrigerio o vacanza del cuore allo spirare della sua vita di romantico *maudit*» – con il matrimonio di realtà e immaginario. Un matrimonio celebrato nel racconto, «il più reale» della raccolta, con il «suo ambito familiare e paesano, cui spetta una buona parte della sua fortuna», e nella vita, con il ricordo di un Nerval infermo e infermiere a un tempo che guarisce un giovane reduce dall'Africa «come Cristo il sordo e il cieco»: «È un simbolo reale dello spirito fraterno nervaliano, l'autentica qualità permanente della sua vicenda poetica e mortale». E con circolarità, l'*incipit* macriano contemplava: «Il demone della scrittura, col suo valore terapeutico per l'anima, s'intensificava in ragione proporzionale all'infermità del corpo mortale»¹.

Simbolo reale, vicenda poetica e mortale, demone della scrittura, valore terapeutico. Per chi ha conoscenza dell'ermeneutica di Oreste Macrí, non c'è bisogno di altri punti di contatto per identificarne l'impronta. Viene in mente

¹ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Sylvie*, a cura di O. Macrí, Bompiani, Milano 1994, pp. V, XI, XIII e V. Per *Realtà del simbolo* e «le ragioni di un sintagma» si vedano le pagine iniziali di A. Dolfi, *Pretesti (quasi un'introduzione)*, che salutano la ristampa di O. Macrí, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Prefazione di A. Dolfi, La Finestra, Trento 2001, pp. III-XLI; in particolare pp. III-VII. La prima edizione, come è noto, è edita da Vallecchi, Firenze 1968.

Montale ma anche d'Annunzio e, *à rebours*, Valéry. In un certo senso, allora, la cura de *Le figlie del fuoco* che, con traduzione e breve prefazione, inaugura la collana «Il castello» (n. 1) di Ugo Guanda Editore in Modena nel 1942, anticipa, di cinque anni, la scelta critica del *Cimitero marino*. Anche se Paul Valéry entra ufficialmente nella bibliografia macriana a partire dal 1945 ed ufficiosamente, nell'ampio laboratorio dei *Quaderni*, già dal 1934-1936. Mentre in questo laboratorio di Nerval non c'è traccia².

Il commento al *Cimitero marino* è la storia di un apprendistato critico, associabile per Macrí, in chiave comparatistica, franco-italica, a quello che si dipana in relazione ad altri famosi *tombeaux*, *I sepolcri* di Ugo Foscolo. Le date che segnano i due ritorni a questi capolavori sono di per sé significative: 1947 e 1989 per *Il cimitero marino*, 1978 e 1996 per *I sepolcri*. Se ad esse aggiungiamo il 1980 del *Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, seguito non casualmente da *Una conclusione sul metodo comparatistico*, e le incipitarie attenzioni dei citati *Quaderni*, quelle, per l'appunto, del 1934-1936, potremmo dire che il Macrí francesista e italianista, il Macrí cui urge una fenomenologia critica aperta e orientata, in particolare, a un comparatismo franco-italico, una critica non proprio ultimabile, fatta di prove, di appunti, di aggiunte, di confronti, di paragrafi 'valeryani', di approssimazioni saggistiche e filosofiche, nasce, vive, muore e, in un certo senso, risorge con Valéry e con Foscolo³.

La cura prolungata de *Le figlie del fuoco*, per un attimo, sembra collocare Nerval in questa prospettiva. Ma non è così. Nerval resta al contrario un dato isolato, chiuso, o, meglio, che si vuole chiudere, *compiere*. L'*unicum* del testo, il vergineo, potremmo dire, del capolavoro scelto dal critico, questa volta non accoglie propriamente il divieto del non «isolabile [...] archetipicamente e tanto meno culturalmente», come suggerisce Enza Biagini; la quale evidenzia del resto, con garbo, una «realità architettuale (e autogenerativa)», che «s'impone in Macrí, non senza qualche sospetto di istrionismo, in autentiche suites sinonimiche», ma non si accorge che proprio nelle da lei citate conclusioni del Nerval quella realtà trova un suo epilogo non funzionale, quasi un canto del cigno, tra l'altro assai sbrigativo, come vedremo. Non credo, insomma, che anche per Nerval si attivi adeguatamente – e non per la supposta «brevità» della prosa introduttiva – il solito prolungamento novecentesco e che possa funzionare come per Valéry il «complesso di infinitudine», solo per quest'ultimo esplicitamente chiamato in causa⁴.

² I *Quaderni* di Oreste Macrí sono conservati al Centro Studi intitolato al medesimo presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux. Una catalogazione è stata fatta dalla dott.ssa Francesca Polidori, guida gentile che qui ringrazio unitamente alla dott.ssa Caterina Del Vivo, che mi ha consentito di consultare le carte, i libri di Macrí e ha favorito così la partenza di questa ricerca.

³ Per i volumi citati in questo paragrafo si veda il Capitolo II della Parte prima di questo volume.

⁴ E. Biagini, *Aspetti della «realità» del simbolo in Oreste Macrí*, «Paradigma», 6, 1985, pp. 11-44; citazioni da p. 33. Per la «brevità» dell'*Introduzione*, il prolungare «Nerval nel '900» e il vero

Sembra che Macrí si auguri, per Gérard, una fine del processo ermeneutico, alla quale sacrificare più le tentazioni della sua scelta – i virtuosismi, gli esperimenti, le suites che la fanno vivere al di là di sé stessa – che i classici presupposti archetipici, culturali e linguistici del critico e del curatore, compreso polemicamente – nel 1979, anno nervaliano di Macrí, Umberto Eco pubblica *Lector in fabula* – l'«ufficio del traduttore di testi di altissimo valore»: quello di «presentare l'opera suggerendo con discrezione, anche per giustificare il suo ardimento, le linee principali di una lettura critica, ultimamente affidata al solo Lettore»⁵.

rischio ermeneutico – a mio avviso – di un onnicomprensivo «complesso di infinitudine» applicato a Oreste Macrí e alle sue certo reali ma più differenziate e problematiche «tendenze fortemente «presentificanti», oltre che spontaneamente comparatistiche, finalizzate, cioè, a contestualizzare in modo sincronico [...] la storia letteraria culturale e soprattutto quella della poesia», cfr., della stessa, *Cenno sulla Francia poetica di Macrí*, in A. Dolfi (a cura di) *Per Oreste Macrí*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 215-233; in particolare si leggano pp. 219, 221 e 216. Espressamente dedicato a Nerval è il paragrafo dal titolo *Gérard de Nerval tra mito e biografia*, alle pp. 221-225. Sulla mia differente lettura delle conclusioni del Nerval di Macrí ritornerò più avanti.

⁵ G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, Introduzione, traduzione e note di O. Macrí, Guanda, Milano 1979, p. 7. Cfr. poi U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979, dove Nerval e *Sylvie* (come racconto e come ricordo di Proust che si attiva leggendo l'orario ferroviario) sono chiamati in causa due volte. Ma al di là di Eco – che talora sembra anticipare, influenzare o, meglio, accogliere e assimilare con tempismo e stile 'americani' le mode ermeneutiche (*Let's go, Why not?*) anche quando non fa l'«americano» e ridurre la tradizione italiana e francese a poche costanti, a partire dall'uso, assai personale, della barzelletta e dell'*esprit cartésien* – è un clima di studi molto più differenziato e complesso diffusosi nel corso degli anni Settanta a cui si sente estraneo Oreste Macrí. Non so nemmeno fino a che punto alcuni studiosi citati e discussi da Eco possano esemplificare appieno tale estraneità: dalla presenza di Roland Barthes (1915) – nella quale l'affiorante *pathos* di critico-scrittore, sostanzialmente storico come quello di Giuseppe De Robertis, dal punto di vista di Macrí, potrebbe forse salvare finanche, e non così paradossalmente, *Le plaisir du texte* (1973) – a quella, più cara, di Maria Corti (1915), fra *I metodi attuali della critica in Italia* (1970, con Cesare Segre) e *Principi della comunicazione letteraria* (1976). Per quanto riguarda la figura del «Lettore», in particolare, Macrí sembra quasi reagire, con un certo anticipo, a una potenziale deriva dell'atto di lettura che in quegli anni non circola ancora propriamente in Italia e di cui si possono individuare almeno un paio di esponenti forti in Wolfgang Iser (1926) – da *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (1975) a *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1978), quest'ultimo tradotto e edito solo nel 1987 (il Mulino, Bologna) – e in Stanley Fish (1938), di cui molti interventi significativi degli anni Settanta, come *Literature in the Reader: Affective Stylistics* (1970-1971), sono stati raccolti nel volume *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980), anche questo tradotto (parzialmente) e edito solo nel 1987 (Einaudi, Torino). L'*input* empirico di ricerca di questi tipi di studi, ovviamente, non può interessare l'ermeneutica di Oreste Macrí, tesa, in fin dei conti, alla difesa di un *engagement* esistenziale e intellettuale che rileva valori universali e trascendenti dal cosiddetto ermetismo e li proietta in una comunità intellettuale sulla quale il critico-curatore si rende conto di star facendo sempre meno presa. Macrí, insomma, sembra davvero intuire un rischio, che diventerà, proprio negli ultimi anni del Novecento e nei primi del nuovo millennio, il rischio di una critica desautorizzata, magari – ma forse a torto – più dalla falange decostruzionista, obiettivo polemico di tutti, che dall'estetica della ricezione. Per il critico-scrittore di Macrí il rinvio è a *La mente di De Robertis (il critico come scrittore)*, «Letteratura», 69-70-71, 1964, pp. 16-75, raccolto poi in O. Macrí, *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 297-402. Per Iser e la Scuola di Costanza – cui certe poetiche ermetiche possono comunque fare un po' pensare (con anticipazioni nel Bo *Della lettura* e dintorni, per esempio) – cfr. A. Cadioli, *La ricezione*,

Insomma, Nerval è sempre inseguito, indicizzato – da *Esemplari* (1941) a *Caratteri e figure* (1956), da *Realtà del simbolo* (1968) a *Studi montaliani* (1996), culmine del *continuum* nervaliano, fino a *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio* (1997), l'ultimo libro pubblicato in vita⁶ – ma con meno continuità del Valéry – non si possono davvero mettere sullo stesso piano anche a un semplice livello quantitativo d'indagine – e come se fosse un punto fermo, la cui esemplarità è piuttosto un tramonto, anche con tinte apocalittiche, e non un'alba. Perché? Perché, in Nerval, il Macrí di Valéry sembra ricercare la fine?

Prima di rispondere, o forse già cercando di rispondere, vorrei attirare l'attenzione proprio su d'Annunzio, affrontato fra il 1980 e il 1981, fra *Poema Paradisiaco* e *Trionfo della morte*, fra poesia, prosa e dintorni biografico-archetipici, e poi lasciato cadere. Non bastano, infatti, le sollecitazioni intelligenti e premurose di Ivanos Ciani a spiegare gli interventi mirati di Macrí, in forma di comunicazioni, ai convegni del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara di quegli anni. Macrí ha in testa un percorso, che lo porterà, quasi dopo un ventennio, alle *Vergini delle rocce*⁷.

E mi viene un po' da pensare a quel Nerval che, inizialmente congedato nel 1942, Macrí *compie* in qualche modo nel 1979, con «altre “figlie del fuoco”», *Pandora* e *Aurelia*⁸ e, soprattutto, per quel che riguarda strettamente *Le figlie del fuoco*, con *Angelica* e *Le chimere*; ovvero con la poesia che chiude e *compie* la prosa, suggellando significativamente l'intera scelta critica macriana e non (o comunque non solo) le *Novelle* del titolo, come nel volume nervaliano del 1854, alla fine del quale il lettore trovava dodici sonetti, fatti slittare da Macrí dopo *Pandora* e

Laterza, Roma-Bari 1998; e in tal senso è suggestivo che lo stesso critico torni a misurarsi, più o meno negli stessi anni, con gli *input* disseminati nella stagione ermetica in relazione al problema dell'atto della lettura: cfr. dello stesso *Il silenzio della parola*, cit., pp. 17-51. Poi, per una recente e ormai differenziata evoluzione della ricerca empirica sul testo in relazione all'atto di lettura, su basi sempre più sociologiche e scientifiche, si scorra il panorama offerto da *L'esperienza del testo*, a cura di Aldo Nemesio, Meltemi, Roma 1999. Infine, per alcuni punti di contatto con quanto sostenuto in questa nota e nei paraggi del testo che la interessano, e particolarmente in rapporto alla dialettica (anche macriana) di traduzione e interpretazione, cfr. L. Curreri, *Pensieri sulla critica della traduzione e sulla sua ricezione*, «Palazzo Sanvitale», 15-16, 2005, pp. 174-189.

⁶ Per l'ultimo libro di Macrí, in relazione soprattutto a *Realtà del simbolo* ma anche ai sopra citati *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* e *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, si veda il Capitolo III della Parte prima di questo volume.

⁷ Mi sia permesso rinviare a L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 125-242.

⁸ Con Shoshana Felman mi verrebbe quasi da suggerire, a proposito di *Aurelia* e di quegli anni, un percorso *à rebours* sintetizzabile in *Da Macrí a Nerval*, ma intuibile in seno a una maggiore 'compiutezza', simile a quella che coglie Jean Richer (per cui vedi qui la nota 40). Penso a S. Felman, *De Foucault à Nerval: Aurélie ou «le livre infaisable»* (1971), in Ead., *La folie et la chose littéraire*, Seuil, Paris 1978, pp. 61-77; ma cfr. anche pp. 78-96. Ed è forse interessante osservare, *en passant*, che l'insegnante della Scuola di Yale, immersa in un orizzonte francese critico e letterario a un tempo, sembra piuttosto sposare – riguardo all'«achèvement formel et spirituel» di *Aurélia*, espresso da Henri Lemaître e in parte ribadito da Richer – i dubbi di M. Raymond, *Sur la composition d'Aurélia (seconde partie). Réverie, érotisme, folie*, in Id., *Romantisme et rêverie*, Corti, Paris 1978, pp. 271-298.

Aurelia al di là di scelte e limiti editoriali più o meno correnti e motivati; e con buona pace, poi, delle espunte *Corilla* e, soprattutto, *Jemmy* (che pure era, dopo le *Canzoni e leggende del Valois*, nel volume del 1942). Insomma, Macrí disvela già nella cura un certo *iter* ermeneutico, che paga relativamente, da un punto di vista filologico ed editoriale, il fatto di rifarsi alla vecchia edizione della *Pléiade* in due volumi e non a quella in tre apparsa successivamente⁹.

Sorpresa per il lettore e ‘tormentone’ per il critico-editore, la poesia delle *Chimere* per Macrí sembra chiudere e *compiere* la prosa nervaliana un po’ come la prosa de *Le vergini delle rocce*, nel 1996-1997, sembra chiudere e compiere, *ante litteram*, la migliore poesia dannunziana, quella che dal *Poema Paradisiaco* e dai suoi dintorni transita all’*Alcyone*. In tale transizione, poi, l’*Alcyone* non è il futuro ma un futuro che è passato prossimo, un *lien* poetico-prosastico di due secoli, Ottocento e Novecento, che nascono comunque dal Settecento, il secolo degli ‘Illuministi-Illuminati’ di Nerval e quello, anche, del Foscolo di d’Annunzio; Foscolo che è secondo soltanto a Montale nel divenire materia viva di pensiero, e dunque di supporto, fisico, testuale, nella parabola dannunziana tracciata da Macrí¹⁰.

E se mi è concesso credere, in via generale, a tali confronti, direi che il percorso ermeneutico macriano sa un po’ di esorcismo. Via dal «pantano decadentistico» e liberty¹¹ Gabriele d’Annunzio, via da quello fantastico-umoristico Gérard de Nerval. Sembra che la specificità dell’uno e dell’altro emerga da un’operazione critica di salvataggio, che è intimamente, ‘esemplarmente’ lirica, ma che, al tempo stesso, non si affida del tutto alla fonte, allo stile, alla lezione metrica, al linguaggio, funzioni di un prospettivismo che a Macrí è caro per un’idea di tragico e un istinto del sublime, si potrebbe dire, oltre che per formazione, ma che talvolta può risultare eccessivamente straniante per direzione unica e punto d’approdo inevitabile: il Novecento.

Tale prospettivismo vale più per Foscolo, proiettato, per l’appunto, nel Novecento degli scrittori italiani, e, in assoluto, per Valéry e per Montale, nonostante la resa novecentesca di quest’ultimo (cronologia a parte) non rientri certo nella «tradizione» mengaldiana, né in quella più recente e frammentaria di Corrado Bologna, giocata fra Ernst Robert Curtius e Walter Benjamin e discendenze più discutibili. Tra l’altro, fin dall’inizio della splendida raccolta di *Studi montaliani* (1996), in un passo di un saggio dedicato agli scritti critici di Montale, del 1991, ma che ha valore generale e che è qui utile ricordare, si legge: «[...] ai fini della

⁹ Per quanto qui viene suggerito sinteticamente si confronti, con particolare attenzione alla *Nota ai testi tradotti* e all’*Indice*, G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 57-59, 301-303, con G. de Nerval, *Le figlie del fuoco*, a cura di O. Macrí, Guanda, Modena 1942. Cfr. infine G. de Nerval, *Œuvres*, a cura di A. Béguin e J. Richer, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris 1961 e 1974, 2 voll., presenti nella Biblioteca di Oreste Macrí (FMA LS 478). Per l’edizione in tre volumi si veda qui la nota 32.

¹⁰ Si veda ancora il Capitolo III della Parte prima di questo volume.

¹¹ Si pensi a quanto già suggerito nella *Premessa* del presente volume

validità filosofica della poetica, e in generale del sistema artistico e critico di Montale, è da considerare – almeno dopo Kierkegaard e Unamuno, Nietzsche e Benjamin – del tutto irrilevante, se non ingrata al critico, la esterna forma espositiva episodica aforistica e frammentaria negli scritti montaliani¹².

La forma, insomma, non è problematica in sé ed è quasi più scontata, conseguente superficie di un sistema artistico e critico che Oreste Macrí, nell'arco del volume, trattiene filosoficamente e poeticamente all'indietro, ribattezzando esteticamente quel «dopo» – «dopo Kierkegaard e Unamuno, Nietzsche e Benjamin» – con la complicità di Giambattista Vico, innanzi tutto, e poi con una forse più modesta ma significativa partecipazione di Carl Gustav Jung (con l'elaborazione de *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-1954) e le puntate via via necessarie di *Psicologia analitica e arte poetica* (1922), *Psicologia e poesia* (1930-1950), *Psicologia e alchimia* (1944))¹³.

Complicità e partecipazione non ordinari, ma neanche straordinari, vista la contiguità di Vico e Jung, giungono direttamente a Macrí dalla sua gioventù, come ha messo in evidenza Enza Biagini, e serpeggiano ancora nelle pagine manoscritte dell'ultimo Quaderno (1992-1997), a conferma di una tenuta d'insieme della «realtà del simbolo» e di una «salvezza [che] sta nella creazione», che evade gli opposti, l'alternativa della *o*, e che celebra la congiunzione della *e*, le figure che quegli opposti assimilano e riducono; a partire, se vogliamo, da Marie-Louise von Franz, il cui *Puer Aeternus* (1970) può junghianamente incrociare i discorsi di Macrí su Nerval e il «puerile», come inizio e fine di un percorso che presenteremo fra poco¹⁴.

¹² O. Macrí, *La vita della parola. Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 19-67; citazione da p. 20. Cfr. poi, per la discussione tangenziale innescata nel testo, quasi a modo di cartina di tornasole, P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975, e ora Bollati Boringhieri, Torino 1996; C. Bologna, *Premessa (con epigrafi) al suo Tradizione e fortuna dei classici italiani. I. Dalle origini al Tasso*, Einaudi, Torino 1993, pp. VII-XXVIII (tale premessa è stata scritta appositamente per l'edizione in due volumi – il II. è *Dall'Arcadia al Novecento* – di un iter consegnato nel 1986 alla *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa per Einaudi); C. Bologna, *Calvino e i "classici"*, in C. De Caprio e U.M. Olivieri (a cura di), *Il fantastico e il visibile. Itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle "Lezioni americane"*, con Bibliografia della critica di D. Scarpa, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, pp. 97-115. Per alcuni punti di contatto si veda il Capitolo II della Parte seconda di questo volume.

¹³ O. Macrí, *L'arte nella psicologia di C.G. Jung con un riguardo al Vico*, «La Ruota», aprile 1943, pp. 110-116, ora in Id., *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 67-76. I titoli che ho fatto scorrere rapidamente nel testo – che evadono in parte lo stesso interesse di Macrí (anche a un semplice livello cronologico) – indicano comunque ciò che la via di fuga della psicologia junghiana poteva offrire, fra arte poetica, poesia, alchimia, a chi come Macrí – il Macrí che in quegli anni fa entrare un poeta alchemico come Nerval nel suo orizzonte – è «per formazione filosofica e letteraria troppo lontano da qualsiasi psicologismo», secondo il suggerimento – ma espresso guardando a Freud, letto allora con maggior sospetto in confronto a Jung – di M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Prefazione di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1966, pp. 327-328; citazione da p. 327.

¹⁴ Su questi aspetti è fondamentale il lavoro di E. Biagini, *Aspetti della «realtà» del simbolo in Oreste Macrí*, cit., pp. 11-19 e 19-29 (in particolare pp. 25-28). Cfr. poi M.-L. von Franz, *Puer*

Ma al puerile, all'ingenuo, al seducente, al creativo, sempre accompagnati da un tragico che rischia il ridicolo, Macrí non può dar facilmente vita critica, magari sperando di allungarla, da vero saltimbanco della cultura. La vita ingenua, goffa, maldestra, folle e tragica di Nerval, un po' come quella di Nietzsche, non va rilanciata nelle acque del Novecento, ma opportunamente piombata, ancorata a una tradizione di cui Nerval sembra essere un limite puro di ragione e fantasia insieme. Per cui si vorrebbe ribadire – differenziando in parte l'ipotesi sostenuta da quella che sembra suggerire Enza Biagini – che Nerval e Foscolo, per Macrí, non possono collimare, se non in alcuni presupposti generali dell'analisi, sopra evocati¹⁵.

L'assolutezza del «sacrificio» di Nerval, il suo suicidio umano e poetico, è in sé – anche in un particolare *scrivere di sé*¹⁶ – un dato unico. Non c'è niente che si possa stracchiare con scioltezza, filologica o ideologica, puntando al Novecento. Meno arduo di Baudelaire, protetto maggiormente da «scorza satanica e maledetta», il «diverso e per certi aspetti contrario» Nerval offre comunque l'*input* alla «Rivolta aperta» dell'autore dei *Fiori del male*, che però vive, con quella «Poesia [che] ha perduto ogni pazienza e reticenza», dentro una realtà di lotta, di resistenza già novecentesca, come altre potenziali discendenze: «Dalla «race rouge» di entrambi [...] deriveranno Rimbaud, Corbière, Laforgue, e i resistenti del Novecento, Blok e Eluard, Lorca e Vallejo, Campana e Reborá, sino al demonismo e l'*Angelo nero* di Montale»¹⁷. A partire non casualmente da Rimbaud, che pure, nella presentazione di un amico come Ruggero Jacobbi, offre tratti nervaliani, certo più tesi e meno chimerici (l'Individuo Assoluto della tradizione ermetica, il senso sacrificale, cristiano e, a un tempo, l'orgoglio luciferino). Quel Rimbaud il cui *Bateau ivre* diventa specifico *trait d'union* per Rilke e per Valéry, rispettivamente nella lettura di Jesi, del 1972, e in quella di Macrí, del 1974, e la cui figura illumina – pur nella «parte dell'ombra», accanto a Mallarmé, e a partire dall'appena evocata monografia di Jacobbi, sempre del 1974 – *L'avventura del Novecento* jacobbiana, uscita postuma, nel 1984, per la cura di Anna Dolfi, ma che raccoglie in gran parte materiali degli anni Settanta. L'Ottocento «contesta se stesso» non con Nerval ma con Rimbaud, via «Baudelaire e il suo umano inferno». E in Italia, al limite, anche con Foscolo e il suo umano inferno, con il quale Macrí compie una specie di 'taglio a fuori'

Aeternus, Sigo Press, Boston 1970 (trad. it. *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Red, Como 1989).

¹⁵ E. Biagini, *Aspetti della «realtà» del simbolo in Oreste Macrí*, cit., pp. 32-33. Per Foscolo cfr. ancora il Capitolo II della Prima parte del presente volume.

¹⁶ Cfr. a proposito il recente e suggestivo percorso – che ridiscute, non in seno a Nerval (ma a certo curioso radicalismo, potenzialmente nervaliano), uno dei binomi più problematici dell'azione narrativa, «scrivere e vivere» – di P.M. Bellini, *Scrivere di sé*, Prefazione di F. Ravazzoli, Ibis, Como-Pavia 2000.

¹⁷ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 7-35; citazioni da pp. 34-35.

nei confronti del «savio» e del «ribelle» e di una tradizione poetico-prosastica ottocentesca che solo il Novecento – il Novecento anche e proprio del *Foscolo negli scrittori italiani del Novecento* – aspirerà e modellerà nella *Teoria letteraria delle generazioni* (1953-1995)¹⁸.

In questi termini, e non casualmente, con un brindisi alla «poesia scettica», alla «don Antonio», che però non si accorda del tutto al caso di Gérard¹⁹, con un brindisi alla poesia che comunque chiude e *compie* la prosa di Nerval, la faccenda dell'«eredità nervaliana» è esaurita con mezza paginetta, con Baudelaire e Rimbaud a chiudere il caso Nerval piuttosto che ad aprirlo; una mezza paginetta posta quasi in appendice alla fine della lunga, sistematica introduzione che nel 1979 consegna *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere* alla «Biblioteca della Fenice» (n. 32) di Ugo Guanda Editore in Milano²⁰.

Trattasi di una trentina di pagine, molto fitte, che si fanno via via più apocalittiche e oracolari per un lettore italiano medio, cui Nerval è forse sostanzialmente estraneo; un lettore che magari poi sorriderà principiando a leggere il volume e contemplando nella prima novella, *Angélique*, le peregrinazioni, assai divertenti, di un lettore del secolo passato alle prese con le biblioteche parigine per via di un libro sfogliato su una bancarella a Francoforte e non comprato con la convinzione di trovarlo proprio a Parigi nelle biblioteche.

Come è possibile, si domanderà forse questo ipotetico lettore, che «*fuoco e inferno*» introducano e accolgano pagine così leggere? Neanche il tempo di rispondere e magari il o un «lettore modello» lo aiuterà ad estendere tale inquietante interrogativo, considerando che «*tenebra*» e «*fuoco*» sigillano le pagine nervaliane di Macrí in una sorta di *coincidentia oppositorum* di taglio bachelardiano e eliadiano insieme (paradiso e inferno, purezza e impurità, divino e umano, sacro e profano)²¹.

¹⁸ O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Franco Cesati, Firenze 1995. Per Rimbaud: R. Jacobbi, *Rimbaud. La vita, la poesia, i testi esemplari*, Edizioni Accademia, Milano 1974, pp. 9-26 (in particolare pp. 15-17); F. Jesi, *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*, «Comunità», 168, 1972, ed ora come volumetto autonomo, con Introduzione di G. Agamben e Nota di A. Cavalletti, Quodlibet, Macerata 1996; O. Macrí, «*Le Bateau Ivre*» e «*Le Cimetière Marin*», in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. I, Bulzoni, Roma 1974, pp. 765-770, e poi in O. Macrí, *Il Cimitero Marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Nuova edizione interamente rifatta, Le Lettere, Firenze 1989, pp. 179-189. Cfr. poi R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Garzanti, Milano 1984, pp. 90, 193, 292, 329, 441, 538 (da queste due ultime pagine le citazioni adattate, rispettivamente per «la parte dell'ombra» e per «l'Ottocento che contestava se stesso con Mallarmé e con Rimbaud»). Infine, fra sintagmi di Macrí riconoscibili e comunque qui citati, si allude a U. Dotti, *Il savio e il ribelle. Manzoni e Leopardi*, Editori Riuniti, Roma 1986.

¹⁹ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Sylvie*, cit., p. XII.

²⁰ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., p. 35.

²¹ Ivi, pp. 7-9 e 34-35. Ci riferiamo poi a G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, NRF, Paris 1938 (ora Gallimard, «Folio/Essais», 1985 e 1995); M. Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Hamburg 1957.

Insomma, possibile che il *jeu* si faccia quasi inevitabilmente serio, un po' come in Roger Caillois (1913), quello di *L'homme et le sacré* (1939 e 1950)? Quel Caillois alla cui estetica, a partire dal *Vocabulaire Esthétique* del 1946, Macrí muove degli *Appunti* ma da cui non pare sempre così lontano. Si pensi per esempio all'approccio umanistico onnicomprensivo che rende filosofico e letterario, «estetico», uno sguardo altrimenti sociologico, figlio «della scienza e della storia»; uno sguardo che comunque nasce dai maestri della poesia dell'Ottocento francese, Baudelaire e Rimbaud²².

Ma Baudelaire e Rimbaud, per l'appunto, sono già maledettamente 'altri' rispetto a Nerval, le cui pagine leggere, brillanti, dedicate a divertenti peregrinazioni librarie, sarebbero forse da far commentare a Umberto Eco, che di biblioteche se ne intende e che infatti – aggiungerà magari il solito lettore modello – si è già occupato di *Sylvie*, la 'seconda' figlia del fuoco²³.

Il gioco delle lettere, delle interruzioni di *Angélique* pare proprio in sintonia con le *passeggiate nei boschi narrativi*. Il bibliofilo (la cui storia è raccontata da un altro bibliofilo al bibliofilo protagonista) che passa in mezzo agli incendi della Rivoluzione per salvare i «quattro volumi in-folio» del «*Perceforest*» può far venire in mente *Il nome della rosa*, «il castello di Ermenonville [...] il ritrovo

²² Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, NRF, Paris 1939 (Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Gallimard, Paris 1950 e ora «Folio/ Essais», 1988 e 1993). Il volume di Caillois è stato rimesso in circolazione di recente in traduzione italiana con un ottimo saggio introduttivo di U.M. Olivieri per le edizioni Bollati Boringhieri, Torino 2002. Per quanto riguarda il suo *Vocabulaire Esthétique*, Fontaine, Paris 1946, e non solo (riferimenti a *Le mythe et l'Homme*, *Le Rocher de Sisyphé*), si veda O. Macrí, *Appunti sull'estetica di Roger Caillois*, «La Rassegna d'Italia», 5, 1948, pp. 560-566, che, critico soprattutto in una prospettiva storica e surrealista, coglie comunque la tensione etica e l'approccio umanistico forte di «un esempio insigne di moralità critico-letteraria» in cui «parla nobilmente il razionalismo etico in fondo all'estetica classicistica, e specialmente francese» (p. 564).

²³ In U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994 (ma un possibile, implicito rinvio è a un 'modello' più leggero, e non solo tematicamente, ovvero I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988) e G. de Nerval, *Sylvie*, traduzione, introduzione e commento di U. Eco, Einaudi, Torino 1999. Per *Sylvie* ci sembra poi più convincente rinviare a G. Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, Corti, Paris 1985, pp. 13-134. Per il *refrain* delle biblioteche cfr. la varia sintonia offerta da Adamo Chiusole, Umberto Eco, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Robert Musil, José Ortega y Gasset, nell'agile ma riuscita raccolta dedicata a *Libri e biblioteche*, Pagine scelte e presentate da L. Canfora, Sellerio, Palermo 2002. (Si scorra poi il saggio fortunato di A. Castoldi, *Bibliofollia*, Paravia – Bruno Mondadori, Milano 2004 e 2006, il delirio patologico dei libri e della conoscenza che percorre A. Manguel, *La biblioteca di notte*, Archinto, Milano 2008 (ed. or. 2006), e almeno un paio di altri testi brillanti a caccia di 'libri-fantasma', cioè S. Berni, *Libri scomparsi nel nulla ed altri che scompariranno presto* e Id., *A caccia di libri proibiti*, entrambi editi da Simple (poi Biblohaus), Macerata 2007). Per *Le figlie del fuoco*, nelle traduzioni di E. Citati e F. Calamandrei, per Einaudi, Torino 1966, si vada alle pp. 53-77 di *Libri e biblioteche*, cit. *En passant*, si tenga presente che Franco Calamandrei, in maniera diversa, forse più occasionale, tiene 'compagnia' a Macrí, nei primi anni Quaranta, nella 'riscoperta' di Nerval: cfr. G. de Nerval, *Il sogno e la vita*, a cura di F. Calamandrei, Einaudi, Torino 1943, con Introduzione e nota biografica in coda alle pp. VII-XVII. Del resto, questo volume fa parte della Biblioteca di Oreste Macrí (FMa LS 481) e reca alcune annotazioni manoscritte al margine del testo.

degli Illuminati [...] il conte di San Germano, Mesmer e Cagliostro», le pagine migliori del *Pendolo di Foucault* (i *files* di Jacopo Belbo). C'è catarsi e ironia, c'è quasi l'odiosamato postmoderno e c'è un novellare quasi senza fine che potrebbe aprire alle derive critiche del Novecento più 'agguerrito'²⁴.

Oreste Macrí, invece, «posta l'identità figlia-fuoco-inferno», base di una «sistematicità interpretativa archetipico-psicanalitica», suggerisce subito il titolo al lettore secondo coordinate e funzioni che dell'archetipo portano a maturazione il carattere di fusione e di trascendenza. Il critico greco-salentino passa così per «la purificazione dell'inferno cattolico assimilato agli inferi pagani (Virgilio...) e neopagani (*Faust* di Goethe) nella linea del satanismo positivo [...] con Cristo senza Padre, omologato sui grandi ribelli, da Orfeo a Faust allo stesso Gérard», e presenta infine la massima componente della narrazione di Nerval, che è «la teatralizzazione della vita fusa col sogno-vita, sviluppo del titanismo greco, del faustismo goethiano e dei masnadieri di Schiller»: «Nella mitologia nervaliana le *figlie del fuoco* sono le attrici, le cantanti, le danzatrici, le donne cioè del *feux de la rampe* [...]. Viscerale è il rapporto con lo spazio dello spettacolo (travestimenti, prestigio, claqué, gelosie, peregrinazioni), trappola esistenziale in cui Gérard si smarris per sempre»²⁵.

²⁴ G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Nouvelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 123-124, 130. A certe derive critiche del Novecento più 'agguerrito', fiamme ormai controllate da incendiari mutatis in pompieri votati all'umanità, a scapito dei figlioletti che con quelle sono stati 'illusi' negli anni universitari, accennavo già in un seminario *Per Ivanos Ciani*, a Firenze, il 23 gennaio 2002, nell'Aula Grande del Dipartimento di Italianistica (ma cfr. qui il Capitolo III della Parte seconda). La fede di Oreste Macrí, in *limine mortis*, rende davvero 'leggera' l'urgenza senile di quei saltimbanchi (non starobinskiani) e la loro ironica tutela dell'ordine ermeneutico che dovrebbe tramutare il *divertissement* giovanile di molti in un *engagement* senile di pochi, a difesa del verbo violato dalle masse da loro educate. Non si tratta qui di 'sublimare' la coerenza. Al contrario, vorremmo 'esaurirla' e scinderla da una fede nella poesia (dimora vitale, sacro e trascendente, simbolo, significato salvifico) che – per quanto possa essere posta al vaglio della critica nei suoi risultati come l'ideologia e/o la più laica ironia – non muta in vita e in morte. Si veda dunque a proposito il *Messaggio di Oreste Macrí* in L. Dolfi (a cura di), *Federico García Lorca e il suo tempo*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 11-14.

²⁵ O. Macrí, *Introduzione a G. de Nerval, Le figlie del fuoco. Nouvelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 8-9. Sullo spazio dello spettacolo, sulla funzione teatrale, l'illusione e la costruzione del racconto in rapporto a *Le figlie del fuoco*, si veda B. Sosien, *Trois filles du feu, ou l'impossibilité de vivre hors du théâtre*, in J. Huré, J. Jurt e R. Kopp (a cura di), *Nerval. Une poétique du rêve*, Champion, Paris 1989, pp. 165-171. In un discorso centrato su *Isis et Marie*, che, per quanto diverso, non sarebbe del tutto dispiaciuto a Macrí, per gli accenni a «L'actrice comme emblème de la femme imaginaire», a «La Mère divine», e per le implicazioni che seguono intorno alla problematica transizione «De la femme artificieuse et mensongère à la déesse médiatrice, ou de l'impossible naissance à la vie: *Pandora et Aurélie*», si veda S. Michaud, *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Seuil, Paris 1985, pp. 173-204; in particolare pp. 189-203. Ma cfr. ancora per la donna nervaliana, per *Sylvie*, soprattutto, ma anche per i suoi dintorni, il saggio di N. Segal, *Narcissus and Echo. Women in the French récit*, Manchester University Press, Manchester 1988, pp. 121-137. E per un inquadramento sintetico dell'illusione nervaliana nella sua intrezza – come proiezione dell'ideale femminile e di sé, o illusione falsa, onirica, mistica, o finale e compulsiva, tipica de *Les Chimères* – si veda P. Adinolfi,

In questo suggerimento del critico-curatore affiorano due ordini di problemi, che noi abbiamo già tentato di separare nell'ultima citazione grazie all'uso dei puntini di sospensione, delimitanti due parti della stessa. Il primo si può enunciare come una verbalizzazione dell'«eterno femminile contiguo col puerile, povero, maledetto». In quell'eterno femminile sono le *figlie* quanto le *chimere* – la prosa quanto la poesia – e ad esso è contiguo lo scrittore in quanto «simbolo reale» di figli del fuoco espulsi e cacciati dall'imperio dei padri tiranni, con Cristo «primo e ultimo figlio del fuoco» che «sconta amaramente l'inesistenza sostanziale del Padre e la solitudine cosmica». E ricordiamoci qui di quanto segnalato in apertura²⁶.

Il secondo ordine di problemi riguarda invece lo smarrirsi per sempre, che è poi la conseguenza della contiguità ora evocata, di una contiguità che non lascia scampo. Di fronte all'inesistenza del Padre, sulla quale si ritornerà, ecco un io, un personaggio, un attore solo – cosmicamente solo – di fronte a un chimerico teatro, fucina inventiva del «prototipo muliebre-materno incarnato in più donne, che si integrano mutuamente nella concezione sessuale-genetica dell'universo»²⁷.

Il ricettacolo di questo io non può che essere la memoria, ma «memoria presentizzata in quanto è risuscitata dalla stessa realtà fantastica nel suo accadere e come in corso di scrittura». Per questo «la memoria degli eventi si offre in prospettiva scenografica»²⁸. Per questo il teatro, lo spazio dello spettacolo è una trappola esistenziale in cui Gérard si smarrisce per sempre.

Insomma, la fine è nota. Ma lo spettacolo deve davvero continuare? Il titolo igneo è un *boomerang*. L'«*humour*» del *Roman tragique*, della lettera dedicatoria *À Alexandre Dumas*, presuppone (e scaturisce da) un «*complesso neroniano*». E non è sufficiente «la tecnica dell'inserito, della citazione» – dove lo scrittore computa «al massimo l'esperienza di giornalista, di cronista, di corrispondente» – per centrare «lo scopo distanziante e catartico del pathos eccessivo d'intimizzazione e simbolizzazione di tanta materia memorizzata». Nerval accoglie la complessità della tradizione in sé ma non la fa transitare. Al contrario, la trattiene. Gérard non è una fermata, una tappa, una stazione dell'Ottocento, né una via di fuga verso il Novecento. È piuttosto una sorta di punto di non ritorno, quasi un eterno capolinea²⁹. Il *Roman tragique*, del resto, tramuta, in questo senso, il *Ro-*

Le illusioni di Gérard de Nerval, Champion-Cadmo, Paris-Fiesole (Firenze) 1998 e, in seno a uno dei più recenti e potenti libri di storia della cultura, alcune pagine di L. Sozzi, *Il paese delle chimere. Aspetti e momenti dell'idea di illusione nella cultura occidentale*, Sellerio, Palermo 2007, pp. 75-77, 181-182, 198-199. E infine, per la particolare sistematicità dell'*Introduzione* macriana, cfr. E. Biagini, *Aspetti della «realtà» del simbolo in Oreste Macrí*, cit., p. 33.

²⁶ O. Macrí, *Introduzione a Gérard de Nerval, Sylvie*, cit., p. VIII.

²⁷ Ivi, p. V.

²⁸ Ivi, pp. VII e X.

²⁹ In seno a una canonizzazione (e periodizzazione) altra, è comunque significativo il taglio in dittico del lavoro critico unitario proposto recentemente da J.-P. Bertrand, P. Durand, *La modernité*

man comique di Scarron³⁰. La *coniunctio* alchemica di quel divertente e divertito vagabondaggio con la solitudine cosmica di Nerval traveste il tragico ma non lo nega. Lo consuma, questo sì, e lo rende terminale, isolato, finito. «Molto più tardi verrà il nostro Campana»³¹.

I travestimenti e le peregrinazioni nervaliani non sono esterni ma interni, tutti chiusi nei confini di una «memoria speculare, attiva nella sua stessa inerzia». La Biblioteca non è un luogo dove cercare un romanzo d'appendice, un assassino, un movente, ma dove ricercare la fine, la propria fine. L'opera nervaliana ha dunque una «spiegazione laica» – anche poliziesca, 'gialla' – ma «integrata da una mitologia gnostico-esoterica». Del resto «la conoscenza si fa gnosi quando si afferma che inventare è ricordarsi» – «Inventer au fond c'est se ressouvenir» – e «l'illuminista coincide con l'illuminato»³².

Giorgio Manganelli, lettore di Maurice Blanchot e componente del Gruppo 63, lo sapeva bene: «la complessità si può solo accogliere o uccidere, altra via non c'è». E qui si potrebbe dire che la complessità di Nerval – la complessità che il francese accoglie e seppellisce in sé – è accolta alla potenza da Oreste Macrí e avvelenata in serie da Umberto Eco. I titoli ignei, del resto, subiscono spesso questa sorte. Penso al *Fuoco* di Gabriele d'Annunzio, spento da Edoardo Sanguineti con 'fontane' gozzaniane. Non sarebbe stato meglio commentare alla potenza con *La part du feu* (1949) o l'aiuto del Nietzsche delle *Considerazioni inattuali* (1873-1876)?³³

Ma neanche Macrí può dare corso, nella sua prospettiva ermeneutica che si vuole finita, in un certo senso 'salvifica', a quella complessità nervaliana che accoglie. Interessante, a questo proposito, un confronto fra i tre importanti *rendez-vous* di Macrí con Nerval. Rispetto alla breve prefazione del 1942, l'intervento del 1955, *I dati della poesia nervaliana*, contenuto nel *Tributo a Gérard de Nerval nel primo centenario della sua morte*, pubblicato su «L'Albero» (nei numeri 23-25, del luglio-settembre di quell'anno), salta le prime due pagine di natura

romantique. De Lamartine à Nerval, Les Impressions Nouvelles, Paris-Bruxelles 2006, pp. 195-228, e *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Seuil, Paris 2006.

³⁰ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Nouvelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 9-10.

³¹ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Sylvie*, cit., p. XII.

³² O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Nouvelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 10-11. La citazione in francese è dalla celebre apertura delle *Filles du feu*: G. de Nerval, *À Alexandre Dumas*, in *Œuvres complètes*, vol. III, a cura di J. Guillaume e C. Pichois, con la collaborazione di J. Bony, M. Brix, L. D'hulst, V. Pichois, J.-L. Steinmetz, J. Ziegler e A. Fonyi, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1993, pp. 449-458; citazione da p. 451.

³³ G. Manganelli, *La volgarizzazione*, edito postumo in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 1994, pp. 109-111; citazione da p. 110. Ma cfr. ora la lettura di G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni, Roma 2007. E si vedano, per la rapida sequenza di rilievi nel testo: E. Sanguineti, *Nel parco*, in Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966, pp. 61-75 e in particolare pp. 73-75; M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949; F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, a cura di F. Desideri, S. Moravia, G. Raio e I.A. Chiusano, Newton Compton, Roma 1993.

bio-bibliografica e ripropone poi, uno dopo l'altro, i paragrafi della prefazione con una sola aggiunta cospicua, una decina di righe che non compariranno nel 1979 se non sotto forma di un accenno sintetico in parentesi. Leggiamole:

Nell'*Iside* nervaliana l'ampiezza di *visione* di questo «piccolo romantico» supera nella passione del divino gli stessi limiti laici del simbolismo, dove questo si astrasse nella parola come emblema platonico dell'essere. La stessa impurità di quelle pagine, dove non si avverte il sospetto della unicità definitiva ed eterna della rivelazione di Cristo, si risolve in vita poetica, rievocandosi la matrice della Natura umanizzata e soccorrevole. È nella compagnia di Kierkegaard e di Nietzsche questa pura voce che avverte nella «disperazione» l'umanità del nuovo mondo evaso dal mito felice della ragione olimpica³⁴.

Pur essendo una diramazione del pensiero e dello stile tipici di Oreste Macrí (il primo periodo più per il pensiero, l'ultimo forse più per lo stile, anche se tradisce un'urgenza intellettuale nel tempo fatta rientrare), queste dieci righe non sono davvero facilmente assimilabili alla semplice rielaborazione di «un appunto del 1941 contenuto nella [...] introduzione a *Le Figlie del fuoco*»; fuoriescono piuttosto, con una accelerazione improvvisa, da quel testo, per toccare Kierkegaard e Nietzsche, ovvero non tanto il contesto ottocentesco di Nerval (1808-1855) – da sovrapporre a quello, più esteso, della coppia di filosofi (1813-1855 e 1844-1900) – quanto il Novecento che grazie ai due alfieri dello spirito Macrí sembra cogliere come una scacchiera, con i bianchi a giocare per l'illusione contro la disperazione dei neri una partita infinita la cui posta in palio (anche «la posta in gioco del commento») è l'uomo, «l'umanità del nuovo mondo evaso dal mito felice della ragione olimpica»³⁵.

Un'eco possibile, quasi una sorta di prolungamento, in alcune note di Jean Wahl, poste in coda a *Frygt og baeven* (1843): «L'uomo dev'esser superato, l'uomo dev'esser conservato. È quello che Nietzsche ha voluto fare; ed è quello che anche Kierkegaard ha tentato, quando ha scritto *Timore e tremore*»³⁶.

1955. Metà degli anni Cinquanta. Un buon momento per Kierkegaard in Italia; studi, traduzioni e ristampe si susseguono tra il 1945 e il 1959, tra le cure e i saggi di uno spirito antidogmatico e antisistemico come Remo Cantoni (1914), le prove iniziatiche di Franco Fortini (1917) traduttore e le prime attenzioni di

³⁴ O. Macrí, *I dati della poesia nervaliana*, in *Tributo a Gérard de Nerval nel primo centenario della sua morte*, «L'Albero», 23-25, 1955, pp. 28-30; citazione da p. 30.

³⁵ Ivi, pp. 28 e 30. La citazione in parentesi allude, in maniera libera ma funzionale al discorso fin qui tessuto, tra poesia e prosa, critica e istanze filosofiche, al lavoro di A. Noferi, *La posta in gioco del commento*, in Anna Dolfi e Carla Locatelli (a cura di), *Retorica e interpretazione*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 133-178, e poi, con titolo *Soggetti e oggetti nel commento*, in A. Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 239-287.

³⁶ Si veda, in un'edizione abbastanza recente, J. Wahl, *Postfazione* a S. Kierkegaard, *Timore e tremore (Lirica dialettica di Johannes De Silentio)*, trad. it. di F. Fortini, SE, Milano 1990, pp. 141-157; citazione da p. 156.

un *enfant prodige* come Furio Jesi (1941) – l'«esoterico» Jesi, acceso dal «demoniaco» kierkegaardiano, tra «estetica e escatologia» – culminate poi nel volume del 1972, di recente riproposto. E dietro corre, fin dalle soglie degli anni Trenta, con le sue birichine evoluzioni, non sempre lontane dalle traiettorie orfiche e demoniche, l'esistenzialismo, francese e non (Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jean Wahl, per l'appunto, ma anche Karl Jaspers e Martin Heidegger). Il Nietzsche di Macrí, invece, sembra valere non tanto in sé – si dovrà attendere ancora una decina d'anni per il riabilitante fervore critico-linguistico di Giorgio Colli e Mazzino Montinari e poco meno per l'apertura di un altro, nuovo dialogo italiano d'eccezione con Nietzsche come quello di Gianni Vattimo – ma per la congiunzione che lo lega a Kierkegaard, che infatti è il solo a lasciar traccia, seppure in parentesi e in via aggettivale, nella lunga *Introduzione* del 1979:

L'inesistenza del Padre divino si irrealizza nel suo stesso porsi, risorgendo l'ombra paterna (tremore lirico, quasi kierkegaardiano, che si trasmette al lettore) negli angosciosi interrogativi [...]. L'illusione d'inesistenza risorge nella *sofferenza* di sentire ingenuamente che la vera, totale morte dell'universo spirituale si avrà con la propria morte³⁷.

Ma in Nerval la costellazione paterna (e divina) resiste, come in Kierkegaard, anche se «la passione del divino» che «supera [...] gli stessi limiti laici del simbolismo» non può facilmente approdare a un'enunciazione come «Dio è amore». Di mezzo c'è «l'antico Caos che coincide con la Madre, effetto della *inesistenza* del Padre». E così il tragico destino di Nerval si allontana da quello di Kierkegaard mentre Macrí si avvicina a Charles Mauron, di cui elogia l'«acuto esame psicocritico», anche se ne inverte l'ordine per porre maggiormente in luce la «dominanza assoluta della Madre-Morte-Morta, unica realtà fisiologico-metafisica improgressiva, come suole la grande poesia naturalmente antidialettica». Il che

³⁷ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 33-34. I riferimenti precedenti sono a R. Cantoni, *La vita estetica nel pensiero di Kierkegaard*, saggio introduttivo a S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'Eros*, trad. it. di K.M. Guldbrandsen e R. Cantoni, Denti, Milano 1945, pp. 9-40; R. Cantoni, *La vita etica nel pensiero di Kierkegaard*, Saggio introduttivo a S. Kierkegaard, *Aut Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, trad. it. di K.M. Guldbrandsen e R. Cantoni, Denti, Milano 1945 e 1956, pp. 9-35; infine R. Cantoni, *La coscienza inquieta. Søren Kierkegaard*, Mondadori, Milano 1949. La traduzione di Franco Fortini, citata nella nota precedente, risale anch'essa a quegli anni, e per la precisione al 1948. Le attenzioni di Jesi per Søren Kierkegaard risalgono invece al 1959 e culminano in F. Jesi, *Kierkegaard*, Esperienze, Fossano 1972, ora a cura e con postfazione di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2001; si allude al quarto e penultimo capitolo, alle pp. 114-135. Per Friedrich Nietzsche si pensa all'edizione critica delle *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964 e sgg., e a G. Vattimo, *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*, Garzanti, Milano 2000. Ma a parte un saggio uscito nel 1961, che sarà il primo capitolo delle *Ipotesi su Nietzsche*, Giappichelli, Torino 1967, anche per Vattimo l'inizio del confronto con Nietzsche si può far risalire al 1964 e al Colloque de Royaumont, i cui atti sono editi poi da Minuit, Paris 1967.

spiega un po' perché nel 1979 Nietzsche cade (ma si ripensi a quanto detto sopra sulla vita), perché Kierkegaard è messo tra parentesi e anche (e ancora) perché Nerval, per Macrí, è (resta, vuole restare) un punto fermo³⁸.

L'eco possibile, da Jean Wahl, si allontana. È davvero una debole eco. Nelle righe immediatamente precedenti a quelle sopra citate, il filosofo francese, che tentava di uscire dagli schemi dell'idealismo e dello spiritualismo e contribuiva, con gli *Studi kierkegaardiani*, del 1938, allo sviluppo degli studi fenomenologici e esistenzialistici, si pone in una prospettiva in cui, (grazie) ai due filosofi, «non resta che elevare al limite le due idee di distruzione e di costruzione, e sforzarsi di far coincidere quelle due idee-limite opposte». Queste righe ci spingono a tradurre – *tempora mutantur, nos et mutamur in illis* – Søren Kierkegaard e Friedrich Nietzsche in Harold Bloom e Paul de Man e a servirci qui di una osservazione contenuta in *Una prolusione non accademica* di Romano Luperini: «Va notato [...] che da noi il decostruzionismo non ha allignato e, semmai, è stato accolto soprattutto nel suo versante mistico-gnostico: Bloom, per esempio, è in Italia più tradotto e conosciuto di de Man. Le tradizioni dello spiritualismo cattolico, che da noi, grazie al peso e all'influenza dell'ermetismo, hanno radici anche nella poesia e nella cultura novecentesche, possono trovare più facili agganci nello gnosticismo di Bloom che nel nichilismo estremista di de Man. Così, la disseminazione e la deriva del senso, pur teorizzate e ricercate, sono sempre ricondotte dai neoermeneuti italiani [...] a un senso ben preciso»³⁹.

Pur non credendo all'idea luperiniana di un passato spiritualista ed ermetico inteso come dato immobile e, tutto sommato, indifferenziato, non è inopportuno valutare il *controtempo* di Macrí rispetto a urgenze intellettuali che come lettore di Nerval riesce ad enunciare ma che fa rientrare perché minano, sostanzialmente, la sua operazione critica di salvataggio, a partire dal «suo versante mistico-gnostico»⁴⁰. Dare libero corso alla tentazione, al desiderio di allungare Nerval, grazie a Kierkegaard e Nietzsche, nei due secoli di una modernità a rischio, favorendo

³⁸ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 33-34. Il rinvio di Macrí, ovviamente, è a Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Corti, Paris 1963, pp. 64-80, 148-156. Ma cfr. prima, dello stesso, *Nerval et la psychocritique*, «Cahiers du Sud», 293, 1949, pp. 76-97.

³⁹ R. Luperini, *Una prolusione non accademica. Guerra del golfo e tendenze della critica in Italia* (1991), raccolta in Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999, pp. 63-76; citazione da pp. 68-69. Il titolo del volume luperiniano sarà richiamato più sotto, liberamente. A integrazione, per capire meglio il quadro tracciato da Luperini, si legga la tappa complementare del suo discorso critico in *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999; in particolare il primo, lungo capitolo, alle pp. 5-49.

⁴⁰ E, come si suggeriva nella *Premessa* del presente volume, dalla parabola infera, orfica, studiata da Jean Richer e altri nervalisti, coniugata alchemicamente (ed esotericamente) ad apparizioni cristiane. Cfr. in tal senso, con attenzione alla cronologia, almeno un paio di testi di J. Richer, *Gérard de Nerval et les Doctrines ésotériques*, le Griffon d'or, Paris 1947, e *Nerval au royaume des archétypes*. Octavie, Sylvie, Aurélie, Minard, Paris 1971 (ma cfr. quanto si dice anche alla nota 13).

un «nichilismo estremista» o, peggio, una tragedia ridicola (e se non ridicola quanto meno divertente), priva di qualsiasi *pathos*, evade la tensione eroica che salva e libera dalla più facile, corriva vena fantastico-umoristica.

Verso la fine delle peregrinazioni contenute in *Angélique*, il lettore italiano può leggere nella traduzione di Macrí: «La strada si allungava *come il diavolo*; non so bene fino a che punto il diavolo si allunghi – ma questa è la riflessione di un parigino». Che si tratti di un messaggio metanarrativo o, più semplicemente, di una *boutade*, una delle tante con le quali Nerval costruisce il ritmo di una narrazione salottiera, corale, nonostante il monologismo estremo del narratore protagonista e le «prospettive immaginose», dostoevskijane (da *Notti bianche*), che esso apre, Macrí deve assimilarne il contenuto – come quello di altri frammenti narrativi, del resto («Mi guardò attentamente, come si guarda uno che chiede dei libri di alchimia») – a un *iter* che punti «al cuore della verità rischiando qualunque patto con Satana e con la Materia»⁴¹.

Per il critico salentino, la forma nervaliana non tace ma acconsente. Non entra in conflitto con le idee. Rischiare qualunque patto con Satana e con la Materia sembra quasi voler concedersi il rischio, un po' bachelardiano, di perdere le idee nelle immagini, facendo precedere le seconde alle prime fino a dimenticarsi di queste. Ma tale rischio, per Macrí, ha un limite dato, che evade il felice sincronismo di Bachelard e la sua deriva nella immaginifica materia e oltre il quale la stessa accoglienza critica sopra discussa perde la sua ragion d'essere. Macrí, come il suo Nerval, ha bisogno di «razionalizzare il suo immaginario»⁴². Ecco perché, e al di là dello stesso approccio «archetipico-psicanalitico», nel suo dettato critico resiste Charles Mauron, pur con le differenze d'ordine citate, a livello di superficie, e quelle d'intenti, a livello profondo, che già Enza Biagini ha rilevato: «il mito personale [...] non è presente solo nel suo aspetto di termine risolutore psichico, bensì, in modo rovesciato, come chimerico e autocosciente (Macrí dice che la «mitografia è più che cosciente, intenzionale e fondatrice della Parola orfica nervaliana») termine d'incontro tra mito collettivo [...] e destino biografico». Invece la 'deriva' bachelardiana nella materia – nel senso e nei complessi più o meno inferi e 'satanici' che dovrebbero regolarla – non attecchisce più di tanto. Insieme, è giusto riconoscerlo, a tutta una corrente critica che – muovendo da quella 'deriva' o da altri grandi panorami di quegli anni (la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta, ovvero anche quelli della stagione ermetica), come *L'âme romantique et le rêve* (1939) di Albert Béguin – non trova sostanzialmente spazio nelle pagine di Macrí. Si pensi,

⁴¹ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., pp. 35 e 9 e, per il testo nervaliano, pp. 135 e 85.

⁴² O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Sylvie*, cit., p. IX: «[...] come soleva Nerval nel razionalizzare il suo immaginario». Si veda inoltre – per i riferimenti bibliografici successivi e, soprattutto, per quel rischio «un po' bachelardiano» e per il rinvio a Ch. Mauron (per cui cfr. qui la nota 38) – il Capitolo I della Seconda parte del presente volume. Infine cfr. ancora E. Biagini, *cenno sulla Francia poetica di Macrí*, in A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, cit., pp. 219 e 221-222.

per esempio, a Jean-Pierre Richard e alla sua *Géographie magique de Nerval in Poésie et profondeur* (1955), seguito di *Littérature et sensation* (1954)⁴³.

«Il grande anno orfico nel suo ciclo di eterne rigenerazione», richiamato alla fine del tributo macriano del 1955, può sostituire la sintesi – quella filosofico-storica, hegeliana, ottocentesca, e quella più candidamente sociologica, novecentesca, da cui nascono anche Eco e discendenti – e finanche l'ideale classico di bellezza e, in un certo senso, di compiutezza, ma non può certo abbandonarsi al Caos, pur attraversato, pur teorizzato e ricercato⁴⁴.

Un applauso naturalmente improvviso, spontaneo, totale, come a teatro, ci avverte dunque che lo spettacolo è finito, per sempre: «gli universali del sentimento», quelli, anche, di don Antonio Machado, sono comparsi e scomparsi al tempo stesso. La misura della grande poesia antidialettica è colma e Gérard de Nerval ha coronato il suo sogno, e Oreste Macrí con lui⁴⁵.

Il critico-curatore riesce infatti, con Nerval, a vincere una partita importante con sé stesso e le sue tentazioni: i virtuosismi, gli esperimenti, le suites che prenderanno poi un certo sopravvento, alimentando via via quel «complesso di infinitudine» di cui «si riconosce (indirettamente) affetto il Macrí di Valéry» e a cui comunque si affida forse un po' troppo Enza Biagini per dire interamente il Macrí francesista e comparatista. Anche se è vero che il «punto di arrivo», che è Nerval, «rinvia a un inizio», che sarà proprio Valéry. Un Ottocento sciolto dall'esperienza finita, in sé, di Gérard de Nerval e interiorizzato dalla creazione già novecentesca di Paul Valéry permette a Macrí di passare – nella sua particolare «visione sincronica» cui presiedono gli appena citati e culminanti «universali del sentimento» – dal bibliofilo a rischio per le strade del mondo a Monsieur Teste e alle sue metamorfosi poetiche, alla sua camera e ai suoi *tombeaux*⁴⁶.

⁴³ Come tengono a precisare le poche ma fitte pagine introduttive, che esibiscono anche un'epigrafe da Jean Wahl: «Le monde crée en moi le lieu de son accueil». Ma cfr. J.-P. Richard, *Géographie magique de Nerval* in Id., *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris 1955 e 1976, pp. 13-89 e pp. 9-12 per introduzione. E di Albert Béguin si vedano almeno, in sequenza, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Corti, Paris 1939 (ed. orig. 1937); *Gérard de Nerval. Suivi de Poésie et Mystique*, Corti, Paris 1945; e fino alla raccolta postuma di *Création et destinée. Essais de critique littéraire. L'âme romantique allemande, L'expérience poétique, Critique de la critique*, a cura di P. Grotzer, Seuil, Paris 1973. Nerval è presenza centrale e strutturante, in questo percorso, che si estende in *Création et destinée. La réalité du rêve*, ivi, 1974, e non casualmente il partecipe curatore, Pierre Grotzer – cui si devono anche *Les écrits d'Albert Béguin. Essai de bibliographie*, La Baconnière, Neuchâtel 1967 – sceglie in Nerval l'epigrafe del suo *Avertissement*: «La terre où nous avons vécu est toujours le théâtre où se nouent et se dénouent nos destinées» (in A. Béguin, *Création et destinée. Essais de critique littéraire*, cit., pp. 7-12: citazione da p. 7).

⁴⁴ O. Macrí, *I dati della poesia nervaliana*, in *Tributo a Gérard de Nerval nel primo centenario della sua morte*, cit., p. 30.

⁴⁵ O. Macrí, *Introduzione* a G. de Nerval, *Le figlie del fuoco. Novelle. Pandora – Aurelia – Le chimere*, cit., p. 35.

⁴⁶ E. Biagini, *Cenno sulla Francia poetica di Macrí*, in A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, cit., pp. 217, 219 e 223. Ma per Monsieur Teste mi sia concesso rinviare ancora a L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 210-231.

CAPITOLO II

PER UNA DESCRIZIONE DEL COMPARATISMO FRANCO-ITALICO: VALÉRY, FOSCOLO, *I SEPOLCRI* E *LE CIMETIÈRE MARIN*

Je murmure: C'est donc ce que tu veux,
Puissance errante insatisfaite par les mondes,
Te ramasser, une vie, dans le vase
De terre nue de notre identité?

Le pagine seguenti contengono appunti ed esperimenti di critica presi e tentati *a partire da Il Cimitero marino di Paul Valéry (1947/1989) e Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo (1978/1996) di Macrí. L'idea è di muoversi dans le leurre du seuil, cogliendo nei «tombeaux», disposti a chiasmo con gli autori nel mio titolo, una – non la – chiave d'accesso al comparatismo franco-italico che si disegna in seno a due testi letterari 'esemplari', sollecitanti le prove critiche di un'intera vita: una volta di più, insomma, le date delle prime e seconde – e sempre corrette e aumentate – edizioni acquisiscono un significato non occasionale nell'iter di Oreste Macrí. Inoltre, i «tombeaux», al di là di Valéry e di Foscolo, sono la 'soglia' della poesia e della critica, un liminare e un meno terminale approdo di pietra e d'acqua. Così, la ricerca nervaliano-macriana della fine tende a sdoppiarsi e a innescare una sorta di *mise en question* di sé stessa, offrendoci finanche la possibilità di una *lecture vierge* di un 'metodo' fra i più difficili e intensi del Novecento.*

Dans le leurre du seuil, come è noto, è il titolo di un volume di poesie di Yves Bonnefoy, pubblicato a Parigi per i tipi editoriali del Mercure de France nel 1975. Le liriche sono disponibili anche in italiano, nella traduzione di Diana Grange Fiori, pubblicata nel 1990 e col testo originale a fronte da Einaudi, nella «Collezione di Poesia» (n. 219): *Nell'insidia della soglia*. Di questa postura mi interessa la sfida ontologica, la transizione oggettuale, l'approssimazione e l'attesa (paziente) che possono concretizzarle nei testi, tra letteratura e critica, in una figurale consegna di testimoni tesa e distesa in una specie di *entre-deux*: sia inteso come luogo fisico e filosofico, dove l'essere nasce dal non avere e dal non essere più sé stesso; sia come luogo letterario, dove, nella continuità di sepolcri e cimiteri, si attende che il testo prenda forma e si incammini verso una «più intima adesione alle cose e agli uomini»; sia, quasi *à mi-chemin*, nel farsi e disfarsi dell'*entre-deux*, come «segno del "lavoro del lutto" di là dalla esibizione trionfante della morte presente», ovvero «elevazione della misura del sepolcro, di contro all'apertura infinita, infinitamente moltiplicata, della scrittura della morte»: «il sepolcro che chiude e ferma la morte, mentre insie-

me ripara e ricostituisce, integro e non più disperso e frantumato, l'oggetto perduto»¹.

La stessa e conseguente *lecture vierge* è serie sinonimica per illusione, insidia, inganno, ché penso sia evidente a tutti l'aspetto utopico di questa lettura, che alcuni francesi hanno comunque rilanciato, in tempi più o meno recenti. Io alludo soprattutto allo sforzo di ridurre (quasi 'azzerare') la complessità di un metodo che *non è in me* (e che dico quindi con 'altri' termini e oggetti critici): complessità di propositi e di proposizioni, di intenti primi e di ricerche precompositive. Di qui l'idea di girare *intorno* ai testi scelti con esperimenti di intersezione e di affinamento, prove, più generali, di sintonia e di speculazione *a partire da*. Questo in parte giustifica l'assenza del discorso vero e proprio di Macrí; almeno, la giustifica ai miei occhi. A occhi che hanno voluto portarsi e posarsi fuori del commento e delegare a un ripercorrere *in absentia* il metodo che lo genera.

In altre parole mi sono affidato, un po' per caso, un po' per assimilazione spontanea di un contesto di letture, a ciò che veniva osservando Valéry a proposito della descrizione in uno scritto su Mallarmé: «La descrizione dispensa da ogni connessione, ammette tutto ciò che ammettono gli occhi, permette l'introduzione di nuovi termini in ogni momento». E in tal senso citerei per l'appunto, come una sorta di appendice ideale, il Macrí che commenta Rilke con Valéry: «Il possesso delle cose viene continuamente eluso, sí che l'atto della percezione è il distaccarsene, a tal punto da esprimere la propria prosa invisibile sulla durata pura d'un'assenza negativa».

Berardinelli, una quindicina d'anni fa: «La forma del saggio [...] ama dominare senza che il suo dominio appaia tale. Regola i rapporti fra gli altri generi, si insinua fra loro e al loro interno, li alimenta e trae vantaggio dal loro splendore, se ne fa schermo imitandoli o pretende di indicare loro la strada da seguire. E il saggista è scrittore di prove e di esperimenti, sempre incerto se preferire per se stesso la riuscita o il fallimento, la forma conclusa e definitiva o il frammento aleatorio, le taglienti e perentorie certezze o i mascheramenti, i paradossi, l'istrionismo. Il saggista è perfino indeciso se scegliere fra la scelta e la sospensione delle scelte, fra la decisione e l'incertezza»².

È evidente che ciò vale più per chi scrive che per un critico come Macrí, le cui intenzioni hanno già, nell'organizzazione della materia e nei prologhi dei suoi libri, specie, mi sembra, di quelli qui presi in considerazione, una rara de-

¹ A. Noferi, *Riflessioni sul neo-classicismo*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 227-271, con citazione da p. 230, per cui cfr. l'uso che ne fa e le dotte osservazioni che dispone *Dal Romanticismo ad oggi* – dal «miglior Romanticismo, quello dei Novalis e dei Nerval» – il saggio di R. Donati, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002, pp. 122-135. Per l'intersezione macriana con l'ermeneutica d'arte cfr. invece O. Macrí, *Scritti d'arte*, a cura di L. Dolfi, con uno studio di D. Valli, Bulzoni, Roma 2002.

² A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino 1986, pp. 39-77; la citazione è da p. 41.

cisione, e una rara efficacia. Ma io, appunto, vorrei, almeno tendenzialmente, rimanere a lato di questa 'forza' interpretativa, che, nei saggi sui *Sepolcri* e sul *Cimitero marino*, è come un 'vettore' orientato, tramite una molteplicità mirabile di approcci conoscitivi, verso l'acquisizione di un *tutto*, a partire da un *uno*: un episodio non idealisticamente inteso ma, in un certo senso, un momento letterario quasi assoluto, «sublime»³, 'vergine' nella sua esattezza ripropositiva, nel suo essere *uno di tutto*, nel suo dare nuova vita a tutti gli altri momenti e valori, poetici e poietici, di un immaginario ora meglio identificabile, di un universo più 'puro', finanche nelle sue non taciute occasioni di disarmonia, 'libero', infine, da un passato contaminato dalle 'voci' del mondo e da quei monolitici percorsi biografici che rischiano di sacrificare il senso vero dell'«identità»; senso che «è fortissimo in Macrí ma [che] non isola e non separa dall'organismo vivente e operante della continuità e della simultaneità»⁴. Organismo, o «fenomeno transpersonale, al di là e al di sopra del soggettivo»⁵ che è il *tutto* che Macrí insegue e infine rileva, e rivela, in quell'*uno* che, entre le *dehors* et le *dedans*, la poesia «opera mundi» e la «*persona* creativa», va restituito, «tra la subcoscienza e la coscienza, tra l'oscurità e la rivelazione»⁶, in quella linea che congiunge – dal prelinguistico alla lingua – autore, testo, *opera omnia* e *opera mundi* al 'silenzio' prezioso della letteratura, alla 'soglia' della poesia, alla confessione fisica e liminare di un testo mai dimenticato⁷. Di un testo rimirato, con una modestia che a molti di noi giovani è

³ «Il titolo del libro non è comprensivo dell'intenzione critica, mirata alla centralità del *Cimetière Marin* in tutta la persona umana e arte poetica di Paul Valéry. [...] pur con ogni rispetto, ho inteso *qualificare* in questo momento graziato e sublime di naturale e tradizionale classicità tutti gli altri testi e valori valeriani [...]». Dal *Prologo* della nuova edizione interamente rifatta di O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Le Lettere, Firenze 1989, p. 10. Per lo studio sul Foscolo è sufficiente scorrere l'organizzazione della materia nell'*Indice generale* per sincerarsi della prospettiva critica sopra discussa; cfr. O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo. Con una teoria dell'endecasillabo*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 407-409.

⁴ M. Luzi, *De O.M. – Tre paragrafi*, «Paradigma», 6, 1985, pp. 73-75; p. 74.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* E sulla coppia *dehors-dedans* richiamata insieme alle osservazioni di Luzi cfr. le ancora suggestive idee di G. Bachelard, *La dialectique du dehors et du dedans* in Id., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957 e 1992, pp. 191-207.

⁷ Notava a ragione Anna Dolfi a proposito del metodo comparatistico di Macrí, ma si potrebbe estendere non indebitamente l'osservazione all'intero modo (mondo) d'indagine critica del salentino, che «unica cosa essenziale, oltre le enunciazioni di poetica, oltre gli scritti specifici [...], è verificare e riscontrare incidenze esibite e profonde (al livello orizzontale e verticale della scrittura) *sul testo, sul corpo vivo, concreto della poesia*»; e, poco prima, discutendo più in generale circa il «procedere analitico» della scrittura-ricerca di Macrí, la Dolfi coglieva bene l'«acutezza metodologica» a quel procedere sottesa, acutezza che si manifesta nel rifuggire «dalle generalizzazioni e da quel monolite a cui talvolta la critica ha ridotto specie gli autori più grandi» e nel restituire «il poeta [...] analizzato *nel corpo stesso dell'opera*, irrelata a tutte le spinte e le esigenze della biografia». Cfr. A. Dolfi, *La scienza delle «tracce». Macrí e il metodo comparatistico*, «Itinerari», 1/2, 1981, pp. 273-281, poi, col titolo abbreviato di *Macrí e il metodo comparatistico*, in Id., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 329-337, da cui si traggono le citazioni; quelle ora riportate sono da pp. 334 e 333 [miei i corsivi].

ignota, nella sua precipua 'elementarità' strutturale, con un viaggio altalenante fra metrica e semantica, fra testo critico, versione e commento, studio; quasi a cercare, e ad attendere, pazientemente, nel corpo silenzioso di quel testo, il luogo, e il momento, in cui tutte le parole della memoria, direbbe Valéry, spiano la buona occasione di tentare la loro fortuna verso la «voce».

Una «voce» che, nella ricerca «genetico-storica» di Macrí, racconta l'uomo che scrive nella storia, trasformando a compasso la storia di quel momento del mondo e la vita di quella solitaria scrittura nel luogo di una misurata insidiosa attesa, dove l'autore, sulla *soglia della poesia* (e anche, in qualche modo, di quella 'grazia' che, *al di là del verso*, all'umanesimo e al razionalismo di Foscolo e Valéry infine sfugge), libera sé stesso dal mondo e dai «tombeaux» che lo hanno imprigionato, dalle parole e dai temi che altri hanno già utilizzato, per dare nuova vita – in quella soglia, in quel *limes* estremo, fatto di solitudine e di paziente attesa – ai propri corpi e ai propri sentieri, alle proprie voci e alle proprie scritture. Ai propri itinerari di «fedeltà all'Essere» nel mondo; bruciando insieme ad esso «a diversi gradi di temperatura»⁸; o, se vogliamo, di follia⁹. Ai margini dell'ultima botola, ma ancora *al di qua* di ciò che cadrà nell'intransitivo; prima, dunque, che finisca il mondo¹⁰.

E viene in mente Rilke, il Rilke che «si commenta con Valéry» e che si inoltra lento e guardingo nel «regno della solitudine e della disperata purezza», in cui la «forma» della poesia, «evasa dal senso delle cose verso la sua pura materia, ancora una volta vi rientra, ma non di altro desiderosa se non di *conoscenza*»¹¹; il Rilke che vorrebbe anche essere il traduttore di Valéry e che nella primavera del 1921 lavora a «un primo saggio di traduzione (del *Cimitero marino*)» che gli pare «assai riuscito»¹², il Rilke che frequenterà *Charmes* (1922) e che ne isolerà e

⁸ A. Parronchi, *Prefazione* a P. Valéry, *Il cimitero marino*, Einaudi, Torino 1966 e 1988, p. 7.

⁹ Cfr. a proposito il vasto panorama presentato dal volume di A. Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 1993.

¹⁰ E. Borgna, *Come se finisse il mondo*, Feltrinelli, Milano 1995. E si veda anche l'intervista all'autore di C. Altarocca, *Negli abissi della mente*, «Tuttolibri», 942, 1995, p. 1.

¹¹ O. Macrí, *Materia pura di poesia (Rilke)*, in O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Vallecchi, Firenze 1941, pp. 41-51; citazioni da pp. 48 e 49. Col titolo *Rainer Maria Rilke, Elegie duinesi*, già in «Letteratura», 10, 1939, pp. 178-181, come recensione, appunto, all'edizione delle *Elegie duinesi* curata da Leone Traverso, autore e della traduzione e di «una concisa ed essenziale introduzione» (Id., *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, cit., p. 50). Per le *Elegie duinesi* traversiane cfr. oggi R.M. Rilke, *Poesie e prose*, a cura di L. Terreni, trad. it. di L. Traverso e M. Doriguzzi, Le Lettere, Firenze 1992, pp. 75-163, e, più di recente, in seno a una sfida che continua ad affascinare nuovi traduttori, R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Feltrinelli, Milano 2006: entrambe le edizioni hanno il testo a fronte. Ma cfr. ora G. De Santi e U. Vogt (a cura di), *Oreste Macrí e Leone Traverso. Due protagonisti del Novecento. Critica - Traduzione - Poesia*, Atti del Convegno di Studi, Urbino, 1-2 ottobre 1998, Schena, Fasano (BR) 2007; in particolare l'intervento di Mario Specchio, *Il Rilke di Leone Traverso*, alle pp. 237-245.

¹² Da una lettera di Rilke a Gide del 24 novembre 1921, citata da G. Marcenaro, *E Rilke, grazie a Gide scopri Valéry*, «Tuttolibri», 905, 1994, p. 4. Per un panorama dei rapporti del poeta austriaco con la cultura francese, oggi datato ma per noi altamente significativo, considerati gli

tradurrà una «strofa redentrica»¹³, dove il poeta francese che gode di tutta la sua ammirazione canta: «Patience, patience, patience,/ patience dans l'azur!/ Chaque atome de silence/ est la chance d'un fruit mûr»¹⁴.

Stralcio da Jesi: «Maturare in silenzio, “lasciar maturare i frutti in un tempo che pare attardarsi infecondo” [lettera a D. von der Mühl del 7 febbraio 1923], è l'accettazione della misura: così che pazienza e solitudine sono le condizioni di attesa; e d'altronde la misura non può nascere che da solitudine e pazienza, quando – nel paziente e solitario attardarsi entro il caos che pare infecondo – la misura dei confini umani – la misura prima della poesia – giunge a sanare il dissidio dell'animo e della sensazione, ed è un essere afferrati dalla grazia, un purificarsi nell'anonimità dell'uomo che fronteggia l'anonimità del Dio. Nella sua parafrasi della strofa di Valéry, Rilke evita il sostantivo del frutto maturo e lo sostituisce con l'astratto della “maturazione” [...] Maturare, quando la metafora del frutto è abolita e resta l'astrazione, è il connubio fra pazienza, solitudine e silenzio, è un fenomeno più temporale che realisticamente naturale: è il tempo della giusta attesa»¹⁵.

Macrí 1939, peraltro già citato: «L'anima è qui un frutto maturo che ha superato l'inverno ed è sul punto di decidere o la caduta o il volo polverizzato della sua essenza alla patria celeste»¹⁶.

anni in cui nasce la lettura orfico esistenzialista di Traverso e la ricezione di Macrí, cfr. *Rilke et la France*, Textes et poèmes inédits de Rainer Maria Rilke, Hommages et Souvenirs de Ed. Jaloux, P. Valéry, A. Gide, R. Rolland, M. Betz, G. Bianquis, Ch. Du Bos, M. Brion, J. Cocteau, Daniel-Rops, Y. Deletang-Tardif, L. Émié, L.-P. Fargue, Ph. Gariel, H. Goertz, G. Grappe, P. Guéguen, K. Kippenberg, P. Morand, A. Monnier, G. Petit, M. Pobé, A. Rolland de Renévill, M. Saint-Hélière, A.-M. Schmidt, Ch. Vildrac, J. Voilier, Bibliographie française établie par J. Betz, Plon – De Kogge, Paris – Bruxelles 1943. Poi, più in generale, sui rapporti epistolari di Rilke, in relazione soprattutto al ruolo «autorevole» del suo corrispondente «ideale», che lo nutre e gli restituisce una sorta di «sguardo su se stesso», facendogli compagnia non solo di fronte a ciò che scrive ma, mi sembra, anche di fronte a ciò che legge, si possono vedere alcune acute e stimolanti osservazioni di V. Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Minuit, Paris 1990, trad. it. Pratiche, Parma 1994 (da cui ho tratto le brevi citazioni di questa nota: e precisamente da pp. 176-177), che lo contrappone 'naturalmente' a Valéry; quel Valéry che resta, in fin dei conti, «il proprio unico e solo lettore», sforzandosi di «produrre», anche (o non solo) nelle lettere, il proprio destinatario, il proprio «intimo», privato lettore.

¹³ F. Jesi, *La misura e la grazia*, in Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968 e 1981, pp. 113-128; in particolare p. 115.

¹⁴ È più propriamente l'inizio della V strofa di *Palme*, da *Charmes*, che termina con: «Viendra l'heureuse surprise: / Une colombe, la brise, / L'ébranlement le plus doux, / Une femme qui s'appuie, / Feront tomber cette pluie / Où l'on se jette à genoux!». Cito da P. Valéry, *Oeuvres*, vol. I, édition établie et annotée par J. Hytier, Gallimard, Paris 1957 e 1959, p. 155.

¹⁵ F. Jesi, *La misura e la grazia*, in Id., *Letteratura e mito*, cit., pp. 115-116. Sulle accezioni rilkeiane di *reifen*, 'maturare', cfr. inoltre, dello stesso autore, *Rilke*, La Nuova Italia, Firenze 1971, pp. 36-39 ed *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, D'Anna, Firenze 1976, pp. 76-80. Ma cfr. anche, e almeno, una lettera del poeta a Clara Rilke, del 23 aprile 1923, sempre nelle famose *Lettere da Muzot (1921-1926)*, da cui pure la lettera a Dory citata da Jesi, leggibili entrambe in R.M. Rilke, *Poesie e prose*, cit., pp. 572-574 e 587-590 (specie quest'ultima pagina).

¹⁶ Cfr. ancora O. Macrí, *Materia pura di poesia (Rilke)*, in Id., *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, cit., pp. 41-42.

Attendere, dunque, «essere sul punto di»; attendere, *dans le leurre du seuil*, che il testo prenda pazientemente¹⁷ forma. E si incammi, in silenzio¹⁸, *à rebours*, verso i suoi *tombeaux* – il suo cadere nella lingua, il suo precipitare, all'indietro, verso «un senso», un senso nuovo delle cose. Verso un nuovo sepolcro, un nuovo cimitero; verso una nuova misura del confine umano e della poesia, anche. Verso una «più intima adesione alle cose e agli uomini»¹⁹.

Poche righe da un recente saggio di Franco Rella sul silenzio: «[...] in pochi giorni, Rilke esce dalla malia del silenzio. In pochi giorni scrive *I sonetti a Orfeo* [...] I sonetti si aprono sulla figura del silenzio. Ma questo silenzio è l'avvento di “un nuovo inizio”. Il tempio dell'udito, che questo silenzio eleva nell'orecchio degli esseri che abitano la terra, è il luogo in cui il silenzio non è più assenza di parola, ma è esso stesso parola e più che parola: è, appunto, la figura, una delle figure, in cui il mondo si dà all'esperienza dei soggetti. [...] Orfeo può essere afferrato solo nel suo dileguare, nel suo trasfondersi e trasformarsi [...]. Il linguaggio frammentario che parla dei frammenti che si tessono nella nostra esperienza del mondo rende questi stessi frammenti una cosa per noi: trasforma il paesaggio desertico e terribile di un'infranta rovina, in un paesaggio di cose, in cui riconosciamo le schegge di antichi dolori, la gioia, la nostra ansia, la figura della nostra morte, anch'essa come cosa nostra, da salvare gelosamente per noi»²⁰.

Essayer une lecture vierge d'une methode. Per riflettere, in terza 'battuta', su una riflessione, senza incorporarla nella propria, o cercando davvero di farlo il meno possibile. Voglio dire. Significare con parole 'altre' quello che già altre parole significano? O provare a rifare per intero la metrica del carne foscoliano e, con un eccesso di zelo (e di incompetenza), seguire passo passo la versione e il commento

¹⁷ Si veda M. Cometa, *Gli dei della lentezza. Metaforiche della «pazienza» nella letteratura tedesca*, Guerini e Associati, Milano 1990, pp. 59-74, ma Rilke è presenza strutturante in tutta la Parte seconda del libro di Cometa (pp. 57-129).

¹⁸ A proposito, si veda il vasto panorama presentato dal volume, che richiederò ancora (insieme ad alcuni contributi specifici), di C.A. Augieri (a cura di), *La retorica del silenzio*, Milella, Lecce 1994. E, inoltre, per un *incipit* (ma non solo) valeryano, che bene si accorda con quanto qui sopra si viene registrando, vorrei ricordare ancora un saggio di A. Dolfi, «*La voix de Racine: Leopardi e i «Canti»*», consegnato qualche anno fa ad un volume di L. Facchinelli e M. Maurina (a cura di), *Il silenzio e la voce*, Trento 1990, pp. 183-196, e riproposto poi in A. Dolfi e C. Locatelli (a cura di), *Retorica e interpretazione*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 117-132. Un saggio, questo della Dolfi, che, nelle sue battute iniziali, pare riprendere, ma invertendo l'ordine dei nomi, il suggestivo interrogativo ungarettiano *Va citato Leopardi per Valéry?* del 1926; cfr. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 104-110.

¹⁹ Stralcio, ancora da O. Macrí, *Materia pura di poesia (Rilke)*, in Id., *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, cit., p. 44.

²⁰ F. Rella, *Il silenzio e il canto di Orfeo*, in C.A. Augieri (a cura di), *La retorica del silenzio*, cit., [pp. 15-21], pp. 18-19. Cfr. inoltre, dello stesso Rella, *Oltre la scena della caducità: Rilke, in Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano, 1981 e 1988, pp. 98-102. Rella, oltre ai *Sonetti a Orfeo*, ha tradotto le *Duinesi*: cfr. R.M. Rilke, *Elegie di Duino*, a cura di F. Rella, Union Printing, Viterbo 1991.

del *Cimetière Marin* per scimmiottarne e integrarne, magari con quell'«istrionismo» di cui diceva Berardinelli, le più difficili e ardue conquiste? Adagiarsi sui più agili (agibili) moduli della recensione, del 'discorso in onore di', o stendere qualche appunto per entrare in sintonia? Per enunciare un accostamento di titoli che non è in Macrí, ma nella sua produzione; e come tale invita, prima delle prove, degli esperimenti del saggio, a recuperare l'*intorno* e ad avviare una serie di considerazioni più generali, nella loro più facile (attendibile) reperibilità (e repertoriabilità) di *informazioni*, anche di natura storico-culturale e storico-critica.

Direi, allora, Parronchi, Alessandro Parronchi, fiorentino, classe 1914, la classe di Luzi, e di Bigongiari, la generazione di Macrí, che nasce un anno prima, nel 1913; il Parronchi anch'esso «foscoliano», che Macrí non dimentica, citandolo spesso nella sua vivace e ricca rassegna sulla presenza del Foscolo negli scrittori italiani del Novecento²¹ e, nello specifico paragrafo dedicato a *Il «sensibile» di Parronchi*²², polemizzando con Silvio Ramat, che esclude i «*Sepolcri* dalla educazione ermetica»²³; e polemizzando proprio in virtù di quell'«elezione del sensibile», «il sensibile, nato dagli 'amorosi', 'caldi sensi' dei *Sepolcri*, il «sensibile» che è 'base' comune a «quella terza generazione del Novecento (la generazione più propriamente ermetica) di cui [Macrí] fu, negli anni '30-40, critico attivo, partecipe e co-fondatore appassionato ed essenziale»²⁴.

Direi Parronchi, questo Parronchi ora richiamato, non per, e darei un esempio da Macrí²⁵, «il nesso fiorentino-foscoliano colli-luna» rinvenibile, *Sepolcri* alla mano²⁶, in certe liriche de *I giorni sensibili* (1941), come *Concerto, A Firenze*²⁷, ma per due paginette pubblicate nel 1963, dove accostava – nel finale di una breve, per l'appunto, ma 'sensibile' premessa a *Il cimitero marino*, tradotto (nel 1933) e annotato (nel 1962) da Mario Tutino per Scheiwiller²⁸ – il poema di Valéry

²¹ O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e una appendice di aggiunte al «Manzoni iberico»*, Longo, Ravenna 1980, pp. 85, 96, 108, 113-117, 155, 164. Su cui cfr. A. Dolfi, *Macrí e il metodo comparatistico*, in Id., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, cit., pp. 329-337.

²² O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit., pp. 113-117.

²³ Ivi, pp. 115-116. Lo studio di Silvio Ramat, cui Macrí fa riferimento, è *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976; cfr., in particolare, le pp. 490, 506, 533. Su questo volume si veda comunque O. Macrí, *Sulla neoermetica «Storia della poesia italiana del Novecento» di S. Ramat*, L'Albero, 55, 1976, pp. 177-193, poi in Id., *Studi sull'ermetismo. L'enigma della poesia di Bigongiari*, Milella, Lecce 1988, pp. 127-146.

²⁴ Cfr. ancora A. Dolfi, *Macrí e il metodo comparatistico*, Id., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, cit., pp. 335 e 331. Ma si veda adesso anche A. Dolfi, *Premessa a O. Macrí, La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Cesati, Firenze 1995, pp. 7-22.

²⁵ O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 116.

²⁶ Cfr. O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., pp. 55-56.

²⁷ A. Parronchi, *I giorni sensibili*, Vallecchi, Firenze 1941, pp. 41-42; su cui cfr. O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956, pp. 173-187.

²⁸ P. Valéry, *Il cimitero marino*, versione e commento di M. Tutino, prefazione di A. Parronchi, Scheiwiller, «All'insegna del Pesce d'oro», Milano 1963, riedito da Einaudi, Torino 1966. Testo che, ristampato più volte dall'editore torinese, resta ancora, insieme all'edizione di Maria Teresa

al «carne» del Foscolo, problematizzandone, fra «vecchiezza» e «gioventù», la rispettiva comparsa, a poco più di cent'anni di distanza, nell'*incipit* dei due secoli della «modernità»²⁹, ovvero l'Ottocento, nel 1807 dei *Sepolcri*, e il Novecento, nel 1920 del *Cimetière marin*³⁰.

Direi, dunque, Parronchi, e non, ancora, e per esempio (l'esempio di un 'torinese'), Getto (1913), il Getto de *La composizione dei «Sepolcri» di Ugo Foscolo*: volume che Macrí conosce e al quale rinvia subito, nella seconda nota del suo studio foscoliano³¹, per alcuni riferimenti bibliografici relativi, in particolare, alla letteratura sepolcrale; volume che esce a Firenze per i tipi di Olschki nel 1977³², undici anni dopo la riedizione einaudiana³³ del *Cimitero marino* prefato da Parronchi, e che contiene, in posizione abbastanza centrale, un rinvio 'forte' a Paul Valéry e al suo *Cimetière*, dove, osserva Getto, il poeta sospeso «tra la condizione del non essere dei morti e quella del movimento della vita, opta per quest'ultimo, riflesso nell'immagine del mare», un po' come nei *Sepolcri* – nei quali, «per effetto» di un'«aura serena, vivificata da alberi e fiori e acque», «il canto della morte trova come una mediazione che lo trasfigura in un canto della vita» – «Foscolo passa, anche lui, dalla contemplazione della morte alla esaltazione della vita, immanente e fremente nel simbolo della natura»³⁴.

Giaveri nei curatissimi «Paralleli» di Giovanni Giudici, ormai non più in commercio (P. Valéry, *Il cimitero marino*, a cura di M.T. Giaveri, Milano, Il Saggiatore, 1984), e allo studio di Macrí, qui discusso, un eccellente punto di riferimento per il lettore che voglia accostarsi (iniziarsi) a questo complesso poemetto (ma cfr. la continuità dell'attenzione critica di M.T. Giaveri (a cura di), *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Diabasis, Reggio Emilia 1992). In Italia, poi, sono uscite altre edizioni de *Il cimitero marino* e tre nel solo 1995: presso Einaudi di Torino nella «Serie trilingue» della collana «Scrittori tradotti da scrittori» (n. 62), con il testo francese, la traduzione spagnola di Jorge Guillén, la già citata versione italiana di Mario Tutino e un saggio di Giuseppe E. Sansone (*Dal «Cimetière» al «Cementerio»*, pp. 21-61); presso Mondadori di Milano ne «I classici dello specchio», con il testo originale, la nuova traduzione e le note (pp. 25-38) di Patrizia Valduga, due scritti di Valéry (*Sul cimitero marino* (1933) e *La paura dei morti* (1934), pp. 39-54) e un saggio di Elio Franzini (*Genesi e ritmo del Cimitero marino*, pp. 55-84); presso la TEA di Milano nei «Poeti del nostro tempo» (n. 3), in una silloge che include anche *Aurora, Cantico delle colonne e Palma*, con *Introduzione* di Valerio Magrelli (*Valéry e il patto prosodico*, pp. 7-14), il testo a fronte, la traduzione di Giancarlo Pontiggia e il commento di Antonietta Sanna che segue ogni poesia (con introduzione e traduzione pubblicate su licenza della Ugo Guanda di Parma). Ma cfr. anche la prolungata e significativa riflessione critica di V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002 (per il quale si scorra T. Lisa, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Bulzoni, Roma 2004).

²⁹ Penso, per esempio, a quanto viene osservando sulla modernità ottocentesca e novecentesca il libro di M. Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985.

³⁰ Cito da A. Parronchi, *Premessa* a P. Valéry, *Il cimitero marino*, Einaudi, Torino 1988, p. 7.

³¹ O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., p. 23.

³² G. Getto, *La composizione dei «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, Olschki, Firenze 1977.

³³ P. Valéry, *Il cimitero marino*, Einaudi, Torino 1966.

³⁴ G. Getto, *La composizione dei «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, cit., p. 65. Sensibile ad altre suggestioni, oggi, la lettura di Giorgio Ficara evidenzia, di questa natura, la rarefatta presenza e l'aspetto convenzionale: «Anche nei *Sepolcri*, a parte la derelitta cagna e l'upupa, gli squarci di natura sono rari ("Lieta dell' aer tuo veste la Luna/di luce limpiddissima i tuoi colli...") e alquanto

Ecco, in Getto, si sarà avvertito, è un altro discorso, che non deve, questa sua 'alterità', all'involucro che lo tiene, il saggio di «Lettere Italiane», lo studio accademico, ma a certi 'confini' e ad alcuni stimoli dell'indagine. A certo Bachelard, per altro non citato e discusso, e a certi segnali epocali, opere cui ricondurre preziosi momenti dell'analisi testuale, opere come l'*Arte dei giardini inglesi* di Ercole Silva, riapparsa, quasi in felice sintonia, nel 1976, nei «Classici della Società Italiana» della Longanesi, con l'ottima cura di Gianni Venturi³⁵.

In Macrí, invece, la direzione è un'altra. Voglio dire: c'è anche il tipo di studio, l'informazione di cui Getto elegantemente dispone, ma la meta, meglio, l'orizzonte entro il quale produrre le proprie mete, non è, e lo si capisce subito, lo stesso. E quell'orizzonte è, almeno per quel che attiene al discorso generale che si viene sviluppando, l'orizzonte aperto, in un certo senso, dal Parronchi sopra ricordato. Un orizzonte all'interno del quale potere viaggiare e consumare le proprie 'avventure' testuali fuori di certi vincoli assoluti e, in un certo modo, *anche* assolutizzanti. Fuori, insomma, di alcuni preziosi richiami, di indubbio interesse, ma che si possono benissimo lasciare ad altri studi, o, qualora di essi già si potesse disporre, confinare semplicemente in nota³⁶.

L'orizzonte 'aperto', ecco, aperto da una competenza scientifica specifica e da un metodo rigoroso che in quell'orizzonte trova subito una sua privilegiata applicazione (la teoria dell'endecasillabo che segue e completa così naturalmente

convenzionali. Al contrario, nei suoi esiti più singolari, la natura vive come segno o *imago* della morte ("Forse perché della fatal quiete..."), di una grazia ultima dell'assenza e del sonno». Cito da G. Ficara, *Solitudini. Studi sulla letteratura italiana dal Duecento al Novecento*, Garzanti, Milano 1993, pp. 234-235.

³⁵ E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*, a cura di G. Venturi, Longanesi, Milano 1976. E di Gianni Venturi si potrà qui richiamare, sempre nella linea di quel discorso storico-critico di cui, fra temi e autori, si stanno dando rapidamente alcune oscillanti coordinate d'insieme, anche *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Bovolenta, Ferrara 1979.

³⁶ Va da sé che non si tratta di operazioni 'banalizzanti', ma di oculature e specifiche scelte di percorso; scelte che rispondono, non solo, ad una analisi attenta della letteratura critica, ma anche ad una selezione, che è già metodo, consumo e pratica dei testi letterari, siano essi fonti primarie o secondarie dell'indagine. Si pensi ancora, per esempio, al preciso rinvio, sul finire del terzo capitolo del volume bulzoniano, dedicato alla *Segmentazione sepolcrale* e alla *Tradizione poetica*, ai lavori eruditi dello Scotti, o al saggio di L. Sozzi, I «*Sepolcri*» e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 144, 1967, pp. 567-88, poi in Id., *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Olschki, Firenze 2007, pp. 165-189, nel quale è da leggere anche il capitolo successivo, *Ancora sui Sepolcri e sul culto francese delle tombe*, alle pp. 191-212. Per un rapido ragguaglio, è ancora utile la rassegna di P. Fasano, *Fonti dei «Sepolcri»* (1968) in Id., *Stratigrafie foscoliane*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 224-233. Più di recente e con aperture e tagli diversi: E. Agazzi, *Psiche e la Piramide. Le arti e la morte nell'età neoclassica*, Medina, Palermo 1994; R. Bertazzoli, *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Fiorini, Verona 2002; R.P. Harrison, *Il dominio dei morti*, con un saggio di A. Zanzotto, Fazi, Roma 2004 (ed. orig. 2003); E. Neppi, *Ontologia dei «Sepolcri»*, in G. Barbarisi, W. Spaggiari (a cura di), *«Dei Sepolcri» di Ugo Foscolo*, Cisalpino, Milano 2006, pp. 63-123; G. Marcenaro, *Cimiteri. Storie di rimpianti e di follie*, Bruno Mondadori, Milano 2008; F. Danelon (a cura di), *«A Egregie cose». Studi sui «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, Marsilio, Venezia 2008.

l'indagine semantica sui *Sepolcri*) e, dunque, una sua privilegiata funzionalità; l'orizzonte 'aperto' da un approccio estetico non tradizionalmente umanista (non solo tradizionalmente umanista), l'orizzonte 'aperto' anche al «Disordine» con la D maiuscola di Umberto Eco, alla «provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente» e ancora – con Valéry dietro l'angolo ad attendere, come Parronchi *à rebours* sembrava suggerire – alle «suggestioni della matematica, della biologia, della fisica, della psicologia, della logica»³⁷; ma, soprattutto, 'aperto' al Novecento, oltre Valéry, oltre il richiamo gettiano, oltre la coppia *Sepolcri-Cimetière marin* di Parronchi, enunciata più volte dallo stesso Macrí in quello studio che è quasi un naturale *trait d'union* per le due ricerche qui affiancate, ovvero *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*³⁸, oltre l'avvio sincronico di quelle due ricerche su Foscolo e Valéry, di cui Macrí stesso nel *Prologo* della nuova edizione del suo *Cimitero marino* riferisce³⁹, oltre la succitata competenza e la rigorosa metodologia *in fieri*, che diviene «nel corpo stesso dell'opera». È un orizzonte 'aperto', infine, al Novecento; al Novecento come polo fisico di attrazione e di sperimentazione mai finita. Dunque Foscolo *con* Valéry: *insieme*, oltre «il comune destino del romanticismo europeo contiguo con il neoclassicismo nell'«emozione archeologica», a sua volta contigua con quella barocca delle «rovine»»⁴⁰, *insieme dentro* il Novecento, non foss'altro per quel «demone novecentesco e comparatista» – il demonismo comparato e comparatista di Macrí⁴¹ – che, come ha notato Anna Dolfi, «lo induce a porre il Novecento come il punto, reale e simbolico, della resa dei conti, della misurazione, rivelazione delle fruizioni, delle vitalità, dei valori»⁴².

In questa direzione, che si aggiunge, come 'vettore' forte ma non univoco, anzi a 'doppio senso di marcia', a quell'altro 'vettore' orientato all'acquisizione di un *tutto* a partire da un *uno* (un episodio 'aperto' all'*opera omnia* e alla poesia *opera mundi*, con le «lettere moderne» verso il Novecento, e una «comprensione attivamente responsiva»⁴³ per i poli di entrambe le 'coppie'), in questa direzione, dicevo, trova significato e spessore l'idea critica, non sempre condivisibile, ma da

³⁷ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962 e 1976, p. 2.

³⁸ O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit.. Ma cfr. soprattutto pp. 89 (e, intorno a questa pagina, fra p. 87 e p. 96, tutta una serie di appunti-indizi molto utili), 154, 164.

³⁹ O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, cit., p. 8.

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ Si pensi almeno a certe pagine di O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., pp. 52-56, e di O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit., pp. 16-21 (e a varie altre), oltre a «L'angelo nero» e il demonismo nella poesia montaliana, «L'Albero», 54, 1975, poi in *Due saggi. Il demonismo nella poesia di Montale. Per una teoria dell'edizione critica*, Milella, Lecce 1977, pp. 3-75 (e in particolare, ancora, le pp. 31-34).

⁴² A. Dolfi, *Macrí e il metodo comparatistico*, in Id., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, cit., p. 331.

⁴³ Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1988, p. 255.

Macrí certo bene delineata e sostenuta, che «gli unici ismi determinanti in area novecentesca non precedono il plesso romantico neo-classico (ma si articolano variamente in quell'ambito e su un vasto raggio temporale) [...] dal quale è nato storicamente il simbolismo e tutta la cultura moderna»⁴⁴; con appunto – e polemicamente, come si è visto, e, anche, un po' forzatamente⁴⁵ (e i due avverbi non sono sinonimi) – il Foscolo a dominare nella triade Leopardi/Foscolo/Manzoni e ad 'iniziare' un 'polo', una tensione. Tensione che, da un lato, 'scarica' sé stessa e le sue contraddizioni all'indietro (e ripenso ancora al Parronchi che presenta Valery e suggerisce a sé stesso, alla propria memoria di poeta, prima che al lettore del *Cimetière marin*, il nome di Foscolo), precipitando nel dominio senza tempo e senza vere, precise 'fratture' della «tradizione» e della «fortuna» dei classici⁴⁶, di quelli che Macrí, in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*⁴⁷, indica come i «classici assoluti, naturali della poesia italiana», con una suggestiva eco da una frase che precede e dice dei «grandi libri del verbo romantico e simbolista», da Cavalcanti a Leopardi, passando per Petrarca Tasso e Foscolo⁴⁸; e, dall'altro,

⁴⁴ A. Dolfi, *Macrí e il metodo comparatistico*, in Id., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, cit., p. 332.

⁴⁵ Ivi., pp. 336-337. Mi riferisco ad alcune considerazioni, che condivido, confinate dalla Dolfi in nota: «Dispiace solo [...] che il foscolismo macriano sia venato (*forse inevitabilmente, vista la natura della fruizione tardo-ottocentesca e primo-novecentesca del modello* [osservazione molto importante, che ci piace porre in corsivo a sostegno di quanto si è venuto e si verrà, ancora, dicendo]) di un palese antileopardismo. Ora non c'è alcun dubbio che di Leopardi si sia fatto un cattivo uso in area novecentesca, né che di Leopardi si sia offerta, a partire da Ungaretti fino alla terza generazione, una lettura mallarmeana e 'pura' che doveva fatalmente lasciare in ombra le risultanze più drammatiche (almeno a livello del noetico, del patetico, del verbale) della poesia e della leopardiana concezione della vita. Ma la contrapposizione Foscolo/Leopardi (vissuta da Macrí, tutta dalla parte del Foscolo, contro un Leopardi ritenuto immeritabilmente egemone della situazione novecentesca) si potrebbe e dovrebbe a ben vedere mitigare, ove si consideri, proprio sulla scorta della stessa ricerca di Macrí, il profondo foscolismo rilevabile in autori finora insospettiti, laddove, nel caso leopardiano, si verifica proprio l'occorrenza opposta: un leopardismo conclamato e verificabile nelle dichiarazioni di poetica, negli scritti specifici, ma contraddetto a livello di valenze profonde e di riscontro di testi». Tutto questo, anche, a complemento di quanto nel mio testo è solo suggerito. Ma su Leopardi si tornerà nel capitolo successivo di questo mio volume, dove si appunterà, in altra prospettiva e con differente comparazione (via d'Annunzio), una certa, significativa apertura leopardiana di Macrí, che – come ha precisato la Dolfi negli anni, via via – su Leopardi non s'appuntava troppo proprio perché l'aveva capito troppo bene, in seno al suo pessimismo, che non ne facilitava certo l'accesso alla macriana poetica generazionale – «stante anche per Macrí la negatività, in accezione ermetica, del romanticismo e del suo clima periferico». A tal proposito cfr. almeno O. Macrí, *Leopardi o della «beltà» pietrificata*, in Id., *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1998, pp. 60-66; A. Dolfi, *Percorsi di macritica*, cit., pp. 25-39, 47-66, e Id., *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 61-100; citazione da p. 85.

⁴⁶ Cfr. almeno, per Foscolo, il 'secondo tempo' della vasta indagine di C. Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura Italiana*, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 735-928; ora (come volume a sé) *Tradizione e fortuna dei classici italiani. II. Dall'Arcadia al Novecento*, Einaudi, Torino 1993.

⁴⁷ O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956.

⁴⁸ Ivi, p. 21. Ma cfr. anche O. Macrí, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 179, dove, parlando significativamente dello specchio storico in cui

oltre le non più necessarie mediazioni di d'Annunzio, Carducci e Pascoli – ma d'Annunzio resta un conto 'aperto' fino all'ultimo – o di Valéry, Apollinaire e Mallarmé, tale tensione rinnova e, in qualche modo, 'restauro' individualmente sé stessa⁴⁹, e le sue ambigue se non contraddittorie 'fratture', nel Novecento della triade di Campana (1885), Ungaretti (1888), e Montale (1896); quel Campana di cui Parronchi è significativamente stato lettore sensibile e innovativo, come non ha mancato di sottolineare, a suo tempo, Macrí⁵⁰, quell'Ungaretti restituito in tutta la sua forza di «poeta "simbolista" in senso mallarmiano-valeriano»⁵¹, quell'Ungaretti che è tramite, insieme al De Robertis «critico come scrittore»⁵², per l'assimilazione del «magistero valeriano» da parte della succitata generazione degli anni Trenta⁵³; e, infine, un po' staccato cronologicamente, il Montale degli *Ossi di seppia*, fra simbolismo e neoclassicismo («romanticismo in forma

si riflettono i principi sottesi all'opera estetico-critica di M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Marzocco, Firenze 1949 (II edizione accresciuta Il Saggiatore, Milano 1964), Macrí rileva, oltre una prima serie di nomi («Jacopone, Guittone, Dante, Marino, Parini, Manzoni, D'Annunzio, i Crepuscolari, Quasimodo...»), che «la tradizione valida, e anche in quanto effettivamente esistente e operante, è ridotta a storia poetica ideale, pura, essenziale, continua e organica, completa nella voce, nel destino, nella materia esistenziale, nello spirito a sé ritornante in circolo perfetto» ed enuncia l'altra serie, cui già sopra si accennava, prolungandola idealmente, come si vedrà ancora più avanti, nei nomi di Campana e Ungaretti: «Cavalcanti, Petrarca, Tasso, Foscolo, Leopardi, Campana, Ungaretti...». Inoltre, per quanto riguarda Luzi, il carattere non esclusivamente letterario della sua ricerca «critica», il suo andare, oltre la storia, verso emergenze temporali che possano farci ritrovare, in quella lacerazione novecentesca, pure così assiduamente frequentata, il senso pieno della vita e della poesia, di una poesia che taglia sé stessa in «tessere», come una sorta di prezioso mosaico «a ritroso», cfr. la suggestiva silloge M. Luzi, *Scritti*, a cura di G. Quiriconi, Arsenal, Venezia 1989 (e cfr. poi M. Luzi, *Naturalità del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano 1995, sempre a cura di Giancarlo Quiriconi, che inserisce, rispetto all'edizione del 1989, cinque recenti interventi e una nuova parte: cfr. la *Nota* che chiude l'*Introduzione* alle pp. 21-23). Ma su Luzi e il suo interesse critico verso il simbolismo tornerò nel prossimo capitolo di questo mio volume.

⁴⁹ Penso, anche, ad un formula, la «tradizione» che «si deterge e si rinvergina» (O. Macrí, *Realtà del simbolo*, cit., p. 177), alla quale ho preferito sostituire la tradizione che si rinnova (con «rinnovare» comprensivo di «detergere» e «rinverginare») e che si «restauro», nel senso di riporsi uguale a sé stessa, nella compiutezza di un «processo» che «è compiuto già con la prima persona della serie, sia il Cavalcanti o il Petrarca» (e l'o esprime vera alternativa, 'alterità' in un certo senso). Resta, dietro il Luzi discusso, ma non solo, l'enigma di una possibile (probabile) «differenza formale originaria», di un *quid* che si annidi «nel destino primordiale dell'apriori dell'anima» (ivi, p. 180).

⁵⁰ Cfr. A. Parronchi, *Genova e il 'senso dei colori' nella poesia di Campana*, «Paragone», 48, 1953 (poi in Id., *Artisti toscani del primo Novecento*, Sansoni, Firenze 1958, pp. 239-276), citato da O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, cit., p. 123.

⁵¹ O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, cit., p. 86. Macrí cita a proposito l'«applicazione esemplare di analisi del significato all'opera completa di un poeta "simbolista" in senso mallarmiano-valeriano» della monografia di C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975. Come è facile vedere, anche nel giudizio di un lavoro critico, si possono rintracciare insieme i termini, qui più volte ricordati, di opera completa, poeta, e, in un certo senso, di tradizione (mallarmiano-valeriana) e, anche, in parte, di 'testo' («analisi del significato»).

⁵² Cfr. O. Macrí, *La "mente" di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 295-402.

⁵³ O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, cit., p. 86.

neoclassica») d'impronta anche foscoliana, e «sepolcrale»⁵⁴, con i *Sarcofaghi* del 1923, forse trascurati dalla critica⁵⁵, a segnare un certo cammino, fra «il mondo dei grandi poeti neoclassici, di Foscolo, di Keats», un mondo di una «concretezza ontologica», e «l'essere "troppo morto"» di un soggetto *partagé*, sospeso fra un «sonno metafisico», un «aldilà classicheggiante» e un «esiglio» tragico ma «dolce»⁵⁶, autentico, razionale, frequentabile come dominio di un *moi caché* che ritorna alla vita e si riappropria di un movimento, e di un'azione (anche poetica), nell'insidia della soglia (dell'«erbosa soglia»), del limite più alto, più arduo; ovvero nell'ambigua proposizione di quella morte – e della «tomba [...] asilo»: «la tomba / dell'amico fedele e dell'amante; / quella del mendicante e del fanciullo; / dove trovare un asilo [...]» – che è anche là dove una scrittura fisica, razionale, presente a sé stessa e in sé stessa raccolta, tenta il sacro e le sue dolci, estreme metamorfosi. Con una «vocazione» che via via si farà, negli *Ossi*, e nelle successive raccolte, una «vocazione al sublime verticale e rovesciato, esultante e contristato, eroico e triviale, immune e martoriato, celeste e satanico, tragico e parodiato»⁵⁷. Così Macrí ne *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, azzerando, per il momento, la *quête* sull'orizzonte della «rivolta prometeica contro il Padre, che è archetipo montaliano ereditato dal Foscolo e dal Goethe»⁵⁸. Qualche passo più in là, la «*Demonizzazione*» di Harold Bloom, «ovverosia il movimento verso un Controsublime personalizzato, in relazione al Sublime del precursore»: «Il poeta più tardo si apre a quello ch'egli ritiene un potere sì presente nella poesia-madre ma che in realtà non appartiene ad essa, bensì a una sfera d'esistenza situata al di là del precursore. Egli attua allora nella sua poesia questa demonizzazione, stabilendo con la poesia-madre un rapporto tale da togliere la sua aura di unicità al testo anteriore»⁵⁹.

Non mi sembra così lontano (o così diverso; come intuizione, almeno) il «demonismo archetipico» di Macrí; quello che, secondo Piero Bigongiari, «contribuì ad allargare nello spazio e nel tempo dell'invenzione poetica le "altre" porte», ovvero quelle che «danno sull'"altra parte" dell'invenzione, verso l'introvabilità

⁵⁴ O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit., pp. 92-94. La citazione in parentesi è da p. 94.

⁵⁵ Oltre a O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit., per un rapido inventario dell'immaginario neoclassico negli *Ossi*, con qualche osservazione specifica sui *Sarcofaghi*, cfr. E. Bonora, *La poesia di Montale. Ossi di seppia*, Liviana, Padova 1982; per un'indagine piuttosto «tecnica» sulla componente «sepolcrale» fra *Sarcofaghi* e *Ossi*, si veda inoltre M. Tizi, *I Sarcofaghi e la poesia sepolcrale negli Ossi di seppia*, «Rivista di letteratura italiana», 1, 1989, pp. 79-95; su di una prospettiva tematico-interpretativa si attesta invece il suggestivo lavoro di E. Falcomer, *Pellegrino verso «dolci esigli»*. *Analisi dei «Sarcofaghi» di Montale*, «Otto/Novecento», 6, 1993, pp. 203-213.

⁵⁶ Ivi, pp. 205, 207, 209, 211-212.

⁵⁷ O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 94.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford 1973, trad. it. Feltrinelli, Milano 1983, da cui ho tratto la citazione, che è alle pp. 22-23.

degli archetipi, eppure da rintracciare nei segni della poesia» [mio il corsivo]. Con movimento alterno, dunque, «dall'oggetto poetico alla soggettività aggettante degli archetipi quali rivelatori della *societas* cosmica e umana non solo che lo sottintende ma che ne libera il discorso attualizzandone le energie originarie giacenti nel prelinguistico»⁶⁰.

Dunque, si diceva, prima di appuntare Bloom e Bigongiari, di Campana, Ungaretti e Montale; tutti e tre «grandi» esempi campione di «forma simbolista dominante», come dice Macrí in *Realtà del simbolo*⁶¹, con Rebora e Onofri (1885), Comi e Fallacara (1890), a fare da contrappunto, con alcune prove, per Betocchi (1899), Gatto (1909)⁶², e Luzi (1914), indicato, nella sua interezza,

⁶⁰ P. Bigongiari, *La «lunga conversazione» con Macrí*, «Paradigma», 6, 1985, pp. 3-9; citazione da p. 3. Si veda a proposito A. Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 9-26 e, soprattutto, per Bigongiari, pp. 213-222, 223-238, e, ancora, pp. 239-287; ma cfr. anche Id., *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di Dove finiscono le tracce*, Bulzoni, Roma 2003.

⁶¹ O. Macrí, *Realtà del simbolo*, cit., p. 189 (e dintorni).

⁶² Fallacara Betocchi Gatto sono presenti nella riflessione di Macrí sulla poesia novecentesca fin dagli inizi, con scritti pubblicati fra il 1938 e il 1940 su riviste e poi confluiti negli *Esemplari* del 1941 qui più volte citati. Di Luigi Fallacara si ricordi almeno l'edizione delle *Poesie (1914-1963)*, a cura di O. Macrí, Longo, «Classici Italiani Minori» (15), Ravenna 1986, con una lunga e densa introduzione; ma cfr. poi O. Macrí, *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, cit., pp. 413-463. Su Betocchi si leggano le pagine comprese in *Esemplari* e in *Caratteri e figure*, ma è poi d'obbligo, ora, il rinvio a O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 97-220 (ma tante altre parti del volume sono segnate dalla presenza di Betocchi) e a A. Dolfi (a cura di), *Anniversario per Carlo Betocchi*, Bulzoni, Roma 2001 (nella stessa collana, il meno recente ma utilissimo, anche in realazione a Macrí, L. Stefani, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Bulzoni, Roma 1994, 2 vol.); su Gatto un saggio davvero notevole, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in P. Borraro e F. D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto*, Atti del Convegno Nazionale di Studi su Alfonso Gatto, Salerno-Maiori, Amalfi, 8-9-10 aprile 1978, Congedo, Galatina (Lecce) 1980, pp. 51-91; ma cfr. ora O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, cit., pp. 357-411 e A. Dolfi (a cura di), *Alfonso Gatto «nel segno di ogni cosa»*, Bulzoni, Roma 2007. Per Rebora e Onofri si veda almeno *Caratteri e figure*, dove i due poeti sono richiamati, oltre che nelle pagine a loro espressamente dedicate (cfr. O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 24-29 e pp. 46-62), in molte altre parti del volume (soprattutto Rebora, come si deduce anche da O. Macrí, *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, cit., pp. 133-250). Infine, per l'apparentemente meno importante Comi – per cui cfr. O. Macrí, *Verbo e tecnica nella poesia di Girolamo Comi*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 33-71, studio già apparso in «Letterature moderne», 6, 1959, pp. 729-760, col titolo di *Introduzione alla poesia di Girolamo Comi* – è sensibile la scia macriana rilevabile sia per il Comi poeta che per il Comi prosatore, altrettanto suggestivo ma meno percorso, in alcune innovative e avvertite pubblicazioni degli anni Novanta e Duemila: penso a M. Cantelmo, *Girolamo Comi prosatore. Dalle fonti intertestuali alle «lingue» interdiscorsive*, Capone, Cavallino di Lecce 1990; a G. Pisanò, *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento. Caproni Macrí Pagano Coppola*, Congedo, Galatina (Lecce) 1996; e a P. Guida (a cura di), *Girolamo Comi*, Milella, Lecce 2002, con un notevole intervento di G. Langella, *La «Civitas Christiana» di Comi tra Gioberti e La Pira*, alle pp. 169-202, del quale è giusto qui richiamare un altro grande studio, *Essere e la Parola. La stagione ermetica di Macrí*, «Studi novecenteschi», 40, 1990, pp. 307-356. Ma per più dettagliati riferimenti cfr., ma solo fino al 1988, la *Bibliografia degli scritti di Oreste Macrí*, a cura di G. Chiappini, Dipartimento di lingue e letterature neolatine. Università degli Studi di Firenze, Opus Libri, Firenze 1988.

come una sorta di ultimo felice approdo, in quanto «erede dell'intera tradizione orfico-metafisica»⁶³; ed erede «esemplare»⁶⁴.

Non voglio 'collezionare' nomi propri di poeti, né ripercorrere, rapidamente e, tutto sommato, invano, alcune tappe privilegiate di un grande (e mai interrotto⁶⁵) lavoro critico. Solo indicare concretamente, oltre il referente spagnolo⁶⁶ e quello francese di Valéry, quella spiccata propensione per il Novecento, di cui prima si diceva, approfittando di alcune osservazioni di Anna Dolfi.

Certo, tutta la prima parte dello studio sui *Sepolcri* del Foscolo, non si può dire sia proiettata verso un *altrove* novecentesco – indicativo l'iniziale e rapido rinvio in nota al «contributo psicanalitico» di Giovanni Giuseppe Amoretti, poi né discusso, né più citato⁶⁷. È, semmai, quasi al contario, impostata e costruita, questa prima parte, nella sua eclettica «esistenzialità didattico-culturale»⁶⁸, sul

⁶³ O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, cit., p. 33. Su Luzi converrà poi almeno leggere, sempre di Macrí, *Le origini di Luzi*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 149-176, intervento particolarmente interessante nella prospettiva in cui si è richiamato qui il nome di Luzi, in relazione alla centralità che questo nome già trovava in *Caratteri e figure* ora citato e, prima, in *Esemplari*, e, ancora, in relazione all'«influsso del Foscolo sulla poesia ermetica della terza generazione», ricordato anche nel saggio sui *Sepolcri* (Id., *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., p. 242), e alla «vocazione foscoliana» di Luzi ribadita in Id., *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, cit., pp. 96-106 (pagine già anticipate su «L'Albero», 60, 1978, pp. 51-61). Ma su Luzi ritorneremo, anche se in maniera un po' diversa, nel capitolo successivo del presente volume.

⁶⁴ Penso ancora al termine del titolo di O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941.

⁶⁵ Pensiamo, per esempio, all'attenzione data a Quasimodo, per cui vale, per la costanza dell'interesse e della riflessione, il discorso fatto per Fallacara, Gatto e Betocchi (soprattutto per i primi due). Qui richiamerò solo O. Macrí, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il Poeta*, Sellerio, Palermo 1986, con *Carteggio Macrí-Quasimodo* a cura di A. Dolfi, alle pp. 325-383, e la più recente *Lettera-presentazione* a G. Savoca, *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo*, Firenze, Olschki, 1994, pp. VII-IX. Per l'importanza dei carteggi nell'ermeneutica macriana cfr. il recente A. Dolfi (a cura di), *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, Bulzoni, Roma 2002, con contributi di F. Mazzoni, C. Gentile, B. Gnassi, I. Eleodori, T. Lisa, L. Di Fabrizio, M.C. Papini, A. Dolfi, L. Dolfi, F. Polidori.

⁶⁶ Per quanto riguarda i lavori d'Ispanistica si veda ancora la *Bibliografia degli scritti di Oreste Macrí*, cit., e, per quanto riguarda il referente spagnolo novecentesco tutto, cfr. qui almeno la *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di O. Macrí, Garzanti, Milano 1974 e 1985, 2 voll., IV edizione riveduta e ampliata, con scelta e introduzione sempre più notevoli, in virtù di un lavoro estesosi per oltre un trentennio, dalla *princeps* parmense di Guanda del 1952 a quella appena citata; e N. Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, Firenze University Press, Firenze 2004.

⁶⁷ O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., p. 24. Si tratta di G.G. Amoretti, *La Madre, la Morte e il Tiranno nella poesia foscoliana. Contributo psicanalitico all'interpretazione dell'Ortis e dei Sepolcri* (1971), in *Studi di filologia e letteratura*, dedicati a Vincenzo Pernicone, Istituto di Letteratura italiana della Facoltà di Lettere dell'Università di Genova, Genova 1975, pp. 313-354, poi ristampato come prima parte del volume di G.G. Amoretti, *Poesia e psicanalisi: Foscolo e Leopardi*, Garzanti, Milano 1979, pp. 11-78; ma per la psicanalisi cfr. la nota 13 del Capitolo I di questo volume.

⁶⁸ A. Dolfi, *Macrí e il metodo comparatistico*, in Id., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, cit., p. 337. Forma d'«esistenzialità didattico-culturale» che è una cosa sola con quella «passione intellettuale e civile» che la stessa Anna Dolfi ha potuto ben cogliere, non solo

recupero funzionale e significante – referenziale – di idee e categorie, immagini e concezioni vichiane; con il Vico⁶⁹ che, non a caso, supera, per numero di citazioni, Dante e Petrarca, Omero e Virgilio, e che, come ha avuto modo di osservare Donato Valli nella relazione introduttiva alla «2a giornata di poesia» dedicata a Macrí (e l'*incipit* vichiano è già significativo), diviene il simbolo di una ricerca critica che, fra l'assolutezza del testo, documento primo a cui non si può (e, soprattutto, non si deve) rinunciare, e l'energia, la fonte filosofica, l'intento critico pre-razionale, prometeicamente tenta di appropriarsi dello statuto della poesia; e del suo statuto «originario», iscrivendosi nell'ambito della nascita come rinascita, (il «ri-nascere con la poesia» di cui parla, ancora, Piero Bigongiari⁷⁰); e del suo statuto «scientifico», iscrivendosi nell'ambito della claudeliana «co-naissance» e privilegiando «ulteriormente la preposizione “co” rispetto al sostantivo “naissance”, che lega la “naissance” oggettiva all'oggettiva “connaissance”»⁷¹.

Un'ultima citazione dalle pagine iniziali di un lungo e denso saggio di Enza Biagini (da rileggere ancora, senza dubbio), dove sono anticipate le modalità dell'approdo, quasi 'gravitazionale', di Macrí «nella sfera di un sistema come quello vichiano, platonicamente (e poi kantianamente) distinto tra una assoluta trascendenza (la radice aprioristica e divina della poesia e del primo linguaggio, vera sintesi universale) e un'altrettanto assolutizzata (specie da Macrí) immanenza costretta, motivata dai confini dell'uomo: dai suoi sensi e dalla sua ragione»⁷².

Ma è nella seconda parte del saggio sui *Sepolcri*, relativa alla «metrica», che bisogna *inseguire* Macrí; in quella seconda parte che non si deve considerare solo un'appendice, ma un luogo necessario del testo, un luogo quasi essenziale e 'unico', che potrebbe anche precedere la «semantica», o ad essa alternarsi, come nel volume sul *Cimitero marino* di Valéry; in quella seconda parte dove fa capolino più volte il nome dello stesso Valéry, accompagnato da quelli di Machado, Mallarmé, Montale; in quella seconda parte, ripeto, bisognerebbe provare ad *inseguire* Macrí nel suo straordinario naufragio-approdo nella cultura poetica novecentesca, fra Spagna, Francia e Italia. Fra «la funzionalità della metrica sintagmatica cui l'autore aveva già dedicato un *Ensayo* in lingua e sulla lingua

negli interventi relativi alla «successione generazionale novecentesca» o nel «colossale e unico» *Semantica e metrica dei «Sepolcri»*, ma anche nella «fondamentale edizione de *Il Cimitero Marino* (1989), che per complessità, dottrina, passione intellettuale e civile può considerarsi esplicazione di una vocazione e *summa* di un metodo critico». Traggio la citazione da A. Dolfi, *Macrí, Oreste*, V Appendice dell'Enciclopedia italiana Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1994, p. 275.

⁶⁹ Cfr. l'intervento di D. Valli, *Il percorso vichiano della critica di Oreste Macrí*, in A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, cit., pp. 13-24, e E. Biagini, *Aspetti della «realtà» del simbolo in Oreste Macrí*, «Paradigma», 6, 1985, pp. 11-44.

⁷⁰ P. Bigongiari, *La “lunga conversazione” con Macrí*, cit., p. 4.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² E. Biagini, *Aspetti della «realtà» del simbolo in Oreste Macrí*, cit., p. 14.

castigliana»⁷³; fra il «desiderio» (la volontà, meglio, la *ratio* «ossessiva») di Valéry che è all'origine dell'«intenzione o disposizione iniziale inventiva del carne» ovvero (e mi si perdoni la ripetizione cercata, voluta) «una originaria figura ritmica vuota, o riempita di sillabe vane [...] il “*décasyllabique*”, il “*dieci sillabico*» (il *decasyllabe*, anche, della tradizione poetica inglese, dei sonetti di Shakespeare) che «il demone della generalizzazione suggerì al Poeta di potenziare [...] fino alla valenza di *dodici*»⁷⁴; e, ancora, l'intenzione foscoliana di fare, con i *Sepolcri*, «cosa decisamente nuova [...] con particolare riferimento alla fattura dei versi», usando quegli endecasillabi «totally different from those of any author»⁷⁵.

Si diceva, nel primo paragrafo di questo breve intervento, di un'opposizione non netta, in qualche modo subito superata, quasi come se non esistesse. «Dehors», «dedans», poesia «opera mundi» e «persona creativa», con citazioni da Bachelard e Luzzi. Ecco, nei due studi su *Il Cimitero marino* e *I sepolcri*, c'è fors'anche la possibilità di scorgere alcune fasi o alcuni momenti di una limitare alterità della poesia ad una logica asimmetrica (bivalente o binaria) d'ascendenza aristotelica. Soprattutto, direi, nelle parti dedicate alla metrica, ma non solo⁷⁶.

Quella metrica che raccoglie sé stessa intorno a un verso, ad una soglia che ne attende un'altra per completarsi, con un rinvio continuo (ma concluso) che accelera la propria fine verso l'inizio di un'altra fine, un luogo di incorporazione

⁷³ Cfr. A. Dolfi, *Macrí e il metodo comparatistico*, in Id., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche* cit., p. 331.

⁷⁴ O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, cit., p. 23.

⁷⁵ Si tratta, come è noto, di un'affermazione che Foscolo affida ad un saggio, scritto in Inghilterra nel 1818, *On the present Literature in Italy*. Citato in M. Cerruti, *Introduzione a Foscolo*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 104. Cfr. comunque U. Foscolo, *Essay on the present Literature in Italy*, in *Saggi di letteratura italiana*, Ed. Naz., vol. XI, parte II, a cura di C. Foligno, Le Monnier, Firenze 1958, pp. 399-490.

⁷⁶ Per i *Sepolcri* cfr. più avanti il prosieguo del discorso nel testo. Per il *Cimitero marino* si legga, per esempio, questa dichiarazione, che è segnale di un modo totalizzante di intendere tutta la lettura del carne, fra gli incunaboli storico-filosofico-scientifici e le «ragioni metriche» che «sono anche ragioni metafisiche»: «È certo che Valéry, alle fonti del poema, ha chiuso ormai la partita con l'essere, cui ha rinunciato in eterno, optando per la *quantità*. Reciso il cordone con la Causa prima, cade per ciò stesso ogni motivo di Oggettività, e l'abbracciato mondo della *cause seconde*, il mondo cartesiano-newtoniano, è tutto assorbito nella soggettività del pensiero, del quale diviene un sistema d'illustrazione figurato-simbolica. Insomma, sono spariti i due estremi: l'essere e l'anima, la ragione pura e la passione, per dar luogo a una sfera mediana, demonica, fisico-psichica [...]. La poesia viene a torcersi la coda [...] giacché la natura bene o male è stata fondata, ma l'immaginazione creatrice è una maschera vuota, una sublime maschera vuota» (O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, cit., pp. 30-31). Di qui ancora l'esigenza, tutta valeriana, di ridursi alle scienze costruttive e alle arti operative quali la matematica, l'architettura, la musica, la danza, la pittura e, in un certo senso, la stessa metrica, come processo che segna una sua natura in relazione a quelle scienze e a quelle arti, ma «a posteriori», in una caduta continua «nell'infinito del relativo e della scepsi» (ivi, p. 30; ma si vedano gli ulteriori rinvii nel penultimo paragrafo). Fra le arti operative citate, la danza è, forse più delle altre, retaggio foscoliano-valeriano: cfr. in tal senso un paio di indagini recenti – d'ordine lirico e tematico rispettivamente ma entrambe intrecciate a un fine discorso sulla scrittura e sulla poetica – di G. Orelli, *Foscolo e la danzatrice. Un episodio delle Grazie*, Pratiche, Parma 1992 e di G. Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Champion, Paris 1996, pp. 357-377.

di un'esteriorità, l'altro verso, che è già lì dove finisce quello che precede, ad indicare un 'resto' (ciò che non viene detto), o un anticipo (ciò che, probabilmente, lo verrà). In questa soglia, in questa sottile linea di demarcazione il senso è, di volta in volta, il 'resto', il *dehors*, il mondo tutto e tutte le combinazioni di tutta la poesia, e, al tempo stesso, se l'autore è ancora lì ad attenderci sul frontespizio, sulla copertina, l'anticipo del *dedans*, di quella «persona creativa» che si accumula in «leggibilità future» nel solco preciso (ma largo) – fra storia, mito e poesia – di una «leggibilità anteriore».

E Macrí, senza spingersi, al di là di una certa pratica del testo, verso la 'rassicurante incertezza' di modelli teorici (magari di derivazione psicanalitica), mi sembra agisca in quel mezzo, come se *surface* e *profondeur* potessero passare *insieme* negli 'scarti' della metrica (i resti e gli anticipi: i vuoti a perdere e quelli da riempire), come se l'inconscio potesse strutturarsi nella superficie della tecnica senza rinunciare alle profondità, agli incavi della «cripta»⁷⁷; ai «tombeaux», insomma, di quella metrica che rinvia a sé stessa per afferrare, nella soglia di quel rinvio, i dati di un'irriducibilità che il verso esige pura, vergine, e, al contempo, ridicibile e superabile, frequentabile come dato e *non solo* come sclerotica, indurita assenza. Nel segno di un'esegesi interminabile, ma non impossibile.

Indicativa, a proposito, la motivazione stessa dell'«analisi materico-metrica dei *Sepolcri*», che trova nell'«idea di “energia inchiusa” [Bigongiari]», che è poi «l'armonia nella creazione e coscienza critica del Foscolo»⁷⁸, una sorta di luogo-non-luogo, in cui una ricerca di carattere anche ontologico (frequentissimi gli accenni e le precisazioni a riguardo) possa fondersi con un dinamismo che metta in crisi e rifondi ad un tempo lo stesso vincolo materico fondante, fino a farne percepire «il fondamento categoriale ontologico-dinamico delle funzioni sintattiche e quindi ritmiche metrificate»; in prospettiva, sulla linea di un Cassirer, fra la storicizzazione delle categorie kantiane e la storiografia come attività simbolica, contaminato forse col Saussure delle leggende germaniche⁷⁹ più che con quello del *Cours*, e un Chomsky confutato, sempre con Vico, perché il generativismo e l'analisi trasformazionale non consentono

⁷⁷ Ho pensato qui, magari impropriamente, ad Agosti. Di cui già prima avrei voluto richiamare qualche riga di un saggio su Montale, a proposito dei *Sarcofaghi*; ma temevo che nella nota relativa, già alquanto carica (come quasi tutte le altre, del resto), il riferimento, forse più marginale e relativo, si perdesse. Ora non mi resta che rinviare per intero a S. Agosti, *Tombeau*, in Id., *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 105-120. Ma cfr. anche A. Noferi, «Cripte buche e nascondigli» in Montale (1992), in Id., *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, cit., pp. 147-187, e, in una prospettiva di analisi che a tratti si avvicina ai citati contributi italiani, J.-C. Milner, *Mallarmé au tombeau*, Verdier, Paris 1999.

⁷⁸ O. Macrí, *Semantica e metrica dei “Sepolcri” del Foscolo*, cit., p. 242.

⁷⁹ Cfr., a proposito, D'A.S. Avalle, *Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi. Le leggende germaniche*, in Id., *L'ontologia del segno in Saussure*, II ed. riveduta e ampliata, Giappichelli, Torino 1986, pp. 43-112.

di recuperare l'assenza come tale, ma solo come presenza sottintesa; laddove Macrí privilegia l'indivisibilità dei due termini nel simbolo «pieno» della parola poetica, la cui genesi e la cui sintassi sono valide nel presente concreto, dove «ogni segmento metricamente chiuso ha la sua concorrenza ed equilibrio sintattico e ritmico, ed è confrontabile con altri segmenti solo in serie monometrico-semantiche»⁸⁰.

Situandosi così, come si veniva dicendo nei paragrafi precedenti, fra la trascendenza della «costruzione mentale-verbale dell'universo divino-umano» degli «schemi aristotelico-vichiani», ora «opportunamente reinterpretati nell'analisi testuale metrico-sintagmatica con attenzione alla storicità e psicologia interna»⁸¹, e l'immanenza di un «valore simbolico» liberato (nel senso di «prodotto e lasciato andare») dai sensi e dalla ragione dell'uomo. Un valore simbolico che, partorito da quegli stessi schemi, quegli stessi schemi consente di superare, permettendo di rintracciare, oltre l'«atomo» delle «categorie» e degli «universali fantastici» (il dato tecnico, se vogliamo, e la genesi mitica della poesia), lo »scoppio», la «disintegrazione» che rende nel presente l'evento irripetibile e comprensibile per sempre come uno di un tutto. Uno di un tutto di cui più che «parlare» (continuanamente «parlare»), è ragionevolmente utile «partecipare», come ancora Bigongiari poteva indicare a Macrí⁸²; un Uno, una struttura che poteva qualificarsi, fra una tensione esistenziale, una «ricerca di modelli archetipici» e «un solido fondo spirituale e culturale post-simbolistico»⁸³, come «attuazione» e dunque, in qualche modo, come assoluta e storica presenza ad un tempo: l'assoluto e il presente dell'*istante*, insomma, di quell'istante che, «solo», secondo Paul Valéry, avrebbe dovuto essere considerato, perché «qualunque analisi è vana»⁸⁴.

Va da sé che le istanze positive e pragmatiche di certo razionalismo critico, in Macrí, non vengono affatto sacrificate, al limite «slegate»⁸⁵, e così postulate, anche, come assenza, come inconscio del testo. Perché è evidente che tali istanze

⁸⁰ O. Macrí, *Semantica e metrica dei "Sepolcri" del Foscolo*, cit., p. 244.

⁸¹ Ivi, p. 243.

⁸² Sulla questione si leggano le considerazioni di A. Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 86-87. Ma cfr. per intero i due capitoli su Contini e Bigongiari: *La «visione legislativa» di Gianfranco Contini*, ivi, pp. 53-136; *Piero Bigongiari: la critica come segno di contraddizione*, ivi, pp. 148-224.

⁸³ Ivi., p. 287. Ma cfr. anche G. Chiarini, *La critica testuale di Oreste Macrí*, «Paradigma», 6, maggio 1985, pp. 69-71, con citazione da p. 69: «[...] la personalissima posizione del critico militante nell'ambito dell'ermetismo [...] recupera nel fatto letterario la "centralità" della parola poetica, in una prospettiva estetica che ha i suoi momenti costitutivi essenziali nella meditazione sul pensiero vichiano da una parte e dall'altra sulle poetiche dei grandi simbolisti francesi, segnatamente su quella di Mallarmé e sui suoi sviluppi in Paul Valéry».

⁸⁴ O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, cit., p. 85.

⁸⁵ Penso a A. Green, *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Les Belles Lettres, Paris 1992, trad. it. Borla, Roma 1994, al quale aggiungerei, e per la didascalicità e l'ordine che lo impronta e per alcune differenti suggestioni, il volume di J.-P. Valabrega, *Phantasme, mythe, corps et sens. Une théorie psychanalytique de la connaissance*, Payot, Paris 1980 ma deuxième édition révisée, avec des notes nouvelles, une bibliographie complétée et une préface inédite, 1992.

sono assimilate da una ermeneutica che, pur producendo seri *distinguo* fra autore e lettore, cerca – con un’ansia totalizzante che si traduce in un’analisi capillare ricca di citazioni – di rimuoverne, con grande forza polemica, i ruoli e, soprattutto, i contrasti, privilegiando, nell’incontro con l’opera, il valore della «testimonianza» e della «partecipazione»⁸⁶. In questo modo, l’opera, come testo dell’inconscio (e non più solo come inconscio del testo), ricupera e ricompone in sé stessa, come presenza di una assenza, ciò che il lettore potrebbe semplicemente delegare a *un verso che non c’è* e non a *quel verso che lo ascolta* e che lo attende silenzioso *dans le leurre du seuil*; nel vuoto, nella caduta, nell’illusione liminare della «deriva del senso» che proprio agli occhi del lettore si apre, quasi come una porta spalancata su sé stesso, alla fine di ogni verso⁸⁷.

E rileggiamo, quasi come un’epigrafe la cui trascrizione fosse stata rinviata e mai veramente voluta, presenza ambigua, qua e là tradita da una rapida serie di ‘accumuli naturali’ in nota, ciò che Macrí dice a proposito di un certo «dantismo retroverso» di Valéry.

C’è in Valéry un dantismo retroverso: in Dante sta all’origine una potenza metrico-intellettuale che fonda l’atto nel numero e nella quantità, perché quella potenza è atto in potenza (fede, visibile, natura, dogma...); in Valéry, invece, la forma originaria è veramente vuota, ma non è né conato melodico né numero; la melodia e il numero (si veda lo stesso arbitrio magico dei numeri: 10-6-24; quest’ultimo figura delle ore del giorno) sono a posteriori, cadono nell’infinito del relativo e della scepsi, del processo compositivo per tentativi, per approssimazioni. Infatti, una *sezione* qualunque del poema, cioè una redazione qualunque nel tempo, è o *non è il poema*. Le ragioni metriche sono anche ragioni metafisiche⁸⁸.

⁸⁶ Non è un caso che, nella pratica critica di Oreste Macrí, la traduzione assuma un ruolo centrale, realizzando, e proprio insieme all’analisi metrico-sintagmatica, «il prodotto *finale*, estremo studio e reperimento di fonti, critico-ermeneutico nell’ambito linguistico-operativo d’incontro-lettura-interpretazione propria del poeta ricollocato nella sua storia come nel prelinguistico». Così Gaetano Chiappini che, nel concludere l’*Introduzione* alla *Bibliografia degli scritti di Oreste Macrí*, cit., p. XII, conferisce un «aspetto essenziale e decisivo» al lavoro del Macrí traduttore: «Si tratta di un lavoro di omologazione e riequilibrio o integrazione parallela (da sistema a sistema) e simultanea in senso critico, storico-filologico, metrico-fonico-simbolico, a livello segnico globale, dove l’intera vicenda poetica placa le proprie attese e prova l’estrema resistenza nelle difficoltà della *langue*, così come nelle peculiari specificità e giochi di compensazione interna». Cfr. comunque, in tal senso, l’ottimo intervento di G. Sansone, *Oreste Macrí e la traduzione della poesia*, in A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, cit., pp. 235-250 e A. Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, specie per gli interventi della partecipe curatrice alle pp. 13-30, 433-445. E non posso poi non rinviare a uno dei saggi più intensi di O. Macrí, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, cit., pp. 47-64.

⁸⁷ O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, cit. Cfr., in particolare, il capitolo IV, dedicato a *Poesia, musica, scienza nella poetica di Valéry*, significativamente preceduto da un capitolo su *Struttura metrica e fonosimbolismo* e seguito dalla *Lettura metrica del carme*.

⁸⁸ Ivi, p. 30.

Quasi un'appendice

Scorrendo una pubblicazione interessante, il numero 29 de «la licorne» (UFR de Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, 4ème trimestre 1994), dedicato a *Le Tombeau poétique en France*, mi accorgo di quanto nel mio saggio sia restato implicito o ancora non detto⁸⁹.

Il discorso sulla soglia è diventato un discorso sulla poesia, sulla sua stessa possibilità di essere, e non tanto sulla sua capacità di dire delle cose. Era, evidentemente, nelle intenzioni di chi scrive, parlare della *soglia* e non propriamente del *tombeau*, del *cimitero*, dei *sepolcri*, anche se l'argomentare di Macrí, che sopra si è cercato di descrivere e raccontare, ha avuto certo il suo peso.

Non vorrei però si pensasse – che ingiustamente si pensasse – che la 'logica' sottesa a quell'argomentare procedesse senza storia, e senza Storia. Cioè vorrei che, del cammino di Macrí, si ritenesse un percorso storico fatto di intuizioni, che quasi unilateralmente si è cercato, per restituirle al Tempo di questa scrittura (di queste mie pagine), di enunciare con accostamenti e intersezioni proiettati nella storia della critica e non tanto nella Storia quale vettore privilegiato di ricerche documentarie e affreschi storici imponenti come *L'homme devant la mort* di Philippe Ariès⁹⁰. Inoltre, se da un lato non si è insistito sulla storicizzazione⁹¹ del sepolcro come «istituto umano», dall'altro non ci si è neppure lasciati andare, se non per rapidi rinvii, a quella critica che sempre più, almeno dagli anni Cinquanta in poi, si è misurata e si misura con l'Assenza, e fa la storia del *niente* e dell'inenarrabile⁹², dell'impossibile.

C'è l'Eco di *Opera aperta* ma non quello de *La struttura assente*, c'è Bloom ma non Derrida, avrebbe potuto esserci Blanchot sull'esigenza della morte in Rilke o sullo sguardo di Orfeo, Barthes sulla scrittura e il silenzio, ma non ci sono⁹³;

⁸⁹ D. Moncond'huy (a cura di), *Le tombeau poétique en France*, «La Licorne», 29, 1994.

⁹⁰ Ph. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1980 e poi Mondadori, «Oscar Saggi», Milano 1992. Dello stesso cfr. gli *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*, Seuil, Paris 1975, trad. it. Rizzoli, Milano 1978, e le *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris 1983. Al problema della morte, alla recente tanatologia e agli studi di Ariès accennava rapidamente, in relazione ai *Sepolcri*, Walter Binni (1913), nel saggio d'apertura, *L'intervento storico-poetico del Foscolo* (1978), del suo volume di scritti foscoliani, *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Einaudi, Torino 1982, p. 8; per il saggio di Macrí si veda anche la *Storia della critica foscoliana* (1957, ma aggiornata e arricchita) che chiude il volume, precisamente alle pp. 300-301.

⁹¹ E anche Macrí del resto. Cfr. O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., pp. 30-31 e vichiani dintorni.

⁹² Si legga, a proposito, la rapida ricostruzione, associata ad alcune analisi-campione di testi critici e a percorsi di ricerca espressiva particolarmente rappresentativi, che ne fa P. Castellucci, *Letteratura dell'assenza*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 9-41.

⁹³ Cfr. U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968; per Jacques Derrida i differenti sentieri che conducono da *La voix et le phénomène*, P.U.F., Paris 1967 e *L'Écriture et la Différence*, Seuil, Paris 1967, trad. it. Einaudi, Torino 1971, a *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, fino, almeno, a *Psyché. Invention de l'Autre*, Galilée, Paris 1987; M. Blanchot, *L'espace littéraire*,

anche se ora sono *qui*, in questa sorta di appendice ideale, dove un *incipit* serio di recensione è contaminato da quello che nelle recensioni sovente non c'è più: il dubbio. Il dubbio che spinge il recensore a ritornare sui suoi passi, sulle sue letture e sulle sue scritture, fino a verificarne, in un processo di definizione mai concluso, l'attitudine a leggere i testi degli Altri. In tal senso, potremmo dire che questa appendice introduce bene il prossimo capitolo del mio volume, che proprio da un'idea di recensione, di *compte rendu*, parte per parlare di Macrí e del suo d'Annunzio.

La vera storicizzazione, allora, la si è contemplata all'interno di un testo critico che della Storia vera e propria non ne fa, se non intendendola come paradigma di un cammino che a ritroso scopre sé stesso nella Storia e nella Storia si riconosce come storico, intuendo che la sua vita, come la sua morte, è in cammino⁹⁴; un cammino che potrà forse donargli, parafrasando Lorca con una postilla heideggeriana, una morte che rassomigli al suo essere; al suo essere stato *nel* mondo e *del* mondo. Un cammino che va discusso e preferibilmente sondato con categorie interpretative che con quel cammino s'identificano, fino a ridurlo e ad azzerarlo, quasi fosse un lago e non un mare, per dirne (riconoscerne?) insieme tutte le superfici e le profondità. Così, cantare un sepolcro, *avec le froid de la crypte*, o un cimitero, *ouvert au ciel*, apre la medesima possibilità di restituire il silenzio di *una vita che non è più* (la fine di un verso, anche) alla parola di *una vita che è ancora* (l'inizio del seguente) e che, come tale, riconosce anche il suo contrario, esiliandosi, nell'arco di una somma testimonianza, sotto la superficie dell'Altro, ovvero nella sua non più indicibile profondità. *Soi-même comme un autre*, per citare un titolo di Ricœur, svincolato dalla sua propria specificità⁹⁵. *Soi-même comme un autre* per dire l'utopia di un soggetto che recupera come sua un'alterità che lo fa esistere e che naturalmente lo riconduce arricchito a se stesso; e penso a Derrida e a quella sua «amitié» che in qualche modo dovrebbe (vorrebbe) sfidare sia la storicità sia, e qui è il nostro limite più grande, l'esemplarità⁹⁶.

Gallimard, Paris 1955, trad. it. Einaudi, Torino 1967 e 1975 (qui pp. 67-161); R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture suivis de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris 1953 e 1972, trad. it. Einaudi, Torino 1982, pp. 54-64.

⁹⁴ Anche Philippe Ariès pone in campo suggestioni del genere nella sua ricerca. Si vedano i titoli dei capitoli e, soprattutto, di alcuni paragrafi del già richiamato *L'homme devant la mort*, cit. (dall'inizio alto-medievale con *Sapendo che la sua morte è in cammino*, da me qui riecheggiato, al finale modernamente emblematico di *Dove si nasconde la morte*).

⁹⁵ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.

⁹⁶ Cfr. J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, Seuil, Paris 1994, trad. it. Cortina, Milano 1995, e dello stesso un anticipo contenuto, nella traduzione italiana di Maurizio Ferraris, sotto lo stesso titolo di *Politiche dell'amicizia*, in «aut aut», nuova serie, 242, 1991, pp. 1-12. A proposito del quale e del libro di Ricœur sopra menzionato, si veda l'articolo di P.A. Rovatti, *Soggetto e alterità*, che segue il saggio di Derrida nel numero ora citato di «aut aut», alle pp. 13-21. Infine, dello stesso Rovatti, invito a leggere in questa direzione *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1994 e poi, con nuovo sottotitolo, *Per una pratica della filosofia*, Cortina, Milano 2007.

La Storia è dunque fuori della descrizione, di quella descrizione che, all'interno di un circuito testuale, ammette tutto ciò che ammettono gli occhi e promuove la molteplicità della lettura, per concentrarsi, vittima di una cronologia che (*non*) si vuole abbattere, in qualche paragrafo programmatico disseminato nel secondo e terzo capitolo del saggio sui *Sepolcri*⁹⁷ o in un'appendice valeryana giocata sui toni 'intimi' inseguiti da Gide in quegli scritti che ricordano l'amico o su quelli elogiativi e testimoniali dell'Ungaretti che commenta che «uno dei rari uomini viventi che abbiano qualche cosa da insegnarmi in poesia, in questo mestiere faticosissimo, pieno d'insidie e di scoraggiamenti, che ho abbracciato, è Paul Valéry»⁹⁸.

⁹⁷ Nella II edizione corretta e aumentata di O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, Bulzoni, Roma 1995, l'entità delle correzioni e dei mutamenti interni al volume non mi sembra imponente, ché la linea critica non cambia; mentre acquista certo un senso scorrere, pur rapidamente, il capito aggiunto alla fine del lavoro, il VII, *Ancora sulla teoria dell'endecasillabo: chiarimenti* (pp. 413-443): dal ricordo preliminare delle attenzioni di cui il libro del 1978 è stato oggetto (da Marti a Luti, al più giovane Spera, che già ne teneva conto in un breve studio nato in quello stesso momento critico, *La passione e il meraviglioso: i «Sepolcri» del Foscolo*, «Sigma», 2-3, 1979, pp. 199-213), al parallelismo col più volte citato *Cimetière marin* di Valéry (pp. 415, 420, 429), che culmina in una sorta di parallela caduta 'prelinguistica' metrico-ritmico-strutturale, di cui del resto si avvertiva più sopra. Passando anche (p. 419) *d'une façon rétrospective*, per una 'polemica', forse troppo 'biograficamente' (e bibliograficamente) avvertita, sull'«ambiguità» della poesia, che per Macrí non è mai (e affatto) ambigua, «con buona pace dell'Empson, Eco e compagni». Ma per questo punto cfr. il capitolo successivo di questo mio volume.

⁹⁸ Penso a A. Gide, *Feuillets d'automne*, Mercure de France, Paris 1949, e poi Gallimard, Paris 1980, pp. 87-90 e 91-108, e a G. Ungaretti, *La rinomanza di Paul Valéry* (1925), *Testimoniana su Valéry* (1946) e il già richiamato *Va citato Leopardi per Valéry?* (1926), da cui traggio la citazione (che è l'*incipit* dell'intervento), tutti contenuti in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 100-103, 104-110, 620-623. Ma su Giuseppe Ungaretti «lettore» di Paul Valéry cfr. almeno P. Epistolari, *I saggi di Ungaretti su Paul Valéry*, «Otto/Novecento», 5, 1994, pp. 215-227.

CAPITOLO III

L'HEART OF DARKNESS DEL SIMBOLO: D'ANNUNZIO E MACRÍ

The man presented himself as a voice [...]
The point was in his being a gifted creature,
and that of all his gifts the one that stood out
pre-eminently, that carried with it a sense of
real presence, was his ability to talk, his words
– the gift of expression, the bewildering, the
illuminating, the most exalted and the most
contemptible, the pulsating stream of light,
or the deceitful flow from the heart of an
impenetrable darkness.

Una recensione può trasformarsi in saggio? Penso di sì, e non solo da un punto di vista quantitativo. *Cela dit*, è bene spiegare come sono passato dall'idea di recensire *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio* (1997) di Oreste Macrí all'elaborazione di un discorso più ampio e complesso, che ha finito per dirigere l'appuntare tipico del recensore verso le aperture e le intersezioni che caratterizzano il procedere di un saggista in erba, giovane e entusiasta, e che qui si sono raccolte soprattutto intorno a *Realtà del simbolo* (1968) dello stesso Macrí.

Quello che mi ha colpito subito nell'ultimo libro pubblicato in vita dallo studioso salentino è la presenza forte, quasi *musclée*, del critico letterario, che sa di battersi per qualcosa: salvare d'Annunzio dalla «gora del Decadentismo». Di più. Macrí sa che non è facile. E in tal senso, come critico, tiene in vita un lettore che, in quanto lettore di d'Annunzio, è caratterizzato da uno «stato d'animo ansioso»¹. Questo stato d'animo concretizza poi, di fatto, il «Lettore idealizzato»². E Macrí pare rendersi conto, più di altre volte, che il rischio cui si espone tale lettore è quello di scavare un fossato troppo largo tra sé stesso e il lettore reale del volume. L'astrazione del lettore modello non lo ha mai convinto, perché non invera nessun lettore; cosa che invece le generazioni, più che le ideologie e le tecniche, avevano promosso e concretato. Per Macrí, all'altezza del 1997, a un anno dalla morte, la sconfitta del critico principia proprio con quest'atto mancato: un'astrazione

¹ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1997, p. 17.

² *Ibid.*

(narcisistica) ha rimpiazzato un dialogo e la scientificità che l'ha promessa non ha fatto che produrre vuoto intorno a sé. Di qui la costanza con cui lo studioso salentino si rivolge a un lettore reale, suo e di d'Annunzio, nel corso di *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*.

Si tratta di un dialogo, di un rapporto con il lettore che fa parte, da sempre, della strategia critica di Macrí e che discende dalla «testimonianza della lettura»³, che è valore esistenziale, radicato nella filologia e nel simbolo della parola e della storia della cultura europea, luogo dell'impegno della scrittura del critico italiano. Certo, questi richiede molto al suo lettore – almeno quanto richiede a sé stesso – ma in *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio* lo fa con uno stile e una tonalità più pacati e intimi, quasi confidenziali, che vanno ben al di là dell'abituale resa stilistica di quest'impegno critico. In effetti, quello che anima il dialogo con il lettore nell'ultimo libro pubblicato in vita è la volontà di concedergli e di spingerlo a leggere questa pubblicazione come la storia di una fedeltà alla critica concepita come partecipe antagonista rispetto alla creazione e non come mero supporto della stessa.

Anche nella prefazione agli *Studi montaliani* (1996) Macrí ribadiva il suo essere critico ma ne inseriva l'esistenza, l'essere, nel «vario individualismo» delle correnti, degli autori, dei testi che ne facevano un forte testimone generazionale *a parte subiecti* – non anagrafico ma qualitativo e autocosciente⁴ – e in seno, necessariamente, al Novecento, secolo per niente breve ai suoi occhi, anzi esteso, specie nelle radici ottocentesche, affioranti, magari, ma da dissotterrare, come abbiamo cercato di suggerire nei capitoli precedenti. E in tal senso anche il d'Annunzio della fine dell'Ottocento va dissotterato, tolto dal pantano del Decadentismo, quasi come una statua che deve essere riportata alla luce in uno scavo archeologico. Pena la perdita di una traccia di quell'epoca, di un suo capolavoro e della sua evoluzione: il *Poema paradisiaco* (1893) e i suoi dintorni verginei, rocciosi e marmorei, per esempio, lanciati nel Novecento di Valéry⁵.

Simbolo e ritmo, insomma, è un testamento, che ribadisce, quasi trent'anni dopo, alcune linee di sviluppo tracciate nel fondamentale *Realtà del simbolo* (1968), specie in relazione a qualche rapido ma luminoso passo del saggio

³ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, «Letteratura», 69-70-71, 1964, pp. 16-75, poi in Id., *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 297-402; citazione da p. 300. Ma cfr. G. Tellini (a cura di), *Per Giuseppe De Robertis*, Bulzoni, Roma 1992, specie i contributi di A. Noferi, M.A. Terzoli, M. Marchi.

⁴ O. Macrí, *La vita della parola. Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 6-7. Non frequentata da giovani critici montaliani, la lunga fedeltà di Macrí è invece più di una volta raccolta, non a caso, da un fine esponente della «giovane critica» dannunziana: cfr., in tal senso, A. Zollino, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Il Foglio, Piombino 2008, pp. 77-99, 101-105, 132-134, 148-154, 221-254. A proposito della lunga fedeltà, il riferimento, ovvio, è a G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974 e 1982.

⁵ L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa 2008, pp. 125-242.

centrale di quella raccolta, *La «mente» di De Robertis (Il critico come scrittore)*, apparso nel 1964⁶.

In questa (anche rovesciata) prospettiva, non è importante sapere che *Simbolo e ritmo* si costruisce intorno alla riproposta di due studi già apparsi in rivista all'inizio degli anni Ottanta (su «L'Albero», 63-64, 1980 e 65, 1981) e in parte sollecitati da iniziative del Centro Nazionale di Studi dannunziani e da Ivanos Ciani (per il quale rinvio all'ultimo capitolo della seconda parte di questo volume). Certo, che Macrí partecipi a quell'inedita riscoperta di d'Annunzio che segna, da punti di vista diversi (Ritter Santini, Roda, per esempio⁷), la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta è fuori discussione. Ma è l'idea di ripubblicare, alla fine della sua vita, un saggio dedicato al simbolo, che parla da sola, che è significativa di per sé. In quest'idea vive un ultimo messaggio ai giovani ricercatori, esprimente un percorso che comprime Macrí lettore, critico, scrittore.

Vengono in mente, a questo proposito, alcune righe impotenti di un intervento macriano del 1949, dedicato alla «giovane critica», poi inserito, non a caso, in *Realtà del simbolo*.

La cultura può comprometersi, giocare col passato e il futuro, può correre da un maestro all'altro, da Firenze a Napoli, da Torino a Roma. La critica fu invece per noi obbedienza alla realtà storica di un determinato contenuto artistico non ancora elaborato formalmente, anzi aborrito dai circoli della cultura ufficiale, dannato senza appello nella persa *gora del Decadentismo*, dal quale noi intendemmo salvarlo e depurarlo proseguendo il lavoro intrapreso dalla generazione di Mallarmé nella prima discriminazione del Simbolismo da esso decadentismo, e già Baudelaire nella discriminazione del simbolismo soggettivo-spirituale da quello oggettivo-naturalistico⁸ [miei i corsivi].

⁶ Cfr. la nota 3 e quello che dice Macrí proprio all'inizio di *Simbolo e ritmo* nel «*Poema Paradisiaco*» di Gabriele D'Annunzio, cit., p. 18: «nulla scade dei valori della poesia dannunziana, sulla cui grandezza di primaria classicità la mia generazione e i nostri maestri (da Gargiulo a De Robertis) non hanno avuto il minimo dubbio». De Robertis è richiamato ancora due volte, sempre nella parte iniziale del volume, alle pp. 20 e 22.

⁷ L. Ritter Santini, *L'artiglio della Chimera. Gabriele d'Annunzio e l'invenzione delle immagini* (1978), in Id., *Le immagini incrociate*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 209-250; V. Roda, *La strategia della totalità*, Boni, Bologna 1978. Quest'ultimo è richiamato da un discorso O. Macrí, *Simbolo e ritmo* nel «*Poema Paradisiaco*» di Gabriele D'Annunzio, cit., p. 191: «La stasi nei primordi non compromette in D'Annunzio il discontinuo e il contingente-frammentario della grande poesia moderna, timore e riserva di alcuni critici come Vittorio Roda. Semmai la stasi è il rischio nell'intervallo tra il primigenio e l'opera umana da compiersi. Il dubbio e l'illusione coscienti percorrono tutta l'*Alcyone* su un filo d'agonia, accentuandosi lo splendore formale quanto più si acutizzano ed esasperano agli estremi la regressione e il futuribile, tra i quali si apre l'immenso e pauroso vuoto delle forme apparentemente compiute e stabili». Ma per Roda (e l'evoluzione del suo d'Annunzio) cfr. anche la nota 26.

⁸ O. Macrí, *Pensieri sulla giovane critica*, «La Rassegna d'Italia», 11-12, 1949, pp. 1246-1257, che è l'intervento al Convegno sulla critica organizzato dal Pen Club a Venezia nel 1949, poi incluso, non a caso, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 543-551, con il titolo *Pensieri per una nuova critica*; la citazione è da p. 548.

Leggendo queste righe, le ultime in particolare, non è difficile pensare a uno dei primi paragrafi di *Simbolo e ritmo*, dedicato per l'appunto a *Il simbolo tra soggetto e oggetto. Essenza ed assenza*⁹. Ma ritorneremo più volte sul problema, nel corso del presente capitolo.

Quello che per ora è giusto sottolineare – e in un certo senso ribadire – è il fatto che in queste poche righe si trova disegnato il quadro critico all'interno del quale Macrí cercherà – a distanza di anni e con continuità significativa – di riguardare e salvare il *Poema Paradisiaco* (1893) di Gabriele d'Annunzio dalla «gora del Decadentismo» o, secondo le parole usate nel saggio su Giuseppe De Robertis *critico-scrittore*, dalla «sirte del D'Annunzio decadentistico», o ancora, per riprendere i termini proposti in *Simbolo e ritmo* (1997), dal «pantano decadentistico»¹⁰.

«Gora» (1949), «sirte» (1964) – parole riunite nel 1968 – e «pantano» (1980 e 1997): è uno stile di pensiero che non è certo casuale e che dà vita a un impegno critico che qui si proverà a sviscerare, sempre seguendo gli appunti, le approssimazioni del recensore ma proiettandoli in un contesto più largo, sia per Macrí, sia per d'Annunzio.

C'è anche una certa affabulazione, in quest'ultimo Macrí, e nutrita, per di più, di una certa ironia. Quest'ultima, del resto, l'accompagna fin dagli anni Quaranta, quando deve confrontarsi con le critiche di Luigi Russo e di Giacomo Debenedetti. In tal senso, sempre nell'intervento del 1949, Macrí – di fronte all'attacco debenedettiano, speso in un'occasione condivisa, il citato Convegno sulla critica organizzato dal Pen Club a Venezia in quell'anno – riconosce di non avere le «doti critico-narrative» di Debenedetti¹¹ – doti esaltate da Contini¹², da

⁹ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 26-28.

¹⁰ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 364; e *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 72.

¹¹ O. Macrí, *Pensieri per una nuova critica*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 547. Ma cfr. anche p. 546 per capire meglio la polemica che si nasconde dietro una differenza di stile: «[...] stile elegante, pittoresco e immaginifico del Debenedetti, nella sua capziosa ossessione di voler brillantemente metaforizzare fin il più elementare concetto critico». Insomma, bisogna davvero leggere una certa ironia nell'osservazione sulle «doti critico-narrative» di Debenedetti, pure al di là del contraltare delle «povere, irte, oscure scritture». La stessa ironia, si può forse suggerire, con la quale Luigi Russo, già all'altezza del 1943, leggeva e commentava lo stile di Macrí, utilizzando un termine come «fabuloso» al posto di «pittoresco e immaginifico»: «C'è poi un altro giovane, Oreste Macrí, che sacrifica anche lui volentieri al fabuloso parlare dei suoi compagni d'ermetismo, quando si trova a discorrere degli esemplari del sentimento poetico contemporaneo, e crea una curiosa fenomenologia metafisica». Cfr. L. Russo, *La critica letteraria contemporanea. III – Dal Serra agli Ermetici*, Laterza, Bari 1943 e poi Sansoni, Firenze 1977, pp. 633-34. E ne possiamo quasi concludere che, con maggiore o minore capacità di seduzione, la critica con stile (ovvero la critica *tout court* per molti) ha sempre corso il rischio di essere giudicata per l'involucro dello stile piuttosto che per la visione del mondo che lo stile può concretare e inverte nell'atto critico. Detto questo, quando Macrí parla di «stile elegante, pittoresco e immaginifico del Debenedetti» sa che non è attraverso quello stile, quell'atto critico che si potrà uscire dalla «gora del Decadentismo» e salvare prospetticamente un d'Annunzio.

¹² Celebri le parole di Contini: «Il primo critico letterario italiano di questo secolo, il solo forse che al servizio del genere critico abbia piegato le qualità di un vero scrittore». Ma a questo proposito cfr. almeno i due punti di vista di F. Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il*

molti altri critici e da scrittori, come Montale e Pasolini¹³ – e nello stesso tempo cita a controcanto l'impegno che fin dagli anni Trenta promuovono le «nostre povere, irte, oscure scritture», alludendo ovviamente a sé stesso e a «quella critica che va ancora sotto l'equivoco nome di “ermetica”»¹⁴.

Ma cosa si cela allora o, meglio, cosa c'è sotto «l'equivoco nome di [critica] “ermetica”? C'è, per Macrí, lo stile esistenziale d'«una generazione», d'«una provincia letteraria», d'«una comunità invisibile»¹⁵ alla quale la critica, nel suo impegno di critica militante, obbediva. E lo stile – oggi apparentemente più di ieri al centro di un dibattito sulla scrittura della critica e soprattutto della critica come saggistica¹⁶ – sembra essere il *corps perdu* della *critique littéraire*, sempre alla ricerca d'una nuova e illusoria misura scientifica¹⁷ e di una trasparenza verbale

romanziera, lo scrittore, Einaudi, Torino 1997, pp. 111-112 e di P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 44-45.

¹³ Cf. E. Montale, *Presentazione* a G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1971 e 1986, pp. IX-XVIII. E per quello che riguarda la poesia cfr. P.P. Pasolini, *Introduzione*, e A. Berardinelli, *Prefazione. Debenedetti e il personaggio in poesia*, a G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974 e 1993, pp. 1-3 e pp. VII-XVII. Significativamente, Berardinelli ha ripubblicato la *Prefazione* come *Epilogo* a A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 213-222. Si veda poi, approdando ad altre generazioni, il capitolo suggestivo di M. Onofri, *Come barava Debenedetti*, in Id., *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Theoria, Roma-Napoli 1995, pp. 54-72.

¹⁴ O. Macrí, *Pensieri per una nuova critica*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 547, e O. Macrí, *Note sul Congresso del Pen Club*, «Pesci rossi», ottobre 1949, pp. 26-27, poi in Id., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 539-542; citazione da p. 542.

¹⁵ O. Macrí, *Pensieri per una nuova critica*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 549.

¹⁶ Cfr. A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino 1986, pp. 41-77. Ma si scorra M. Onofri, *Elogio perplessito del critico cosiddetto scrittore* e *Quando il critico non è solo scrittore*, in Id., *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cit., pp. 110-122 e 123-146; nel primo capitolo richiamato, in particolare, Onofri cita Baldacci proprio a proposito del saggio di Macrí su De Robertis: «Notava Luigi Baldacci nelle *Idee correnti*, a proposito del saggio di Oreste Macrí *La mente di De Robertis (il critico come scrittore)* circa la questione, appunto, del critico-scrittore: «Problema di assai ardua sistemazione, in quanto ogni critico, ogni singolo esempio, sembra consentirci un discorso di validità generale, che invece si dissolve e non è più metodologicamente funzionale quando si passi ad altra natura di critico, ad altro esempio di scrittura». L'osservazione è corretta. E, in effetti, qui non si vuole tracciare una linea di congiunzione tra lo stile di De Robertis e quello di Macrí, né fra la lettura del simbolo e di d'Annunzio fatta da De Robertis e quella di Macrí. Qui si cercano piuttosto delle intersezioni con lo stile e la *démarche* critica di Macrí lettore di De Robertis «critico-scrittore» e la costruzione del saggio *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*.

¹⁷ Cfr. A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, cit., p. 54: «Critica saggistica: cioè quel tipo di critica letteraria non propriamente o esclusivamente legata all'ambito accademico e all'esercizio universitario dello studio letterario: e critica non strettamente e prioritariamente storiografica e 'scientifica' (anche se si deve osservare – ed è la sola implicita punta polemica di questo breve panorama – che fino a venti, trenta anni fa la critica letteraria si è quasi sempre, molto consapevolmente, presentata anzitutto come saggistica, prima di essere travolta dal panico della propria presunta 'arretratezza' e imperfetta 'scientificità')».

attraverso la quale esprimersi, *même au bord du gouffre*. Detto questo, il rischio contrario è quello di affidarsi ad estasi e di finire davvero per caderci, nell'abisso. Ma la militanza, che è anche (e forse soprattutto) 'lavoro di schiena', sostanza, in seno alla storia della critica, il lavoro di «Macrí che studia sempre»¹⁸.

In effetti, se si tenta un discorso di storia della critica (e non ci si fa prendere, almeno non subito, dal demone della teoria e dalle estasi che talora paiono accompagnarlo o che talora e *tout court* lo sostituiscono), si possono attivare intersezioni anche molto significative e pur in seno a scritture e a stili critici lontani. In rapporto a D'Annunzio, specialmente, una scrittura filosofico-saggistica e quasi romanzesca, narrativa, come quella di Gaston Bachelard (1884-1962), opera nella stessa direzione dell'«irta» critica macriana: perché cerca di sottrarre l'autore abruzzese a un certo contesto *fin de siècle* – al quale di fatto appartiene (1863-1938) – per inscrivere in un orizzonte metamorfico e orfico, magico e illuminato, misterioso e, in un certo senso, innocente, e così salvarlo dalla *décadence* più artefatta e schiava di sé stessa, delle sue preziose immagini e delle derive perniciose di queste in seno alle idee e alla visione del mondo di cui possono farsi portatrici. Ecco che nelle pagine di Macrí, cronologicamente non così distanti, l'orizzonte evocato poc'anzi è finanche allargato e tracciato in una esemplare storia letteraria europea del simbolismo, che può identificarsi *à rebours* sia con i *Poèmes maudits* (1884)¹⁹ di Paul Verlaine o le testualità di Rimbaud e di Baudelaire²⁰ (e fino al punto fermo di Nerval²¹), sia con la poesia italiana di Leopardi e Foscolo²².

Con *les images avant les idées*²³, la *poétique de la rêverie* di Bachelard – che nasce fra anni Trenta e anni Quaranta e prosegue fino agli anni Sessanta (fino alla morte del filosofo di Bar-sur-Aube) – ha qualcosa in comune, a tratti, con quella degli esemplari e del simbolo promossa da Macrí negli stessi anni, nell'Europa sconvolta dalle dittature e dalle guerre, e sa molto di elementare ed essenziale, intima ed individuale ricostruzione d'un mondo, d'una comunità; diversa in

¹⁸ Il riferimento è a un dipinto di Carlo Mattioli, *Macrí che studia sempre*, 1944, collezione privata.

¹⁹ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 71.

²⁰ Si può dire che Charles Baudelaire – citato ben dieci volte, come Paul Valéry – è quasi costantemente presente nel saggio di Macrí. La presenza di Rimbaud, invece, è più ridotta e non molto significativa. Segnaliamo comunque in tal senso una breve ma suggestiva lettura di O. Macrí, *Le Bateau Ivre e Le Cimetière Marin*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 765-770.

²¹ Cfr. il Capitolo I della Parte prima di questo volume.

²² Ritorniamo su Leopardi e Foscolo, ma per quest'ultimo cfr. comunque il capitolo precedente di questo libro. A tratti, poi, questa linea, pare contemplare certe sue origini in Petrarca (e non in Dante, come per altri versi ci si aspetterebbe). Cfr., per esempio, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 41: «D'Annunzio aveva depositato e consumato interamente nel *Vas mysterii* del *Poema Paradisiaco* tutto l'eros petrarchesco-barocco-decadentista d'una secolare tradizione».

²³ Cfr. il Capitolo I della Parte seconda di questo volume.

tal senso da quella che Eric Auerbach metteva insieme con *Mimesis* (1946), da Istanbul, e forse più vicina a quella che Walter Benjamin 'collezionava' «sotto il segno di Saturno»²⁴, ma senza la deriva distruttiva e nichilista del surrealismo – al limite inteso un po' come un *terminus* alla Marcel Raymond e come l'inevitabile approdo esistenziale di un'antica rivolta e non propriamente di un'avanguardia – e con un partecipato, generazionale sguardo all'indietro, alla Curtius²⁵. Di più. La «curiosa fenomenologia metafisica», che Luigi Russo addossava a Macrí, è, se spogliata degli aggettivi che ironicamente l'accompagnano, una delle coeve risposte europee alla crisi e alla fine di un mondo, da Husserl a Merleau-Ponty.

Troppo? Non credo. Certo, c'è il desiderio di purificare, di essenzializzare, di percepire di nuovo l'uomo, in grembo a un umanesimo pre-massa. C'è il desiderio di renderlo di nuovo innocente e di rifargli assaporare l'armonia del mondo (al limite, anche del creato). È la strada sulla quale Leo Spitzer – l'ultimo Spitzer, quello, per l'appunto, de *L'armonia del mondo* (1963) – si incammina. Mentre Macrí cerca e sposa anche il dannato, il demonico, l'inquieto, il tormentato. E d'Annunzio fa parte di questa sua *quête*, di questa ricerca che coincide inizialmente con la *démarche* bachelardiana e poi vira di colpo quando il francese taglia fuori ogni appello di un immaginario nero, angosciato, colpevole.

Gaston Bachelard sceglie dei passi dannunziani – che sono dei veri e propri *morceaux choisis* – negando il monolite e la «totalità» dell'opera (ovvero operando una sorta di antologizzazione decostruttiva e quasi intuendo l'«anti-totalità» su cui si soffermerà Roda²⁶) e rifiutando i «*symboles fabriqués*»²⁷.

²⁴ Cfr. S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno. Interventi su letteratura e spettacolo*, Einaudi, Torino, 1982 (ed. orig. 1980), pp. 89-110.

²⁵ Su alcuni di questi aspetti sto costruendo un volume, con Nicola Turi, al quale mi permetto di rinviare: L. Curreri, N. Turi (a cura di), *L'Europa vista da Istanbul. Mimesis (1946) e la ricostruzione intellettuale del mondo*, Sossella, Roma (di prossima pubblicazione).

²⁶ V. Roda, *Totalità ed antitotalità nel ciclo della «Rosa»*, in Id., *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Patron, Bologna 1984, pp. 243-273.

²⁷ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942, p. 54 e ora LGF, «Le Livre de Poche», Paris 1996, pp. 49-50. Bachelard parla, verso la fine del primo capitolo – *Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes. Les conditions objectives du narcissisme. Les eaux amoureuses* – della presenza del cigno nella letteratura in quanto «ersatz de la femme nue». Produce poi un esempio di «*rêverie*» naturale, una scena del «*Second Faust*», che divide in tre quadri: il paesaggio, la donna, il cigno. Altri esempi vengono forniti in sequenza. Il primo, tratto dall'opera di Louÿs, mette in scena dei «*symboles fabriqués*»: «Pour souligner le naturel de la rêverie de Faust, nous allons lui opposer un deuxième exemple où les symboles vont nous apparaître évidemment fabriqués, grossièrement assemblés». Nel paragrafo seguente, l'XI, parla infine di Gabriele d'Annunzio e de *La Leda senza cigno*, a proposito della quale, domandandosi «si un vieux symbole est encore animé de forces symboliques», apprezza, nel testo dello scrittore italiano, le «*mutations esthétiques qui parfois viennent ranimer d'anciennes images*» e oppone così la «*simplicité de lignes*» a «*la fougue de métamorphoses*», «*une imagination trop formelle*» à «*une poussée plus directe [...] une réalité élémentaire de l'imaginaire matérielle*». Insomma oppone Louÿs a d'Annunzio, che giunge a proporre, ai suoi occhi, un *mélange* interessante del «*naturel de la rêverie de Faust*» et dell'«*imagination trop formelle*», «*scolaire*» d'un Louÿs (cfr. *ivi*,

Oreste Macrí, invece, come preciseremo via via, cerca un'unità nell'*opera omnia* del Vate ma sempre a partire dal rifiuto (bachelardiano) del «simbolismo conativo, programmato»²⁸; rifiuto che apre la strada al vero Gabriele d'Annunzio e agli aspetti più individuali e tormentati del *Poema Paradisiaco*, che consentono al critico di operare una serie di rinvii ad altri testi poetici e narrativi dannunziani, dalla *Chimera* ad *Alcyone*, dal *Trionfo della morte* alle *Vergini delle rocce*. Insomma, Macrí finisce per differire da Bachelard, che autonomizza e assolutizza l'immagine – e il testo – scelti e che, secondo quel fine lettore che è Jean Starobinski, non prende mai veramente in considerazione «un imaginaire de l'angoisse»²⁹. Anche se il critico salentino giunge talora a rivestire d'un manto positivo l'angoscia del simbolismo dannunziano e la sua origine individuale (biografica) tormentata.

Del resto, il salvataggio ermeneutico dal «pantano decadentistico» del volume del 1893 è possibile proprio grazie a questa origine intimamente individuale, che ha il suo fondamento nei lari. L'origine «larica» è un'origine positiva e, in un certo senso, innocente, che, nel cerchio più ampio ed epocale del simbolismo, sposa l'intimità e la pietà di un orizzonte familiare, la memoria della madre e «l'archetipo sororale». Dal macro-cosmo al micro-cosmo e viceversa, dalla poesia alla prosa e ritorno, il simbolo mantiene le sue promesse, il suo cuore di tenebra, lontano dai luoghi comuni (e dalla gora) del Decadentismo. Non è un caso che Macrí rilegga in tal senso, nel 1996, *Le vergini delle rocce*, un testo che Gaston Bachelard non cita mai, forse perché ci percepisce – un po' come Macrí nel 1980? – un'astrazione nutrita di *wille zur macht*, e un insieme di «*symboles fabriqués*»³⁰.

Ed è proprio per evadere (far evadere Gabriele d'Annunzio da) la prigione dei «*symboles fabriqués*», del «simbolismo programmato», che, nelle pagine marciiane del 1996, non si sottolinea l'*eros* di Violante, la *femme fatale*, l'immagine negativa di un femminino già esplorata dalla critica, ma la presenza di Anatolia, cui si identifica la «pietà familiare»: «[Anatolia] Fuoresce, insomma, dallo spirito larico e materno del *Poema Paradisiaco*, sotocutanea la memoria della madre del poeta, che è Cantelmo; donna infelice, dove si congiungono le due madri di lui e della figliolanza Montaga»³¹.

Ed è in virtù di questa origine «larica» che il *Poema paradisiaco* può poi muovere oltre le testualità dannunziane sopra richiamate e diventare universale, inscrivendosi nell'esemplarità di una vita letteraria che si prolunga da Dante

pp. 54-58 e 49-54). Mi sia concesso rinviare, a questo proposito, agli sviluppi contenuti in L. Curreri, «Solitudini senza storia», memoria e «antico ritmo della metamorfosi». *Trame letterarie e filosofiche per rileggere La Leda senza cigno*, in Id., *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 271-304.

²⁸ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 16.

²⁹ J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris 1970, p. 193.

³⁰ Cfr. il capitolo successivo del presente volume, «*Les images avant les idées*»: Bachelard e d'Annunzio.

³¹ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 163.

a Montale, rendendo «futuribili» le origini, i primordi; sia per il «ritmo»³², con la metrica come memoria della poesia, sia per il «simbolo», «significato ed essenza»³³, con *la trasfigurazione «paradisiaca»* d'una avventura orfica di discesa agli inferi compiuta da una generazione di scrittori ottocenteschi e novecenteschi che Macrí pensa e raccoglie come i «grandi simbolisti»: «La stessa avventura virgiliana e dantesca è stata percorsa per vocazione generazionale dai grandi simbolisti, da Nerval a Baudelaire, da Valéry a Ungaretti, da Rilke a Lorca»³⁴.

Tale avventura può produrre un ritorno alla luce – o anche un non ritorno – ma solo dopo la necessaria immersione del mondo reale nell'*heart of darkness*, nell'inferno che è proprio di ogni «poeta simbolista»: «Per un poeta simbolista, in parole povere, non contano l'erba, la matercula, la sorellina, la zolla grassa e la mammifera, se non sono insalivate dall'Anima, con essa consustanziate e riespresse tornando alla luce (o non tornando) dagli inferi del difficile e *tenebroso cuore umano*» [miei i corsivi]³⁵. E qui l'affabulazione ironica sfuma la complessità di un pensiero fino a offrirci una citazione (non così implicita) di Conrad e forse un'allusione alla *wilderness* (e *wildness*) che l'«Anima» di d'Annunzio segue (insegue) nell'Abruzzo. E non si tratta d'un'allusione banale, nei primissimi anni Ottanta; un'allusione che solo Ciani e Papponetti³⁶ sembrano cogliere e dispiegare in tutta la sua forza in seno ad altri percorsi critici.

³² Un'utilizzazione suggestiva del «ritmo» macriano è in M. Della Sciuca, *Il Poema Paradisiaco: evocazioni musicali e musicalità del verso. Le letture di Tosti e di Respighi*, in *Poema Paradisiaco*, Edgars, Pescara 1993, pp. 149-159, che cita ovviamente il saggio apparso su «L'Albero» nel 1980 e 1981.

³³ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 364.

³⁴ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 22; ma cfr. pp. 22-26. Per Valéry e Nerval si scorrono i capitoli precedenti. Per Baudelaire cfr. la nota 20. Per Rilke si veda almeno O. Macrí, *Materia pura di poesia (Rilke)*, in Id., *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Vallecchi, Firenze 1941, pp. 41-51. Per Lorca e altri poeti spagnoli cfr. l'Introduzione e la traduzione macriana di F. García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*, Guanda, Parma 1949 e edizioni successive, e O. Macrí (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento*, 2 voll., Garzanti, Milano 1985. Giuseppe Ungaretti è un poeta che configura, con Valéry e Montale, il Novecento macriano, come dimostra bene il volume postumo, curato da Anna Dolfi, di O. Macrí, *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, Bulzoni, Roma 1998. Per Dante e Montale cfr., fra l'altro, quanto suggerisce O. Macrí, *La vita della parola. Studi montaliani*, cit., p. 6: «[...] improprio sarebbe il consentire alla lettera con l'aspirazione di Montale ad essere il Dante del nostro Novecento dove accosta i suoi primi tre libri alle tre cantiche della *Divina Commedia*; eppure l'analogia resta, se la poesia si intensifica con l'intenzione del suo significato». Nel libro su Montale, Dante è evocato un centinaio di volte: cfr. in particolare ivi, pp. 289-296 e 399-418.

³⁵ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 71.

³⁶ I. Ciani, *L'abruzzese Gabriele d'Annunzio* (1988), in Id., *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M.M. Cappellini, Prefazione di P. Gibellini, Edgars, Pescara 2001, pp. 17-30 (ma cfr. anche pp. 41-58); G. Papponetti, *L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, I, *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, Edgars, Pescara 1996, pp. 63-90, poi accorpato in Id., *Il vivere inimitabile. Saggi dannunziani*, Alle Case pente, Sulmona 1997.

Il 1949 è, lo si è visto, un anno importante, per il nostro discorso, ma tutto il decennio dei Quaranta lo è, fin dall'inizio. Il 1941 è l'anno di pubblicazione degli *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, dove troviamo il senso e la motivazione – quasi il significato e l'essenza – dell'uso di «esemplare», sostantivo forte, non aggettivo, anche se pure come tale è rilevabile talora nell'impronta critica di Macrí e soprattutto nell'ermeneutica letteraria (fiorentina e non) che ad essa si ispirerà (e fino a queste pagine). Da precisare: gli *esemplari* non costituiscono un canone. E così si possono anche spiegare le voci poetiche 'minori' che Macrí registra in seno al suo disegno, alla sua linea critica forte³⁷.

Ma la vera origine del pensiero macriano sono gli anni Trenta: al 1937 risale la tesi, *Il problema estetico in Giambattista Vico*, che è stata letta e analizzata, nella prospettiva che qui più ci interessa, da Enza Biagini, in un saggio denso e articolato, *Aspetti della «realtà» del simbolo in Oreste Macrí*, che, insieme a qualche pagina di *Cenno sulla Francia poetica di Macrí* e di *Puntare sui segni*, è uno dei contributi più lucidi intorno all'operare critico del salentino³⁸.

Nella scia di questa tesi vichiana nascono gli articoli che confluiranno in buona parte negli *Esemplari*. Questi saggi ricercano tutti l'esemplarità – la simbolicità reale, ma non empirica, o, se si vuole, il senso non occasionale, ovvero il «significato simbolico della parola»³⁹ – di alcuni testi poetici. Di più. Le pagine di Macrí si sforzano di identificarla, tale esemplarità, in un «carattere» – altro termine forte, che dell'«esemplare» prenderà il *relais* negli anni Cinquanta⁴⁰ – che in quei testi poetici ricorre – vichianamente – in modo essenziale e motivato; e motivato – vichianamente – in grembo a «l'aura d'eternità, di castità, di purezza, di avversità al dato empirico, occasionale, casuale, che spira dai migliori testi di poesia del nostro tempo»⁴¹.

E Macrí sa bene da quanto tempo il suo pensiero simbolico sia esposto alla pericolosa iterazione di uno schema tipico, eterno frutto ideale di una storia della cultura e della poesia che rischia di perdere di vista la realtà e trasformarla in un 'artefatto'. Ecco perché fin dall'inizio del suo ultimo libro scherza e provoca il lettore proprio a proposito del simbolo, che la sua coscienza critica ha declinato

³⁷ Oggi, la moda del canone (dopo quella della teoria, la *ruse* critica più gettonata per evitare la storia della ricezione, militante e non) ha fatto sparire sovente anche l'uso aggettivale di esemplari. Fa quindi molto piacere riscoprire di recente, in altro critico, certo, la frequentazione eccellente di «testi esemplari». Penso a P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari e Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Carocci, Roma 2008.

³⁸ E. Biagini, *Aspetti della «realtà» del simbolo in Oreste Macrí*, «Paradigma», 6, 1985, pp. 11-44; *Cenno sulla Francia poetica di Macrí*, in A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 215-233; E. Biagini, *Puntare sui segni (1963-1993)*, in A. Dolfi, C. Locatelli (a cura di), *Retorica e interpretazione*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 17-50, poi, non caso, in E. Biagini, *Letteratura e motivazione. Saggi di teoria della letteratura*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 117-155.

³⁹ Cfr. M. Guglielminetti, G. Zaccaria, *La critica letteraria dallo storicismo alla semiologia*, La Scuola, Brescia 1980, p. 92.

⁴⁰ O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956.

⁴¹ O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, cit., p. 100.

come genitivo della realtà, ma senza imbrogli, senza cedere al mestiere: «Il mio lettore non creda che il simbolo dannunziano sia una lepre, della quale la mia critica vada a caccia con l'intento determinato di acchiapparla»⁴². Il simbolo del *Poema paradisiaco* non è una lepre che si possa seguire facilmente in una caccia ermeneutica nei boschi della poesia. E il fine di questa caccia, soprattutto, non può essere quello di uccidere la lepre e impagliarla, trasformandola in una specie di *peluche*, ovvero di «symbole fabriqué». Perché – si potrebbe suggerire riprendendo una riflessione di Northrop Frye che risale al 1964⁴³ – il simbolo nel quale crede Oreste Macrí fino all'ultimo assomiglia piuttosto a una fenice; a una fenice che rinasce sia all'interno d'una tradizione poetica italiana, dalle origini ai nostri giorni, sia all'interno di un'esemplare storia della poesia europea che si condensa e si inverte nei due secoli della modernità, l'Ottocento e il Novecento, ma a partire sempre da un'esperienza personale – da una figura libera – e – pur nell'accettato contingente-frammentario della grande poesia moderna – molto unitaria.

Insomma, come si è cercato di spiegare nei capitoli precedenti e, in particolare, in quello dedicato ai *Sepolcri* del Foscolo e al *Cimitero marin* di Valéry, Macrí sceglie sempre un episodio, non idealisticamente inteso ma certo percepibile come un momento letterario quasi assoluto, che traduce quell'esperienza personale in una testualità che sia l'eco più profonda dell'autore e – quasi conseguentemente – un fattore unitario di espansa letterarietà nella storia della poesia: foscoliana dentro e fuori Foscolo, dannunziana dentro e fuori d'Annunzio, via intertestualità e comparatismi, esaltati e al tempo stesso un po' limitati – Macrí perdonerà questo lampo di giudizio nel corso di un resoconto storico-critico – dal «prodigio lirico-esistenziale» che di volta in volta si concreta nei *Sepolcri*, nel *Poema Paradisiaco*, nel *Cimitero marin*. Per quanto rilegga *Le vergini delle rocce* o *Alcyone*, per Macrí il *Poema Paradisiaco* resta la chiave d'accesso al mondo, dentro e fuori d'Annunzio.

Non è un caso che il critico salentino non citi, a proposito del *Paradisiaco*, uno dei suoi più grandi amici, Ruggero Jacobbi, anch'egli lettore-testimone e fine (ma poco noto) cultore di d'Annunzio⁴⁴. In effetti, Jacobbi rifiuta di leggere nel *Poema Paradisiaco* un romanzo unitario e parla piuttosto di un «album»: «Ma basta. Il tentativo di leggere il *Poema paradisiaco* come romanzo è fallito, perché era evidentemente fallito già in D'Annunzio il tentativo di organizzarlo come tale. Bisogna riprenderne la lettura da capo, con altro "spaccato", e considerarlo per quel che è: non romanzo, ma album»⁴⁵.

⁴² O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 16.

⁴³ N. Frye, *Critica, visibile e invisibile* (1964), in Id., *L'ostinata struttura. Saggi su critica e società*, Rizzoli, Milano 1975 (ed. orig. 1970), pp. 91-106: il riferimento specifico è a p. 101.

⁴⁴ Cfr il Capitolo II della Parte seconda. Ma fin d'ora è giusto rinviare a R. Jacobbi, O. Macrí, *Lettere 1941-1981*, con un'appendice di testi inediti o rari, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1993 e a A. Dolfi, *Ancora sul carteggio Jacobbi/Macrí*, in Id., *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 235-268.

⁴⁵ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Garzanti, Milano 1984, pp. 206-220; citazione da p. 215.

Ed è chiaro che Macrí non ci sta, perché cadrebbe, nell'album dannunziano, l'«avversità al dato empirico, occasionale, casuale» e, soprattutto, l'«aura d'eternità, di castità, di purezza»⁴⁶ che il critico rintraccia nell'unitarietà del «romanzo» lirico-esistenziale del *Paradisiaco*, a suo modo ma pure «nel solco tracciato dalla critica migliore, ad esempio gli atti del convegno del 1973, rilevante lo studio di Ezio Raimondi sul simbolismo dannunziano con valore europeo»⁴⁷.

Certo, inizialmente Macrí riconosce che il simbolismo dannunziano è, in genere, «un simbolismo conativo, programmato» (anche Bachelard non ci casca⁴⁸). Ma al tempo stesso, più rilegge il *Paradisiaco* e i suoi dintorni in prosa e in poesia, più scopre in quei testi esemplari un simbolismo «sofferto esistenzialmente con inferno, maledizione e surreale»: «È certo soltanto un simbolismo conativo, programmato, non per questo meno sofferto esistenzialmente con inferno, maledizione e surreale»⁴⁹. Insomma, non c'è trasfigurazione paradisiaca senza inferno: d'Annunzio come Dante e, più da presso, Foscolo, via Baudelaire, preceduto da Nerval e, soprattutto, seguito da Valéry.

E Leopardi?

Per salvare d'Annunzio dalla gora decadente serve anche Leopardi, certo. A Macrí serve un tassello che apparentemente manca (e che a d'Annunzio, per di più, troppo non si confà). Approda quindi alla questione Leopardi, che è interrogarsi ermetico per eccellenza (fino ad Anna Dolfi⁵⁰), e in particolare a quella dei due infiniti leopardiani e dannunziani⁵¹, che il critico salentino risolve con un «confronto» tra *L'infinito* e *Un ricordo* («Io non sapea»⁵²), «tra i sonetti italici

⁴⁶ Cfr. ancora O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, cit., p. 100.

⁴⁷ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 18. Il saggio di Raimondi al quale si riferisce Macrí è E. Raimondi, *Il D'Annunzio e il simbolismo*, in E. Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, il Saggiatore, Milano 1976, pp. 25-64: è il volume che raccoglie gli Atti di un famoso Convegno di Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973. Lo stesso saggio si può leggere, sotto il titolo (per noi molto significativo) *Dal simbolo al segno*, in E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 113-147.

⁴⁸ Cfr. a proposito la nota 27 e il Cap. I della Parte seconda di questo volume.

⁴⁹ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 16. Ma cfr. ancora O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cit., p. 364, ché in De Robertis ('macrizzato'), il critico salentino trova una lettura del simbolo – del simbolismo e della *Décadence* – che ha radici profonde nel suo pensiero e continua a farlo 'germogliare' in tal senso, fino agli anni Ottanta e Novanta e alle letture dannunziane di cui ci stiamo occupando. A proposito, comunque, si veda la nota finale del presente capitolo.

⁵⁰ Cfr. almeno la *Premessa* che apre e lo studio che conclude A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, cit., pp. 9-12, 363-370; la *Premessa* a O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Cesati, 1995, pp. 7-22; e soprattutto A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, cit., pp. 13-87, 315-256; Id., *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 247-259; Id., *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, cit., pp. 61-100.

⁵¹ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 99-109; la citazione che segue è da p. 101.

⁵² Cfr. G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Introduzione di L. Anceschi, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1982, p. 678.

più intensi circa l'«infinito»: «Il sonetto risente profondamente dell'*Infinito* leopardiano e i due testi sono esemplari per un confronto tra il genio romantico-simbolista e il simbolista del Parnasse e della *Décadence* [...]». Anche Leopardi assicura un ponte per uscire dalla palude. Ci ritorneremo.

Ora, è bene rilevare subito che in questa prospettiva, tesa a un superamento della «crisi esistenziale-teologica» via la «volontà montaliana» e il «giusto luziano», «l'incontro di D'Annunzio col grande amico Valéry è letterale» – con l'invito macriano a rammentare «l'epigrafe pindarica e l'«esprit clair» del *Cimètiere Marin*» e «l'impegno umano totale, ripresa l'integra lezione del Foscolo» – mentre l'«influsso» del *Paradisiaco* è «eterogeneo e parodistico» – seppur «vistoso e rispettabile» – «presso i cosiddetti “crepuscolari”, Palazzeschi, Corazzini, Gozzano “crepuscolare” (non il maggiore Gozzano, anti-crepuscolare dell'affine Mistero dannunziano, trasmesso a Montale)»⁵³.

Insomma: Dante-Foscolo(-Leopardi)-d'Annunzio-Gozzano-Montale(-Luzi), e 'taglio a fuori', marcato da consueta affabulazione ironica, nei confronti degli elementi preraffaelliti e liberty, pur riconosciuti, e fin dall'inizio: «So bene che pesa in negativo la maniera preraffaellita e retorica del delicato, morbido, tenero, puerile, squisito sino al languore e al molliccio e alla gelida libidine criminale»⁵⁴. E qui ovviamente è leggibile una certa polemica nei confronti di una critica letteraria degli anni Sessanta – Sanguineti, Rossi⁵⁵ – che fa di Gozzano un filtro, nutrito di ironia, e non un termine di continuità misterica, 'ermetica'. E si capisce perché in quest'orizzonte Macrí possa ancora essere riconosciuto e citato dal Mengaldo della *Tradizione del Novecento*⁵⁶ e non riconoscersi invece in Sanguineti, che pure ne ha una grande stima e negli stessi anni, per esempio, lo invita a riprendere misure ungarettiane⁵⁷. Si badi: il problema non è filologico, anche quando può apparire come tale, né di riscontri (si sta parlando di lettori che conoscono i testi a memoria e non hanno bisogno del «cerca» o della LIZ). Al di là di un certo *surplus* polemico, dal punto di vista di Macrí, non citare Sanguineti per il d'Annunzio paradisiaco equivale a non citare Jacobbi. In tal senso, infatti, il Nostro preferisce affidarsi a Luigi Testaferrata, allievo di Giuseppe De Robertis, che «ha generosamente ecceduto nel mostrare con preciso e ordinato spoglio di sintagmi ritmici il

⁵³ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 46-47.

⁵⁴ Ivi, p. 9.

⁵⁵ Cfr. almeno E. Sanguineti, *Nel parco*, in Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966 e 1975, pp. 61-75 e E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, pp. 17-79. A. Rossi, *D'Annunzio e il Novecento: il parco e il labirinto (I)*, «Paragone Letteratura», 222/42, 1968, pp. 23-54; *D'Annunzio e il Novecento: il mantello di Arlecchino*, «Paragone Letteratura», 226/46, 1968, pp. 49-93.

⁵⁶ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975 e Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 209-211.

⁵⁷ E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 114-116.

Poema Paradisiaco quale sezione strutturale intermedia e continua tra la poesia anteriore e la seguente, quindi depuratrice e simbolizzatrice verso l'*Alcyone*», ma che in virtù di questa pur eccessiva lettura ha sostenuto, contrariamente a Jacobbi, «la costruzione delle due citate raccolte dannunziane come quasi romanzi»⁵⁸.

Rieccola la posta in gioco. Da precisare, certo, ormai lo sappiamo, ch   l'*Alcyone*    un testo importante ma il *Poema Paradisiaco*    – deve – restare un *unicum*: «Noi insistiamo di pi  , se non esclusivamente, sul salto qualitativo e sull'*unicum* differenziale del poema nell'elemento esistenziale-soggettivo, qualitativamente diverso dai positivi plastici e mitico-oggettuali dell'*Alcyone*»⁵⁹.

Dante-Foscolo(-Leopardi)-d'Annunzio-Gozzano-Montale(-Luzi). Questo schema, lo si    appena visto, pu   produrre dei silenzi riguardo a certi autori e, soprattutto, certi critici. Ma non trova solo in s   stesso la sua funzionalit   ermeneutica. Basta scorrere l'Indice dei Nomi di *Simbolo e ritmo* per sincerarsene e appuntare Saba («imbibito di d'Annunzio»), Campana («da D'Annunzio proviene [...] a Campana il ritmo orgiastico reiterativo allitterativo, persa la quantit  »), Ungaretti ecc.⁶⁰ Si tratta di un'estesa tradizione ideale (non idealistica) della poesia italiana «che si deterge e si rinvergina»⁶¹, muovendo da Cavalcanti e da Dante e prolungandosi fino alla modernit   di Foscolo e Leopardi e a quella, per l'appunto, di Saba, Campana e Ungaretti («persa la quantit  » in «una corrente successiva di persone poetiche» riconosciute dal «metodo generazionale qualitativo»⁶²). E Luzi, come Leopardi,    tra parentesi, non perch   sia l'anello che non tiene – o perch  , pi   semplicemente, ricorre meno, di fatto, in *Simbolo e ritmo* – ma perch      presentato subito come «critico del simbolismo»: Mario Luzi    esposto come critico, come autore de *L'inferno e il limbo*, che Macr   aveva recensito subito, nel 1949 (anno per pi   versi significativo per il Nostro, come si    detto), e de *L'idea simbolista* (1959)⁶³, che, pur esaltando «la linea che dal *Paradisiaco* confluisce nell'*Alcyone*», punta comunque su *Alcyone*, evocato come il «capolavoro» di d'Annunzio⁶⁴. L'idea    giusta ma forse va corretta un po' (forse una volta di pi   a dimostrazione che non c'   *copinage* nel circolo ermetico-ermeneutico di Macr  , al limite antagonismo da critico-scrittore).

⁵⁸ O. Macr  , *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 20 e 21. Cfr. L. Testaferatta, *D'Annunzio «paradisiaco»*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

⁵⁹ O. Macr  , *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 22.

⁶⁰ Ivi, pp. 60, 55, 105 e *passim*.

⁶¹ O. Macr  , *Realt   del simbolo*, cit., p. 177.

⁶² O. Macr  , *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 8.

⁶³ Cfr. O. Macr  , *Mario Luzi. L'Inferno e il limbo*, «La Rassegna d'Italia», giugno 1949, pp. 684-687, poi in Id., *Realt   del simbolo*, cit., pp. 177-183. Per Macr   lettore di Luzi «critico del simbolismo», da *L'inferno e il limbo* a *L'idea simbolista*, fra 1949 e 1959, si leggano le pagine finali di E. Biagini, *Aspetti della «realt  » del simbolo in Oreste Macr  *, cit., pp. 42-44.

⁶⁴ O. Macr  , *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 8.

Detto questo, in *Realtà del simbolo* e sempre a proposito di Mario Luzi e delle sue origini poetiche, Macrí scrive, quasi all'inizio del suo saggio, che Luzi, poeta del Novecento, è «un figlio dei classici, un discepolo eletto del Virgilio e del Foscolo», e tiene significativamente a precisare, a partire dalle poesie attraverso le quali principia e già sostanzia la sua analisi, che nel «campo fondamentale delle relazioni astoriche tra fanciulle e adolescenti» non si trova mai «alcun estetismo [...] di vaghezze deliquescenti di maniera preraffaellita»⁶⁵. Insomma, Luzi sta dentro e non corre mai il rischio di certa deriva parnassiana-decadente-liberty. E *Simbolo e ritmo* non muta certo la sua vicenda. Anzi, in tal senso – e lo si è in parte già suggerito – dopo gli *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (1941), *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (1956), e *Realtà del simbolo* (1968), *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio* (1997, ma già *in nuce* all'alba degli anni Ottanta, quando esce anche, e non a caso, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, del 1980 per l'appunto), compie una tetralogia del simbolo dispiegato e specificato di volta in volta nei termini seguenti: esemplari-caratteri(-figure)-realtà-ritmi.

A pochi lettori di professione è dato uscire di scena con tal impeto e coerenza creativa, e misurandosi con critici-scrittori e poeti (e persone poetiche) del calibro di un Luzi e di un d'Annunzio. Difficile allora pensare al lettore macriano come a un lettore tranquillo; stizzito, anzi, potrà sembrare, nell'atto «stolto e un po' ridicolo» – che Macrí denuncia polemicamente – di «rappresentarsi la signora della *Passeggiata* come una svampita e pallidina Ofelia preraffaellita o liberty»⁶⁶.

Di più. Il lettore macriano è facilmente preda di una certa ansietà, che lo spinge a rifiutare e a esorcizzare tutti i luoghi comuni, finanche i *topoi* attestati, 'legittimi' in un certo senso. Tanto che si potrebbe parlare di un'ermeneutica anti-dannunziana. E più di quella di un Sanguineti, per quanto di segno opposto: ansioso, per l'appunto.

Si può arrivare, dato che nessuna via è preclusa alla poesia, e si può non arrivare; è lo stato d'animo ansioso del lettore di d'Annunzio, almeno del mio lettore idealizzato.⁶⁷

Fra antagonismo e ansietà, a livello teorico, potremmo pensare a Harold Bloom⁶⁸, certo, ma anche a un'elaborazione personale di alcune suggestioni provenienti dal dibattito sulla ricezione – in Italia codificate nel *Lector in fabula* (1979) di Umberto Eco – forse corroborate da un *investissement* d'ascendenza

⁶⁵ O. Macrí, *Realtà del simbolo*, cit., p. 155.

⁶⁶ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 37.

⁶⁷ Ivi, p. 17.

⁶⁸ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford 1973.

psicanalitica e dall'assunto dell'ambiguità in poesia, via William Empson e discepoli. E tuttavia Macrí, a riguardo, non ci lascia tanto spazio, ch  a suo (maturato) parere «la (grande) poesia   l'esatto opposto dell'ambiguit , con buona pace dell'Empson, Eco e compagni»⁶⁹.

L'opposto dell'ambiguit    comunque difficile da cogliere. Il percorso, insomma, non   agevole, teso com'  in una serie di opposti data fra l'inferno del simbolismo e il paradiso che evoca il titolo del romanzo lirico dannunziano ma dinamizzata da quella che Macrí chiama la «trasfigurazione paradisiaca». Tale trasfigurazione   l'ansiosa traversata del senso, con ritorno/non-ritorno alla luce, che il simbolo compie, attraverso il ritmo, la memoria della metrica, dei suoi passi, non identificandosi una volta per tutte nell'abisso o nel cielo ma chiarendosi – spogliandosi della sua ambiguit  – nel percorso fra i due, nel «tragitto»⁷⁰.

Assolutizzare uno dei poli significa cedere alle paludi (maledette) della *Décadence* e/o alle lusinghe otto-novecentesche di spiriti preraffaelliti o liberty, magari a «l'eros paramistico», finanche alle «droghe finiseculari»⁷¹. Macrí lo giudica troppo facile e reagisce stizzito, come si diceva:

Sarebbe stolto e un po' ridicolo (parodiabile, s , dato che tutto   parodiabile) rappresentarsi la signora della *Passeggiata* come una svampita e pallidina Ofelia preraffaellita o liberty, con le rose che le cascano di mano, dato che le cascano davvero in mano.⁷²

L'ironia del diminutivo («pallidina»), associato a Ofelia, ovvero a un mito dell'iconografia e dell'immaginario decadenti, tende a sfumare i facili luoghi comuni (accettati ed esaltati come tali e di fatto non spiegati dalla critica) che discendono da quest'unica e duplice rappresentazione: «l'infermit » e la purezza, l'innocenza⁷³. E Macrí soprattutto non crede a una facile risurrezione, specie della carne, magari sotto la forma di un androgino in 'offerta speciale'; e crede piuttosto – anche al di l  del dato patologico che emerge nel suo discorso rapidamente (« , diciamo, storico che tutte queste donne fossero inferme»⁷⁴)

⁶⁹ O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, Bulzoni, Roma 1978 e 1995, p. 419; si tratta di un'osservazione che figura significativamente nel capitolo aggiunto alla seconda edizione (l'ultimo, il VII). Cfr. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930. Infine, per quello che riguarda l'*investissement* d'ascendenza psicanalitica, cfr. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Paris 1967 e 1997, pp. 211-215.

⁷⁰ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 16.

⁷¹ Ivi, pp. 31 e 49.

⁷² Ivi, p. 37.

⁷³ Ivi, p. 49. Anch'io reagivo, nei primi anni Novanta, alla facilit  con cui, in un clima di *coincidentia oppositorum*, alcuni dati dell'immaginario decadente – come la malattia – venivano accettati ed esaltati senza, di fatto, essere spiegati. Cfr. ora L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 35-71 e *passim*.

⁷⁴ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 39. Ma cfr. ancora L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 9-34 e 73-124.

– a «una unica e duplice donna della *Passeggiata*», ovvero a un *mélange*, a un essere in movimento fra «la *Chimera* rinverginata nella sua innocenza» e «Medusa e Gorgone»⁷⁵.

Certo, anche Oreste Macrí finisce per servirsi di alcuni punti di riferimento di quella costellazione, ma non li dà per scontati, non li rende monolitici, non li assottiglia. Insomma, senza praticare una resa (senza condizioni e discussioni) a un simbolismo programmato, si serve di alcuni *points de repère*, come, con tutta probabilità, se ne è servito Gabriele d'Annunzio, per *passeggiare* (*se promener*) fra «la *Chimera* rinverginata nella sua innocenza» e «Medusa e Gorgone». Il critico segue lo scrittore, assume i suoi stessi rischi, la sua stessa dualità. E in quest'incedere affiora ancora l'influsso di Giuseppe De Robertis, della «dualità costante della *forma mentis* derobertisiana» e del suo «duplice D'Annunzio»⁷⁶, reinventati da Macrí, che prova a muoversi al di là di una lettura che comunque «ha corso il rischio d'esalare nel manierismo musicale della *Décadence*». In effetti, il critico salentino non segue *in toto* De Robertis (non segue, diciamo, le derive della sua duplicità dannunziana), ma certo lo ha ben presente quando riconosce d'Annunzio nella sua realtà, «quando riprende Gabriele D'Annunzio nel suo reale». A questo punto Macrí esulta: «È il nostro D'Annunzio, *d'una terra e d'un'essenza vera*, riconoscibili» [miei i corsivi]⁷⁷. – E ricordiamoci pure di quanto si è suggerito sopra circa l'Abruzzo.

Di più. Macrí cerca un legame indissolubile e, soprattutto, un movimento continuo tra vita e opera, finanche tra le storie d'amore – Barbarella, «il “disamore”», e Maria Gravina, «il “non-ancora-amore”» («metamorfosi» «dello stesso e unico amore»⁷⁸) – e le loro immersioni e trasposizioni in un orizzonte familiare, intimo, «larico», «materno» e nei testi del *Poema Paradisiaco*. Riecco, insomma, l'«unica e duplice donna della *Passeggiata*», che fa sorgere la «realtà del simbolo» a partire da ciò che c'è di più unico e intimo nell'universo dello scrittore abruzzese: dalle relazioni amorose all'archetipo radicato nelle esemplari figure femminili della madre e della *soror dolorosa*, che scivolerà anche nel *Trionfo della morte*,

⁷⁵ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 38.

⁷⁶ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 386.

⁷⁷ Ivi, p. 363. Ma cfr., nello stesso saggio, p. 327: «Sia detto di passata che è l'unica via per ricuperare D'Annunzio al Novecento dal “nucleo vivo” di una “terra” (né “pittorica” né “pittoresca”)». Macrí si riferisce a un passo di G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, p. 11: «Darei, a quest'amore che D'Annunzio sempre portò alla sua terra, un *emblema*, un *simbolo*: “la stortura di un pino piceno carico di cicale”. Anche il Poliziano scrisse una volta un verso che l'occhio, dopo letto, sempre rivede mutato in figura: “Cresce l'abeto schietto e senza nocchi”. Che è segno dell'arte sua più fina e più forte. D'Annunzio è andato assai oltre, ha fatto di più. E forse non c'è esempio d'un *fiore* come questo *da un nucleo vivo*, e che in un momento salga, cresca e s'estenui».

⁷⁸ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 37 (ma cfr. anche pp. 31-32). Per Barbarella cfr. ora G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, a cura di V. Salierno, Carabba, Lanciano 2008 (ma cfr. pp. 42-45 dell'Introduzione e pp. 730-731, 799-801 per Maria Gravina).

romanzo del 1894 cui Macrí dedica uno dei più efficaci paragrafi di *Simbolo e ritmo: Lo spazio mistico del coevo «Trionfo della morte»*⁷⁹. Circa la famiglia del protagonista, Giorgio Aurispa, e la dinamica tra questa e la trasposta e nuova relazione amorosa esterna, Ippolita Sanzio, il critico salentino parla di un *continuum* spazio-temporale, meglio di un «cerchio misterico» e delle sue metamorfosi, facendoci tornare in mente la riflessione critica di Georges Poulet⁸⁰.

L'idea del cerchio non è banale, se intesa non superficialmente, ovvero non come semplice sinonimo di un *Hortus Conclusus*, di un giardino più o meno infernale, individuabile come tale e poi forse trasfigurabile in grembo a un sito più elevato, 'paradisiaco' (il Corace delle *Vergini delle rocce*)⁸¹. Ma proviamo a leggere direttamente una pagina di Macrí.

Un confronto con la zona materna ci riconduce all'identico dell'investimento archetipico. Nella *Passeggiata* si neutralizza finalisticamente la direzione del non-amore e del disamore nella totale chiusura del giardino. Il «giardino chiuso» è lo stesso «bel giardino» della «triste casa ove mia madre piange», lo stesso di «rami teneri», e «piccole foglie» del *Buon messaggio* alla sorella, aggiunti i «rosai» e «siepi» del *Nuovo messaggio*, entrambi rivolti alla sorella. [...] Nel contempo non si esce mai dal teatrino interiore di questa «Anima» esibita dal Poeta. La realtà, ad esempio, della detta ciocca rossa gli serviva per *persuadere* più a fondo l'amata. A noi serve di garanzia al valore poetico. Per dire che il *Poema Paradisiaco* non è un poema languido, cinico e fumoso. La Gravina, poi, fu consumata già all'uscita del volume. Vennero altre donne, ma il prodigio lirico-esistenziale del *Poema Paradisiaco* non si ripeté, pur maldestro, azzardato, ineguale, ansante, secco o ipertrofico in notevole porzione rispetto alla scelta scaltra e superna perizia di altre prove artistiche (versali e prosastiche) anteriori e seguenti.⁸²

Il «giardino chiuso» è «cerchio misterico» perché «è lo stesso “bel giardino” della “triste casa ove mia madre piange”», è realtà di simbolismo «sofferto esistenzialmente». Non c'è fumo, né cinismo, né languore, ma «inferno, maledizione e surreale». Messo in chiaro questo, Macrí può anche salvare d'Annunzio, sempre sulla scia di De Robertis, «nei termini di fatto e a disposizione dell'epoca decadentista», aprendosi, non a caso, alle *Vergini delle rocce*, ma non mettendosi a 'giocare' con il giardino e individuando piuttosto in Anatolia l'unica e duplice figura femminile che arriva dal *Poema Paradisiaco* come eredità circolare di affetti reali, intimi, unici, quali sono quelli della sorella e della madre; entrambe esibite,

⁷⁹ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 167-182.

⁸⁰ Cfr. G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris 1961.

⁸¹ E a proposito delle *Vergini delle rocce*, considerazioni non sinonimiche, per esempio, ma di natura tematica e strutturale profonda, sulla scia di Poulet, facevo anch'io, a un convegno dannunziano del maggio 1997. Cfr. ora L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 125-242; in particolare pp. 155-167.

⁸² O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 39-40.

inutile negarlo, esposte, ma, di fatto, consustanziate (insalivate) dall'«Anima» e da un «valore poetico» che, in assoluto, non si ripeterà più⁸³. Certo, ancora un diminutivo ironico contrassegna il «teatrino interiore di questa Anima», la cui esibizione può, spesso e volentieri, trarci in inganno, a meno che non si sia attenti davvero, nel disegnare cerchi e metamorfosi, «all'indentico» e ai «termini di fatto».

Ed anche in questo caso, come si diceva, è il De Robertis 'macrizzato' a servire da ponte per il salvataggio di d'Annunzio. Si presti attenzione in tal senso a due righe tratte ancora da *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)* e alle citazioni da *Simbolo e ritmo*, appena prodotte, che riproponiamo per frammenti tra parentesi quadre.

Anche Gabriele è salvato dal decadentismo in limiti [«termini»] certi: tutto trascritto con equivalenti all'identico [«all'identico dell'investimento archetipico»]⁸⁴.

Oreste Macrí, poi, sa bene che «non è facile sincronizzarsi con le figurazioni simboliche del decadentismo, che è categoria storiografica diversa se non opposta al simbolismo, e a causa della loro parziale identità epocale»⁸⁵. E questo è un punto molto importante di *Simbolo e ritmo*. Il critico salentino ha sempre ribadito una netta differenza tra «simbolismo» e «decadentismo» (al quale non ha mai creduto più di tanto, parlando spesso e piuttosto, nel suo ultimo volume, di «Décadence», sulla scia di una scelta critica operata in Francia, patria «comune a tutti»). In particolare, non è un caso che nel 1960 – *duris temporibus* – Macrí richiamasse la confusione dei giovani intellettuali a proposito di simbolismo e decadentismo in una lettera eccezionale a Elio Accrocca, destinata a diventare la fine di *Realtà del simbolo* nel 1968: «Giovani che ancora identificano decadentismo e simbolismo»⁸⁶. Di qui anche l'idea forte di salvare d'Annunzio dal pantano della poetica decadente, dall'artificio di chi ne ha fatto un'istituzione letteraria (Walter Binni), un museo (Mario Praz), un mito, acritico e di destra, e una coscienza, critica e di sinistra (Carlo Salinari).

L'operazione di salvataggio basata sulla «realtà del simbolo» comporta un superamento del naturalismo (anche di quel *récit réaliste* che Cabanès segue dal 1856 al 1893⁸⁷) e un'irradiazione psichica e soggettiva che ribattezza la realtà a partire dall'«Anima», sia che la si presenti ironicamente come genitivo del «tea-

⁸³ Ivi, pp. 16, 71, 160-167, 39-40.

⁸⁴ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 304. Ma cfr. anche una pagina del 1949, ivi, p. 542.

⁸⁵ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 71.

⁸⁶ O. Macrí, *Sulla recente poesia*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 620-622; citazione da p. 620.

⁸⁷ Cfr. ancora, a proposito, L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 11-12, 28-29, 145-146, 267-268.

trino interiore», sia che la si indichi come «tenebroso cuore umano», alla fine di una non facile – e felice: e qui è la differenza forte con la *rêverie* di Bachelard – «reimmersione orfico-letea» che invero «i segni naturali e reali dell'umiltà, dell'innocenza, della bontà»⁸⁸.

Proviamo a (ri)leggere un'altra pagina di Macrí.

Scoperti nell'*Hortulus Animae* i segni naturali e reali dell'umiltà, dell'innocenza, della bontà, essi rischiavano di smarrire la loro carica simbolica abbandonati alla mera Apparenza di dono naturale. Esigevano, insomma, una reimmersione orfico-letea, cioè, umana dell'Anima persuasa a una proprietà o appropriazione di esso dono naturale; per un poeta simbolista, in parole povere, non contano l'erba, la matercula, la sorellina, la zolla grassa e la mammifera se non sono insalivate dall'Anima, con essa consustanziate e riespresse tornando alla luce (o non tornando) dagli inferi del difficile e *tenebroso cuore umano*⁸⁹ [miei i corsivi finali].

Il critico sembra davvero alla ricerca dell'*heart of darkness* di Gabriele d'Annunzio; ed è, la sua, una ricerca drammatica ma in una prospettiva purificatrice, oniricamente (e forse anche un po' 'romanticamente') tesa fra Nerval e Conrad; perché c'è una (ancora conradiana) linea d'ombra che va comunque attraversata e senza la quale «i segni naturali e reali dell'umiltà, dell'innocenza, della bontà» rischiano «di smarrire la loro carica simbolica» nel loro essere «abbandonati alla mera Apparenza di dono naturale» (che poco ha a che vedere con la scelta umana, con la proprietà, l'appropriazione, e la perversità che talora la caratterizza⁹⁰).

Troppo? Non credo. Anche se è vero che, ancora e più semplicemente, mi viene da ricondurre il dettato di *Simbolo e ritmo* a *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, là dove Macrí parla di una «zona d'ombra del cuore», chiamando in causa la poesia di Petrarca, che «uccide quell'ombra, tutte le volte, in una sfera di luce bianca»⁹¹. Petrarca, lo si è detto, non è il luogo poetico delle origini più apprezzabile per «salvare» d'Annunzio, specie nella deriva già richiamata in nota e relativa a «tutto l'eros petrarchesco-barocco-decadentista d'una secolare tradizione»⁹², ma è pur vero che il d'Annunzio di Macrí (e De Robertis) fluttua anche fra «stil novo», Dante e Petrarca («cercato dove appare “più *stilnovistico*”»)

⁸⁸ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 39 e 71.

⁸⁹ Ivi, p. 71.

⁹⁰ Cfr. J. Starobinski, *largesse*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1994 e la trad. it., *A piene mani. Dono fastoso e perverso*, Einaudi, Torino 1995. E si legga la recensione di E. Bianchi, *Com'è ambiguo il dono*, «Tuttolibri», suppl. culturale de «La Stampa», 7 ottobre 1995, p. 6.

⁹¹ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 373.

⁹² O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 41. Mentre «stil novo» e Dante si accampano sempre positivamente e con maggiore continuità lungo tutto il saggio: cfr. pp. 14-18, 51-61, 109-115, 131-135, 148-160.

e poi Leopardi, che a volte – dice il De Robertis appuntato in tal senso da Macrí – «riuscì a riversare su una pagina tanta *luce interna*, e insieme disporla secondo una *ragione simbolica*» [corsivi macriani]. E subito dopo, non a caso, aggiunge il critico salentino:

Abbiamo letto: «un riso, direbbe D'Annunzio, come sorride la mente». Già! ma era il più grande D'Annunzio, scoperto da De Robertis, e la «mente» (come l'«intelligenza» e la «ragione» con «luce interna») era quella dello stil novo e di Dante»⁹³.

Capiamo ora ancora meglio la volontà di salvare d'Annunzio trattenendolo, all'indietro, prima che sconfini (e finanche con le pagine più riuscite dell'*Alcyone*) nel delirio tautologico e parossistico della *Décadence*, che ha spinto agli estremi, nell'approssimarsi ingannevole della soglia otto-novecentesca, il «simplicismo puerile naturalistico» e una svuotata «gnosi spiritualista»⁹⁴. Macrí, insomma, sente battere l'*heart of darkness* di d'Annunzio prima che quest'ultimo diventi un costruttore seriale di miti e fole, di 'favole a schiera'. A trent'anni, il *Poema Paradisiaco* è un limite unico, puro, di un simbolismo teso come una corda di violino, al massimo delle sue capacità. E questo è il più grande e vero d'Annunzio e non andrà sprecato. Perché il fatto di individuarne la grandezza all'indietro, in un giro d'anni che, grosso modo, possono coincidere con la prima metà degli anni Novanta, fra il *Poema Paradisiaco*, per l'appunto, il *Trionfo della morte* e le *Vergini delle rocce* (e 'taglio a fuori' per le storie – storielle – di bontà annunciate, di dubbie innocenze), non vuol dire che la grandezza di tale lezione resti inattualmente invilupata nel passato, via via sfumato dall'onda lunga di un'attualità dannunziana più spicciola, sonora, cantante.

Certo, Macrí, proprio in quanto lettore-testimone dell'ermetismo – e oltre⁹⁵ – e conoscitore di Valéry, non può legare, per onestà, «il tipo di frammento ermetico-valeriano»⁹⁶ alla «mostruosa macchina dell'onnicidibile» di d'Annunzio, che mette sempre in scena un «Io accanito a sfondare la vana porta dell'Ignoto e del segreto invalicabili»⁹⁷. Bigongiari, Luzi, Parronchi sono poca cosa in *Simbolo e ritmo*; e Valéry e Montale, slegati dal «frammento ermetico-valeriano», sono un'altra cosa. In tal senso, l'importanza di *Simbolo e ritmo* è anche nella sua onestà e nella fecondità di questa onestà, che è poi quella di una coscienza critica che non si fa distogliere dal suo progetto 'anti-naturalista' del simbolismo – dannunziano ed europeo insieme – e non si sforza di ade-

⁹³ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 358.

⁹⁴ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 72.

⁹⁵ Cfr ancora A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, cit.

⁹⁶ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 16.

⁹⁷ Ivi, p. 18.

guarlo a un circolo ermeneutico noto, preferendogli «un'analisi internamente comparata»⁹⁸.

Insomma, si parla – finanche 'monograficamente' (certo non alla Croce) – di d'Annunzio, anche se l'approccio enciclopedico (universale) può disorientare, sulle prime, il lettore. Ma non il lettore supposto da Macrí, che è poi proiezione del «Lettore idealizzato» di d'Annunzio in seno a un discorso di storia della critica, come quello tentato finora in queste pagine. Anche se, in rapporto all'«analisi internamente comparata», provare a capire e 'legittimare' l'approccio enciclopedico può amplificare il disorientamento e non favorire la comprensione di una forma originale di analisi per la quale Jean-Charles Vegliante parla, per l'appunto e giustamente, di «comparatismo interno»⁹⁹.

L'aggettivo non deve, tuttavia, trarre in inganno. Di fatto, la struttura degli interni del testo fagocita la storia della cultura e l'antropologia psicanalitica e psicologica, la letteratura comparata e l'iconografia. In tal senso, il «comparatismo interno» di Macrí intreccia un'analisi d'ordine metrico-retorico e psicanalitico-psicologico-semiotico – tesa a misurare una mutevole simbolicità ritmica e figurale (via la versificazione o la serie «allegoria, similitudine, comparazione, analogia»¹⁰⁰) e l'intenzionalità (anche archetipica) e l'economia dei testi dannunziani – con una ricerca incessante che mira a farne, a mio avviso, dei 'testimoni' ricevuti e consegnati dalle persone poetiche e dai critici-scrittori lungo i secoli di un impegno letterario ed ermeneutico.

In questo orizzonte d'intenti, Macrí può servirsi meglio delle categorie storiografiche, sfumarle, inverarle o escluderle (a partire da quella che qui più ci interessa, il decadentismo). E può anche riaccostare d'Annunzio a Valéry, *sans tricher*, magari attraverso la mediazione di una «acute Mallarmean observation» su Foscolo sfociante potenzialmente nel mare montaliano¹⁰¹ e sulla scia di quella «precocissima visione [derobertisiana] di una *tradizione e trasmissione* della poesia e della critica italiane secondo il criterio della concreta contemporaneità del "poeti ultimi", contro il monografismo e l'astrattismo trascendentale crociano»: «In particolare detta contemporaneità di tanto si italianizza, di quanto si europeizza nella specie dei classici francesi autentici, antichi e nuovi, scoperti dalla coeva critica francese»¹⁰².

Ma leggiamo ancora un passo macriano su d'Annunzio, che si apre, non a caso, su una sorta di superamento del «filtro maledettistico e decadentistico»

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ J-Ch. Vegliante, *Appunti sul «comparatismo interno» di Oreste Macrí*, in A. Dolfi (a cura di), *Per Oreste Macrí*, cit., pp. 177-188.

¹⁰⁰ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 17.

¹⁰¹ Cfr. T. O'Neill, *Of Virgin Muses and of Love. A study of Foscolo's Dei Sepolcri*, Irish Academic Press, Dublin 1981, p. 200, e O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 16: «un D'Annunzio inteso quale tramite di Mallarmé».

¹⁰² O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 401.

grazie al «senso musical-verbale che passa a Montale» via «l'affinità foscoliano-dannunziana». Dietro, ovviamente, è ancora lo studio sui *Sepolcri*¹⁰³ e il De Robertis, per il quale «la “musica” è detta “simbolica” [...] la “musica” è “cuore interno”: evita la sirte del D'Annunzio decadentistico, come quella del Tasso etereo e melodico [...] la musica non è una mera misura formale, ma ha carattere simbolico e semantico»¹⁰⁴.

Il filtro maledettistico e decadentistico, con le inerenti differenze, non toglie nulla all'affinità foscoliano-dannunziana del *Corpo-strumento dell'arte*, come è intitolato un capitolo del mio Foscolo. Senso musical-verbale che passa a Montale.

D'Annunzio aveva raggiunto il massimo di orchestrazione ritmico-verbale nella *Chimera*, sì che nel *Poema Paradisiaco*, in ragione del nuovo soggetto esistenziale, ardi conservarla per fonderla e ridurne l'esultanza e fastosa varietà di registri all'elegia tonale e misterica del nuovo libro, *castigando* l'esteriore wagnerismo culto e popolareggiante; e con ciò non si vuol sottrarre nulla alla fondamentale lezione di Wagner nell'aspirazione all'accordata nitidezza quasi speculativa di parola e ritmo, mutuamente rinfocolati senza smarrimento.¹⁰⁵ [mio il corsivo di *castigando*].

Qui è evidente che il lavoro del critico salentino, per quanto dedicato a d'Annunzio, non sfocierà mai in una monografia intesa crocianamente e non solo; non si arresterà mai su una figura d'artista data, non metamorfizzabile. L'entità monolitica dell'«Io» – forma dietro la quale può apparire talvolta l'«Anima» inseguita da Macrí – irradia sempre, in un universo letterario ricco di luce, una certa costellazione circolare, che integra ogni volta i mutamenti ritmico-verbali, retorico-figurali del senso corrispondenti a quello che c'è di più intimo nell'evoluzione dell'unità poemica – il *Paradisiaco* – e dell'Io che in essa contatta la propria realtà, aderendovi mutevolmente e identicamente come «realtà del simbolo», secondo un'«idea di limite illimitato».

La circolarità, allora, nel saggio (saggiare) macriano, non è solo un tema ma anche una struttura o, meglio, un processo strutturale, quasi d'ordine semiosferico¹⁰⁶, ma più mandalico che biologico, fisico; e quindi spirituale (indo-buddhi-

¹⁰³ Cfr. in particolare il secondo capitolo, *Il corpo-strumento dell'arte e la costante ortisiana*, di O. Macrí, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., pp. 23-72 (nella prima edizione) e pp. 25-77 (nella seconda).

¹⁰⁴ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 364 e 373. Ma cfr. anche p. 300, proprio all'inizio del saggio: «è nota la costanza del vocabolo-simbolo “musica” nella scrittura derobertisiana»; o ancora p. 374: «il senso derobertisiano di una musica analogica lucida e casta, discreta e severa, patetica ma non sentimentale, eroica ma non eroicizzante [...] preserva D'Annunzio dal decadentismo» o – in polemica con Binni – «gli idilli del Leopardi dalla poesia detta crepuscolare».

¹⁰⁵ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 50.

¹⁰⁶ Penso a J. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985 e 1992, che «raccolge lavori scritti da Lotman negli anni Ottanta in buona parte inediti anche in Unione Sovietica» (ivi, p. 7).

stico) e psicologico (jungiano), modello del cosmo (del divenire) e «simbolica formata da archetipi, forme-matrici originarie che possono spontaneamente comparire anche in soggetti non istruiti dal punto di vista storico-culturale, nel corso di un processo di maturazione dell'anima» che porta «a espressione un'idea del nucleo essenziale dell'anima e della sua intima conciliazione e totalità»¹⁰⁷.

E per sincerarsene basta ritornare al «cerchio misterico» del *Trionfo della morte* o alle pagine dedicate a Leopardi, cui già sopra si alludeva, che nascono insieme, in grembo al concetto di «cerchio misterico-magico», ad un convegno dannunziano del 1981¹⁰⁸. Insomma, l'idea dell'«infinito leopardiano come mandala [...] universo circolare che rifluisce dal puro *io*, in cui si acosmizza» traccia l'orizzonte nel quale si può leggere l'avventura letteraria dannunziana distesa tra il *Poema Paradisiaco* e le *Vergini delle rocce*, evadendo la gora decadente di orti e giardini conclusi¹⁰⁹.

Il rapporto tra «essere, un solo» e «il resto [...] infinito» è mandalico, cioè, rientra nel tipo generale di chiusura nel *Poema Paradisiaco*, con il centro di un cerchio misterico-magico, che qui è l'«essere» e suo limite circolare apparentemente abolito nel proprio «infinito». Lo schema è confermato da «giorno [...] intorno» e «pianura in torno», «stupore / immenso» e «infinito / silenzio». Questa idea di limite illimitato dovrebbe essere estesa e dovrebbe riformare la corvina immagine critica del cerchio dei vari conclusi orti, giardini e reami terrestri e paradisiaci di tutto il poema, fino al roccioso delle *Vergini*¹¹⁰.

Certo, quando Macrí parla dell'«universo pronominalizzato», stabilisce una differenza fra «le due *pronominalità*» di Giacomo Leopardi e Gabriele d'Annunzio: «la leopardiana è dialettica verso l'esterno riattualizzata, la dannunziana è sinonimica (tautologica) della *x* dell'Ignoto»¹¹¹. Leopardi la spunta, insomma (forse infastidendo d'Annunzio, una volta di più). Tuttavia, il critico, come non serra gli autori in monografie, in medaglioni, così non stila classifiche, graduatorie, e conseguenti giudizi di merito, ché preferisce continuare la sua *passeggiata*, in compagnia del simbolo, sapendo ormai bene che questo suo incedere potrà assumere le caratteristiche d'un viaggio travagliato, su diversi «bateaux ivres», giungendo (o non giungendo) in vista del «tenebroso cuore umano», dell'*heart*

¹⁰⁷ H. Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., München 1989; ma cfr. la trad. it., *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1991, alla voce *Mandala*, pp. 285-287; citazioni da pp. 286-287.

¹⁰⁸ O. Macrí, *L'«Infinito» dannunziano confrontato con il leopardiano*, in L. Abrugiat, E. Tiboni (a cura di), *Trionfo della morte*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1983, pp. 291-296.

¹⁰⁹ Ma anche prima del «romanzo» lirico del 1893. Cfr. il paragrafo 28, *Il «cerchio» prima del «Poema Paradisiaco»* di O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 148-160.

¹¹⁰ Ivi, pp. 99-100.

¹¹¹ Ivi, p. 106.

of darkness, del *porto sepolto*, del *cimetière marin*. E in tal senso non ha reticenze nell'abbordare, strada facendo, il simbolo di Gabriele, di un *petit menteur*, certo, ma d'eccezione¹¹².

¹¹² Il giovane De Robertis, qui più volte richiamato nella forma matura e 'macrizzata', scriveva di d'Annunzio nel 1915: «D'Annunzio ha falsificato la realtà». Cfr. G. De Robertis, *D'Annunzio ha parlato*, «La Voce», 14, 1915, e poi in Id., *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Le Monnier, Firenze 1967, p. 216. E non si può non rinviare, a questo punto, alla lettura che di Giuseppe De Robertis fa una sua straordinaria allieva, Adelia Noferi, lettura che apre un denso saggio su *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 3-39. Al di là di d'Annunzio, di cui la Noferi parla poco, è davvero interessante leggere *L'ascesi stilistica*, soprattutto la sua prima e lunga parte, *Giuseppe De Robertis e l'oggetto poetico*, del 1963, alle pp. 3-33; la seconda, alle pp. 34-39, è *Una ricerca della «misura» dell'uomo* ed è del 1964, dello stesso anno de *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*. Del resto, il critico salentino ne teneva già conto, suggerendo soprattutto a proposito della lettura noferiana: «È un De Robertis forse eccessivamente ungarettiano, ma teleologicamente giusto nel *punctum* magico e miracoloso dell'oggetto poetico». Cfr. O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in Id., *Realtà del simbolo*, cit., p. 305; ma si scorrono anche le pp. 306-307 e 322, dove si ritorna sull'«ungarrettismo notato dalla Noferi».

PARTE II

CAPITOLO I

«LES IMAGES AVANT LES IDÉES»: D'ANNUNZIO E BACHELARD.

STORIA DI UN INCONTRO MANCATO FRA *LA TERRE ET LES RÊVERIES*
DE LA VOLONTÉ E LES VIERGES AUX ROCHERS

Amoroso guardiano, il tuo tesoro
ultimo diradava nel silenzio

Vorrei chiarire subito, se è possibile, due «stranezze», fra sottotitolo ed epigrafe penniana. La «Storia» del primo rivela lo sforzo di riassumere un titolare barocco più che l'appartenenza di questo lavoro ad un'esigenza storiografica precisa. Si badi: non si vuole cedere alla «disinvoltura» che pare accompagnare «il gusto di una storiografia un poco facile, schematica e generica». Anche se le parole di Massimo Onofri ora evocate sono rivolte ad alcune operazioni critiche di Franco Moretti, «deteriormente borgesiano» in quelle *Opere mondo*¹ che si citano qui come una discendenza lontana, e ovviamente diversa, dell'«avventura» critica bachelardiana. E per giustificare questo approdo, potremmo forse adattare il nostro «parlare – il più ragionevolmente possibile – di letteratura» a quella «verifica della persuasione» che più di venti anni fa Franco Brioschi evocava contro «la crisi dello storicismo e con esso della storia letteraria»: «Siamo tutti orfani della Verità assoluta e della Storia monodirezionale. Ciò non significa che dobbiamo rinunciare a qualsiasi descrizione del mondo o narrazione della storia [...] Significa solo che dobbiamo *moltiplicare*, semmai, le nostre descrizioni del mondo: e narrare tante storie, anche letterarie, quanti sono i modi di essere della storia, anche non letteraria»². In quelle «tante storie», a nostro avviso, possono trovare un posto anche le «descrizioni» degli incontri mancati. E quella «tradizione comparatistica,

¹ M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Theoria, Roma-Napoli 1995, p. 127. Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994. Spero che il testo non comunichi una polemica con il libro di Massimo Onofri, che, uscito in tempi non sospetti, resta uno dei saggi più freschi, genuini sulla critica letteraria in Italia alla fine del secolo scorso: leggendolo, si tornava a credere un po' di più nella storia della critica, disciplina in crisi, e nel ruolo della critica. Anche se non condividevo e non condivido, di questo testo, stilisticamente avvertito, che si lascia leggere «come un romanzo», non appesantito da note e da rinvii bibliografici, la «promozione» di alcuni «maestri», associata sovente a facili stroncature, e il puntare, nelle dieci pagine finali, su un gruppo un po' esclusivo di (più o meno) giovani critici letterari. Cfr., a riguardo, una secca reazione di Franco Cordelli, specie la prima parte, la seconda essendo viziata da un taglio un po' apocalittico e discutibile nella scala di valori: *Identikit critico del nuovo critico*, «Tuttolibri», suppl. cult. de «La Stampa», 22 luglio 1995, p. 3.

² F. Brioschi, *La questione della storia letteraria*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino 1986, [pp. 81-133], p. 128.

di estrazione anche universitaria, che in Italia ha avuto esiti altissimi³ dovrebbe rivolgersi ad essi senza paura di fare la storia del niente e dell'«inenarrabile», senza il «timór panico» di procedere a quella «letteratura dell'assenza», che del resto ci ha accompagnato e nutrito, anche, dagli anni Cinquanta in poi⁴.

L'epigrafe penniana, la seconda e più docile, legittima «stranezza», vorrebbe ribadire tutto questo e suggerire un più quieto dialogo fra due «idealismi» in conflitto in certe, più o meno recenti, battaglie critiche di casa nostra: quello della «poesia» e quello, per l'appunto, della «critica», con in mezzo un romanzo «latitante» – a partire da Gabriele d'Annunzio? – e sempre più rintracciato altrove, anche giustamente⁵. Di più, questi due versi di Sandro Penna, nella rappresentanza di un «approdo ad una poesia che ha azzerato lo strumentario simbolista», ad una poesia «così anomalmente rivolta al classico»⁶, vorrebbero al tempo stesso far dimenticare e ricordare *Le vergini delle rocce*, allontanare e condurre a *Les vierges aux rochers*. Del resto, l'evocazione della traduzione francese nel sottotitolo ne constata già una «assenza», un «silenzio», più che una «presenza» totalitaria di modello «romanzesco». E potremmo qui allora perseguire, in parte, almeno, e secondo una prospettiva distinta, lo stesso scopo di Ermanno Cavazzoni, oscillando fra il dominio della «teoria critica» – discusso specificamente nel testo e allargato in qualche nota più estesa – e quello della «pratica immaginativa»: «Se la teoria della critica in Bachelard è il silenzio, vogliamo sondare questo silenzio e scoprire la sua necessità, interrogando l'attività critica sul suo funzionamento e i suoi meccanismi; sono domande illecite e Bachelard tace al punto in cui si chiede una garanzia della sua pratica. Tuttavia ciò permette di dare un nome al silenzio e in ultima istanza di svelare il senso della critica bachelardiana ricostruendone le caratteristiche e indicando le inconseguenze determinanti»⁷.

Più specificamente, allora, a una disciplina in crisi come la storia della critica letteraria, l'incontro mancato può – rovesciando l'*iter naturalis* della *rencontre*

³ M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cit., p. 127.

⁴ Si legga, a proposito, la rapida ricostruzione che ne fa P. Castellucci, *Letteratura dell'assenza*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 9-41. Si potrebbe pensare, per esempio, a Blanchot, che evocherò, non a caso, nel secondo paragrafo, ma anche al Barthes che riflette sulla scrittura e il silenzio, sul segreto dello stile, avvicinandosi suggestivamente a Bachelard più dell'ironico e metafisico Blanchot, per esempio in *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953 o in quell'implicito omaggio a Bachelard, non solo «stilistico», che è *Michelet par lui-même*, Seuil, Paris 1954. Cfr. J. Bersani, *From Bachelard to Barthes*, «The Partisan Review», 34, 1967, pp. 215-232.

⁵ Cfr. il secondo discorso del libro di F. Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, Einaudi, Torino 1997, pp. 14-18. Ma altri luoghi dello stesso libro concorrono a quel discorso: sulla critica, in particolare, si vedano le pagine finali (ivi, pp. 111-120). Su altro versante cfr. invece V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007, pp. 7-68.

⁶ M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cit., p. 133 (parlando dell'ermeneutica garboliana e di Penna).

⁷ E. Cavazzoni, *Teoria critica e pratica immaginativa in Gaston Bachelard*, «Studi di estetica», 4, 1979, pp. 104-130; citazione da p. 106. Ma su questo punto si veda il prosieguo del discorso nel testo.

fra Bachelard e d'Annunzio, d'altronde già percorso⁸, e oscillando fra le leggi meno rigide e più «fantasiose» di certo «comparatismo» nostrano e la «specola conoscitiva» di un nuovo saggismo sviluppatosi fuori e dentro l'Università⁹ – creare mappe e viaggi diversi, dove un «amoroso guardiano» scivola, con il suo «tesoro», «nel silenzio». E si tratta di un silenzio non indistinto, un «silenzio» da «ascoltare»¹⁰, un silenzio che si preciserà, in questo lavoro, come un non luogo a procedere della critica fenomenologica di Gaston Bachelard. Un silenzio rintracciato come «assenza» ne *La terre et les rêveries de la volonté* ma come forte presenza in quella «miniatura semplice e chiarissima» che è, in fondo, il «senso»¹¹ ultimo

⁸ E da una voce critica appassionata e fedele – a tratti solo troppo affettuosa – come quella di Hélène Tuzet, già autrice di un saggio importante, anche se da integrare ormai con altre voci (cfr. le note 24 e 32), ovvero *Les voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire* (che apre il capitolo XV di G. Poulet (a cura di), *Les chemins actuels de la critique*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 2-12 décembre 1966, Union Générale d'Éditions, «10/18», Paris 1968, pp. 299-312): cfr. H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec Gabriele d'Annunzio*, «Revue de Littérature Comparée», 2 (numero consacrato a Gaston Bachelard per il centesimo anniversario della nascita), 1984, pp. 215-233. Hélène Tuzet, del resto, non è nuova a operazioni di questo tipo, centrate sulla presenza effettiva di un autore nell'opera bachelardiana, dedotta dalle citazioni e ordinata, anche, in base ai quattro elementi, ma non discussa in rapporto ad altri fattori, diciamo, esterni, che qui invece si inseguiranno (successo e circolazione di un autore e delle sue opere, momenti della «rencontre» valutati in base all'evoluzione della critica bachelardiana, ecc.). Si veda comunque, oltre al saggio dedicato a d'Annunzio, *Rilke et Bachelard*, «Revue de Littérature Comparée», 3, 1980, pp. 253-282.

⁹ M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cit., pp. 165-167. Fra i nomi proposti da Massimo Onofri, penso, da un lato, a Silvio Perrella ed Eraldo Affinati (del quale si veda in tal senso *Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj*, Garzanti, Milano 1992), e dall'altro a Emanuele Trevi e a Paolo Lagazzi, di cui condivido la passione bachelardiana: cfr. P. Lagazzi, *Rêverie e destino*, Garzanti, Milano 1993, pp. 7, 9-23, 127-142. Ma io citerei anche le *Solitudini* di Giorgio Ficara, uscite nello stesso anno, dallo stesso editore e nella stessa collana, e vi aggiungerei alcuni saggi di Raffaele Manica, maturati ancora intorno a quelle date. Un esempio nei lavori su Antonio Delfini e su Gianni Celati nei due volumi miscelanei ottimamente curati da una voce critica fra le più aperte al «comparatismo», specie in direzione francese (ma non solo), e al saggismo più giovane: cfr. A. Dolfi (a cura di), *Frammenti di un discorso amoroso* nella scrittura epistolare moderna, Atti di seminario, Trento, maggio 1991, Bulzoni, Roma 1992, pp. 445-472, e Id. (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Atti di seminario, Trento, maggio 1992, Bulzoni, Roma 1993, pp. 595-618.

¹⁰ Cfr. P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, il Mulino, Bologna 1986, che tra l'altro, alle pp. 373-374, avvicina suggestivamente, pur differenziandole, l'opera di Gaston Bachelard – in parte legata al binomio «silenzio/indistinto» – a una percezione dannunziana sul «tono del silenzio» consegnata alle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* (1935): «La luce ci fa consapevoli della varietà che regna nel mondo, laddove il silenzio sembra gettare il manto dell'indistinto sulle varie cose. (Per questo tipo di analisi, è importante in generale l'opera di Gaston Bachelard). Sembra soltanto, però: perché, se la connessione tra il dire e la varietà è una cosa ben salda, quella tra il silenzio e l'indistinzione è invece errata e fuorviante. [...] scopriamo – appena cominciamo a veramente acuire la nostra attenzione al silenzio – che molti e diversi e svariati sono i tipi di silenzio. Psicologi e artisti hanno notato questo fenomeno lungo tutto l'arco della tradizione, dall'antichità ai tempi moderni (“V” è un tono del silenzio”, scrive Gabriele D'Annunzio: “I silenzi umani si distinguono per toni diversi. anche il tono d'un medesimo silenzio d'uomo può variare. conosco le variazioni del mio come conosco i modi e i limiti della mia voce”)).

¹¹ Adatto qui una suggestione wildiana filtrata da S. Perrella, *Introduzione in forma di dialogo* a O. Wilde, *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, trad. it. e cura di A. Ceni,

dell'interpretazione estetica di questo atipico lettore-non lettore di Gabriele d'Annunzio; di questo «araldo del "sogno"»¹², di questo «figlio dell'ordine» così spudoratamente positivo nel suo immaginario felice, di questo epistemologo così anomalamente «conquistato dall'ombra, dalla sua perdita innocenza»¹³. Ammaliato, com'è, quasi wildianamente – ovvero in quanto «critico come uomo»¹⁴, *l'homme seul*, e come *poète* – da quel mondo, da quella *beauté du monde*¹⁵ che è nella *flamme d'une chandelle*. La quale, alla fine della sua vita, gli fa dimenticare *les nourritures terrestres* e privilegiare «une nourriture de verticalité, un aliment verticalisant, une nourriture aérienne»¹⁶: è la *flamme, le feu* che *prend le ciel*, quasi levitando, così come aveva levitato del resto, venti anni prima, l'acqua, *l'eau* che *prend le ciel*¹⁷, perché pesante, forse, come la terra stessa, se non di più.

E comincerei rievocando proprio un passo di *L'eau et les rêves*, del 1942:

Si l'on veut comprendre la psychologie de l'imagination plus comme une *faculté naturelle*, et non plus comme une *faculté éduquée*, il faut rendre un rôle à cet animisme prolix, à cet animisme qui anime tout, qui projette tout, *qui mêle, à propos de tout, le désir et la vision, les impulsions intimes et les forces naturelles*. Alors on replacera, comme il convient, *les images avant les idées*¹⁸ [miei i corsivi].

È un passo breve ma importante, teorico ma, direi, nella lingua del filosofo di Bar-sur-Aube, *bien mêlé avec des notes littéraires et légendaires*¹⁹. Come

Feltrinelli, Milano 1995, pp. 7-16; citazione da p. 15. Ma il rinvio, sottinteso, è a *Le monde comme caprice et miniature* (1933-1934) di Bachelard, che rievocherò nel testo fra breve.

¹² Cf. C. Ossola, «*Un œil immense artificiel*», in Id., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 143-171; citazione da p. 149. Il saggio era già comparso in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 479-500; ma tutto il volume è da scorrere interamente per le evocazioni bachelardiane, implicite o esplicite.

¹³ Adatto qui a Bachelard un discorso di F. Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, cit., pp. 14-18; citazioni da p. 18.

¹⁴ Cf. S. Perrella, *Introduzione in forma di dialogo* a O. Wilde, *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, cit., p. 15.

¹⁵ E forse non è un caso che un discepolo diverso e lontano di Gaston Bachelard (1884), come Jean Starobinski (1920), si sia dedicato alla *beauté du monde*: cfr. J. Starobinski, *La letteratura e la bellezza del mondo*, «Linea d'ombra», 81, 1993, pp. 33-39 (è la trad. it. di un testo apparso su «Diogène», 160, 1992).

¹⁶ G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, P.U.F., Paris 1961 e 1996, pp. 3-4. Di questo splendido testamento esiste una traduzione italiana: cfr. G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, trad. it. di M. Beer e Nota di M. Ciampa, Editori Riuniti, Roma 1981.

¹⁷ Cfr. J.-F. Lyotard, *L'eau prend le ciel: proposition de collage pour figurer le désir bachelardien*, «L'Arc», 42, 1970, pp. 38-54. Ma si legga anche la breve nota, comparsa dieci anni prima, all'uscita di *La poétique de la rêverie* (1960; *La flamme* esce subito dopo) di J. Howlett, *Gaston Bachelard, homme de plein air*, «Les Lettres Nouvelles», 8/1, 1960, pp. 87-90.

¹⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942 e poi LGF, «Le livre de Poche», Paris 1996, p. 207. Disponibile anche in traduzione italiana (Red, Como 1987), dove mancano però l'introduzione, il secondo capitolo e le conclusioni (per il passo qui citato cfr. comunque p. 172).

¹⁹ Da Erodoto a quelle di un vecchio storico delle contee di Foix, a Béarn, Navarra, dai canti ossianici a Hugo, Nodier e Claudel.

spesso avviene, del resto, in Gaston Bachelard, questo grande e infaticabile corridore della letteratura comparata, «affascinante e insieme ingenuo» nell'amorevole evocazione di Ezio Raimondi²⁰. È un passo che qui sembra affidato quasi casualmente – con quella «leggerezza» con cui Italo Calvino principiava non a caso le *Lezioni americane*²¹ – alle pagine finali dell'ultimo capitolo di *L'eau et les rêves*, dedicato a *L'eau violente*, ricco di *rêveries* di potenza²²

²⁰ E. Raimondi, *La critica simbolica*, in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970 e «Reprints», 1977, pp. 3-30; citazione da p. 8. Significativo, mi sembra, in prospettiva, che pur rapidi accenni a Bachelard lettore di d'Annunzio provengano dalla scuola di Bologna e di Ezio Raimondi, che del resto evoca il filosofo francese anche verso la fine del famoso saggio su *Il D'Annunzio e il simbolismo*, in E. Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno, Gardone, 14-15-16 settembre 1973, il Saggiatore, Milano 1976, pp. 25-64; citazione da p. 60 (ma anticipato in «Strumenti critici», 28, 1975, e poi ripubblicato in E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980). Si potrebbe passare, allora, dall'«interesse del Bachelard per d'Annunzio» segnalato da Niva Lorenzini ne *Il segno del corpo (saggio su d'Annunzio)*, Bulzoni, Roma 1984, p. 87, alle più iterate e recenti evocazioni, oscillanti fra d'Annunzio e Conti, proposte da G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, il Mulino, Bologna 1996: a p. 97 Bachelard è definito «un lettore simpatetico del d'Annunzio»; a pp. 257-258 «lo stile di pensiero e la retorica *utens* dell'amico del d'Annunzio [Conti] richiamano ancora una volta il nome di Gaston Bachelard [...] richiamano quasi irresistibilmente le proposizioni di Bachelard sulla verticalità onirica, sulla gioia incorporea di un universo in espansione che cresce cantando», ecc.; a p. 332 si parla infine dell'«ultimo atto della sua [di Bachelard] lunga fedeltà al d'Annunzio» a proposito del saggio postumo e incompiuto, amorevolmente ricostruito e prefato da Suzanne Bachelard: cfr. *Fragments d'une Poétique du feu*, P.U.F., Paris 1988, dove sono commentate le fenici del *Notturmo* dannunziano.

²¹ I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988 e Mondadori, Milano 1993, pp. 7-35; a p. 7 si legge: «[...] sosterrò le ragioni della leggerezza. Questo non vuol dire che io consideri le ragioni del peso meno valide, ma solo che sulla leggerezza penso d'aver più cose da dire».

²² *Rêveries* di potenza che fanno pensare, in prospettiva, a opere come quella di Ch. Sprawson, *L'ombra del massaggiatore nero. Il nuotatore, questo eroe*, Adelphi, Milano 1995 (ed. orig. 1992); ma cfr. anche l'utilizzazione di alcune suggestioni bachelardiane legate al «sea-imagery», attivata proprio a partire da un testo poetico dannunziano – *L'onda* (da *Alcyon*; cfr. G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Introduzione di L. Anceschi, Mondadori, Milano 1984, pp. 536-538) – da C. Balzer, *The Poetic and Elemental Language of the Sea*, in *Poetics of the Elements in the Human Condition: The Sea. From Elemental Stirring to Symbolic Inspiration, Language and Life-Significance in Literary Interpretation and Theory*, Reidel, Dordrecht 1985, pp. 171-190. Ed è qui indicativo sottolineare che in Francia, patria del nostro, gli studiosi abbiano via via lasciato cadere questo aspetto più titanico e superomistico dell'incontro dell'uomo con l'acqua violenta, con l'aspetto più turbolento del mare, dell'oceano, proseguendo piuttosto l'incontro con l'acqua come «véritable cosmos de la Mort»; cfr. per esempio il recente J. Libis, *L'eau et la mort*, Édition Universitaires de Dijon, Dijon 1993; volume pubblicato «avec le concours du Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité». Questa resa all'acqua funerea, da un lato, è un chiaro segno di un'evoluzione ermeneutica meno positiva, meno felice, dei continuatori dell'opera bachelardiana, rispetto, come vedremo, all'evoluzione della fenomenologia di Bachelard, da *L'eau et les rêves* in avanti; dall'altro, però, segue un po' quella stessa evoluzione, sempre meno dominata da *rêveries* di potenza e di violenza. La morte, in fondo, appiana questi picchi e l'acqua, forse meglio di qualsiasi altro elemento, li avvolge, consegnandoli all'oblio. Ad ogni modo, come avremo occasione di ribadire più volte, *L'Eau et les Rêves* resta una soglia complessa e discussa nell'evoluzione del pensiero bachelardiano, da un punto di vista tematico e da un punto di vista strutturale, legati, pur nella loro diversità, da un destino comune nella ricezione critica più intelligente. Da un lato, infatti, è

e quasi partorito da una *wille zur macht* tradotta in una *psychanalyse de la totalité*²³.

Un capitolo, quello sull'acqua violenta, che è già a metà strada fra una psicoanalisi dell'immaginazione, dove nevrosi e traumi biografici sono presupposti ma tenuti a una certa distanza, e una psicologia dell'immaginazione, dove – come suggerisce un fine studioso italiano dell'opera bachelardiana, Giuseppe Sertoli – *les images* si liberano in una «fenomenologia»: «ognuna vale nella sua singolarità, nella sua immediatezza fenomenica»²⁴. E «le philosophe» – ha tradotto Blanchot in termini pratici, marcati da un'ironia che crede all'«absence d'image»²⁵ – «n'a rien d'autre à faire que ce que fait le lecteur le plus simple, être présent à l'image par une adhésion totale à sa solitude et à sa nouveauté d'image»²⁶.

significativa la presenza continua di *L'Eau et les Rêves*, dove la morte e il suo immaginario funereo si insinuano ancora con forza, in M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Corti, Paris 1967 (che cita una ventina di volte il testo del 1942, più di qualsiasi altra opera di Bachelard); dall'altro *L'Eau et les Rêves* si configura strutturalmente, a livello critico, come un'opera più caratterizzata, secondo Rousset, proprio perché la generale fecondità di vita e di metamorfosi dell'immaginazione bachelardiana può ancora partorire un capitolo come quello su Edgar Allan Poe, vera eccezione, insieme al *Lautréamont* (1940), secondo il critico ginevrino, nella parabola critica di Bachelard (J. Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, Paris 1962, p. XVII). Ma per inquadrare ancora meglio il problema, molto complesso e molto studiato, cfr. almeno E.E. Saxe Fernandez, *El agua y la muerte en Bachelard*, «Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica», 9/28, 1971, pp. 75-87; S. Inagaki, *Les «eaux profondes» dans L'Eau et les Rêves*, «Annual Reports of Studies», 27, 1976, pp. 58-81; M.R. Higonnet, *Métaphores mortelles: L'eau et les rêves*, «Cahiers internationaux de symbolisme», 53-54-55 (numero monografico dedicato a *Bachelard et la métaphore*), 1986, pp. 41-49.

²³ Dico «quasi» perché il procedere della fenomenologia bachelardiana si preciserà diversamente, al di là della psicoanalisi, anche se, in sostanza, il desiderio di Bachelard, sia esso riconducibile a un *input* psicoanalitico o ad un'evoluzione fenomenologica slegata da quest'ultimo, è quello di evadere, come ha ben visto Jean Rousset, gli immaginari circoscritti dei vari poeti, per aggredire totalmente l'immaginazione universale, quella di tutti e di ognuno, ma escludendone via via gli aspetti meno felici (J. Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, cit.). Cfr. comunque P. Boudot, *Psychanalyse de la Totalité: Gaston Bachelard*, in Id., *Nietzsche et les écrivains français de 1930 à 1960*, Aubier-Montaigne, Paris 1970, pp. 117-124 e Union Générale d'Éditions, «10/18», Paris 1975, pp. 229-243.

²⁴ G. Sertoli, *Prefazione a G. Bachelard, La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Red, Como 1989, pp. 9-22; citazione da p. 16 (è la trad. it. de *La terre et les rêveries de la volonté*). Questo passaggio fra psicoanalisi dell'immaginazione e fenomenologia, evocato non casualmente proprio all'inizio del nostro discorso, è molto importante per capire soprattutto, in prospettiva, lo sviluppo della critica letteraria bachelardiana ed anche, di conseguenza, le ragioni dell'incontro mancato su cui rifletteremo. In modo diverso e con altri intenti è del resto il passaggio da cui parte Manfred Lentzen nel suo calibratissimo articolo su *Gaston Bachelard teorico e critico della letteratura*, apparso originalmente in W.-D. Lange (a cura di), *Französische Literaturkritik der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Kröner, Stuttgart 1975, pp. 65-85. Ma noi qui utilizzeremo la trad. it. proposta in «Il Verrì», 20-21, 1980-81, pp. 80-102. Per il punto ora toccato cfr. pp. 80-81, pp. 83-84 (dove si parla dell'importanza de *L'eau et les rêves* «per il distacco di Bachelard» dalle categorie della psicoanalisi, non solo di Freud ma anche di Jung), e pp. 88-89, che rievocheremo più sotto.

²⁵ M. Blanchot, *Vaste comme la nuit*, «La Nouvelle Revue Française», 13, 1959, pp. 684-695, poi in Id., *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, pp. 465-477; citazione da p. 472.

²⁶ Ivi, p. 469.

È il cosiddetto «pointillisme», che è il fondamento di quella micro-critica applicata alla letteratura e attaccata da alcuni avversari di Bachelard come una forma impressionista e soggettiva di lettura, prodotta da un raffinato piacere estetico²⁷, da un particolare e duplice *bonheur de rêver et bonheur d'écrire*²⁸; è il «pointillisme» che è già enunciato ne *Le monde comme caprice et miniature* (1933-1934)²⁹; è lo schiudersi attivo e felice di una «coscienza aurorale» a un «universo» che si presenta come «panorama». Un panorama costituito soprattutto da proiezioni dinamiche, figure della coscienza, rappresentanti psichici delle pulsioni organiche, degli istinti «normali», dei moti corporei; e queste proiezioni rispondono sì, in parte, alle provocazioni, alle prefigurazioni junghiane del sé – ovvero alle anticipazioni del «futuro» contro un «passato» freudianamente troppo rigido o mal articolato, come riconosce ancora bene Sertoli³⁰ – ma, al tempo stesso, osserva Lentzen, in un discorso più orientato sulla teoria e la critica letterarie bachelardiane³¹, si situano già al di là delle «categorie psicanalitiche deterministiche di Jung» e soprattutto rifiutano radicalmente l'aspetto passivo dell'immaginazione³².

²⁷ Cfr., per esempio, F. Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Corti, Paris 1967, p. 186 e *passim*. Vedremo, nel corso del saggio, un'origine esemplare e più maliziosa di questa polemica evocando Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, Paris 1963.

²⁸ Ritourneremo su quest'aspetto verso la fine dell'articolo. Possiamo però qui già evocare una particolare bibliografia critica su Bachelard sviluppatasi proprio a partire da esso, da un saggio pubblicato l'anno della morte del filosofo, quello di F. Verhesen, *La «lecture heureuse» de Gaston Bachelard*, «Courrier du centre international d'études poétiques», 42, 1962, pp. 3-10, al sopra citato e più recente S. Vierne, *Bonheur de rêver et bonheur d'écrire. Pour une poétique de Bachelard*, Communication au Colloque International Gaston Bachelard, Faculté des Lettres et Philosophie, Université de Dijon, 22-24 nov. 1984, pubblicata nei «Cahiers internationaux de symbolisme», 53-54-55, 1986, pp. 7-18. Ma lo stesso Maurice Blanchot, appena evocato, è inscrivibile in parte in questa reazione quando parla del «sentiment heureux qui correspond aux affirmations de Gaston Bachelard» (cfr. *L'entretien infini*, cit., p. 472). E anche Gérard Genette (*Figure I*, Seuil, Paris 1966, pp. 91-100) contesta Bachelard in questo senso. Cfr. a proposito la seconda parte di I. Viola, *Topofilie*, «Il Piccolo Hans», 2, 1996, pp. 151-176; in particolare pp. 158-164, sulla fenomenologia dell'immaginazione.

²⁹ Pubblicato originariamente su «Recherches philosophiques», 1933-1934, pp. 306-320, è ora in G. Bachelard, *Études*, recueil posthume de textes présentés par G. Canguilhem, Vrin, Paris 1970, pp. 25-43.

³⁰ G. Sertoli, *Prefazione a G. Bachelard, La terra e le forze. Le immagini della volontà*, cit., pp. 9-10 e 18. Ma per il complesso rapporto con Freud si legga anche D.E. Denton, *Between Concepts and Experience: Bachelard and Freud*, trad. fr. *Entre les concepts et l'expérience: Bachelard et Freud*, «Cahiers internationaux de symbolisme», 53-54-55, 1986, pp. 125-139.

³¹ Cfr. M. Lentzen, *Gaston Bachelard teorico e critico della letteratura*, cit., pp. 83 (citazione) e 88: «I principi psicanalitici di Bachelard, che valgono più per gli uomini "normali" che per quelli "nevrotici" si ispirano in parte a Carl Gustav Jung, il quale aveva già corretto le impostazioni di Freud. Jung è il propugnatore della teoria dell'autonomia dell'inconscio non condizionato dalla rimozione. Secondo lui l'immaginazione è già libera nella produzione di immagini e si suddivide in un'immaginazione attiva e in una passiva, mentre Bachelard ammette soltanto l'attività e la dinamica come sue caratteristiche essenziali». Ma per quanto riguarda il rapporto di Bachelard con la critica letteraria si tengano comunque presenti anche i riferimenti contenuti nelle note 8 e 32.

³² In questo breve paragrafo e, soprattutto, in queste ultime righe, abbiamo seguito la *Prefazione*

Spesso mi sono chiesto perché Gaston Bachelard citi con una certa frequenza³³ Gabriele d'Annunzio nella tetralogia sugli elementi³⁴, e non solo³⁵. La mia prima affrettata e facile risposta si basava su di una leggera ma non del tutto scontata riflessione anagrafica. D'Annunzio nasce nel 1863, Bachelard nel 1884.

L'avidio lettore francese ha dunque vent'anni quando lo scrittore italiano porta a termine i primi tre libri delle *Laudi* e pubblica *La figlia di Iorio*. Mentre un romanzo come *Il fuoco*, sulla soglia novecentesca, *felix limes* per altri due lettori d'eccezione di d'Annunzio, James et Joyce³⁶, è già tradotto in francese da un infaticabile Hérold

citata di Sertoli e dello stesso, in seconda battuta, *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, di cui invitiamo a leggere, in generale, le pp. 3-21, 205-313 e 315-396. Ma in queste pagine iniziali e in alcune di quelle che seguiranno saranno avvertibili anche M. Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, Corti, Paris 1967; F. Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, cit.; P. Ginestier, *Pour connaître la pensée de Gaston Bachelard*, Bordas, Paris 1968; J. Gagey, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, Éditions Marcel Rivière et C., Paris 1969; V. Therrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Ses fondaments, ses techniques, sa portée. Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire*, Klincksieck, Paris 1970; J.-C. Margolin, *Bachelard*, Seuil, Paris 1974; e soprattutto J.-P. Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1977, libro nuovo – anche se a tratti estremo nelle conseguenze – e ricco – alla cui ordinata bibliografia si rinvia per quell'intenso e importante periodo di studi su Bachelard che si apre a cinque anni dalla morte e si sviluppa nel decennio compreso, all'incirca, fra il 1967 e il 1977 (ivi, pp. 221-239), all'interno del quale offre una visione d'insieme ancora valida, al di là della particolare selezione bibliografica cui sono improntate questa e, soprattutto, le altre note del presente lavoro, il volume miscelaneo *Bachelard*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, juillet 1970, Union générale d'éditions, «10/18», Paris 1974 (cfr. in particolare J. Follain, *La poétique de la rêverie*, pp. 368-381). Per quanto riguarda poi il decennio seguente e una nuova riconsiderazione della ormai vastissima bibliografia bachelardiana cfr. J.-P. van Noppen, *Une nouvelle bibliographique des ouvrages relatifs à Gaston Bachelard*, «Cahiers internationaux de symbolisme», 53-54-55, 1986, pp. 141-184. E si vedano, infine, sul fronte italiano, fra anni Settanta e anni Novanta, due lavori diversi ma entrambi densi e originali: R. Dionigi, *Gaston Bachelard. La filosofia come ostacolo epistemologico*, Marsilio, Padova 1973 (specie le pp. 27-33, dedicate a *L'equivoco della «psicanalisi della ragione»*), e A. Deregibus, *La filosofia di Gaston Bachelard tra scienza e immaginazione*, Firenze, Le Lettere, 1997, di cui qui si vorrebbe evocare soprattutto la seconda parte e, in particolare, il paragrafo centrale, dedicato a *Filosofia, «rêverie» e poesia* (pp. 109-124), dove è citato anche d'Annunzio (p. 120).

³³ Hélène Tuzet dice persino «avec une notable persévérance», dopo aver immediatamente constatato, all'inizio del suo lavoro, la «rencontre paradoxale» fra Bachelard e d'Annunzio. Cfr. ancora H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 215. Ma ritorneremo anche su questo punto.

³⁴ Per sincerarsene basta scorrere gli indici dei nomi delle cinque indagini sui quattro elementi (l'ultima, quella sulla terra, è divisa in due, come è noto).

³⁵ Cfr., per esempio, G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1957 e 1992, pp. 188-190; Id., *La flamme d'une chandelle*, cit., pp. 79-85.

³⁶ Mi riferisco, ovviamente, al fascino indubbio che la prosa dannunziana e *Il fuoco*, in particolare, esercitarono sui due grandi scrittori, almeno inizialmente. Diverso, come è noto, il giudizio «globale» e, direi, «definitivo», per rievocare il quale si imporrebbe la scrittura di un altro saggio. In particolare, per quanto riguarda James «lettore» di d'Annunzio, che rievocheremo, per un primo e necessario orientamento bibliografico, i punti di riferimento essenziali sono: H. James, *Gabriele d'Annunzio*, «Quarterly Review», CXCIX, April 1904, pp. 383-419, poi ristampato, con il titolo più preciso *Gabriele D'Annunzio 1902*, in Id., *Notes on Novelist*, Dent, London 1914, ed ora leggibile in H. James, *Literary Criticism. French Writers. Other European*

nello stesso 1900 che ne vede la pubblicazione in Italia, oltre che in Inghilterra e Germania. E ne ha solo quaranta quando iniziano ad uscire le apprezzate *Faville del maglio*, mentre *à rebours* – in una lontananza non remota ma che addomestica e rende frequentabili quelle alterità che al Bachelard indagatore etico di una imma-

Writers. The Prefaces to the New York Edition, edited by Leon Edel with the assistance of Mark Wilson, Viking Press, New York 1984, pp. 907-943; cf. la trad. it. di A. Fabris Grube in H. James, *D'Annunzio e Flaubert*, Prefazione di G. Almansi, Serra & Riva, Milano 1983, pp. 31-80. Nella sua brillante Prefazione, Guido Almansi cita un solo saggio critico dedicato all'articolo di James, «peraltro di scarso interesse» (p. 10): si tratta di P. Maixner, *James on D'Annunzio. A High Example of Exclusive Estheticism*, «Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts», 13, 1971, pp. 291-311. Io aggiungerei almeno S. Perosa, *Henry James on D'Annunzio*, in P. Nerozzi Bellman (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti del Convegno, Pescara, 12-13 dicembre 1988, Solfanelli, Chieti 1990, pp. 141-48; ma negli stessi Atti si trova anche un breve saggio della traduttrice italiana del saggio di James, A. Fabris Grube, *La fortuna americana di D'Annunzio*, pp. 35-44. Del resto, la pubblicazione del saggio in italiano suscita un nuovo interesse, anche se non così immediato ed evidente, lungo la seconda metà degli anni Ottanta: significativa, nella prospettiva di questo articolo, l'utilizzazione che ne fanno Annamaria Andreoli ed Emma Giammattei, rispettivamente in *I romanzi della rosa oltrfrontiera* e *Le Vergini delle rocce: il racconto, l'ascolto*, entrambi raccolti, in sequenza, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno di studi, Pescara, 9-14 maggio 1988, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Edgars, Pescara 1989, pp. 279-295 (ma cfr. in particolare pp. 289-292) e pp. 297-318 (soprattutto pp. 298-299). Esce poi, nello stesso anno, il commento di Niva Lorenzini a *Il fuoco*, in G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di N. Lorenzini, Introduzione di E. Raimondi, Mondadori, Milano 1989, dove Henry James è rievocato con finezza. E del 1990 è un intervento di V. Moretti, *Henry James e D'Annunzio. Aspetti di un problema*, inizialmente consegnato a *D'Annunzio e la critica*, Atti del XIII Convegno di studi, Pescara-Penne, 10-12 maggio 1990, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Edgars, Pescara 1990, pp. 515-521, poi in V. Moretti, *Il volo di Icaro. Temi e modelli della scrittura dannunziana*, Troilo, Bomba 1994, pp. 144-151. Quest'ultimo lavoro allarga il discorso, seppur rapidamente, alle citazioni dello «scrittore» d'Annunzio nell'opera narrativa di James: ricorderei qui *The Story in It*, significativamente del 1902, su cui cfr. l'analisi specifica di A.R. Tintner, *Henry James's 'The Story in It' and Gabriele D'Annunzio*, «Modern-Fiction-Studies», 28/2, 1982, pp. 201-214. A proposito di questo racconto, del resto, Gabriele d'Annunzio è citato anche nei *Taccuini*: cfr. *The Notebooks of Henry James*, Oxford University Press, Oxford-New York 1947, renewed by K.B. Murdock and Mrs. P. Putnam, 1974 (trad. it. a cura di O. Fatica, Theoria, Roma-Napoli 1986, p. 357). Ma già prima della trad. it. del saggio jamesiano si possono notare segnalazioni precise, ovviamente a partire da G. Melchiori, *James, Joyce e D'Annunzio*, in E. Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 299-311 (da leggere con un occhio a B. e G. Melchiori, *Il gusto di Henry James*, Einaudi, Torino 1974), che qui cito per ultimo, per 'girare' questa lunga nota su Joyce, spesso richiamato, del resto, insieme a James: ancora un esempio in B. Bini, *D'Annunzio e la fin de siècle inglese*, «Es», 12/13 (numero monografico consacrato a d'Annunzio e dedicato alla memoria di Glauco Viazzi), 1980, pp. 93-99. L'autore del *Portrait of the Artist as a Young Man*, che rievocheremo, dopo una grande ammirazione iniziale per d'Annunzio, resta un po' deluso col passare degli anni e intorno al 1936, due anni prima della morte del Vate, confessa a un giornalista che Gabriele d'Annunzio era stato un magnifico poeta e scrittore, quasi a sottintendere, insomma, che ormai non lo era più (ovvero non poteva più esserlo ai suoi occhi). Il fatto è riportato da R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford 1982, p. 694, e non è poi così significativo e veritiero, come ha notato bene J. Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio e la cultura anglosassone: la testimonianza del silenzio*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., [pp. 627-646], p. 628, poi in J. Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio tra l'Italia e l'Inghilterra*, Prefazione di G. Bárberi Squarotti, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Edgars, Pescara 2003. Lo testimonia, a mio avviso,

ginazione sempre più positiva non potrebbero imporsi senza qualche *fêlure*³⁷ – può disporre dei volumi del poco citato *Notturmo* (1921) e della ben nota e descritta *Leda senza cigno* (1916), della *Contemplazione della morte* (1912), del *Forse che si forse che no* (1910), degli altri romanzi e anche di molte tragedie³⁸.

Ora, se prestiamo attenzione a quanto viene osservando François Livi, con dozzina di date e di cifre, sulla fortuna e la presenza editoriale di Gabriele d'Annunzio in Francia, fra il 1892 e il 1988, si potrà anche supporre che Gaston Bachelard sia uno dei lettori francesi che a un certo Gabriele d'Annunzio regalano diverse attenzioni fra il 1900 e il 1915, in quei tre lustri, cioè, che registrano «la più elevata vetta di “successo” letterario politico e mondano di D'Annunzio in Francia» e che, al tempo stesso, alimentano «l'oblio nel quale è progressivamente caduta l'opera dannunziana dopo la guerra», fino alla morte dello scrittore (1938) e oltre³⁹.

la piuttosto vasta e nota bibliografia sui rapporti fra l'opera dello scrittore inglese e quella di d'Annunzio, che qui mi sembra utile ripercorrere più velocemente e meno analiticamente rispetto a quella jamesiana: dai primi, innovatori suggerimenti di Umberto Eco, negli anni Sessanta, che guardava alle «testualità» dannunziane «anche» come una «fonte» d'eccezione per la rappresentazione del «giovane estetismo joysiano» – *In Joyce c'è anche D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1963; *Joyce et D'Annunzio. Les sources de la notion d'Épiphanie*, «L'Arc», 36 (numero monografico dedicato a *Joyce et le roman moderne*), 1968, pp. 29-38 – al punto fatto da Melchiorri nel 1973, sopra già citato; dai felici contributi della De Angelis (raccolti in *L'immagine epifanica. Hopkins, D'Annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Bulzoni, Roma 1989) alle più recenti, rapide ma significative puntate di G. Ficara (*Solitudini*, Garzanti, Milano 1993, pp. 251-52). Aggiungerei soltanto due contributi percorsi, pur diversamente, da alcune suggestioni bachelardiane, anche se non sempre esplicitate con rinvii formali: F. Zingrone, *Joyce and D'Annunzio: The marriage of Fire and Water*, «JJQ», 16, 1979, pp. 253-265; J.-C. Bouffard, *L'artiste et ses doubles dans le Feu de D'Annunzio et Dedalus de Joyce*, in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Université de Clermont-Ferrand-II, Clermont-Ferrand 1984 pp. 191-205.

³⁷ Cfr. il discorso sviluppato più avanti.

³⁸ Molti dei titoli ora ricordati, come è noto, erano già comparsi in giornali con gran clamore, prima di apparire in volume: la *Leda* sul «Corriere della sera», lo stesso dicasi per la *Contemplazione*.

³⁹ F. Livi, *Tra modernità e mondanità: D'Annunzio nella cultura francese*, «Il Ponte», 1, 1989, pp. 108-126; questi rinvii e i seguenti sono da pp. 109-111. L'intervento di François Livi, relazione congressuale del 1988, è anche in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., pp. 601-618. Ma sull'accoglienza e la ricezione di Gabriele d'Annunzio si veda – oltre alla celebre serie di saggi di Guy Tosi (centrati però sul dinamismo dei testi più che su quello del mercato) cui lo stesso Livi rinvia – anche P. de Montera, *L'accueil de D'Annunzio en France de 1910 à 1915*, che nelle prime pagine di un intervento dedicato a «les cinq années du séjour qu'il y fit de 1910 à 1915 et qui furent parmi les plus fécondes de sa carrière» si concentra però sulla fortuna precedente: «La France connaît l'œuvre avant de connaître l'homme. De 1892 à 1897 les traductions de l'*Innocente*, de *Giovanni Episcopo*, du *Piacere*, du *Trionfo della morte* et des *Vergini delle rocce*, par Georges Hérelle, révèlent d'Annunzio aux Français et établissent chez eux sa renommée». Ma poi Pierre de Montera insiste significativamente su *L'Intrus (L'innocente)* e parla davvero poco degli altri e soprattutto delle *Vierges aux rochers*. Cfr. *D'Annunzio in Francia*, Colloquio italo-francese, Roma, 9-10 maggio 1974, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1975, pp. 23-58: in particolare pp. 23-28, da cui sono tratte anche le citazioni riportate qui sopra. Infine, più in generale, per la fortuna del primo (e unico a essere completato) ciclo romanzesco dannunziano – ma con riferimenti alle *Vergini delle rocce* di cui qui non è inutile richiamarne almeno uno, ad integrazione, in prospettiva, di quanto suggerito nel testo – cfr. A. Andreoli, *I romanzi della rosa oltrefrontiera*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., p. 286

Se vogliamo, sulla scorta del discorso di Livi, potremmo addirittura avvicinare alcune frequentazioni dannunziane di Gaston Bachelard alla fortuna delle singole opere decretata dal pubblico francese. Constatando, per esempio, che *Le feu*, testo evocato due volte ne *La psychanalyse du feu* del 1938, l'anno, appena ricordato, della scomparsa del Vate, è «ristampato non meno di sei volte nel 1901» ed è anche, insieme al certo più lontano *Enfant de volupté*⁴⁰ (traduzione del *Piacere*), un romanzo estremamente fortunato nel tempo, tanto che riesce a «scavalcare la barriera della seconda guerra mondiale» e a farsi ristampare, nonché a farsi leggere ancora da qualche francese. Il *Triomphe de la mort*, evocato una sola volta ne *L'air et les songes* (1942)⁴¹, è in volume nel 1896 e «nell'arco di soli sette anni perviene alla ventisettesima edizione», per poi essere riproposto «un'ultima volta nel 1923» in una nuova traduzione; e solo di recente si è tornati a pubblicare quella di Hérelle⁴². Mentre *Les vierges aux Rochers*, mai citate da Gaston Bachelard, hanno fin dall'inizio un successo davvero molto più limitato di quello del *Trionfo della morte*, che del resto non è sicuramente paragonabile, a sua volta, all'*exploit* del più volte richiamato *Forse che sì forse che no*, che ha ben undici edizioni soltanto nel 1910, anche se poi la sua presa sui lettori si attenua progressivamente già a partire dagli stessi anni Dieci, come quella di un altro romanzo più datato, *L'Intrus* (traduzione de *L'innocente*), quasi dimenticato⁴³, e quella, insomma, della narrativa dannunziana in generale – novelle comprese – oltre che del teatro.

E se «l'essenziale della poesia dannunziana non ha mai varcato le Alpi»⁴⁴ e «i dati propostici dalle prose liriche sono difficilmente interpretabili», si può con-

[miei i corsivi]: «Al rientro dalla crociera greca, nell'estate 1895, quando la Duse è la nuova compagna, i progetti di scrittura si affollano: D'Annunzio si sente «gravido come non mai». Mentre già si profilano le *Laudi*, l'avventura teatrale gli si presenta come affare lucroso ma al tempo stesso, *la scarsa udiienza delle Vergini delle rocce, astratto roman-poème*, lo induce a replicare la formula «passionale» che aveva garantito la fortuna dei romanzi della *rosa*. Cosa conviene scrivere ora?».

⁴⁰ Cfr. J.-M. Tosi, *La fortune française de «L'Enfant de Volupté»*, in P. Gibellini (a cura di), *D'Annunzio europeo*, Atti del convegno internazionale, Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989, Lucarini, Roma 1991, pp. 61-78.

⁴¹ Cfr. G. Bachelard, *L'air et les songes*, Corti, Paris 1943 e LGF, «Le livre de Poche», Paris 1992, pp. 278-279. Sul *Triomphe de la mort* e la sua particolare percezione ritorneremo più avanti.

⁴² Cfr. G. D'Annunzio, *Triomphe de la mort*, traduit de l'italien par G. Hérelle, Avant-propos de C. Brécourt-Villars, Éditions Stock, Paris 1994; significativa la collocazione di questo romanzo nella «Bibliothèque cosmopolite» e la pubblicazione, nella stessa, delle novelle di *Terre vierge*.

⁴³ Col titolo mutato de *L'innocent*, ma sempre nella traduzione di G. Hérelle, *L'innocente* è uscito presso le Éditions de La Table Ronde di Paris nel 1992, nella bella collezione «La petite vermillon» (n. 23).

⁴⁴ *Laus vitae*, per esempio, viene pubblicata solo nel 1947, ma con la cura, almeno, di colui che sarebbe divenuto il maggiore studioso dannunziano d'oltralpe, Guy Tosi; mentre la silloge *Poésies (1878-1893)* appare venticinque anni prima, nel comunque già tardo 1912, ed è quella da cui il Bachelard di *L'air et les songes* «cite, chose exceptionnelle, un poème où la grand paix de l'arbre cède à une métamorphose mythique» e violenta: «l'arbre est un monstre» (H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec d'Annunzio*, cit., p. 221). Si tratta di *Villa Chigi*, una delle *Elegie romane*, per cui cfr. G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., pp. 364-369; il passo corrispondente a quello citato in traduzione francese da Bachelard è a p. 366, «Alberi strani, in torno, balzavan da terra a ghermire/con mostruose braccia la delicata nube» ecc.

statare invece il successo de *La Léda sans cygne, récit de la lande, suivi d'un envoi à la France* – sulla quale ritorneremo – che nel 1926 raggiunge già la decima edizione. Mentre ha un'eco davvero ridotta il *Nocturne*, pubblicato ben due anni dopo l'edizione italiana, soltanto nel 1923⁴⁵.

In questa prospettiva, sarebbe dunque facile pensare a Gaston Bachelard come ad un lettore dannunziano comune, suggestionato e sollecitato da un mercato che impone certe personalità e certe opere e le fa poi scivolare nell'oblio, dopo che «modernità» e «mondanità» hanno finito di abbracciarsi e di coincidere e motivazioni extralletterarie hanno fatto il loro corso nell'alveo della Storia⁴⁶. Ma non è così, o, almeno, non è così facile ridurre il rapporto di lettura critica che Bachelard intrattiene con l'opera dannunziana.

È ben vero che esiste una logica delle coincidenze, dalla quale è curiosamente facile essere tentati, sedotti. Se si può affermare, infatti, tenendo presente quanto è stato ricordato sopra, che *Le feu* potrebbe essere, per circostanze anagrafiche, un incontro giovanile o, più presumibilmente, per ragioni esterne di fortuna editoriale, il primo romanzo dannunziano ad essere frequentato da un non più giovane Bachelard, già al di là della cinquantina, si può anche ricordare che proprio nell'incipitaria e più rapida tappa del discorso sugli elementi, la già citata *Psychanalyse du feu* – terminata nel dicembre del 1937 soltanto due mesi prima della scomparsa di d'Annunzio – *Il fuoco* è citato due volte, con una facilità e una finezza di selezione che fa certo presupporre una lettura non sbadata o occasionale⁴⁷.

Evidentemente il filosofo deve essere stato subito colpito dal titolo così accessibile, pulito, e – perché no? – da quel «fuoco» spirituale, fatto di rigore, disciplina e volontà che è in fondo un nucleo ispiratore del romanzo del 1900. Ma se ci affidiamo soltanto a considerazioni esteriori di questo tipo, allora non si capisce davvero perché *Le vergini delle rocce* non siano citate una decina d'anni dopo – quando il rapporto con la fonte italiana s'era maggiormente consolidato, come si desume dal numero crescente delle citazioni – nella seconda parte de *La terre et les rêveries de la volonté* del 1948, dove non c'è traccia – e quasi inspiegabilmente – del romanzo del 1895. E proprio, direi, in quei capitoli iniziali in cui quasi lo si attende. Penso a *Le rocher* (VII) e a *La rêverie pétrifiante* (VIII)⁴⁸.

Ed è proprio su quest'ultimo testo di Gaston Bachelard e su alcuni punti particolari di quei capitoli – come quello relativo alla «statue» – che ritornerò con una certa continuità, pur con poche citazioni e con un discorso, in linea generale,

⁴⁵ Val la pena ricordare anche la disattenzione della 10/18 – che, nella collana «*Fins de siècles*» diretta dal grande Hubert Juin avrebbe potuto inserire qualche testo dannunziano – e, fin ora, di altri editori come Laffont o Actes Sud. Di recente, le Éditions des Syrtes hanno riproposto *Le Feu* (2000) nella traduzione di Hérelle e le Éditions de l'arbre Vengeur *La Léda sans cygne* (2006) nella traduzione di Doderet rivista da Lise Chapuis, che firma anche la Préface.

⁴⁶ Cfr. ancora F. Livi, *Tra modernità e mondanità: D'Annunzio nella cultura francese*, cit.

⁴⁷ Non a caso Hélène Tuzet a questa lettura dedica l'incipit del suo intervento e il paragrafo più lungo di questo: cfr. H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec d'Annunzio*, cit., pp. 215-220.

⁴⁸ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 183-204, 204-232.

di taglio più teorico e metodologico. Lo scopo di queste pagine, infatti, non è quello di attestare una presenza – evocata talvolta a necessario controcanto con esempi mirati, al di là del gioco delle occorrenze facilmente enucleabile dall'«indice dei nomi»⁴⁹ – quanto piuttosto un'«assenza», un incontro mancato. Il pretesto, non inutile, di questa lettura è l'impossibilità di una lettura; non è quindi tanto espletabile dentro i testi ora evocati di Bachelard sotto forma di citazioni ma piuttosto fuori di questi, in altre testualità bachelardiane e di altri critici e scrittori.

Ora, però, quello che davvero mi preme suggerire è ciò che dell'opera dannunziana presumibilmente il mio lettore-non lettore intuisce a partire da *Il fuoco* e non – e cercherò anche di spiegare il perché – dalle *Vergini delle rocce*, come ha fatto invece, e anche di recente, certa critica italiana⁵⁰: ovvero il rifuggire sempre più marcato di Gabriele d'Annunzio da quel tono naturalistico e cronachistico che aveva contrassegnato i *Romanzi della Rosa – Il piacere e L'innocente* soprattutto, un po' meno il *Trionfo della morte* e, anche, *Il piacere* nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894⁵¹ – verso una prosa di immagini slegate, libere finanche nella loro non inavvertibile iterazione e sapiente concatenazione sintattico-strutturale. Ovvero verso opere come la *Leda senza cigno* o il *Forse che si forse che no*, non a caso apprezzate e ben citate – rispettivamente nel primo e nel terzo capitolo di *L'eau et les rêves*⁵² – come esperienze, stimo, ormai limitrofe – con quella *Contemplazione della morte* evocata in tutti i 5 volumi della tetralogia – alla produzione lirico-allegorica e autobiografica delle *Faville*, che si muove quasi naturalmente verso una più libera, accumulativa evocazione leggera e incantata delle cose, delle immagini del mondo e dell'uomo.

Credo che sia proprio inseguendo questa evoluzione che il Bachelard che scriverà di lì a vent'anni il suo piccolo libro delle immagini – la bellissima

⁴⁹ Lo stesso discorso può valere, in parte, per quelli delle opere critiche su Gaston Bachelard citate alla nota 20, dove d'Annunzio è sempre, seppur parcamente, evocato.

⁵⁰ Diciamo fra il saggio, che rievocheremo, di G. Viazzi, *Di alcune funzioni segniche e corrispondenze nelle Vergini delle rocce*, «Es», 12/13, 1980, pp. 5-34, e quello, più recente, di S. Maxia, *La fontana, il fiore, la statua. Metamorfosi del simbolo equoreo nelle Vergini delle rocce di Gabriele d'Annunzio*, in G. Cerina, M. Domenichelli, P. Tucci, M. Viridis (a cura di), *Metamorfosi, mostri e labirinti*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 469-494. Non bisogna dimenticare comunque gli apporti, in tal senso, della già evocata scuola di Bologna, da Raimondi alla Lorenzini, da Roda, che avremo occasione di citare in altra nota, fino allo Zanetti, ed anche i suggerimenti di una critica dannunziana non «simbolica» come quella praticata da M. Ricciardi, *Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, Giappichelli, Torino 1970, che bene individuava la funzione nuova di cerniera e di filtro delle *Vergini delle rocce* nella complessa parabola della narrativa dannunziana, mediando le indicazioni sull'«orazione» che gli provenivano, in ambito torinese, da M. Guglielminetti, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Silva, Milano 1964, poi Editori Riuniti, Roma 1986 e Mercurio, Vercelli 2007.

⁵¹ Cfr. G. d'Annunzio, *Il Piacere*, nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894 e con una introduzione di I. Ciani, il Saggiatore, Milano 1976.

⁵² G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matiere*, Corti, Paris 1942 e LGF, «Le livre de Poche», Paris 1996, pp. 53-54 e 100-101.

Flamme d'une chandelle del 1961⁵³ – cerca, incontra e crea i suoi scrittori, i suoi produttori di immagini, e fra questi anche d'Annunzio. Così naturalmente, allora, la splendida accumulazione di materiale di cui parla James a proposito del *Fuoco* dannunziano e la produzione di immagini belle, che sembrano generarsi autonomamente e presentarsi alla vista del poeta in forma di visioni inaspettate, di cui è acuto, partecipe e non casuale osservatore Joyce⁵⁴, attecchiscono nell'immaginario bachelardiano e *Il fuoco* diventa un testo che si fa citare, e che fa sognare e scrivere⁵⁵.

Sognare e scrivere come opzioni solidali di quella *faculté naturelle* che Bachelard oppone sempre più, nel suo cammino liberatorio, a quella *faculté éduquée* che oggi – come ieri, del resto, per gli autori ormai classici – ci fa compilare più di cento pagine di note per un romanzo che ne conta trecento e talora ci fa ammettere, come riesce ancora a fare con garbo Niva Lorenzini, un «piacere intellettuale da letterato», che, più che il «fremito della vita», ci permette di assaporare «con lenta delizia» le «ebbrezze dell'arte» in un romanzo che atterrisce (e presumibilmente annoia, o addirittura sgomenta) il lettore – non solo comune – dei nostri giorni⁵⁶.

Ma perché Bachelard non cita *Le vergini delle rocce* ne *La terre et la rêverie de la volonté*? In quello splendido *Essai sur l'imagination des forces* – come recita il sottotitolo – che è la prima parte dell'ultima indagine sugli elementi, che si chiude, come è noto, con *La terre et les rêveries du repos. Essais sur les images de l'intimité*, pubblicato nello stesso 1948⁵⁷.

È davvero possibile che Bachelard non abbia cercato, incontrato il testo delle *Vergini delle Rocce*? Quel Bachelard in felice, rapida sintonia con il naufragio retorico e simbolico – fra stilizzazione lirico-allegorica e moltiplicazione delle

⁵³ G. Bachelard, *Flamme d'une chandelle*, cit. Pur riconoscendo l'utilità dei *lexiques informatisés*, faccio fatica a comprendere – insieme a quel Bachelard che in questi anni ho interiorizzato grazie ad alcune letture e a molte e vivaci discussioni con amici francesi – l'operazione informatica tentata proprio sul testo del 1961 e confluita in *La chandelle et le rêveur. Sur La flamme d'une chandelle de Gaston Bachelard. Lexique informatisé*, Édition universitaires de Dijon, Dijon, s.d.

⁵⁴ Cfr. i riferimenti bibliografici della nota 36.

⁵⁵ Significativa l'utilizzazione de *Il fuoco* anche nella superba *Flamme d'une chandelle*, cit., pp. 84-85. Non è tanto il fuoco della volontà, del rigore, dello spirito tenace e indefesso a manifestarsi in queste pagine, come si suggeriva prima. Nell'evoluzione di Bachelard dallo scienziato e dal *rêveur* più ironico all'artista, allo scrittore in proprio e pedagogo ispirato, «le grand roman *Le feu*» diventa la manifestazione non tanto di una volontà di potenza ma di «un *témperament poétique plus ardent [qui] dira avec plus de passion le feu des roses*». Per suggerimenti relativi a parte di quella complessa e non così facilmente descrivibile evoluzione bachelardiana cfr. almeno J. Libis (a cura di), *Gaston Bachelard. Du rêveur ironiste au pédagogue inspiré*, C.R.D.P., Dijon 1984, e, ma più centrato sul punto d'approdo che su quello di partenza, M. Fabre, *Bachelard éducateur*, P.U.F., Paris 1995.

⁵⁶ N. Lorenzini, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Il fuoco*, Mondadori, Milano 1996, p. XLII.

⁵⁷ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essais sur les images de l'intimité*, Corti, Paris 1948 e 1992.

strutture sintattiche parallelistiche, aumento di stereotipizzazione e moltiplicazione di modelli di decadentismo sublime⁵⁸ – di un iterato e ambigualmente progressivo immaginario elementare dannunziano; quel Bachelard che cita e commenta passi de *Il fuoco* nella *Psychanalyse du feu*, de *La leda senza cigno* ne *L'eau et les rêves* e del *Forse che sì forse che no* ne *L'air et les songes* del 1943.

Mi sono rifatto spesso questa domanda. Sostanzialmente per due motivi. Il primo riguarda il modo maldestro di citare Gaston Bachelard in Italia, soprattutto per quel che concerne la tetralogia sugli elementi, spesso considerata soltanto una sorta di regesto funzionale a un qualsiasi generico rinvio per ricerche letterarie dove, in qualche modo, compaiano il fuoco, l'acqua, l'aria, la terra. Il secondo, più importante, è che *La terre et les rêveries de la volonté* offre allo studioso di un certo d'Annunzio – diciamo quello fra il 1895-1896 e il 1910-1913 – tutta una serie d'immagini e di percorsi visivi che fanno pensare alla *Città morta* (1898) – citata non a caso, una volta, insieme al *Forse che sì forse che no* (1910)⁵⁹ – e, soprattutto, alle *Vergini delle rocce* (1895 e 1896) ma anche alla *Gioconda* (1899), almeno, oltre che a certe situazioni del *Fuoco* (1900). Ma, ripeto, soprattutto alle *Vergini delle rocce*.

E sarebbe stato veramente così facile – per quel Gaston Bachelard che è un fine selezionatore di passi dannunziani – inserire qualche ghiotta citazione dal romanzo del 1895, che il lettore, che conosce la tetralogia bachelardiana, il volume su *La terre et les rêveries de la volonté* e il testo delle *Vergini delle rocce*, davvero la attende, quasi con una certa impazienza. E devo confessare, a questo proposito, la mia delusione e il repentino desiderio di depredare quasi il testo bachelardiano per proiettarci silenziosamente sopra un saggio sulle *Vergini delle rocce* (e forse anche sul *Fuoco*)⁶⁰.

Ma la facoltà educata, la coerenza del critico che si deve innanzitutto misurare con testi e non con discorsi critici, se non per ampliare il suo orizzonte di attesa sempre all'interno di quegli stessi testi, mi ha imposto, altrove⁶¹, un utilizzo più mediato delle suggestive ricerche di Gaston Bachelard e qui, invece, ancora qualche scampolo di riflessione teorica *intorno* ad una lettura dannunziana non attivata, non eseguita da un sensibile lettore d'oltralpe dell'opera di d'Annunzio; ovvero, come si diceva fin dall'inizio, *intorno* a un incontro mancato fra *Les vierges aux rochers* e *La terre et les rêveries de la volonté*.

⁵⁸ G. Turchetta, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica nei romanzi dannunziani*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 16, 24, 28, 32, 40, 48, 53 e sgg., 106 e *passim*.

⁵⁹ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essais sur les images de l'intimité*, cit., p. 311.

⁶⁰ Poi, in parte, ma con opportune citazioni, effettivamente realizzatosi: L. Curreri, *Métamorphoses marmoréennes*, in Id., *La femme, le corps malade, la statue. Esthétisation culturelle du pathologique et transition romanesque dans l'œuvre narrative de Gabriele d'Annunzio (1894-1900)*, Presses Universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2001, pp. 494-589.

⁶¹ Cfr. L. Curreri, *Vergini e statue, scultori e assassini. Fascinazione e seduzione intorno alle Vergini delle rocce: d'Annunzio tra Louÿs e Valéry*, in Id., *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa 2008, pp. 125-242.

Non penso sia la data di pubblicazione, il 1896 delle *Vierges aux rochers*, a disturbare un lettore che con estrema facilità ripercorre a ritroso una cultura moderna che affonda sovente il suo fascino in un tardo e immaginifico Seicento o in un XVIII secolo preilluministico; un lettore poi che si trova a negare il progresso come ‘teleologia ascendente’ (diacronia su sincronia) e che senza frontiere, andando avanti e indietro come il Faust, cita l’*epos* medievale di Dante e quello moderno di Melville, di Goethe e Wagner⁶², un lettore d’eccezione di questo tipo, quale è quello che risponde al nome di Gaston Bachelard, penso preveda anche una piccola, insignificante marcia indietro per un Gabriele d’Annunzio non propriamente novecentesco. L’anagrafe, la cronologia e il mercato possono aiutare a delimitare una situazione possibile, un probabile contesto di lettura, ma certo non autorizzano o legittimano tagli netti.

Ho pensato allora che Bachelard abbia iniziato a leggere le *Vergini* e le abbia trovate terribilmente noiose, naufragando nella prima parte, come il buon Brunetière⁶³. Una prima parte che gli sarà apparsa pesante e, direi, anche falsa. Ma falsa e inautentica non come potevano essere false e inautentiche molte pagine dotate di qualità dannunziane – per immodesta ammissione dello stesso d’Annunzio⁶⁴ – di un Pierre Louÿs, già schernito ne *L’eau et les rêves* per la sua

⁶² Si pensi, a questo proposito, alle avventure, molto criticate ma certo suggestive, di un discendente lontano, diverso, come Franco Moretti. Penso a *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal “Faust” a “Cent’anni di solitudine”*, cit.

⁶³ In data 27 giugno 1896 Ferdinand Brunetière scrive ad Héréelle: «On jugerait le roman tout entier – si les *Vierges aux Rochers* peuvent s’appeler un roman – sur la première partie; et vous savez comme est fait le public: on se dispenserait de lire la suite, qui sera déjà difficile à lire, que de revenir sur ce premier jugement». È poi significativo che fin dall’inizio della lettera il Brunetière parli del *Libro primo* come del *Prologo*: «Nous n’en pourrions pas utiliser la première partie, je veux dire le Prologue». Come si chiarisce anche da questa affermazione: «S’il [D’Annunzio] fait le sacrifice du prologue, il n’y aura que bien peu de choses à retoucher dans les deux autres parties». E poi in una lettera successiva, del 21 luglio: «Et si je vous disais que je ne tiens pas du tout à notre *démoniaque?*». Lettere citate da Maria Giovanna Sanjust in G. D’Annunzio, *Lettere a Georges Héréelle 1891-1913*, a cura di M.G. Sanjust, Palomar, Bari 1993, pp. 206-207. Per i rapporti fra lo scrittore italiano e il direttore della «Revue des deux mondes» cfr. Ch. Dédéyan, *Gabriele D’Annunzio et Ferdinand Brunetière*, in *D’Annunzio e la Francia*, cit., pp. 231-240. Che Brunetière sia stato poi, a suo modo, uomo ‘buono’, intelligente e perspicace, lo dimostra ora, in via generale, A. Compagnon, *Connaissez-vous Brunetière? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*, Seuil, Paris 1997.

⁶⁴ «Il successo del Louÿs è una prova in mio favore. Il Louÿs è un *dannunziano*; io so ch’egli è tra i più caldi ammiratori. Non ha egli trionfato per alcune *qualità dannunziane?*»; lettera ad Héréelle s. d., ricevuta il 9 luglio 1896 (cfr. G. d’Annunzio, *Lettere a Georges Héréelle 1891-1913*, cit., pp. 202-206; citazione da p. 205 e corsivo del testo). Ma Louÿs era, in verità, uomo intelligente (altrimenti non si sarebbe reso conto, per dirne una, non solo delle potenzialità dannunziane ma anche di quelle, ben più moderne, di Valéry e Gide) e, al di là della sua stessa produzione, era anche un lettore divertito dell’immaginario dannunziano, al punto da volgere in ridicolo, in lettere all’amico Jean de Tinan relative all’inizio del 1897, sia significativi particolari femminili, come le «mani» delle *Vierges aux Rochers*, uscite in volume proprio quell’anno da Calmann-Lévy, sia elementi centrali dell’intreccio del *Triomphe de la mort*, quale lo scioglimento della vicenda con l’omicidio della donna. Cfr. P. Louÿs, J. de Tinan, *Correspondance 1894-1898*, présentée & annotée par J.-P. Goujon, Édition du limon, Paris 1995, pp. 238 e 246: «Je me suis alors aperçu qu’elle

facile esibizione di *res*; ovvero di cose-idee, suggerirei, di oggetti-concetti così evidenti, così tipici della «gora del Decadentismo» o della «sirte del D'Annunzio decadentistico» – lamenterebbe ancora Oreste Macrí; anche quel Macrí che salva non casualmente il *Poema Paradisiaco* dal «pantano decadentistico» e che avremo presto occasione di rievocare.

Insomma, leggendo le *Vierges aux rochers*, a Bachelard si presenta un d'Annunzio falso e inautentico non come poteva esserlo – lo era poi davvero? – quel Louÿs vergineo e marmoreo, se non proprio «roccioso», che proprio nel 1896 pubblica il suo *best-seller*, *Aphrodite*, romanzo in virtù del quale riceve una cospicua rinomanza, sulla scorta anche dell'elogio di François Coppée; o, se si vuole, quello stesso Pierre Louÿs che quel po' di d'Annunzio che Paul Valéry rintraccia ne *Les nourritures terrestres* (1897) di André Gide non è sufficiente a salvare, già due anni prima, dall'ironia amara con cui l'autore di *Paludes* (1895) lo proietta nella figura ridicola del «mon grand ami Hubert»⁶⁵.

Per Bachelard non è falso Louÿs in quanto Louÿs (quello di André Gide per intenderci) o in quanto emulo di Gabriele d'Annunzio (quello proposto dallo stesso d'Annunzio), ma in quanto pensa e ripensa delle immagini. Quasi un delitto per Bachelard, per il quale «il faut penser les concepts et rêver les images»⁶⁶. Ed è per questa contraddizione profonda che le immagini di Louÿs, per il lettore avido di Bar-sur-Aube, non rivelano nulla o veramente poco, al di là del loro subitaneo prodursi in *res*, in cose, in costruzioni testuali oggettivamente grossolane, dove l'amata *poétique de la rêverie* è vanificata da *symboles fabriqués*⁶⁷.

avait (sous ses manches Zaessinger) des mains dont l'extérieur était havane foncé, et la paume rose porc, ce qui est la caractéristique des Vierges aux Rochers d'ici et des guenons d'eucalyptus) (lettre d'Alger, 23 mars 1897); «Je quitte Alger avec elle le 24 avril. Je la mène à Nice puis à Cannes, et enfin j'arrive avec elle à Paris le 30. Je te la montre le 1 mai, je la baise neuf fois dans la nuit et je la tue à la première aube (Tr. della m.). Ton P. L.». Significativo poi che lo stesso Tinan scherzi con Louÿs sui suoi lavori chiamando in causa ancora d'Annunzio, riferendosi ai plagii denunciati dal Thovez: «Je suis en train de venger la Frrrance. Je fais du d'Annunzio plus d'Annunzio que Nature. J'ai achevé hier soir un chapitre «Pourquoi m'as-tu aimée?» qui est tout à fait pur. Je fonde à moi tout seul le NéoAnnunziorisme. Il a plagié Péladan! Je plagierai Jules Bois!» (p. 121; lettre du 26 février 1896); «Le bon romancier Gabriel d'Annunzio prend des notes lorsqu'il lit Péladan d'une écriture plus semblable à nos calligraphies admirables qu'aux pattes de mouches (garder la patte de mouche pour sa mère!) de notre éminent poète nrrrrral François Coppée, de l'académie Frrrrrançaise» (p. 136; lettre du 10 mars 1896).

⁶⁵ Cfr. A. Gide, *Paludes*, Gallimard, «Folio», Paris 1991, pp. 13-25. E sulla lettura avvertita e sulla reazione di Louÿs cfr. ora le rapide ma fini osservazioni di J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Corti, Paris 1996, pp. 105-107.

⁶⁶ Cfr. ancora il già evocato J.-P. Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image*, cit.

⁶⁷ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, cit., pp. 49-50. Bachelard parla, verso la fine del primo capitolo – *Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes. Les conditions objectives du narcissisme. Les eaux amoureuses* – della presenza del cigno in letteratura in quanto «ersatz de la femme nue». E fa un esempio di «rêverie naturelle», evocando una scena del *Second Faust*, ch'egli divide in tre quadri: ovvero «le paysage», «la femme», «le cygne». Poi Bachelard prosegue con altri esempi. Il primo, tratto dall'opera di Louÿs, mette in scena dei «symboles fabriqués»: «Pour souligner le naturel de la rêverie de Faust, nous allons lui opposer un

Bachelard (1884) crede nella libertà dell'immagine, non asservita a nessuna costruzione, tantomeno oggettiva, da vero simbolo fabbricato. Non siamo così lontani dal rifiuto netto di Macrí (1913) operato nei confronti del simbolismo «conativo, programmato» di Gabriele d'Annunzio⁶⁸. Soltanto il riscatto del simbolo differisce fortemente fra i due: sustanziazione del simbolo, «significato ed essenza», con sua sofferta immersione in «inferno, maledizione e surreale» in Macrí, fino al punto che si può parlare di *heart of darkness* del simbolo stesso⁶⁹; e scioglimento del simbolo, percepito come entità troppo dura e monolitica, finanche pericolosa, in un caleidoscopio soggettivo di immagini, stabilizzato, nei suoi giochi di luci e di colori, dagli specchi potenti delle *rêveries* e da quella stupenda *poétique de la rêverie* che li raccorda, in Bachelard, per «mettre en pleine lumière la prise de conscience d'un sujet émerveillé par les images poétiques»⁷⁰.

deuxième exemple où les symboles vont nous apparaître évidemment fabriqués, grossièrement assemblés». E nel paragrafo successivo (XI), parla di d'Annunzio e della *Leda*, a proposito della quale, domandandosi «si un vieux symbole est encore animé de forces symboliques», coglie e apprezza, nel testo evocato dello scrittore italiano, le «mutations esthétiques qui parfois viennent ranimer d'anciennes images» e oppone così la «simplicité de lignes» alla «fougue de métamorphoses», «une imagination trop formelle» a «une poussée plus directe [...] une réalité élémentaire de l'imaginaire matérielle». Non a caso, infine, dopo l'esempio di d'Annunzio, che fonde «le naturel de la rêverie de Faust» e l'«imagination trop formelle», «scolaire» di un Louÿs, cita *Le Cygne Rouge* di Albert Thibaudet, che indica come «un bon exemple de *dissymbolisme*, symbolisme du côté des images explicitement énoncées». Cfr. ancora, per tutti questi passi, G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., pp. 49-56 e la nota 27 del Capitolo III della Parte I, che qui riprendo, scusandomi, per ribadire un passaggio particolarmente interessante del discorso.

⁶⁸ O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1997, p. 16. Ma su questo volume cfr. il Capitolo III della Parte I di questo mio volume. Indicativo poi che Oreste Macrí, scomparso il 14 febbraio 1998, fosse tornato a riflettere su Bachelard pochi mesi prima e avesse in animo un saggio sul filosofo e critico francese.

⁶⁹ Cfr. ancora il Capitolo III della Parte I di questo mio volume.

⁷⁰ Cfr. G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris 1960 e 1993, p. 1; si legga però tutta l'*Introduction*, fondamentale, che passa dal «sujet émerveillé», dall'«émerveillement» alla «joie de parler en poésie» (ivi, pp. 3 e *passim*) e «son absolue positivité», ecc. A proposito del simbolo, in particolare, nota Jean Starobinski, ne *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris 1970, p. 192, che «[...] à travers les ambiguïtés, les malentendus et les attraites de la notion de symbole, l'on glisse d'une *philosophie de la conscience*, aux spéculations d'une *philosophie de la nature* psychologisée – avec les conséquences que l'on devine en critique littéraire, c'est-à-dire dans un domaine où l'on peut donner libre cours aux nostalgies les plus confuses. Gaston Bachelard a su s'en garder: ses derniers livres [e *La poétique de la rêverie* è uno di questi] nous mettent en garde contre la tentation de conférer aux symboles une valeur substantielle indépendante. Sa philosophie de l'imaginaire reste fermement attachée à un point de départ subjectif, c'est-à-dire à un *cogito* de la rêverie et de l'émerveillement». Io aggiungerei subito, però, che l'«émerveillement» deve proteggere Bachelard dalla *dead zone* del simbolo, verso la quale si muove invece Macrí con grande piacere. Nei prossimi paragrafi, anche con l'aiuto dello stesso Starobinski, preciserò, sempre a partire dal mio incontro mancato, come Bachelard voglia sottrarre ad ogni costo il suo *imaginaire* da una pericolosa *descente aux enfers*, da una ricognizione fra i «mythes de la culpabilité», i «symboles de la lutte entre les hommes» (ivi, p. 193). In questa prospettiva, però, si dovrebbe riconoscere – Starobinski dovrebbe riconoscere – che un aspetto preciso della nostalgia opera in Gaston Bachelard, specie negli ultimi libri, ed è precisamente quello che gli fa sperimentare, alla lettura e all'ascolto di un brano poetico, «una sensazione onirica di soddisfazione». Si può leggere a riguardo L. Sohn,

Ma questa «prise de conscience», come la sostanziazione di Macrí, non deve e non può essere pilotata. Deve piuttosto, come il simbolo in cui crede Oreste Macrí, essere immersa nel soggetto, in modo da «donner un prix subjectif durable à des images qui n'ont souvent qu'une objectivité douteuse, qu'une objectivité fugitive»⁷¹.

E nel «Prologue ennuyé» delle *Vierges aux rochers* – di cui parla in una lettera a Georges Hérelle del 27 giugno 1896 il già ricordato Brunetière – a Bachelard deve essere apparsa, con sgradita trasparenza, non una potenziale «communication avec la conscience créante du poète»⁷² ma una decodificazione, alquanto oggettiva, di un libro orientato, troppo pilotato; ed è significativo che anche Macrí, in una prima attraversata del *Poema Paradisiaco*, lasci cadere in prospettiva un riferimento – del resto già attestato in altra critica dannunziana⁷³ – alle tre *Vergini delle rocce*; soltanto di recente ripescate nel segno della «pietà familiare» di Anatolia⁷⁴.

Ne *La terre et les rêveries de la volonté*, un materiale non libero – anzi bloccato, evidentemente, sul significato delle tre vergini (Massimilla Anatolia Violante) e sulla loro monotona relazionalità, semantizzata principalmente sullo statico tema dell'attesa e sull'immobilità di un universo sterile, irrigidito, pietrificato

Nostalgia, «The international Journal of Psycho-Analysis», 64, 1983, pp. 203-211 (ma cfr. la trad. it. *Aspetti della nostalgia*, in *Solitudine e nostalgia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 97-128; citazione da p. 99).

⁷¹ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, cit., p. 1. Per una più specifica integrazione di questi ultimi punti, si veda comunque un intervento di G. Durand, *Science objective et conscience symbolique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, «Cahiers internationaux de symbolisme», 4, 1964, pp. 41-59 (si tratta di una comunicazione presentata al Colloque de Symbolisme, Paris 18-19 maggio 1963). E, in una prospettiva più larga, si possono tenere presente alcuni suggerimenti contenuti in J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris 1982, sulla presenza di Bachelard nella quale, in riferimento anche al problema della «conscience» e alla qui evocata *Poétique de la rêverie*, cfr. il sottile intervento di M.-L. Lentengre, *Poésie et imaginaire: à propos du récent ouvrage de Jean Burgos*, «Francofonia», 6, 1984, pp. 91-101.

⁷² Cfr. ancora G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, cit., p. 1. E davvero significativa è la posizione iniziale occupata da questa considerazione.

⁷³ Per quanto riguarda il *Poema paradisiaco* del 1893 – non molto lontano dal tempo di composizione delle *Vergini delle rocce* (anche se alcune liriche in esso incluse risalgono al 1890) – si consulti l'indagine di L. Testaferrata, *Il Poema paradisiaco ovvero dell'ombra e della luce*, in Id., *D'Annunzio "paradisiaco"*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 3-120. Ma si vedano già prima E. Sanguineti, *Nel parco*, in Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966 e 1975, pp. 61-75, e A. Rossi, *D'Annunzio e il Novecento: il parco e il labirinto (I)*, «Paragone», Nuova Serie – 222/42, 1968, pp. 23-54. Altri suggerimenti in I. Nardi, *Il simbolismo di scuola: il Poema paradisiaco e l'Innocente*, in Id., *Dal "simbolo" all' "ignoto". Studi sul simbolismo dannunziano*, Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 9-45, e in A. Enrile, *Mater et imago. Note sul Poema paradisiaco*, «Es», 12/13, 1980, pp. 45-54. Cfr. infine il più recente sguardo d'insieme offerto da *Poema paradisiaco*, Atti del Convegno, Pescara, 7-8 maggio 1993, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Edisars, Pescara 1993: e suggerirei qui, e non a scapito degli altri interventi ma per la linea cui è improntata questa nota, i saggi della Balducci e di Giannangeli, della Costa e di Bárberi Squarotti.

⁷⁴ Il breve ma significativo paragrafo del 1996, *Anatolia nelle «Vergini delle rocce» o della pietà familiare*, è sempre in O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 160-167.

– poteva già essere ben rappresentato da Joris-Karl Huysmans con un romanzo come *En rade* (1887), per esempio, o con tante altre sue pagine⁷⁵.

De cette *rêverie pétrifiante*, bien des pages de Huysmans pourront servir de premiers exemples qui rendront plus facile l'étude d'images moins durement constituées. D'ailleurs, comme pour davantage faire mourir le monde contemplé, la vision de Huysmans y ajoute des plaies purulentes. Les marques cadavériques abondent dans la *poétique matérielle* de Huysmans. Une dialectique de la pierre et de la plaie nous permettra d'associer aux figures immobilisées d'un monde pétrifié un faible et lent mouvement étrangement inspiré par la maladie des chairs. Formulons donc la dialectique matérielle imagée de Huysmans par ces deux termes: pus et mâchefer.

Comme centre de notre *analyse matérielle* de la poétique de Huysmans, nous choisirons le cinquième chapitre du roman *En rade*.⁷⁶

È qui ben evidente il distacco netto di Bachelard da una poetica della materia troppo materiale, giocata in un universo immobile, pietrificato e malato. Un universo che spaventa ma che affascina, al tempo stesso, un lettore *fin de siècle* come Hofmannsthal, la cui «memoria» si fa già soggiogare da «una metafora bellissima» del *Trionfo della morte* (1894):

Di questo «Trionfo della morte» mi è rimasta nella memoria una metafora bellissima. Una volta, in una mistica serata di settembre primaverile, nelle terme di Diocleziano, il protagonista, guardando i neri, rigidi, devastati, antichi, michelangioleschi cipressi, si sente commosso dalla loro profonda, crudele tristezza come da un simbolo dell'inutilità di ogni volontà di resistenza e di comprensione: ma tutt'intorno, però, tra arbusti di mirto, luccicano al suolo frammenti di un bel marmo sensuale, antico: mani tenere e graziose che sostengono il lembo di una clamide; braccia erculee dai muscoli furiosamente tesi, mammelle enormi, sufficienti ad allattare una prole di titani, dolci nomi di donne e di liberti scolpiti su urne funerarie, su bianchi sarcofagi danze di ragazze, il riso di maschere e corone di fiori e di frutti...

È molto strano che qualcuno trovi in cose così rigide l'immagine della propria visione del mondo, poiché nella vita tutto scivola e fluisce. Ed è molto singolare che la vita gli si annunci nelle artificiali tracce di pietra di un'età passata. C'è infatti qualcosa di rigido e di artificiale nella concezione del mondo di d'Annunzio⁷⁷.

⁷⁵ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 205-220. Su questo aspetto cfr. il saggio di B. Sarrazin, *A propos de quelques pages de Bachelard, pierre et pierres: l'expérience de J.-K. Huysmans*, «Revue des Sciences Humaines», 133, 1969, pp. 93-115.

⁷⁶ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 205-206.

⁷⁷ H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio (II)* (1894), in Id., *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. Mazzarella, Shakespeare & Company, Milano 1983 e 1984, pp. 66-70; citazione da pp. 69-70. Il passo cui si riferisce Hofmannsthal chiude il capitolo III del *Libro Quinto, Tempus destruendi*, del *Trionfo della morte* (cfr. G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, Edizione diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli, Introduzione di E. Raimondi, Mondadori, Milano 1988, pp. 934-935).

Ho volutamente spostato, per un attimo, il discorso sul *Trionfo della morte* – vicino alle *Vergini* ed evocato una volta da Bachelard come un romanzesco in cui è percepibile «la douleur dans le cosmos», «la lutte dans les éléments»⁷⁸ – per dare l'idea di una spazialità, fra Huysmans e d'Annunzio, fra 1887 e 1894, che Bachelard non avrebbe certo amato prolungare, nei suoi mondi, nelle sue «miniature», con altre evocazioni, con altre letture esemplari e magari con il celebre approdo hofmannsthaliano al microcosmo roccioso delle *Vergini delle rocce*, in cui «non succede assolutamente nulla» – James ripeterà «nothing» quattro volte in una pagina⁷⁹ – nonostante l'eroe e «il paesaggio» siano «assetati di azione»: «È un gigantesco vacillare, impennarsi, arrampicarsi, invadere; uno smisurato volere e potere, che all'improvviso è diventato rigido e muto»⁸⁰. Ora, senza tornare a insistere sul mito dell'avidità del «vedere» dannunziano, quell'avidità precocemente indicata come sfida di onniscienza medusea proprio da Hofmannsthal e ben discussa da Ferruccio Masini e, più di recente, da Gilberto Lonardi, Arturo Mazzarella e Lea Ritter Santini⁸¹, è chiaro che questo «vedere», questo «gaze», su cui insiste Maragliano⁸², non possa ispirare il *bonheur de rêver, bonheur*

⁷⁸ G. Bachelard, *L'air et les songes*, cit., p. 279.

⁷⁹ H. James, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Literary Criticism. French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*, cit., pp. 932-933.

⁸⁰ H. von Hofmannsthal, *Il nuovo romanzo di d'Annunzio*. «Le Vergini delle rocce» (1896), in Id., *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, cit., pp. 71-80; citazione da pp. 77-78.

⁸¹ Cfr. F. Masini, *Lo sguardo della Medusa: D'Annunzio e Hofmannsthal*, «Studi Germanici», 11, 1973, pp. 299-310, poi come *Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio nella interpretazione del giovane Hofmannsthal)*, in E. Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 283-297. Un'applicazione e un'evoluzione della percezione hofmannsthaliana è in G. Lonardi, *Gli occhi irretorti* (1987), in Id., *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Essedue, Verona 1988, pp. 9-36 (ma in particolare si leggano le pp. 9-21 e altri due saggi dello stesso volume, *D'Annunzio: agone, mito, trasfigurazione* (1983) e *Gli dei del cavallo* (1986) alle pp. 77-96 e 137-152). Dopo Masini, per la ricezione dei saggi di Hofmannsthal offrono indicazioni sia A. Mazzarella, *Attraverso la décadence*, in Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, cit., pp. 5-51, poi in A. Mazzarella, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Bibliopolis, Napoli 1991, pp. 15-59, e dello stesso, ancora, «...Una vita di notti lunari», in Id., *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Liguori, Napoli 1983, pp. 113-127 (in particolare pp. 114-120), e *Hofmannsthal "lettore" di D'Annunzio*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 3-5 maggio 1984, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1985, pp. 283-298 (volume, quest'ultimo, in cui Hofmannsthal è, dopo Nietzsche, l'intellettuale tedesco più richiamato); sia L. Ritter Santini, *La memoria sentimentale: Hugo von Hofmannsthal straniero e in patria*, in Id., *Nel giardino della storia*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 85-107, ma già come introduzione a H. von Hofmannsthal, *Saggi italiani*, Mondadori, «Oscar Saggi», Milano 1983. Più in generale, per gli alquanto sondati rapporti fra Hugo von Hofmannsthal e Gabriele d'Annunzio, cfr. anche A. Andreoli, *Di sé a se stesso*, in Id., *D'Annunzio archivistica. Le filologie di uno scrittore*, Olschki, Firenze 1996, che a p. 14 offre una nota che spazia dai contributi lontani ma preziosi di Aspetberger e del cui evocato Masini fino – ma senza rilevare l'importanza di Lonardi nell'evoluzione di questo quadro critico nella seconda metà degli anni Ottanta – a quelli dei primi anni novanta di Netti e Renner, cui aggiungerei almeno A. Carbonari, *Die Sirenetta. Hofmannsthal traduttore e interprete di d'Annunzio*, «Lettere Italiane», 47/1, 1995, pp. 72-105.

⁸² Cfr. G. Maragliano, *Figures and Things: the Gaze in d'Annunzio, Hofmannsthal and Rilke*, in Ch. Berg, F. Durieux, G. Lernout (a cura di), *The Turn of the Century: Modernism and Modernity*

d'écrire bachelardiano: da un lato, infatti, è alla base di quelle «artificiali tracce di pietra», che spingono d'Annunzio verso Huysmans e, nel peggiore dei casi, verso quel Louÿs bollato per le sue costruzioni testuali oggettivamente grossolane e sterilmente iterate; dall'altro quello stesso «vedere» non attiva, non costruisce un mondo dove «tutto scivola e fluisce» ma piuttosto, come dice Lucia Re a proposito delle *Vergini*, «a strangely static atmosphere»⁸³. E Bachelard ha scartato quella «strangely static atmosphere» dal suo mondo, che non vuole rigido, pesante. Dunque per il nostro non ha senso continuare ad evocare testi in quella direzione, da Huysmans a d'Annunzio, da d'Annunzio a Hofmannsthal. La sua critica non è né nutrita dal rigoroso catalogare praziano, né dall'ansia del plagio, del calco: spiega altrimenti l'originalità dei poeti, come si è visto, e forse, se avesse vissuto ancora, avrebbe ripensato ed evocato, sognato e scritto delle *Vergini delle rocce* a partire da *Picnic at Hanging Rock*, senza chiedersi, ovviamente, se Joan Lindsay avesse letto il romanzo di d'Annunzio⁸⁴.

Insomma, l'immobilità delle vergini dannunziane – anche a partire dalla presenza topica della «statue» sempre discussa nel capitolo sulla *rêverie pétrifiante*⁸⁵, sia quale contraltare indicativo di un mondo irrigidito, sia, e ci ritorneremo, come «dream of the moving statue», suggerirei utilizzando il titolo suggestivo di un bel libro di Kenneth Gross⁸⁶ – potrebbe aver significativamente definito, per il mio lettore-non lettore, la non percorribilità, la non frequentabilità di un'immagine e il non-approdo a un immaginario sacrificato a un'idea, chiuso in sé stesso – come il mondo che dovrebbe pur cingere e rappresentare – e non creato e percorso, attraversato anche da «cambi e interscambi», come suggerirà poi uno dei più acuti e profondi lettori delle *Vergini delle rocce*, Glauco Viazzi⁸⁷.

Ma se prima è stato abbastanza facile chiarire alcune scelte bachelardiane di ordine generale, teoriche prima che critiche, evocando a controcanto un'esperienza come quella di Macrí, unitaria ed esemplare anche nei confronti di d'Annunzio, ora, seppure per verificare la particolarità specifica del non-approdo alle *Vergini*, è forse troppo sviante riferirsi a un contesto otto-novecentesco come quello in cui ha operato criticamente Glauco Viazzi, al secolo Jusik Achrafian (1920-

in *Literature and the Arts / Le Tournant du siècle: Le Modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, de Gruyter, Berlin 1995, pp. 488-496.

⁸³ «The lack of a solution (lack of choice) makes for a strangely static atmosphere in the novel. The narrative movement amounts to a stylized ballet in which the figures of the three women occupy in turn the position of the "elected one", but never actually fill it.» Cfr. L. Re, *Gabriele D'Annunzio's novel Le vergini delle rocce: «Una cosa naturale vista in un grande specchio»*, «Stanford Italian Review», 2, 1983, pp. 241-271; citazione da p. 251.

⁸⁴ Su cui cfr. un mio saggio, di prossima pubblicazione in *Altre metamorfosi dannunziane. Leggere al futuro*. Le Vergini delle rocce, *Picnic at Hanging Rock*, *The Stepford Wives*.

⁸⁵ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 205-232. Ma si veda il prosiegua del discorso nel testo.

⁸⁶ K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1992.

⁸⁷ G. Viazzi, *Di alcune funzioni segniche e corrispondenze nelle "Vergini delle rocce"*, cit.

1980). Ci si dovrebbe piuttosto tuffare in quel contesto e dopo Hofmannsthal, allora, si potrebbe rievocare ancora una volta Henry James, lettore d'eccezione che attiva, al contrario di Bachelard, una lettura de *Le Vergini delle rocce* ed in una prospettiva completamente opposta a quella bachelardiana ora ricostruita *in absentia*. Anche se lo scoglio ermeneutico ed epistemologico resta, in fondo, quello su cui si incaglia il *vaisseau fantôme* di Gaston Bachelard. James, infatti, pur avendo bisogno di un'idea – «general idea» e non «pictorial idea» – prima e al di là delle «images», riconosce la complessità fine a sé stessa delle immagini – «the complexity of images» – che d'Annunzio utilizza a proposito delle «blighted Virgins» e dalle quali l'autore di *The Spoils of Poyton* (1896-97) si sente «beguiled and bribed», irretito e corrotto⁸⁸. Ed è qui espressa in maniera piuttosto forte – e senza l'aiuto, per il momento, di quell'«ironia» che Almansi giustamente individua come uno strumento del James saggista⁸⁹ – una «perdita dell'innocenza» legata alla lettura e all'atto critico che le è connesso. Una perdita che evocavo, non a caso, fin dall'inizio, e che in Bachelard si complica, in quanto finisce per intrecciarsi con un orientamento critico decisamente innocente, in cui l'ironia che salva James dal contatto con d'Annunzio – e che si esplicita soprattutto verso la fine del suo saggio – lascia il posto ad un *bonheur* che non può far altro che incagliarsi o, al limite, ritrarsi, prima ancora di approdare all'universo vergineo e roccioso del romanzo dannunziano. Il *bonheur d'écrire et de rêver* deve, come vedremo, essere sicuro di poter sublimare d'Annunzio e le sue testualità, una volta che vi si è accostato. La distanza dell'ironia jamesiana non può che tradursi in un incontro mancato.

⁸⁸ H. James, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Literary Criticism. French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*, cit., p. 933. Viene in mente il saggio di Benedetto Croce, *Gabriele d'Annunzio*, che, scritto nel 1903, esce l'anno dopo su «La critica», nello stesso 1904 del saggio jamesiano (poi in B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, vol. IV, Laterza, Bari 1915, ma qui si cita dall'ed. economica del 1973). La reazione è simile e, per quanto riguarda le *Vergini delle rocce* in particolare, se James parla di «blighted Virgins», ovvero di vergini inaridite, avvizzite, Croce parla del «*Canzoniere delle Vergini condannate alla sterilità*» (p. 44; in corsivo nel testo). Certo, il critico italiano parte da presupposti differenti e forse più avvicinati, in fondo, a quelli di Bachelard. Ma non oso certo qui avventurarmi in una pericolosa speculazione, che magari accomuni, stilisticamente e/o ideologicamente, la critica «fenomenologica» di Bachelard a quella «stilistica» di Croce, anche se penso che si potrebbe fare un tentativo serio in questa direzione, ovviamente altrove. Uno stimolo in tal senso mi è stato procurato dalla lettura del profilo crociano eseguito da Pier Vincenzo Mengaldo. Alcuni indizi favorevoli: «quel gusto della rappresentazione positiva e corpulenta di cui ha detto Contini»; «Per questo grande «atleta della cultura» la continuità era tutto»; «Un periodare unificante e riposato» e la sua conseguenza sul lettore, «indotto a una lettura lenta, riposata»; «prosatore democratico»; «insistenti – e non di rado molto suggestivi – paragoni fra testi lontani e allotrii»; «né manca il ludismo». Uno contrario: «Chi legga le pagine critiche di Croce è colpito dalla rarità di metafore». Uno da discutere: «la sua avversione alla modernità» (cfr. P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 21-28; citazioni rispettivamente da pp. 22, 23, 24, 25, 26 e 27). Ad una «sintonia ermeneutica» tra James e Croce ha accennato anche E. Giammattei, *Le vergini delle rocce: il racconto, l'ascolto*, in *D'Annunzio a cinquant'anni della morte*, cit., pp. 297-318; a p. 299.

⁸⁹ G. Almansi, *Prefazione a H. James, D'Annunzio e Flaubert*, cit., pp. 9-28.

Del resto, per un Gaston Bachelard postbellico – già postbellico durante il conflitto – e ultrasessantenne, che con sempre più tenacia cerca la genuinità e, con essa, un poco romanticamente (innocentemente), la positività delle immagini, delle *rêveries* poetiche; per un Gaston Bachelard che sempre più insegue il dinamismo attivo (della ri-costruzione, della ri-creazione) dell'operaio, del fabbro (del lavoratore *tout court*) e sminuisce tutti quei sogni di potenza che «vivent [...] dans un univers paralysé» e «font mourir les pierres» come se gli autori, gli scrittori manifestassero «un certain refus d'y [alle «images de la pierre»] participer»⁹⁰; per un filosofo che allontana «ce pessimisme matériel» e ne rifiuta la «violence» nascosta, quella che non produce nulla, nessuna azione degna di nota, perché «tout est violent, mais rien n'explose»⁹¹; infine per un uomo che, in prospettiva, dopo le *rêveries de la volonté*, chiude la tetralogia degli elementi con les *rêveries du repos* e subito dopo, nel 1950, ristampa significativamente quella «propédeutique à une philosophie du repos» che è *La dialectique de la durée* (1936), dove individuava nel riposo «un des éléments du devenir» approfittando già «de l'heureux âge où l'homme est rendu à lui-même, où la réflexion s'occupe plutôt à organiser l'inaction, qu'à servir des exigences externes et sociales»⁹²; per questo duplice Bachelard, oscillante fra una «volonté» pura e dinamica, non soggetta a violenze o a progetti di potenza, e un «repos» attivo, lontano da una funerea «quiétude» e «inscrit au cœur de l'être», *Le vergini delle rocce* potrebbero soltanto – e nel migliore dei casi – manifestare un clamoroso errore; come dire, un'occasione mancata, un sogno spercato.

Lo spostamento in un altro mondo da parte dell'eroe – lo spostamento di Claudio Cantelmo dalla Roma «bianca» e anonima della speculazione edilizia al paesaggio aperto con rovine dell'agro romano e poi a Rebusa, «paese dalle vertebre di roccia», e a Trigento, in una liminare terra d'Abruzzo⁹³ – non partorisce, infatti, un vero ampliamento dell'immaginario dell'eroe. L'ipertrofica cultura storica e filosofica, che lo ha, di fatto, reso necessario, ne ha anche evidentemente limitato la traducibilità da idea in immagine.

⁹⁰ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 205.

⁹¹ Ivi, p. 215.

⁹² Cfr. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, cit.; Id., *La dialectique de la durée*, Boivin, Paris 1936 e P.U.F., Paris 1950 e 1993, p. V. Sono già evidenti nel testo le ragioni che mi inducono ad evocare questa ristampa, che resta comunque un caso eccezionale nel panorama delle pubblicazioni di Gaston Bachelard in vita. Non c'è infatti un'altra opera del "primo periodo" (1928-1937) che venga riedita da un editore decisamente più importante nel corso dell'esistenza del filosofo di Bar-sur-Aube. La *réédition* presso P.U.F. ha dunque un significato preciso, che evade quello commerciale e librario (forse all'origine della ristampa, ma sempre presso lo stesso editore, Gallimard, della contigua *Psychanalyse du feu* (1938) nel 1949, una volta ultimata la tetralogia presso Corti) e che risponde al clima intellettuale vissuto da Bachelard in quel momento. Diverso, infine, l'altro caso de la *nouvelle édition augmentée* del *Lautréamont*, Corti, Paris 1939 e 1956.

⁹³ Cfr. G. Papponetti, *L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, I, *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, Atti del XX Convegno internazionale di Studi dannunziani, Pescara, 6-7 dicembre 1996, Ediz. Pescara 1996, pp. 63-90 e poi in Id., *Il vivere inimitabile. Saggi dannunziani*, Alle Case Pente, Sulmona 1997.

E un lettore come il nostro Gaston Bachelard, che crede nel primato dell'immagine («les images avant les idées»), non può accettare questa mancata trasformazione (conversione) in *rêverie* e anche, conseguentemente, quell'automatico e sterile irrigidirsi, pietrificarsi di un viaggio pseudoiniziatico in una forma illusionistica di conquista retorico-simbolica della Materia, non compresa, non apprezzata e assimilata, ma solo sprecata, appunto, come è nella logica di un sogno, di un *rêve* manipolato. Quel *rêve*, peraltro, che si differenzia, per Gaston Bachelard, dalla sua amatissima *rêverie*, proprio perché vuole sempre raccontarci una storia: «La *rêverie* déplace des globes de pensées sans grand souci de suivre le fil d'une aventure, bien différente en cela du rêve qui veut toujours nous conter une histoire»⁹⁴.

Allora, la stilizzazione allegorica di un roccioso paesaggio dantesco e la moltiplicazione di modelli e immagini decadenti, fra la «putredine» come «stimolo di vita» e un viaggio agli «inferi della *Décadence*»⁹⁵, in cui si resta schiavi della sterilità e della morte, del solito «pantano decadentistico», dovrebbero – in una prospettiva di lettura bachelardiana – ampliarsi e iterarsi di continuo in una simbolicità non docile, libera, slegata, in cui un dinamismo evidente o un ripiegamento intimo, oscillanti fra *rêveries de la volonté* e *rêveries du repos*, potrebbero far forse lievitare i caleidoscopici, fantasmagorici labirinti della *rêverie*; oltre gli orizzonti ristretti di un realismo tradito, oltre la «finzione di realismo superato», direbbe Macrí⁹⁶, oltre lo stacco definitivo dai «romanzi della Rosa» consumato nel *Fuoco* e nel *Forse che sì forse che no*, nella *Leda senza cigno* e nella *Contemplazione della morte*⁹⁷.

Se la descrizione dell'immaginario che emerge dalla tetralogia sugli elementi di Gaston Bachelard può anche, in qualche modo, ricordare la descrizione bollata dal razionalismo classicista di Valéry, quella che dispensa da ogni connessione e ammette tutto ciò che ammettono gli occhi, di cui parlava sempre il poeta di Sète a proposito di Stéphane Mallarmé⁹⁸; o può ricordare «la divagazione in letteratura,

⁹⁴ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, cit., p. 90.

⁹⁵ Cfr. G. Venturi, *Le Vergini delle rocce e un topos classicistico: la distruzione del giardino come Eden*, «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, pp. 197-214. Ed ora il discorso sviluppato da G. Baldi, *Una discesa agli Inferi della «decadenza»*, in Id., *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra «decadenza» e «vita ascendente»*, Scriptorium, Torino 1997, pp. 216-248 e poi in Id. *Le ambiguità della «Decadenza»*. *D'Annunzio romanziere*, Liguori, Napoli 2008, pp. 222-251.

⁹⁶ O. Macrí, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 363.

⁹⁷ La stessa critica dannunziana si è mossa sempre di più in questa direzione, almeno a partire dagli anni Settanta. Ed amerei qui suggerire, invece delle discendenze, ormai molteplici, di questo orientamento, due punti di partenza fondamentali, fra l'inizio e la fine di quel decennio: si tratta del già evocato M. Ricciardi, *Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, cit. (la *Parte terza*, pp. 219-354) e di V. Roda, *La strategia della totalità*, Boni, Bologna 1978.

⁹⁸ Cfr. P. Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris 1957 (parziale trad. it. di S. Toni, Edizioni del Cavaliere Azzurro, Bologna 1984). Sulla riflessione di Valéry ed altre, inserite in un agile quadro d'insieme, cfr. ora P. Pellini, *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari 1998, cui si rinvia, anche, per la selezione bibliografica proposta alla fine del volume. Un'utilizzazione

orchestrata entro un orizzonte interdisciplinare» e intesa come «la strada più breve per centrare il bersaglio»⁹⁹ o finanche un modo recente di significare la «digressione», ovvero quello di «far stare tutto il mondo dentro un unico testo»¹⁰⁰; se la descrizione di Gaston Bachelard può davvero ricordare tutto questo, bisogna però dire che essa non può assolutamente sussumere un mondo chiuso, serrato, e non può certo ridursi, magari con una apoteosi marmorizzata, a segno della sua potenza.

Sarebbe una contraddizione veramente mortale; sarebbe come ridurre l'eterno osservatore che è in Gaston Bachelard a un eterno agonizzante; sarebbe come intagliare l'infinito suggestivo di una ricerca entro un limite puro; sarebbe come fermarsi davanti a un muro che sia insieme uno specchio e un'allegoria preziosa di una coscienza sterile, bloccata; e per sempre.

Il simbolismo e le immagini iniziali, i ritratti forti delle tre *Vergini* e, per contro, il finale più debole, aperto del *Fuoco*, fanno preavvertire delle mete, che sono delle mura e degli specchi e che, pur nella loro aleatorietà, proiettano dei destini storici, dei vincoli assolutizzanti che la descrizione-digressione perpetua dell'esplorazione bachelardiana non può (e soprattutto non vuole) incanalare fra gli ultimi singulti del colonialismo crispino e l'*incipit* dell'età giolittiana; sul piano cioè di una Storia, con la S maiuscola, che mette a ferro e fuoco il mondo (e i suoi elementi), senza più curarsi ormai, alla fine del XIX secolo, di nascondere la violenza che lo ha partorito e lo partorisce *tout court*.

Ma soprattutto Gaston Bachelard non può assorbire quei destini, assimilare quei sogni di potenza in un tendenzioso progetto di incorporazione progressiva della Materia nei quattro elementi e preferisce sicuramente leggere d'Annunzio attraverso «la confusion des règnes», come suggerisce Hélène Tuzet¹⁰¹. L'incorporazione, insomma, va sfumata, non può tradursi in corporativismo e magari contemplare – facendo scivolare in secondo piano le amate metamorfosi di immagini e *rêveries* – una serie di passaggi ordinati, di riti d'iniziazione più o meno evidenti, più o meno razionalmente marcati, fra un dominio della terra, della roccia e della montagna, nelle *Vergini delle rocce* (1895 e 1986), un dominio alterno e più ambiguo, ma non così paradossalmente ostentato, dell'acqua e del fuoco ne *Il fuoco* (1900), un «marriage of fire and water»¹⁰², e un dominio dell'aria e del cielo nel *Forse che sì forse che no* (1910).

della riflessione valeryana ora evocata è nella prima parte di O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, Le Lettere, Firenze 1989, ed. interamente rifatta rispetto a quella di Sansoni, Firenze 1947; su questo testo, anche in rapporto al problema della descrizione, si veda il Capitolo II della Parte prima di questo mio volume.

⁹⁹ M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cit., p. 128 (a proposito dell'ermeneutica di Nigro).

¹⁰⁰ A. Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Manifestolibri, Roma 1992, p. 102.

¹⁰¹ H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec D'Annunzio*, cit., pp. 220-222.

¹⁰² Cfr. ancora F. Zingrone, *Joyce and D'Annunzio: The marriage of Fire and Water*, cit.

L'incorporazione non può contemplare un apodittico ampliamento, anche cosmogonico, *du dedans au dehors*¹⁰³, di un mondo sempre più cristallizzato – davvero significativo il ricordo del *Forse* nel capitolo X de *La terre et les rêveries de la volonté*, dedicato a *La rêverie cristalline* – e anche pesante – con il *Forse* ancora rievocato nell'ultima parte dello stesso volume, ne *La psychologie de la pesanteur*¹⁰⁴. Di un mondo, insomma, lento come la storia che lo racconta, immobile come l'eroe che lo attraversa, sterile non in maniera misteriosa, come in certa antichità classica¹⁰⁵, ma in maniera programmata, calcolata, con una materia pensata e ripensata. E non opera certo qui quell'«étonnant besoin de pénétration qui, par-delà les séductions de l'imagination des formes, va penser la matière, rêver la matière, vivre dans la matière ou bien – ce qui revient au même – matérialiser l'imaginaire», suggerisce il Poulet prefatore del Richard di *Littérature et sensation*¹⁰⁶. E infatti, per questa via, un approdo decisamente migliore saranno i *paysages musclés* che proprio Jean-Pierre Richard individua in Stendhal, romanziere oscillante fra un «regard dur d'anatomiste» e la disposizione tutta bachelardiana *ante litteram* di «un fanatique du paysage aérien»¹⁰⁷: «Les paysages ont eux aussi leurs muscles; les peintres les étalent sur leur toile comme de grands corps harmonieux; et Stendhal les considère avec le même regard dur d'anatomiste. Dans tout spectacle extérieur il remarque d'abord les lignes de force autour desquelles l'ensemble se construit, les frontières visibles qui départagent les masses. Il n'a jamais plus de plaisir que dans les vues panoramiques où la campagne s'étale avec la netteté d'un relevé topographique: il serait de nos jours un fanatique du paysage aérien»¹⁰⁸.

«Cependant il faut vivre, c'est-à-dire essayer d'être heureux», potremmo dire ancora con Jean-Pierre Richard o tradurre, con un discepolo più lontano di Bachelard, critico ma affettuoso, come Jean Starobinski: «l'on vit mal si l'on ne sait pas bien rêver»¹⁰⁹. E infatti, la presenza rarefatta e *masquée* degli elementi e l'aspetto a tratti convenzionale delle nature che li animano sono singolarmente assecondati dalla lettura di un critico-uomo come Bachelard e via via ricordati e citati.

¹⁰³ Cfr. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1957 e 1992, pp. 191-207.

¹⁰⁴ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 341-402; citazione da p. 364.

¹⁰⁵ Bachelard potrebbe pensare al volume, da lui citato un paio di volte, di M. Delcourt, *Stérilités mystérieuses & naissances maléfiques dans l'Antiquité classique*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule LXXXIII, Liège 1938, ora ancora disponibile grazie alla riproduzione anastatica delle Belles Lettres, Paris 1986.

¹⁰⁶ G. Poulet, *Préface* a J.-P. Richard, *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*, Seuil, Paris 1954 e 1990, pp. 11-14; citazione da p. 13. Ma sulla critica di Bachelard e di Richard cfr. anche G. Poulet, *La conscience critique*, Corti, Paris 1971 e 1986, pp. 173-218; in particolare pp. 214-218.

¹⁰⁷ Cfr. la nota 17.

¹⁰⁸ J.-P. Richard, *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*, cit., p. 35.

¹⁰⁹ Cfr. a proposito un articolo significativamente entusiastico come quello di C. Bonnefoy, *Avec Gaston Bachelard les Français ont découvert qu'un philosophe est avant tout un homme qui sait vivre*, «Le Monde et la Vie», 106, 1962, pp. 54-56. Le citazioni sono da J.-P. Richard, *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*, cit., p. 83 e da J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, cit., p. 192. Per Richard e Starobinski in relazione a Bachelard cfr. comunque la nota 117.

E sono ricordati e citati proprio man mano che il progetto di dominio superomistico e i vari passaggi e riti iniziatici si fanno più incerti e confusi, ideologicamente meno avvertiti e dunque meno pericolosi e noiosi; e d'Annunzio, così, come i «vrais poètes», può, nella «confusion des règnes», «soutenir des images paradoxales» contro quelle «formes conventionnelles», anonime, che abbondano nei «complexes de culture»¹¹⁰.

Questo si verifica quando, per esempio, di fronte al mito della Leda, una «pureté» e una «simplicité des lignes», che rinviano a una «imagination trop formelle», sono decisamente superati da «la fougue de métamorphoses» che anima e innalza la pagina dannunziana¹¹¹. Insomma quando Gabriele d'Annunzio abbassa la guardia sostanzialmente da un punto di vista ideologico e così consegna i suoi eroi alla disarmante e metamorfica pratica di un mondo che non regala loro vittorie, ma solo qualche simulacro sparuto da rinverdire alla meglio e, a tratti, qualche più moderna intimità, meno mitica ed eroica. Quando, insomma, l'eroe dannunziano diventa «l'homme immergé dans l'univers»¹¹².

«Simulacri letterari»¹¹³ e più moderne intimità da giocare, entrambi, sull'attesa di un'azione sempre posticipata, sull'onda lunga di un incontro di continuo rinviato e di un'immagine iterata, amplificata, fatta rimbalzare da un passo e da un testo all'altro, fra calcolo e mestiere, fra incertezze ideologico-stilistiche e finalmente quelle «mutations esthétiques qui parfois viennent ranimer d'anciennes images»¹¹⁴.

Infatti è nell'indecisione dannunziana, è in quel mestiere che produce da sé gli anticorpi per evadere, anche se parzialmente, proprio una scrittura di mestiere; è in quella scrittura di idee e di fitte linee composite, filtrata, amplificata, distorta infine dal caleidoscopio della *rêverie*, che Bachelard traduce una non-lettura, un non luogo a procedere della sua critica, una, direi ancora, pratica dell'«assenza», in una lettura che antologizza finemente le punte originali, «paradoxales» di una stereotipizzazione di comodo, anche stilistica. E la «rencontre paradoxale»¹¹⁵ con d'Annunzio di cui parla Hélène Tuzet evade sé stessa proprio attraverso queste punte.

Sono punte ideologicamente oscillanti, si potrebbe dire citando Gide, fra le *dégagement* di «quelque vérité d'ordre général» – il lato positivo della «réaction

¹¹⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 53.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec D'Annunzio*, cit., p. 227, che dedica anche due pagine alla lettura che Bachelard fa della *Leda* dannunziana (ivi, pp. 229-230).

¹¹³ Cfr. il libro di un critico dannunziano: F. Iengo, *Simulacri letterari*, Tracce, Pescara 1996, pp. 163-218; in particolare pp. 163-176.

¹¹⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 53.

¹¹⁵ «Rencontre à première vue paradoxale. A travers sa longue exploration de l'image poétique – et quelle que fût son optique du moment – Bachelard n'a-t-il pas toujours recherché l'originel, l'authentique? et D'Annunzio n'est-il pas le type du poète érudit, raffiné, très conscient de sa démarche et de ses effets?». Cfr. H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec D'Annunzio*, cit., p. 215.

contre le réalisme» riconosciuto ed abbracciato dallo stesso Gaston Bachelard – e le «parti-pris de tourner le dos à la réalité»: «erreur», questo, che André Gide confessa a più riprese – fino a queste dichiarazioni stralciate da *Si le grain ne meurt* (1926)¹¹⁶ – e che inizialmente Bachelard satura soprattutto di *complexi* in senso freudiano. Anche se poi, quasi inevitabilmente, scioglierà sempre più la funzione dei *complexi* dall'orizzonte della psicoanalisi classica per non immobilizzare le immagini e non vincolarne così la preziosa e feconda autonomia.

Quelle immagini che invece la logica dei *complexi* finisce sempre per raggruppare in maniera troppo sistematica nella gabbia di un passato psico-biografico, che le ordina e, ordinandole, ne vanifica proprio l'autonomia, la potenziale e felice metamorfosi, ricostruendole magari come tappe-*métaphores obsédantes* d'un forzato itinerario causalista posseduto dal demone del *mythe personnel*. Ciò che avviene, come è noto, nella pressoché contemporanea evoluzione della psico-critica di Charles Mauron (1899), non a caso poco ben disposto nei confronti di un padre non così lontano e venerando (1884) e fin troppo brillante, fantasioso¹¹⁷.

¹¹⁶ A. Gide, *Si le grain ne meurt*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. X, NRF, Paris 1938, p. 302.

¹¹⁷ Mi riferisco, ovviamente, a Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, cit. (ne esiste una trad. it., pubblicata da il Saggiatore, Milano 1966 e poi da Garzanti, Milano 1976). È indicativo che, nell'*Introduction*, Charles Mauron (1899) attivi la sua polemica con Bachelard e con l'evoluzione poco rigorosa del suo linguaggio critico proprio sottolineando ironicamente da un lato l'eccessiva gradevolezza delle metamorfosi (del resto già stigmatizzate, ma più bonariamente, da J. Rousset (1910), in *Forme et signification*, cit.) e dall'altro l'affettività delle *rêveries*, dominate da sensazioni pure e mai da istinti spiacevoli (cfr. a proposito quanto si anticipava nel 1 paragrafo e nelle relative note, e in particolare le osservazioni di Lentzen). In questa prospettiva, l'evocato approdo al soggettivismo è già in quel *limes* che è *L'eau et les rêves*, dove Bachelard «renonce à faire un travail de psychanalyse scientifique». Ma Mauron si spinge oltre e nella sua analisi svilente della «critique thématique», in rapporto alla scientificità della «psychocritique» ch'egli introduce, proietta questo approdo e questa rinuncia, seppure in maniera più sfumata, su Jean-Paul Sartre (1905) – già fautore di una «phénoménologie statique et nihiliste» rispetto a quella «dynamique et intégrante» di Bachelard (G. Durand, *Science objective et conscience symbolique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, cit., p. 47) – e sul più duttile Georges Poulet (1902) e sui qui più volte evocati Jean-Pierre Richard (1922) e Jean Starobinski (1920): «On acquiert ainsi l'impression que la psychanalyse a simplement fleuri en psychologie littéraire; et si l'on compare les «phantasmes» de Marie Bonaparte aux rêveries de Gaston Bachelard, la métamorphose frappe par son agrément. Plus d'instincts déplaisants, une affectivité discrète, un mélange de pures sensations et de rêverie cultivées. Cependant les mots ont perdu leur rigueur. Le rêve n'est plus distingué de la rêverie, de la création poétique ou de simples sensations tactiles ou musculaires, confuses mais conscientes; le contenu manifeste du rêve n'est plus discerné de son contenu latent; le travail de rêve et ses processus précis ne sont pas considérés [...] Infiniment plus souples, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski opèrent des coupes selon des plans choisis avec soin pour révéler dans l'œuvre étudiée des aspects imprévus et significatifs. Cependant leurs «thèmes» appartiennent à la pensée consciente. Ils sont catégorie, forme, concept ou qualité (temps, cercle, profondeur, transparence)[...] Beaucoup de talent et de subtilité sont pourtant dépensés à ces descriptions de coupes et de moires. Elles ont surtout la valeur du critique qui les a créés. Mais le danger de subjectivisme est énorme» (pp. 27, 28 e 29). J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, cit., pp. 192-193, difende Gaston Bachelard (e forse sé stesso), dimostrando d'apprezzare la funzionalità del «point de départ subjectif» bachelardiano, di una *conscience* che si oppone ad una *nature psychologisée* e che, secondo il critico

Gaston Bachelard preferisce così cercare quelle pagine dannunziane in cui – prima e al di là dell'«idea» (quell'«idea» inseguita invece da James) – la vita

ginevrino, mette al riparo il filosofo di Bar-sur-Aube dalle «nostalgies les plus confuses» (cf. la nota 70). Segue, non casualmente, la fine evocazione, da me ripresa ancora nel finale di questo intervento, di un immaginario consacrato quasi del tutto agli «aspects euphoriques de l'imagination», alle «images heureuses» e a «certains contacts fondamentaux au sein d'un espace généralement bienveillant», dove «le domaine "pratique" de l'éthique et de la relation à autrui» non trova il suo posto. Abbiamo voluto dare spazio, qui e altrove, in nota, per non appesantire troppo il testo, alle prese di posizione critica e alle conseguenti e differenti bibliografie bachelardiane, supportando così il discorso autonomo del testo con un filo rosso che proprio di nota in nota cerca di offrire un contesto più vasto di riflessione, all'interno del quale poter collocare infine le ragioni del nostro lavoro. Qui, in particolare, si è cercato, inserendo le date di nascita dei vari critici citati, di fare anche un discorso cronologico che, pur in maniera superficiale, evidenzia, d'epoca in epoca, di generazione in generazione, l'acuirsi o il decantarsi di alcune polemiche. Infatti, da un lato vi sono differenze evidenti fra la «critique thématique» e l'«approche psychanalytique de l'œuvre littéraire», fra la linea Bachelard-Richard-Starobinski e «la méthode psychocritique» di Mauron: su cui cfr. almeno il più generale J.-Y. Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, Paris 1987 e Presses Pocket, «Agora», Paris 1997, pp. 107-153, l'agile quadro di J. Roger, *La critique littéraire*, Dunod, Paris 1997 (in particolare i primi due paragrafi del capitolo 3, pp. 49-67) e, fra gli studi più datati, J.-L. Cabanès, *Psycho-critique, critique thématique et critique bachelardienne*, in *Critique littéraire et sciences humaines*, Privat, Toulouse 1974, pp. 66-72. Ma d'altro lato è chiaro, insomma, che Mauron è troppo a contatto, a stridente contatto, con la rottura di Bachelard con la psicoanalisi (discussa da Gouhier, Guiomar ed altri al Colloque de Cerisy-la-Salle del 1970 citato alla nota 32) e con l'evoluzione stessa della fenomenologia critica di Bachelard, che è invece sostanzialmente accettato come fenomenologo nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta da critici come Richard e Starobinski. Bachelard, del resto, muore nel 1962, ed è attivo fino all'ultimo. E il 1962 è l'anno precedente la pubblicazione del *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, testo che sancisce e divulga il metodo della psico-critica, già promosso però vent'anni prima con *Mallarmé l'Obscur*, Denoël, Paris 1941 – che poteva forse trovare uno stimolo ne *La psychanalyse du feu* (1938), poi del tutto tradito da *L'eau et les rêves* (1942) – e ribadito con forza dieci anni dopo nell'*Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Éditions de La Baconnière, Paris 1950. Diversa, invece, la nascita critica di «voci» come quelle di Poulet, prefatore «bachelardiano» di Richard (cfr. almeno la *Préface a Littérature et sensation*, cit.), del polemico Ricardou, e soprattutto di Richard e di Starobinski: l'entrata in scena di questi ultimi due critici e la ricezione dei loro primi saggi importanti sono collocabili soltanto intorno alla metà degli anni Cinquanta e soprattutto dopo (cfr. il rapido ma efficace quadro che ne fa, ancora in relazione a Bachelard, D. Racelle-Latin, *La critique thématique*, «Revue des Langues Vivantes», 3, 1975, pp. 261-281, che si occupa di Poulet, Richard, Rousset, Starobinski, Weber). Non è un caso che René Wellek, che concentra la sua attenzione sulla prima metà del Novecento, nel capitolo dedicato a *La scuola di Ginevra* arrivi a registrare solo Poulet, dopo Marcel Raymond (1897) e Albert Béguin (1901): cfr. R. Wellek, *Storia della critica moderna. VIII. Francia, Italia e Spagna. 1900-1950*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 134-182. Ma per alcune di queste «voci» critiche, si scorrono infine almeno due suggestive e utili – pur nell'approccio generale che le contraddistingue – ricezioni italiane, fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Penso al qui già evocato E. Raimondi, *La critica simbolica* (1968), in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, cit., (accenni anche nel primo capitolo di *Tecniche della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1967, pp. 9-29; specie pp. 13-17) e a M. Cerruti, *Di alcuni linguaggi della critica letteraria*, in *I linguaggi settoriali in Italia*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Bompiani, Milano 1973, pp. 153-180. E a Marco Cerruti in particolare – che dieci anni dopo chiudeva *Notizie di utopia*, Liviana, Padova 1985, con un ottimo saggio sulla critica francese, *Fra Du Bos e Martinon: lo spazio mitico della lettura* (ivi, pp. 109-137), dove è ben presente anche quel Poulet qui un po' messo da parte – sono grato per avermi fatto apprezzare fra i primi la lettura della critica come un'avventura straordinaria, pari, almeno, a quella offerta dalla lettura dei testi letterari stessi.

degli uomini, il mondo e la natura si risolvano totalmente nella *rêverie* e nel dominio mutevole delle «immagini», molteplice e non immobile, nemmeno nella sua caoticità originaria, falsamente percepita come monolitica: nel dominio di immagini, libere, per l'appunto, slegate dal «principio di realtà» freudiano e animate, direi quasi agite da quella che il filosofo francese chiama la *fonction de l'irréel*, suo maggiore contributo – secondo l'eminente ed autorevole giudizio di Eugène Minkowski¹¹⁸ – alla psicologia e alla psicopatologia.

¹¹⁸ Si veda la sezione B, *La réalité et l'irréel (Essais sur l'architectonique de la réalité)*, del capitolo 2, *Le cheminement de nos notions*, del libro III, *Nouvelles voies d'approche: évolutions des anciennes* di E. Minkowski, *Traité de psychopathologie*, P.U.F., Paris 1966, p. 543 (trad. it. di Feltrinelli, Milano 1973): «Les paroles de M. Bachelard reviennent à l'esprit: "Un être privé de la fonction de l'irréel est un névrosé aussi bien que l'être privé de la fonction du réel"». E sono parole contenute significativamente all'inizio de *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 3. Del resto, se Minkowski evoca Bachelard, lo stesso Bachelard, almeno a partire da *La poétique de l'espace* (1957), come suggerisce Manfred Lentzen (*Gaston Bachelard, teorico e critico della letteratura*, cit., pp. 94-95), si muove verso la fenomenologia di Eugène Minkowski. Ma cfr., a proposito, anche i saggi dello stesso Minkowski e di Georges Canguilhem – l'autore del celebre *Le normal et le pathologique*, anch'esso uscito presso P.U.F., Paris 1966 (trad. it. Einaudi, Torino 1998) – contenuti in un numero monografico dedicato a Bachelard della «Revue internationale de philosophie», 66/4, 1963. Quello che colpisce, per continuare, su un versante più «clinico-filosofico», il discorso cronologico della nota precedente, è il riconoscimento «scientifico» di Minkowski (1885) e Canguilhem (1904) verso l'opera di Bachelard (1884) in generale e anche, in particolare, verso la tetralogia della materia e i suoi aspetti più letterari, connessi non tanto alla «scienza» quanto all'immaginazione: non è un caso, per fare un esempio, che Canguilhem – per quanto legato a Bachelard da vincoli non soltanto «professionali» (per i quali basterebbe pensare alla successione nella cattedra di storia e filosofia delle scienze alla Sorbona e alle sillogi e agli studi curati e prefati dopo la morte del «maestro»: cfr. J.-P. van Noppen, *Une nouvelle bibliographie*, cit., pp. 149-150) – evochi due volte *La terre et les rêveries du repos* in sei pagine splendide e ricchissime in cui compaiono anche il Rousseau di Starobinski (1920) e i *Tristes tropiques* di Lévi-Strauss (1908) e in cui questo maestro di Foucault (1926) si ribella, con una citazione centrale da Gaston Bachelard, al «rêve proprement naïf de régularité», sottolineando con forza l'«instabilité des choses» e l'«impuissance de l'homme»: «[...] ce rêve proprement naïf de régularité en l'absence de règle signifie au fond que le concept de normal est lui-même normatif, il norme même l'univers du discours mythique qui fait le récit de son absence. C'est ce qui explique que, dans bien des mythologies, l'avènement de l'âge d'or marque la fin d'un chaos. Comme l'a dit Gaston Bachelard: "La multiplicité est agitation. Il n'y a pas dans la littérature un seul chaos immobile". Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la terre du chaos ne porte pas, la mer du chaos n'est pas navigable, les formes ne persistent pas identiques à elles-mêmes. L'indetermination initiale c'est la détermination ultérieure niée. L'instabilité des choses a pour corrélat l'impuissance de l'homme. L'image du chaos est celle d'une régularité niée, comme celle d'un âge d'or est celle d'une régularité sauvage» (seguono dopo poco le evocazioni di Lévi-Strauss e di Starobinski). Cfr. G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, P.U.F., Paris 1966 e 1991, pp. 178-179; ma si leggano tutte le pp. 175-180; e sulla resistenza di Gaston Bachelard in G. Canguilhem (e altri), in un'oscillazione fra un dominio scientifico e le evoluzioni delle teorie sull'immaginario (Durand, per fare un esempio), cfr. P. Nouvel, *Actualité et postérités de Gaston Bachelard*, P.U.F., Paris 1997. Per Minkowski cfr. comunque G. Sertoli, Prefazione a G. Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, cit., p. 18 e *passim*, e le tante pagine appuntabili, sempre via Minkowski, in G. Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, cit., pp. 267-268, 280-281, 343-355. Ma per la *fonction de l'irréel* cfr. ancora J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, cit., p. 193. Per l'oscillazione feconda del filosofo di Bar-sur-Aube tra «scienza» e «immaginazione», anche nelle sue «derive» epistemologiche più moderne, cfr. A. Deregibus, *La filosofia di Gaston bachelard tra scienza e immaginazione*, cit., che fin

Quello che ho cercato rapidamente di sostenere fin ora – con poche citazioni e nella maniera più netta possibile (e di conseguenza anche più criticabile) – è la fine e a tratti quasi involontaria – nella sua singolare e non meditata sintonia – «mimesi dannunziana» che Gaston Bachelard opera a livello critico su alcuni testi dello scrittore italiano. Restituendoci d'Annunzio – più di molte agguerrite e recenti interpretazioni – nella sua pressoché completa e, in qualche modo, anche progressiva (certamente problematica e non così lineare) resa al dominio dell'immagine e dei quattro elementi.

Per citare di nuovo Gide – stavolta in una veste giovanile più vicina a d'Annunzio ma già 'critica', ovvero quella del *Traité du Narcisse* (1891)¹¹⁹ – direi, adattandolo, che chi rappresenta l'Idea come un Gabriele d'Annunzio tende inevitabilmente a preferire sé stesso all'Idea che rivela; tende cioè a preferirsi e a preferire, infine, l'immagine, la parola, la frase piuttosto che l'Idea in sé. Anche se questo non vuol dire che l'Idea non sussista o non possa venire così rivelata; e magari più ambiguamente (o fedelmente e felicemente, per il nostro filosofo) spiegata e realizzata da quell'immagine, da quella parola, da quella frase.

Ripensiamo allora alla grande tentazione simbolista. Il *côté* più seduttore del simbolo – a cui non si sottrae nemmeno Gide – è il fatto di voler definirsi in testi letterari nei quali far confluire tutto – come i generi «da riempire» della descrizione, della divagazione e della digressione, cui non a caso sopra si accennava – ovvero in tante opere «sinfoniche», magari apparentemente catartiche, dove

dall'*Introduzione* insiste sull'«atipicità della filosofia di Bachelard» (pp. 13-22), fatta però scivolare in un percorso bipartito in cui proprio quell'«atipicità» finisce un po' per perdersi e per devalorizzarsi: in questo senso il «razionalismo aperto» e la «metafisicità della poesia» evocati nella *Premessa* (pp. 9-12) si fanno veicolo di un ordine «esemplare» nella costruzione del «ritratto» bachelardiano. Per la triade, qui appena sfiorata, Bachelard-Canguilhem-Foucault cfr. D. Lecourt, *Pour une critique de l'épistémologie* (Bachelard, Canguilhem, Foucault), Maspero, Paris 1972 (su Bachelard sono i primi due capitoli, alle pp. 19-36 e 37-63, ma si legga anche l'Introduzione, alle pp. 5-18), e, più centrato sul nostro, Id., *L'épistémologie historique de Gaston Bachelard*, Préface di G. Canguilhem, Vrin, Paris 1969. Infine – al fondo di questa lunga nota che vorrebbe valorizzare l'unico approdo più «filosofico» di questo saggio orientato maggiormente sulla critica e la teoria letteraria e su una libera fenomenologia dell'immagine, espressa, *in absentia*, in un «non luogo a procedere» della critica fenomenologica bachelardiana – per le «derivate», oltre che per le discendenze vere del Bachelard «epistemologo» (più che filosofo) – fra epistemologia storico-genetica e *idéalisés mathématiques*, fra *rêverie* e critica della filosofia – nel «destino» strutturalista e in quello post-strutturalista – A. Lichnerowicz, fra i primi, ha parlato di «un préstructuralisme» bachelardiano («Le Figaro Littéraire», 30 settembre 1972) – si leggano le pagine rigorose (e lontane dall'assetto «immaginario» del presente lavoro, nel quale precipitano malgrado la loro scientificità) di F. D'Agostini, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Cortina, Milano 1997, pp. 472-484: sono i paragrafi 8-10 del capitolo 5, *La nuova epistemologia*, della seconda parte, dedicati a *Il modello francese: Bachelard, Lo strutturalismo e oltre, Strutturalismo differenzialista e neostrutturalismo*.

¹¹⁹ Cfr. L. Binni, *Introduzione* a A. Gide, *L'immoralista. La porta stretta*, Garzanti, «I grandi Libri», Milano 1995, pp. VII-XXXVIII; citazione da p. XV. In generale, sui rapporti fra i due scrittori, a partire dal primo incontro del dicembre 1895, e soprattutto sulle letture dannunziane cfr. E. Balmas, *D'Annunzio lettore di Gide*, in *D'Annunzio e la Francia*, cit., pp. 219-230.

approdare alla «totalità»; quella «totalità» che è il vigoroso genitivo di una «strategia» per un interprete valente e riflessivo di Gabriele d'Annunzio e che seduce, sotto varie forme, fra psicoanalisi e fenomenologia, anche Bachelard¹²⁰.

Questa seduzione del tutto significa e rivela, in fondo, il suo (quasi esatto) contrario, ovvero la realizzazione del nulla, la spossessione, l'approdo vano a un mondo misterioso dove il «Tutto» è il «Nulla», secondo le coordinate rintracciate da un altro studioso di d'Annunzio¹²¹. Un mondo libero che respinge progetti globalizzanti, siano essi di natura estetica o politica.

Pensiamo allora a quella «sorta di finale sinfonico degno del Wagner più puro» che sono le ultime – ma non conclusive – battute dell'*Arthur Gordon Pym* (1838) d'Edgar Allan Poe, secondo Emilio Cecchi¹²², e magari proviamo anche a contemplarlo, cinquantacinque anni dopo, nell'apologo de *Le voyage d'Urien* (1893), vero «voyage du rien» d'André Gide; o pensiamo, infine, all'ampliamento del mondo dannunziano di cui si suggeriva prima, con Gaston Bachelard, qualche piccola tappa. Un ampliamento costituito, tutto sommato, di pochi e irrilevanti spostamenti geografici, fisici, ma ricco oltremodo di grandiosi, celebrali, inafferrabili attraversamenti della Materia, di sogni di onnipotenza, dove tutto è violento ma niente esplose e che non si traducono mai in azioni e quasi sempre in spettacoli e in visioni; ovvero in retorica e in desideri, in costruzioni altisonanti, in proiezioni magnifiche che sono solo immagini fuggenti innocentemente a quegli stessi sogni di onnipotenza, a quelle stesse idee, a quegli stessi concetti, a quelle stesse *res*, quelle cose che le hanno generate.

Se, insomma, pensiamo a tutto questo, potremmo ben renderci conto dell'inatteso confluire, anche *in absentia*, del Gabriele d'Annunzio più ideologo ed estremo nel registro psico-visivo di un «imaginifico» Gaston Bachelard. Registro dove l'immagine – in un vincolo materico fondante, amplificato da luoghi comuni e da più sottili e ambigue emergenze, da «sintonie epocali» che si potrebbero indagare fra *mid-cult* (il citato Pierre Louÿs o un certo Rodenbach¹²³) e origini

¹²⁰ Per d'Annunzio il riferimento è a V. Roda, *La strategia della totalità. Saggio su D'Annunzio*, cit.; per Bachelard cfr. quanto detto in 2 e, in particolare, la nota 23.

¹²¹ F. Tringali, *Il Tutto e il Nulla. D'Annunzio dall'illusione alla delusione del mito*, «Rassegna dannunziana», 32, 1997, pp. XVII-XXXV.

¹²² Cfr. E. Cecchi, *Miscellanea poeiana* (1948), in Id., *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni*, vol. I, IV ed. riveduta e accresciuta, il Saggiatore, Milano 1962, pp. 82-84; si cita da p. 84: «e ciò che fino a quel punto [fino alla esplosione della nave Jane presso l'isola di Tsalal, quando Pym insieme all'indigeno nella canoa è trascinato dalle correnti oceaniche verso le cateratte polari]; p. 83] era stato un romanzo d'avventure per così dire alla Verne, si spalanca e ne vien fuori una sorta di finale sinfonico degno del Wagner più puro».

¹²³ Il Rodenbach di *Bruges-la-Morte*, ricordato ne *Leau et les rêves*, cit., pp. 105-106. Cfr. a proposito, L. Curreri, *Rodenbach en Italie: «flottances sentimentales» à rebours de Bruges-la-morte (1997-1972)*, in J.-P. Bertrand (a cura di), *Le monde de Rodenbach*, Labor, Bruxelles 1999, pp. 181-211; e anche L. Curreri, *Hugo, Rodenbach, d'Annunzio*, in *Elettra*, Atti del 30° Convegno di studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara 23-24 maggio, Ediars, Pescara 2003, pp. 107-118.

dell'avanguardia novecentesca (Valéry, Gide¹²⁴) – può naturalmente fissare con anticipo l'inerzia gratuita e violenta di un eroe onnipotente e innocente a un tempo nel paesaggio roccioso e nell'altro da sé trinitario delle *Vergini delle rocce*. Lo sguardo, la visione, infine la fascinazione¹²⁵ dello stesso eroe-spettatore contemplano e irrigidiscono – fra complicità autoriali e mirate restrizioni di campo – un microcosmo che è un tutto, un tutto con l'io dell'eroe.

Questa resa ad un'immagine totalizzante – che talvolta salva dalle secche di un'idea di immobilizzazione del reale – favorisce così la «de-costruzione» di un eroe, che riesce a scaricare la sua inettitudine e il suo eroismo fasullo, avulso da ogni vera azione, nello spossamento temporaneo di sé – di un sé smemorato, «doppio»¹²⁶, inconsapevole – che gli proviene dall'immagine contemplata e solo virtualmente posseduta. Perché si tratta, infatti, di un'immagine presa, posseduta in anticipo all'interno di quell'altrove di roccia e di marmo che immobilizza le tre donne e salva l'eroe da qualsiasi contatto dissociante, aprendolo così a un abbraccio liberatore e infinito, seppur artificiale, con il mondo tutto, che si preciserà nei romanzi e nelle prose futuri.

Il punto, insomma, è il non-agire dell'eroe dannunziano: per Bachelard dovrebbe infine tradursi in innocenza e in mistero e fin da principio in una «*invitation au voyage*» come quella che gli proviene da *Les aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, di cui firma una significativa ma un po' rocambolesca introduzione nel 1944 per la Collection «Voyages imaginaires» delle Editions Stock; appoggiandosi nel finale a quanto veniva osservando già ne *L'eau et les rêves* (1942) in una «lecture frivole», secondo quel Jean Ricardou che ha guardato a Bachelard come a un *étrange lecteur*¹²⁷.

Il viaggio poco dinamico e lo statico approdo di Giorgio Aurispa e Claudio Cantelmo all'eremo abruzzese sul mare e alla villa delle tre vergini fra i monti dovrebbero assomigliare un po' di più all'obliosa rotta e al fantasmagorico viaggio di Gordon Pym che «ne se termine pas dans une atmosphère de vraisemblance». Un ulteriore e pacifico viaggio di ritorno, poi, come quello che si intravede nel

¹²⁴ Qui ricordati non a caso, soprattutto il secondo. Per il primo cfr. il mio *Vergini e statue, scultori e assassini: d'Annunzio tra Louj's e Valéry*, in L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 125-242

¹²⁵ Sullo statuto fenomenologico dell'interazione fascinatória, esaminato in un quadro scientifico ma suggestivo ed ampio, fra psicoanalisi, letteratura e cinema, cfr. R. Melandri, C. Secchi, *La fascinazione*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.

¹²⁶ Cfr. J.-C. Bouffard, *L'artiste et ses doubles dans le Feu de D'Annunzio et Dedalus de Joyce*, in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, cit., e sul «doppio» più in generale si vedano, in ricca sequenza, l'ottima introduzione al problema di P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan, Paris 1996; M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998; V. Roda (a cura di), *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bononia University Press, Bologna 2008.

¹²⁷ J. Ricardou, *Un étrange lecteur*, in G. Poulet (a cura di), *Les chemins actuels de la critique*, cit., pp. 313-332 (soprattutto le provocatorie pagine iniziali, pp. 313-315, che riguardano Poe e da cui proviene la citazione, tratta da p. 313).

finale delle *Vergini*, «le retour paisible du héros à son foyer», è del tutto escluso. L'idea del soggiorno e della scoperta è esclusa e la «cronaca di una morte annunciata» è tradita. L'esperienza ultima è allontanata, non è ultimabile, così come non è ultimabile la *rêverie* bachelardiana: «Les dernières pages restent un mystère; elles conservent un secret. On voudrait relire, on voudrait revoir. C'est le propre des rêves de vouloir toujours être recommencés»¹²⁸.

Pym va, in compagnia di un indigeno, verso «a chasm», fra mare e montagne di ghiaccio, e verso quella «shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men»¹²⁹, a cui Verne volle dare per forza e univocamente il volto di una sfinge¹³⁰. Bachelard esalta invece, con Léon Lemonnier e «la critique *onirique*», «la plus poétique et la plus folle des visions» che chiude *The narrative of Arthur Gordon Pym* e la proietta, con un atto di fede nella «continuité onirique des œuvres», sul *Bateau ivre* di Rimbaud.

Bachelard salvaguarda sempre, insomma, il suo *droit de rêver*, potremmo dire citando proprio il titolo di quella raccolta postuma di studi in cui è ora leggibile anche, e non a caso, il saggio su Gordon Pym. E lo fa sempre da par suo. Quello di cui forse non si rende conto, però, è di escludere Poe e d'Annunzio dalle *rêveries de la volonté* per quell'abbraccio liberatore e infinito che, con strategie diverse ma complementari, artificiali o non, segnerebbe, se assecondato, l'entrata di qualcosa di pesante, fra dominio equoreo e terrestre, nel suo sempre meno monolitico e funereo e sempre più leggero e felice microcosmo. Paradossalmente, allora, nella lettura delle *Aventures de Gordon Pym*, Bachelard pone a contrasto, per svilirle e allontanarle entrambe, l'apoteosi finale e misteriosa della *blancheur*, del monolite umano, con le montagne di ghiaccio, quelle «roches nouvelles» che serrano gradatamente il mondo di Pym e di Poe, così come le rocce delle *Vergini* e il finale «colosseo costruito per opera ciclopica» chiudono il mondo di Cantelmo e d'Annunzio. E subito dopo Bachelard si ricicla, per offuscare sempre più «le

¹²⁸ G. Bachelard, *Edgar Poe: Les Aventures de Gordon Pym* (1944), in Id., *Le droit de rêver*, P.U.F., Paris 1970, pp. 134-149; si cita da pp. 148 e 149. E nello stesso volume si può leggere: «commencer, c'est avoir la conscience du droit de recommencer». Traggo la citazione dallo stupendo *Fragment d'un journal de l'homme* (1952), che non casualmente chiude *Le droit de rêver*, cit., pp. 233-245 (citazione da p. 235), grazie, anche, all'amorevole sensibilità degli *éditeurs*, che hanno evaso uno stretto ordine cronologico.

¹²⁹ E.A. Poe, *The Narrative of Artur Gordon Pym of Nantucket and Related Tales*, Edited with an Introduction by J. Gerald Kennedy, Oxford University Press, Oxford-New York 1994, p. 175.

¹³⁰ Alludo, ovviamente, al romanzo verniano uscito nel 1897: cfr. ora J. Verne, *Le Sphinx des glaces*, Postface de P.-E. Gallet, L. G. F., Paris 1995. Ne esiste una bella edizione italiana, abbastanza recente e ben curata da M. Di Maio: J. Verne, *La sfinge dei ghiacci*, Guida, Napoli 1989. In linea con il discorso sviluppato in questo finale di paragrafo alcuni rilievi di Mariella Di Maio, che incorniciano la «spiegazione "razionale" al finale "incompiuto" del *Gordon Pym*» (p. 12): «In *Le Sphinx des glaces* l'assunzione del romanzo poesco come testo "iniziativo" comporta una specie di meta-iniziazione, una prova terribile da cui si esce rigenerati e si può tornare indietro [...] Il testo che si legge rappresenta la vera salvezza: questo è un romanzo "al termine di un romanzo" e non "al termine della notte"» (ivi, pp. 17-18).

sphinx des glaces» verniano, citando l'«*imagination de l'eau lourde*», discussa, a proposito di Poe, in *L'eau et les rêves*¹³¹, attaccata da Ricardou e salvata, seppur in nota, da un Rousset meno litigioso¹³².

Bachelard vuole aderire al mistero e alle metamorfosi del mondo ma non vuole accettare e siglare 'positivamente' una *rêverie* pesante. Per questo motivo l'integrazione vera dei due scrittori avviene altrove, lontano dai monoliti cui paiono aggrapparsi, più o meno fantasticamente, più o meno sinceramente, autenticamente, fra roccia e marmo, nel dominio di una *blancheur* oscillante fra terra e monti, acqua e montagne di ghiaccio. Poe e d'Annunzio, infatti, esclusi dalle *Rêverie de la volonté* e dall'immaginario di roccia che pure queste contemplano, levitano e si sublimano soprattutto in *L'Air et les songes*, prima, e nelle *Rêveries du repos*, dopo.

L'idea che sceglie e compone *les images* di un mondo irrigidito, pietrificato e sterile, si affida a un punto di vista, a una visione che tende sempre più a liberare lo «strumento» del «corpo»¹³³ da qualsiasi pratica contaminante e *morcelante* e che tende quindi a scioglierlo in immagini; immagini che, al di là dell'idea da cui pure sono scaturite, ricuperino via via un contatto privilegiato e fondante, totalizzante, con quella Materia che un corpo di guerriero anchilosato non riesce più a far sua brano a brano nel romanzesco sospeso delle *Vergini delle rocce*. L'individualità è allora sacrificata ad una «totalità» che l'Io dell'eroe non ricompone, ma amplifica, iterandola, in immagini.

È la «strategia» implicita – nascosta dal velo filosofico e storico del *Libro primo* – nel testo dannunziano. Bachelard avrebbe dovuto fare come Brunetière: negarlo e «tirare innanzi». E così assistere a quello splendido naufragio del *Libro secondo* e del *Libro terzo* nella roccia e nell'acqua, nell'aria e nel fuoco: fra Trigento e Rebusa, fra il giardino e il «colosseo costruito per opera ciclopica», fra la «fontana» che torna a riempirsi con un potente e fantasmagorico insieme di getti e le acque stagnanti della città morta di Linturno, fra l'aria, la luce e il fuoco della cima della montagna nell'ascensione quasi aerea al Corace.

È insomma il naufragio verso la materia elementare dei quattro elementi, poi maggiormente disperso nel *Fuoco* e nella sua «episodicità centrifuga»¹³⁴ – si potrebbe dire utilizzando un'espressione di Giachery – e in parte riacquisito

¹³¹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., pp. 57-84.

¹³² J. Rousset, *Forme et signification*, cit.

¹³³ Cfr. ancora N. Lorenzini, *Il segno del corpo (saggio su d'Annunzio)*, cit. Ma si scorra almeno la parte moderna di un quadro generale, dal Rinascimento ad oggi, che in un ambito anglo-americano e su scrittori qui evocati (Poe, James, Joyce), si apre a considerazioni analoghe alle nostre, talora accompagnate da un certo comparatismo: B. Brugière (a cura di), *Les figures du corps*, Publications de la Sorbonne, Paris 1991, pp. 161-171 (Joyce), pp. 237-246 (Poe) e pp. 247-256 (James).

¹³⁴ Cfr. il saggio un po' bachelardiano – dipanantesi «tra metamorfosi, simboli, emblemi» – di E. Giachery, *D'Annunzio e il labirinto*, in Id., *Verga e D'Annunzio. Ritorno a Itaca*, Silva, Milano 1968 e Studium, Roma 1991, pp. 101-188; sul *Fuoco* in particolare si vedano le pp. 130-146 (citazione da p. 136).

nel *Forse che sì forse che no*¹³⁵. E il naufragio salva d'Annunzio da un approdo cercato a tutti i costi (anche geograficamente e politicamente: Sardegna, Francia, Fiume). Le proiezioni dell'io dannunziano all'interno di questa fenomenologia bachelardiana dipendono infatti da un abbandono rivitalizzante, consumato fra aria, terra, acqua e fuoco. Un abbandono che rende l'eroe – Claudio Cantelmo, Stelio Effrena, Paolo Tarsis, ecc. – forte in sé, nel velleitario abbraccio liberatore dell'unico soggetto con l'universo, nel suo viaggio solitario e totalizzante.

Certo, questo abbandono, questo abbraccio impediscono al mondo di manifestarsi come individualità e come parti; se non, appunto, come individualità e parti malate, irrigidite, statuarie, sterili e di fatto sacrificabili, amputabili; donna *in primis*, come avrò occasione di ribadire rapidamente, rinviando ad altri miei lavori. Ed è lo scotto da pagare quando si pensa e si ripensa un'immagine, quando si vuole per forza farla precedere da un'idea.

In questo senso, l'abbandono e l'abbraccio dannunziani alla Materia impediscono al mondo stesso di essere compreso e rappresentato nella pluralità fenomenologica bachelardiana, soprattutto quella estrema, allontanata sovente con eccessiva prudenza dalla maggior parte degli studiosi, anche italianisti; quella, per intenderci, che si sviluppa oltre le più o meno rigide categorie della tetralogia sugli elementi e si spinge fino alla già evocata *Flamme d'une chandelle* (1961), ritrovando un fuoco più intimo e creativo, personale e più manipolabile. Ritrovando cioè una sostanziazione interiore di ogni più piccola immagine; una sostanziazione animistica che prenda comunque le mosse da quella sana ed esteriore moltitudine di un mondo, assimilato come totalità ma in ogni sua specifica individualità, in ogni sua anche problematica ma necessaria e positiva parte.

La donna in particolare – come *altro* dell'eroe, come «appello venuto dall'esterno»¹³⁶, fantasma eterno innalzato sui ghiacci, sulle rocce, sulle acque o sui deserti, come simbolo multiplo, fecondo e autonomo di ciò che resta e che non si riduce mai del tutto alla descrizione discreta e alla «creazione» del mondo perseguita dall'uomo – deve forzatamente essere ricondotta in anticipo a un progetto e a un *ailleurs* che la imprigionino e l'assimilino – pur nello spazio e nel tempo che restano fuori di noi – in un tutto che è nulla e viceversa.

Dunque, pur continuando a dire la donna, a pensare la *res* femminile e a moltiplicarla in immagini, la si rifiuta poi sempre come alterità, soprattutto *in extremis* e in circostanze anche piuttosto ambigue: ovvero come malattia¹³⁷,

¹³⁵ Mi sia concesso rinviare qui e più sotto ad alcuni miei contributi, presupposti e stimoli essenziali di questa stessa lettura bachelardiana: cfr. L. Curreri, *1910: solitudini e seduzioni fatali. Leila e Forse che sì forse che no*, in A. Neiger (a cura di), *All'insegna della femme fatale*, New Magazine, Trento 1994, pp. 67-111; in particolare pp. 69-72 e 79-85.

¹³⁶ M. Dufrenne, *Il senso del poetico*, a cura di D. Formaggio, Veronesi, Urbino 1981, p. 195.

¹³⁷ Cfr. L. Curreri, *Seduzione e malattia nella narrativa italiana postunitaria*, «Otto/Novecento», 3/4, 1992, pp. 53-78, poi corretto, ampliato e aggiornato, e con titolo un po' mutato, *Seduzione e malattia. Narrativa italiana postunitaria e stranieri dintorni*, in Id., *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 35-71.

nevrosi, follia, isteria, sterilità¹³⁸, statua, roccia, morte¹³⁹; e non la si prolunga quasi mai, per contro, in immagini felici e positive di vita, procreazione, salute, movimento, dinamismo, energia, magari anche per ascrivere queste ultime subito dopo – non cogliendo peraltro tutte le implicazioni di un passaggio di consegne fra «clinica» e «mitologia»¹⁴⁰ – a un doppio, a un pericoloso fantasma marmoreo.

Indicativo, allora, per misurare ancora una volta lo iato fra la lettura e la non-lettura che il filosofo francese fa di d'Annunzio, il discorso duplice che Gaston Bachelard fa ne *La rêverie pétrifiante* – l'VIII capitolo de *La terre et les rêveries de la volonté*¹⁴¹ – a proposito della «statue». Il discorso di Gaston Bachelard, infatti, è al solito molto stimolante, nella sua interezza per lo meno: ma quando egli si sofferma sull'immagine letteraria della «statue» – alla quale connette giustamente una forma particolare di *rêverie pétrifiante* – insiste sui marmorei *revenants* che «se mettent à marcher» e finisce così per riciclare il *topos* del «fantasme de marbre», evocando Mérimée e *La Vénus d'Ille* (1837)¹⁴². Ed è ben indicativo che il filosofo francese opti subito per un movimento, foss'anche, appunto, il movimento rigido di un fantasma di marmo, di una statua. La rigidità, la stasi, l'immobilità, la pietrificazione non possono che essere allontanate, appena se ne presenti l'occasione. Certo, esse rientrano nello studio della *terre*, dell'elemento terminale del suo percorso, quasi rinviato nel dinamismo del fuoco, dell'acqua, dell'aria con una non scontata astuzia e poi, venuto il momento, scisso nelle due *rêveries de la volonté* e *du repos*, per ritornare, con quella calda *intimité* che sottotitola l'ultimo volume, al riposo e alla pace della *maison natale* e della *maison onirique*: al riposo che percorre anche, come «droit de la pensée» e «essence de l'être», «volonté de ne rien faire» e «vibration heureuse», *La dialectique de la durée*, ristampata nel 1950 e qui già evocata, e alla pace di quel nido che non a caso ritroviamo inseguito ne *La poétique de l'espace* (1957)¹⁴³.

¹³⁸ L. Curreri, *Le «precisioni della scienza» e le «seduzioni del sogno». Isterismo, sterilità e illusione nel Trionfo della morte*, in A. Dolfi (a cura di) *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 281-314, poi corretto, ampliato e aggiornato, e con titolo un po' mutato, *Le «precisioni della scienza» e le «seduzioni del sogno». Isteria, sterilità, «sentimento illusorio» e «visione fantastica» nel Trionfo della morte: appunti sul romanzo, la malattia, l'interpretazione*, in L. Curreri, *Metamorfofi della seduzione*, cit., pp. 73-124.

¹³⁹ L. Curreri, *Vergini e statue, scultori e assassini: d'Annunzio tra Louÿs e Valéry*, in Id., *Metamorfofi della seduzione*, cit., pp. 125-242.

¹⁴⁰ È l'idea che ha sostenuto alcune mie ricerche dannunziane nel corso di diversi anni (almeno tre lustri, diciamo, fra inizio anni Novanta e metà Duemila) e che si è concretizzata soprattutto nella mia tesi di dottorato – *La femme, le corps malade et la statue. Esthétisation pathologique et transition romanesque dans l'œuvre narrative de Gabriele d'Annunzio (1894-1900)*, Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2001 – e nel qui più volte evocato *Metamorfofi della seduzione*, cit.

¹⁴¹ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 205-232.

¹⁴² Ivi, pp. 226-228.

¹⁴³ Cfr G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, cit., pp. 95-128; Id., *La dialectique de la durée*, P.U.F., Paris 1950 e 1993, pp. V-XI; Id., *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1957 e 1992, pp. 92-104.

Bachelard non vuole lasciarsi andare, insomma, ad una disanima oggettiva della pietrificazione, del peso, dell'immobilità, della stasi, della statua in letteratura. Ha, come il grande Calvino, più cose da dire sulla leggerezza. Anche se nelle prime pagine de *La psychologie de la pesanteur*, terza, densa ed ultima parte de *La terre et les rêveries de la volonté*, trova il coraggio di confessare al suo lettore, in un periodo bellissimo, che «les maladies ne sont bien souvent que des causes supplémentaires. Il est des images plus nocives, plus cruelles, des images qui ne pardonnent pas»¹⁴⁴. Ed è una delle rare volte che Gaston Bachelard distoglie la sua attenzione – potremmo dire riutilizzando le parole di Starobinski – dagli «aspects euphoriques de l'imagination»¹⁴⁵.

E un'altra delle rare volte è quando sposta l'attenzione – e ritorniamo così al discorso duplice sulla «statue» – dallo spazio fiabesco e «bienveillant» del fantasma di marmo di Mérimée – non certo percepito in una dimensione fantastica, orrificica, notturna, come fa oggi molta letteratura critica¹⁴⁶, ma nel ricordo più luminoso, sereno e antico di Pigmalione¹⁴⁷ – a quello in cui una statua può indicare anche un essere umano immobilizzato dalla morte.

In conclusione, dunque, Gaston Bachelard – che avrebbe potuto esemplificare citando passi delle *Vierges aux rochers* ma anche del *Fuoco*, a lui così ben noto (e si pensi alle metamorfosi marmoree di Violante e Massimilla o a quelle della più triste Foscarina) – riconosce la duplice e ambivalente potenzialità della forte, tesa *rêverie* che contempla una statua. Ma limita i danni con il suo stile, facendo

¹⁴⁴ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 346.

¹⁴⁵ Una di queste letture negative e non felici del mondo – ricordiamolo – è legata significativamente a d'Annunzio, a una delle *Elegie romane* (cfr. la nota 44) e a un passo del *Trionfo della morte* (sul quale cfr. la nota 78). Entrambi i testi riguardano una metamorfosi violenta della figura dell'albero, molta amata da Bachelard, che la evoca a più riprese durante l'intera tetralogia ed anche dopo. Ed è indicativo che Hélène Tuzet, che ricorda i due testi, ne stemperi la violenza e l'attrito collegandoli subito a quel testamento spirituale estremamente positivo e felice che è *La flamme d'une chandelle*: cfr. H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec D'Annunzio*, cit., p. 221. Per questa scelta, oltre che per alcune sue pagine più datate, la indicavo, fin dall'inizio dell'articolo, come una voce critica appassionata e fedele ma a tratti un po' troppo affettuosa.

¹⁴⁶ Più di recente, in questo senso (ma non solo), su Mérimée e *La Vénus d'Ille*, cfr. N. Segal, *Narcissus and Echo. Women in the French récit*, Manchester University Press, Manchester 1988, pp. 37-38; P. Fornaro, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Tirrenia Stampatori, Torino 1989, pp. 104-5; K. Gross, *The dream of the Moving Statue*, cit., pp. 115-119; N. Pasqualicchio, *L'abbraccio della statua*, in Id., *Maladea. Fantasmî classici in racconti dell'Ottocento*, Esedra, Padova 1995, pp. 35-51 e 127-128; R. Ceserani, *Il Fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 34-37; P. Mérimée, *La Venere d'Ille*, racconto interpretato da S. Lazzarin, Manni, Lecce 1999; P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Dell'Arco, Milano 2001. E più generalmente, sul *revenant* marmoreo femminile, che copre un panorama letterario molto vasto, cfr. almeno, oltre al testo intero di Pasqualicchio, H. Schumacher, *La statua di marmo*, in Id., *Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica*, Clueb, Bologna 1996 (ed. orig. 1977), pp. 263-274; A. Mariani, *Il sorriso del fauno. La scultura classica in Hawthorne, Melville e James*, Solfanelli, Chieti 1992, dove, alle pp. 126-128, è citato anche D'Annunzio, di cui è richiamata la *Gioconda*.

¹⁴⁷ Bachelard è più vicino all'orizzonte di M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992.

scivolare il mondo che lo ferisce – quel mondo pesante, immobile, funereo che pur deve riconoscere ne *La terre et les rêveries de la volonté* – in un «silenzio» che lo porta lontano e che si chiude, comunque, sulla vita.

Si ascolti.

Bien entendu, nous ne prétendons ici qu'indiquer, sous leurs formes littéraires, les mythes si nombreux de la *statue animée*, si souvent reproduits par le folklore. Notre tâche, répétons-le, n'a de sens que si elle est limitée. Elle revient à montrer que l'image qu'on croit singulière est souvent un très vieux mythe. *Ainsi une statue, c'est aussi bien l'être humain immobilisé par la mort que la pierre qui veut naître dans une forme humaine. La rêverie qui contemple une statue est alors animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement. Elle est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la vie*¹⁴⁸.

¹⁴⁸ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 227-228; mio il corsivo delle tre frasi finali.

CAPITOLO II

LIBRI MINIERE E SBRICCIOLAMENTI: JACOBBI 'MINATORE' DANNUNZIANO D'ECCEZIONE

Sono d'accordo che il due per due quattro è una cosa strabiliante; ma se si deve già lodare tutto, allora anche il due per due cinque a volte è una cosetta molto carina [...] Mento perché so da me, come due per due fa quattro, che non è affatto il sottosuolo ad essere migliore, ma qualcosa di diverso, del tutto diverso, al quale anelo, ma che non troverò mai! Al diavolo il sottosuolo!

Del resto la letteratura nasce nella coscienza, si fa come gesto interiore e non come atto di piazza: tutto il mondo esterno, certamente, vi penetra ma in modo sotterraneo [...]

Queste pagine non vogliono riferire, con mossa un po' tautologica, delle letture dannunziane di Ruggero Jacobbi, ma, proprio a partire da quelle, cercano di offrire – talora con frammenti critici non esplicitati nell'universo jacobbiano, ma rispondenti all'esplosione che lo anima¹ – un'identità che si misura col *sottosuolo* – un *sottosuolo* saggistico e narrativo anche dostoevskijano – e che l'immagine del minatore spiega e sintetizza in seno a uno scavo conoscitivo particolare; uno scavo che è alle prese con un monumento, un museo, un vittoriale, «un edificio di cristallo, eternamente indistruttibile, cioè di un genere al quale non si potrà fare né una linguaccia di nascosto, né un gestaccio nella tasca». Jacobbi, ovviamente, non crede – e forse teme – un «palazzo» siffatto ma non ne fa in assoluto «un pollaio»², come certa avanguardia degli anni Sessanta. Jacobbi rispetta di più il «desiderio» dell'altro e non lo muta del tutto nel suo.

Un esempio:

È possibile ritrovare nell'opera di D'Annunzio, anche e forse più nelle zone meno scoperte, un senso sotterraneo di confessione inevitabile, di confessione suo malgrado, quel senso che ci dice quanto forte fosse la sua presenza in un mondo

¹ Si pensa al non casualmente ultimo e fascinosamente altro, diverso, libro di J.M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993 (ed. orig. 1993).

² Adatto, per questo *incipit*, il già citato, in prima (nascosta) epigrafe (seguita da uno stralcio dalla jacobbiana *Avventura del Novecento*), F.M. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, a cura di L. De Nardis, Newton & Compton, Roma 1998, p. 46.

davvero a lui connaturale, ma anche quanto fosse indistruttibile il sedimento eterno d'una vita poetica che gli nasceva anche sotto le forme ambigue e fastose del suo immenso museo estetico³.

Tale scavo conoscitivo, di per sé, non è un'operazione facile, né banale. Ma prima ancora sono gli anni, fra Sessanta e Settanta, ad essere anni non facili, non banali. Quegli anni in cui Ruggero Jacobbi sembra inseguire un «senso sotterraneo» – recuperandolo in buona parte dal passato di «Campo di Marte» – e a cui pare rispondere in maniera urgentemente *inattuale*, dal momento che cerca di attraversare – fra Nietzsche e quel Breton (1896-1966) che situerà l'operazione surrealista «al di fuori d'ogni preoccupazione estetica e morale» – lo iato esistente fra due momenti culturali lontani, altri, in seno a due anni 'a rischio' sintetizzati: il 1938 e il 1968, che paiono travalicare un po' i confini, i limiti cronologici dell'operazione condotta dallo storico della letteratura o, per rinunciare il tutto con Anna Dolfi, da quella «mens disposta a accettare il rischio dell'attuale»: «[...] ricerca più che [...] risultato»⁴.

Del resto, di tutti i grandi scrittori moderni che da par suo Jacobbi contribuisce a rimettere in circolazione fra anni Sessanta e Settanta, scrivendo intense monografie da non evadere come lavori compilativi, da *Faulkner* (1967) a *Ibsen* (1972), da *Hemingway* (1968) a *Rimbaud* (1974)⁵, il fantasma del Vittoriale è, forse insieme al solo Hemingway, il meno adatto per cavalcare la rivoluzione culturale di quei tempi e forse il più adatto per rendere sospetto un'intellettuale già atipico: un uomo che cercava «qualcosa di diverso» e non voleva dissotterrare d'Annunzio con uno scavo da archeologo, da erudito, rendendolo magari «migliore» alle luci di un'attualità non rischiosa per poi farlo rientrare come tale nel 'coro' del centenario, già diretto con foga da *fans* e detrattori.

Jacobbi è uno che crede nel «sottosuolo», nella *différence* che lo fa esistere nel bene e nel male. Ruggero Jacobbi, del 1920, è un solista più equilibrato, lontano dagli osanna e dai crucifige, un solista che ricorda da vicino un'altra voce fuori del 'coro' del centenario, un'altra voce isolata degli anni Sessanta, quella di Luciano Bianciardi, classe 1922, rimessa in circolo di recente da Giacomo D'Angelo⁶.

³ R. Jacobbi, «*Campo di Marte* trent'anni dopo. 1938-1968, Vallecchi, Firenze 1969, p. 72.

⁴ A. Dolfi, *Una passione surrealista*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, Atti delle giornate di studio, Firenze, 23-24 marzo 1984, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze 1987, pp. 33-56; citazione da pp. 36-37. Per la dialettica fra urgenze inattuali e rischi dell'attuale cfr. poi quanto si dirà più avanti sul tempo dannunziano di cui Jacobbi vuole in qualche modo appropriarsi.

⁵ R. Jacobbi, *La vita e l'opera di William Faulkner*, in *William Faulkner*, Fabbri, «I Premi Nobel per la Letteratura», Milano 1967, pp. 23-233; *Ibsen. La vita il pensiero i testi esemplari*, Accademia, «I memorabili», Milano 1972 (per il testo critico, che precede l'antologia, cfr. pp. 7-153); *La vita e l'opera di Ernest Hemingway*, in *Ernest Hemingway*, Fabbri, «I Premi Nobel per la Letteratura», Milano 1968, pp. 23-262; *Rimbaud. La vita il pensiero i testi esemplari*, Accademia, «I memorabili», Milano 1972 (per il testo critico cfr. pp. 7-150).

⁶ L. Bianciardi, *Un volo e una canzone. D'Annunzio: l'eroe immoralista della piccola Italia*, Prefazione di G. D'Angelo, Excogita, Milano 2002, che raccoglie quattro articoli apparsi su «il

Qui si tenterà di raccogliere la voce di Ruggero Jacobbi in relazione a d'Annunzio, muovendoci fra «*Campo di Marte*» trent'anni dopo (1938-1968), antologia preziosa edita da Vallecchi nel 1969 da cui si è citato e che proprio a Jacobbi si deve, la cura che lo stesso offre de *L'avventura novecentista* di Massimo Bontempelli nel 1974, sempre per Vallecchi⁷, e *L'avventura del Novecento*, postuma, pubblicata da Garzanti, nel 1984; nella quale, pur nella selezione, mirata, mai ingiustificata, la partecipe Anna Dolfi ha saputo regalarci – intrecciando, in più di ottanta pagine, inediti a editi, saggi sparsi e non facilmente recuperabili, usciti fra il 1977 e il 1980 – un d'Annunzio fra i più veri e interessanti del secondo dopoguerra, connaturato com'è ad una cronologia critica che non offre delimitazioni più appropriate, se non *à rebours*, come si è già suggerito e come si avrà occasione di precisare⁸.

Giorno» il 15, 18, 22 e 23 marzo del 1963 (informata, funzionale e brillante la Prefazione alle pp. 7-27). Dopo Luciano Bianciardi vengono in mente pochi altri solisti equilibrati, tra i quali mi sembra emergere in prospettiva, al di là di Jacobbi, G. Pampaloni, *D'Annunzio giornalista*, in *D'Annunzio giornalista*, Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara 14-15 ottobre 1983, a cura di E. Tiboni e L. Abrugiati, Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, pp. 5-11. Sulla lettura di Pampaloni aveva già richiamato l'attenzione G. Papponetti, *Per Album*, Alle Case Pente, Sulmona 1996, pp. 18-24. Sintonie jacobbiane sono rilevabili sia negli scritti su d'Annunzio sia – e non a caso – nella monografia su Hemingway, autore su cui si ritornerà più avanti. Nel testo, infine, è un rinvio, non così «sotterraneo», a J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967. Certo, fra gli stimoli d'oltralpe, Derrida può apparire 'altro', noferiano più che jacobbiano, specie in seno a un talento e a un punto di vista che l'esperienza brasiliana tende a sostanziare ancora per tutti gli anni Sessanta e oltre, dopo il rientro in Italia del 1960 per l'appunto (cfr. ora R. Jacobbi, *Brasile in scena*. Traduzioni di G. Figueiredo, A. Dias Gomes, A. Boal e P. Bloch, a cura di L. Stegagno Picchio, con la collaborazione di A. Vannucci, Bulzoni, Roma 2004). Ma non se si tiene conto, come hanno saputo fare Anna Dolfi e altri, di un percorso – indicato in parte e assai esplicitamente dallo stesso Jacobbi – aperto a Raymond (1897), Béguin (1901), Poulet (1902), o a Bachelard (1884), Blanchot (1907) e Merleau-Ponty (1908), fra *critique de la conscience*, filosofia e critica dell'immaginario, critica d'autore e fenomenologia. Cfr. A. Dolfi, *Una passione surrealista*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., p. 39. Ma si veda il capitolo precedente.

⁷ Del resto, i legami fra libri miniere e sbriciolamenti possono forse essere inquadrati, contestualizzati in quella «selva critica/selva polemica» che Jacobbi sembra ricavare proprio dal testo bontempelliano, come si può desumere dalla sua *Introduzione* a M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974, pp. V-XXII; citazione da p. XVIII.

⁸ I titoli richiamati in quest'ultimo paragrafo, in rapida, già bibliografica sequenza, e in parte anticipati nelle note precedenti, saranno tutti ripresi e discussi. Il *point d'ancrage* da ribadire fin d'ora è invece R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Garzanti, Milano 1984. I saggi dannunziani di Jacobbi pubblicati in vita testimoniano un'attenzione larga, aperta a tutti i filoni dell'opera dannunziana, e sono consegnati quasi a raffica, negli anni precedenti la morte, a riviste quali «L'Albero», «Cronorama», «Rivista italiana di drammaturgia» e «Oggi e domani», la cui «Rassegna dannunziana», che parte nel 1982, ospita tra l'altro un contributo di Jacobbi, scomparso, come è noto, l'anno prima. Altri saggi, pubblicati negli ultimi anni sui «Quaderni del Vittoriale», «Uomini e libri», e riguardanti, in modo più o meno diretto, d'Annunzio, sono ricordati nelle note della Dolfi (cfr. ivi, pp. 556-557). Da ricordare poi, a proposito del contributo di Jacobbi alla «Rassegna dannunziana», l'attenzione eclettica, larga, di un pur differente animatore di quella e del Centro Studi Nazionale dannunziano di Pescara. E penso a Ivanos Ciani, riletto con passione

Che d'Annunzio infatti fosse, per Jacobbi e per la sua generazione, non un interesse liminale ma una presenza attiva, da sempre, lo può sufficientemente indicare, almeno una decina d'anni prima, il paragrafo dannunziano che trova spazio nella *Storia di un giornale letterario*, ricca, complessa *Introduzione* a «*Campo di Marte*» trent'anni dopo (1938-1968)⁹.

Il titolo di tale paragrafo, un leggero *A proposito di D'Annunzio*¹⁰, vela consapevolmente di disimpegno una scelta che invece non può che apparir forte, alla fine degli anni Sessanta, anche se sembra porre il nome dello scrittore come un *unicum* irrelato nella serie dei titoli dati agli otto paragrafi dell'Introduzione: *I fatti*, *Gli uomini*, *Le parole*, *I motivi polemici*, *Falqui e la prosa d'arte*, *A proposito di D'Annunzio*, *Lecture italiane e straniere*, *Finale*.

Di fatto, se si pensa a Falqui non come a uno scrittore ma come a un critico, uno fra i più informati interpreti della letteratura italiana del Novecento, d'Annunzio resta, a tutti gli effetti, l'unico scrittore che fa nascere l'esigenza di un titolo; dato, di per sé, assai significativo ma, al tempo stesso, assoluto e, come si diceva, irrelato. Se invece si pensa al Falqui dei *Capitoli* (*Per una storia della nostra prosa d'arte*) del 1938, o alla, per citare Ruggero Jacobbi, «posizione singolare, e in certi casi imbarazzante» di un «uomo fedele alla lezione stilistica dei rondisti», che «tende a ridimensionare col segno 'meno' Svevo» e a porre dinanzi a D'Annunzio il «segno 'più'», ecco che l'*unicum* dannunziano si dilata, tende, cioè, a relazionarsi, a diventare storia letteraria, e finanche *Storia di un giornale letterario*, facendosi quasi supporto dell'antologia, del suo particolare dinamismo, del suo partire non solo *trent'anni dopo* ma anche e soprattutto *trent'anni prima*; dunque del suo procedere controcorrente, nel duplice senso che questo avverbio implica¹¹.

Trent'anni prima è il 1938, l'anno della morte del Vate, occorsa per circostanze anagrafiche, soprattutto, negli ultimi anni del ventennio fascista, anni in cui il più triste antidannunzianesimo – «postcrociano, borghese e provinciale», come lo evoca Ruggero Jacobbi¹² – è già in atto. Prendere posizione contro il Vate e partecipare alle celebrazioni in negativo non significa poi sfuggire a d'Annunzio, alla sua 'non-morte': forse si sfuma appena la retorica «nazional-patriottica» o «nietzschiano-fascista», ma di fatto vi si aderisce, con moto critico dialettico, che non serve a molto. «Che fare di d'Annunzio?», sembra domandarsi Jacobbi.

dal sottoscritto nel seminario *Per Ivanos Ciani*, tenutosi a Firenze il 23 gennaio 2002, insieme a Franco Contorbia – con il quale mi sono sintonizzato a tratti e, spero, felicemente, sia per Ciani sia per Jacobbi – Simona Costa, Enrico Ghidetti, Gianni Venturi. Ma si legga, a proposito, il capitolo successivo del presente volume.

⁹ R. Jacobbi, *Storia di un giornale letterario*, in Id., «*Campo di Marte*» trent'anni dopo. 1938-1968, cit., pp. 9-83.

¹⁰ Ivi, pp. 68-74.

¹¹ Ivi, pp. 62-63.

¹² Ivi, p. 68.

Puntare su Enrico Falqui, uomo del 1901 (come Murilo Mendes), è già un'ottima risposta. Significa evadere non solo l'antidannunzianesimo posticcio, da scuola, ma anche le punte dell'antidannunzianesimo estetico e morale di un Vigorelli, che negli anni Sessanta da cui Jacobbi scrive degli anni Trenta poteva richiamarne altri, più affilati e pericolosi. *A proposito di D'Annunzio* ci appare dunque come una grande trovata, proprio per il suo mediare fra un intrigante disimpegno e una scelta piuttosto forte.

Per il curatore di «*Campo di Marte*» trent'anni dopo arrivare a d'Annunzio per Falqui significa iniziare ad evadere la logica stringente che ha piantato due paletti nel cuore del superuomo malato: Svevo e Pirandello, due paladini della crisi certo più leggibili e, soprattutto, più accettabili dalla nuova storia letteraria italiana del secondo dopoguerra, che è quella che fa avvicinare anche Visconti ai *Malavoglia*, pur nelle modalità che tutti conosciamo, e che in prospettiva, in seno alla «modernità deviante»¹³, più mistica che ideologica, avrà bisogno di puntare su filiazioni discutibili, come quella di Tozzi.

Ma a Verga e a Tozzi riaccenneremo. Per ora è bene prendere atto che il tentativo di evadere tutto ciò conduce comunque a un salvataggio di d'Annunzio, in anni non facili, come si suggeriva più largamente e provocatoriamente in apertura, e partendo da un retroterra che il solo Falqui – anche se la sua avventura sembra diventare in qualche modo l'«avventura» di Jacobbi – non dispone certo in una prospettiva critica tutta favorevole¹⁴. Perché la stessa «antologia minima» – che Jacobbi appronta traendo il materiale dall'«inchiesta» su d'Annunzio e dai suoi immediati dintorni, a partire dal numero speciale di «Letteratura», «cui Falqui chiamò a collaborare critici e testimoni delle più varie tendenze, fra cui gli ermetici in blocco» – mette insieme con onestà «testimonianze diverse» e solo in fondo «concordi»¹⁵.

¹³ Cfr. N. Zapponi, *la modernità deviante*, il Mulino, Bologna 1993.

¹⁴ In effetti, il 1938 di Enrico Falqui non introduce, nella maniera più consona, alla svolta degli anni Sessanta, identificabile all'incirca, nel suo *incipit*, fra *Miti e coscienza del decadentismo italiano* (1960) di Carlo Salinari e gli Atti del convegno internazionale di Venezia-Gardone Riviera-Pescara del 7-13 ottobre 1963, l'anno del centenario della nascita, titolati a *L'arte di Gabriele d'Annunzio* e editi nel 1968 da Mondadori. E Jacobbi non deve sicuramente tutto alla parabola collettiva di «Campo di Marte». Influenti, di fatto, ma fino a un certo punto, sono i singoli compagni di letture italiane e straniere (da d'Annunzio a Rilke) come Macrí e Bigongiari. Del resto, come si vedrà in chiusura con un rapido esempio, l'immersione di Jacobbi in quel poema di transizione così vero che è il *Paradisiaco* lo conduce a un'interpretazione che differisce fortemente da quella di Macrí. E ci si potrebbe finanche chiedere quanto cresca in verità e quanto debba a Rilke la jacobbiana «vocazione alla morte» di d'Annunzio, dal *Paradisiaco* al *Libro segreto*, passando magari per *Il fuoco* e per il *Notturmo*. Cfr., a proposito, R. Jacobbi, *Storia di un giornale letterario*, in Id., *Campo di Marte trent'anni dopo. 1938-1968*, cit., p. 28.

¹⁵ Prima di trarre da tale inchiesta «un'antologia minima» con «ermetici paraermetici filoermetici (collaboratori o no di «Campo di Marte»)», Jacobbi attira l'attenzione del lettore sulla «mina vagante», sul «*casus belli*» dei *Capitoli*. L'«avventura polemica» di un lettore colto del Novecento – «che proprio con pagine del *Notturmo* aveva dato l'avvio ai *Capitoli*» e che in essi «aveva riassunto (con molta coerenza e con molti assaggi dubbi scrupoli varianti) il suo punto

Al di là del salvataggio di d'Annunzio, comunque, è il percorso jacobbiano che colpisce, oltre, ovviamente, alla sicurezza della chiusa, che è un indicatore di direzione in gran parte tradito dalle operazioni critiche degli anni Sessanta e dei decenni successivi e che, nelle sue ultime battute, mi fa pensare un po' allo Steiner che apre una dopo l'altra le porte del *Castello di Barbablù* (1971) e che, parlando di Nietzsche, evoca Freud – e non Hitler – come il suo «più fedele discepolo»¹⁶: «urgenza soprattutto liberare D'Annunzio dall'ipoteca imperiale, nei margini del possibile; così come toccò ai filosofi del tempo – e di poi – svolgere il povero Nietzsche dall'involucro hitleriano. E l'operazione fu fatta»¹⁷.

Non a caso, nell'*Introduzione a d'Annunzio* raccolta ne *L'avventura del Novecento*, questa operazione è data per scontata, e con un taglio quasi didascalico: non perché sia scolastico ma perché è tale nella risolutezza dei significati acquisiti dai testi, come suggerirebbe Luigi Baldacci¹⁸, pensando all'ideologia autoriale che Ruggero Jacobbi ricava dallo stile delle opere. Del resto, un'affermazione posta in corsivo da quest'ultimo nelle prime pagine de *L'avventura*, nel densissimo *A modo di Introduzione*, non lascia davvero dubbi: «Il luogo del linguaggio [...] è privilegiato, perché *l'ideologia vera di uno scrittore sta nel suo stile* (che non è solo tecnica)»¹⁹.

Purtroppo oggi tale didascalicità non ha ancora informato molti manuali, sedotti da quelle correnti critiche dannunziane indifferenti – per ideologismi vari, snobismo o semplice ignoranza – all'auspicato e libero percorso jacobbiano di «Campo di Marte». In virtù del quale, nel mezzo della citata *Introduzione*, si può leggere: «È chiaro, ormai, che non si può abbandonare d'Annunzio soltanto alle parole negative del piccolo moralismo o alle leggende trionfali della *polis*, ma bisogna estrarre dalla sua vasta miniera l'oro notturno della verità»²⁰.

di vista, nella prediletta forma dell'esemplificazione e della scelta» – anticipa o, meglio, deve anticipare «il lavoro propriamente saggistico [...] affidato a Cecchi, Gargiulo, De Robertis, Solmi». Il che ovviamente non significa, per Ruggero Jacobbi, screditare ed evadere tale lavoro, la sua sistematicità, più o meno differenziata, legata ai suoi nuovi *points d'ancrage*, come quello del *Notturmo*, in virtù del quale è possibile rilegare insieme, anche in virtù di una cronologia serrata, le pagine di Falqui, Cecchi, Gargiulo, ecc. Dietro è piuttosto la volontà di non redigere una voce, la volontà di assaggiare, di esemplificare e poi, al limite, *in ipso fnitae lucis limine*, di scegliere. Cfr. ancora R. Jacobbi, *Storia di un giornale letterario*, in Id., *Campo di Marte trent'anni dopo. 1938-1968*, cit., pp. 61-67.

¹⁶ G. Steiner, *Nel Castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura*, SE, Milano 1990 (ed. orig. 1971), pp. 54-55.

¹⁷ R. Jacobbi, *Storia di un giornale letterario*, in Id., *Campo di Marte trent'anni dopo. 1938-1968*, cit., p. 74.

¹⁸ L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., pp. 239-249; citazione da p. 245.

¹⁹ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 34.

²⁰ Ivi, p. 182. Per registrare storiograficamente il d'Annunzio di Jacobbi, di questo passo appuntava il rifiuto delle «parole negative [...]» e delle «leggende trionfali [...]» già G. Manacorda, *Ruggero Jacobbi e la storiografia letteraria del '900*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., pp. 171-182; p. 177. Chi preferiva l'apertura dell'avversativa finale – con

Ma come si può essere un minatore dannunziano in quella che ormai, storicizzando un po' di corsa, la critica pensa come la «svolta degli anni Sessanta»? Si chiedono in prestito a Carlo Salinari «zappe, scuri, scarpelli/arîeti, martelli» o a Ezio Raimondi i «chers souvenirs» che improntano quella che Ruggero Jacobbi evoca come la maliziosa ricostruzione di una biografia di scrittore votato al successo, nel 1969 consegnata alla *Storia della Letteratura Italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno? E per Ruggero Jacobbi «l'oro notturno della verità» corrisponde forse davvero al *Notturmo*? Al *Notturmo* di Falqui, di Cecchi, di Gargiulo? O quale è, invece, il suo *Notturmo*? È forse il *Libro segreto*, su cui si attarda nell'*Introduzione*? E alcuni «uomini senza i quali – dice Jacobbi – non avrei mai imparato a pensare», come Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty, possono aver influenzato la sua attività di minatore dannunziano?²¹

Tutte queste domande possono forse aiutarci a prendere coscienza delle difficoltà del lavoro di Jacobbi intorno a d'Annunzio e farci altresì capire come già in un lavoro sistematico come l'*Introduzione a «Campo di marte» trent'anni dopo* – più di settanta pagine e quasi libro a sé – si possa significativamente affacciare – come segno, sintomo di quella difficoltà – l'asistematicità rilevata da Anna Dolfi nell'ampio materiale per il capitolo dannunziano de *L'avventura del Novecento*; asistematicità che salva un po' Jacobbi dal pericolo della serialità critica, così come è avvenuto non tanto per il citato Debenedetti quanto per Benjamin.

Tale asistematicità jacobbiana, per di più, emerge proprio a partire dalle dense pagine iniziali, da quella *Introduzione* predisposta così naturalmente, a livello saggistico più che manualistico, con uno stile incisivo e brillante al tempo stesso, che segna una facilità e una felicità di discorso mai banali, mai ovvie.

Infatti, come avverte Anna Dolfi, in una lunga nota, «il materiale dannunziano che si trova tra le carte Jacobbi è tra i più ampi e meno sistematici dell'intero *Novecento*»²². E l'ordine ipotizzato dalla curatrice, negli anni a ridosso del 1984, che consegna Jacobbi ai «Saggi Blu» della Garzanti, è mimetico rispetto a quella ampiezza e a quella certa, significativa asistematicità. Dietro la quale, in prima istanza, è certo la più generale «impossibilità di ridurre il nostro difficile secolo a un'interpretazione totalizzante», come suggerisce, quasi *par ricochet*, Luigi Baldacci, cantore sincero di «una immagine totale» di «Ruggero Jacobbi critico»²³.

«l'oro notturno della verità» che può fare di Jacobbi un «contemporaneo di tale esigenza orfica e totalizzante del primo Novecento» – era invece O. Macrí, «*L'intelligenza*», *costante critica del «Novecento» di Ruggero Jacobbi*, in *ivi*, pp. 209-237; citazione da p. 218. Dello stesso saggio ci piace annotare una frase relativa al d'Annunzio patriota, che più generalmente potrebbe essere sottesa al nostro *portrait* jacobbiano: «Jacobbi impavido osa escavare nel D'Annunzio patriota» (*ivi*, p. 226). L'intervento macriano è ora leggibile in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 755-779.

²¹ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 31.

²² *Ivi*, p. 555.

²³ L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., p. 242.

Da *L'avventura* tale immagine si può tanto evincere quanto evadere, come di fatto capita, a caldo, proprio negli anni a ridosso del 1984, a più di un'estensore dei *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*: dalla stessa Dolfi – che discute con onestà, fra *Primo* e *Secondo Novecento*, le scelte partecipi ma prodotte *in absentia*, un po' come la simulazione dei *fragments d'un discours amoureux* ma contro la logica degli estratti, dei brani scelti, gli *excerpta* svincolati dalle tensioni storiche – a Machiedo, che in modo alquanto letterario e totalizzante interroga sé stesso e Jacobbi: «Chi non ha dovuto fare i conti con il Libro di Mallarmé, maiuscolo e alquanto patetico, e assistere al suo sbriciolamento nel secolo degli oggetti, al suo plurale più centrifugo che mai?»²⁴.

E Baldacci quello «sbriciolamento» – con cui il critico, lo storico della letteratura sempre più in difficoltà, devono fare i conti – avrebbe pubblicato non come «un Novecento» ma come «diverse serie, senza preoccupazione di struttura organica, come aveva fatto Debenedetti in vita». Salvo poi riconoscere, non così implicitamente, che le serie e i tempi jacobbiani sono altri e vanno sparendo in quel periodo «che, tra il Sessanta e il Settanta, consentiva ancora a una casa editrice già in crisi come la Vallecchi di stampare e ristampare le serie del *Novecento* di Falqui»²⁵.

Fatto nostro «il rimpianto che la buona sorte che toccò allora al Falqui, non si ripresenterà, forse, per Jacobbi»²⁶, resta emblematico, ancora oggi, per noi giovani, il destino di un libro di critica, scritto minuscolo magari, sbriciolato finché si vuole, ma che appare come un lascito testamentario postumo solo nell'inevitabilità di una cronologia che lo ha situato al di là della morte del suo autore, in una sorta di ulteriorità ancora fisica; un lascito, inoltre, che sembra evadere alcune dinamiche culturali del mercato editoriale, più o meno recenti, *a priori* finalizzate ad esaltare come monumento, di fatto non utilizzabile, certa saggistica narrativa che, soprattutto in chiave novecentesca, ha perso il suo fascino maggiore, il suo carattere non monumentale, non vincolato a una struttura organica forte ed anzi del tutto libero, tanto da non prevedere «prelevamenti» e proiezioni in altri «contesti», come traspare in questa implicita autodefinizione alla potenza, rinvenibile nei lavori debenedettiani sul Cecchi saggista confluiti in *Intermezzo* (1963): «Per quanto ricchi di avvertimenti e deduzioni, lo studioso che intendesse servirsene non riuscirebbe a prelevare le notizie oggettive e neutre da introdurre in un altro contesto»²⁷.

L'avventura del Novecento, proprio perché resta tale, proprio perché non diventa *il romanzo, la poesia, la storiografia, la critica del Novecento*, magari con

²⁴ M. Machiedo, *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi*, in *ivi*, pp. 57-84; citazione da p. 68.

²⁵ L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in *ivi*, p. 248.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Sugeriva già in tal senso la lettura delle osservazioni debenedettiane G. Baldi, *Recensione a G. Debenedetti, Intermezzo*, Mondadori, Milano 1963, «Lettere Italiane», 3, 1964, pp. 367-370; citazione da p. 368.

gli assurdi annessi dei primati, resta qualcosa di godibile, di meno serrato e, in prospettiva, qualcosa di utilizzabile, in sede di storia della critica e di storia delle idee, anche al di là della sua origine e del valore strettamente documentario, che pure esiste ed è certo base notevole per prelievi e proiezioni di qualsiasi sorta. E con questo non si vuol dire che Jacobbi sia più grande, come critico o testimone, di Debenedetti: di questo si potrebbe anche discutere a lungo – in altra sede – e magari a partire dal caso specifico di d'Annunzio, cui comunque si accennerà rapidamente in chiusura. Si vuole dire invece che l'«avventura» – il termine che titola e che in tante pagine jacobbiane si ritrova e tante pagine sostanza – mette bene in rilievo la differenza fra un volume «aperto», come quello di Ruggero Jacobbi, e la costruzione e il lancio di alcuni «Meridiani», nell'Olimpo dei quali sono stati piuttosto «chiusi», con continuità di evocazioni critiche non sempre così accordate, Macchia, Debenedetti e, da ultimo, l'innominabile anglista²⁸.

L'avventura del Novecento, insomma, appare ancora viva o, quanto meno, più viva: è «partecipazione fisica e proiezione nell'immaginario», e come tale si rende ma non si arrende allo «sbriciolamento nel secolo degli oggetti, al suo plurale più centrifugo che mai»²⁹. Ed è quasi, in questo senso, un'operazione alla d'Annunzio: un'operazione critica che certo evade, quasi mezzo secolo dopo la scomparsa del Vate, i limiti più datati di una *rêverie* giocata, come ha suggerito Vittorio Roda, fra totalità e antitotalità, singolare e plurale, centripeto e centrifugo³⁰.

E ciò che aiuta Ruggero Jacobbi, in tale operazione, è proprio ciò che resta inaccessibile a Gabriele d'Annunzio, quel surrealismo che si accompagna al denominatore comune del simbolismo, rivitalizzandolo in chiave moderna, novecentesca, e, di fatto, non facendolo perire, neanche nelle sue più estreme, violente manifestazioni, mai rinnegate. In questa prospettiva, in Jacobbi, anche il nichilismo è attivo e, in un certo senso, felice, come lo può essere a tratti nell'universo critico di Gaston Bachelard. Solo così anche *Le vergini delle rocce* (1895 e 1896) possono essere una tessera del puzzle: quelle *Vergini delle rocce*, tra l'altro, che ne *L'anello di Clarisse* di Claudio Magris, uscito nello stesso 1984 de *L'avventura*, con sottotitolo *Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, sono chiamate in causa nel primo capitolo, *Grande stile e totalità*, ma subito allontanate dal contesto indagato come infedele specchio della vita e semplice «prestazione atletica dell'intelligenza»³¹.

²⁸ M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, a cura di A. Cane, Prefazione di G. Ficara, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2002. Ma cfr. prima G. Macchia, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1997; G. Debenedetti, *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di A. Berardinelli, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1999.

²⁹ M. Machiedo, *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., pp. 57-84; citazione da p. 68.

³⁰ Cfr. V. Roda, *La strategia della totalità*, Boni, Bologna 1978 e Id., *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Pàtron, Bologna 1984.

³¹ C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984 e 1999, p. 10. Per l'accenno a Bachelard e per una sua contestualizzazione meno rapida si veda ancora il capitolo precedente di questo mio volume.

Certo, lo stesso Jacobbi riconosce da par suo «il cancro del superuomo», che nelle *Vergini* «minaccia sempre più l'originario nucleo mistico-funebre»³², già teso allo spasmo nell'unica trilogia romanzesca compiuta, quella del ciclo della Rosa, ma sa anche cogliere le rovine dannunziane in prospettiva, proprio come Magris fa con Hofmannsthal e altri autori non così lontani da d'Annunzio, secondo alcuni orientamenti critici: e si pensi, da un lato, a certe indicazioni di Ivanos Ciani su *D'Annunzio lettore di cose tedesche* e, dall'altro, agli studi di Arturo Mazarella sulle letture dannunziane di Hofmannsthal e di Musil³³.

Insomma, Ruggero Jacobbi insegue e riconosce il momento in cui l'«egotismo luciferino del superuomo cambia di segno», diventando «riconoscimento della solitudine [...] del mistero». Per farlo, ovviamente, deve scendere agli Inferi, da cui non si deve e non si vuole ritrarre ma in cui non deve certo rimanere invischiato. E riesce nell'operazione – si potrebbe dire pensando a quanto Susan Sontag suggerisce a proposito dell'operare critico di Walter Benjamin – proprio perché passa per il *côté* più geniale e fecondo del surrealismo, che ribattezza «con esuberante candore il culto barocco delle rovine» e che vede innanzi tutto «la realtà negli oggetti»³⁴, senza trascenderla subito nel giudizio, nelle metafisiche del giudizio, che resta poi sempre, di fatto, terreno e compromesso; al di là del quale, allora, è forse più importante chiedersi, perdendo certo un po' di quell'esuberante candore, chi «sbriciola», chi apre la via al «plurale più centrifugo che mai»?

Chi «sbriciola», per esempio, quella «Venezia dell'anima – ricorda Mladen Machiedo – che Ruggero, 'discendente' lontanissimo di Marco Polo, porta con sé per ritrovarne i frammenti»³⁵? I veri distruttori, i demolitori, magari nascosti dietro qualche più o meno artistico piano di risanamento, con Camillo Boito a dirigere il traffico, pianificando la viabilità, o il *fuoco* dannunziano³⁶? Si ascolti la volontà della corte di Stelio: «Fra un'ora Venezia offrirà a qualche amante neroniano celato in un felze lo spettacolo dionisiaco d'una città che s'incendia delirando»³⁷.

³² R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 190.

³³ Si vedano I. Ciani, *D'Annunzio lettore di cose tedesche* (1985) e *G. d'Annunzio e la Mitteleuropa di lingua tedesca* (1996), raccolti nel volume postumo di Id., *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M.M. Cappellini, Ediz. Pescara 2001, pp. 533-546 e 547-556; gli studi di A. Mazarella pubblicati fra il 1983 e il 1987 e raccolti in Id., *La visione e l'enigma. D'Annunzio Hofmannsthal Musil*, Bibliopolis, Napoli 1991.

³⁴ La prima citazione è ancora da R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 187. La seconda da S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno* (1978), in *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982 (ed. orig. 1980), pp. 89-110; citazione da p. 98.

³⁵ M. Machiedo, *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., pp. 62-63.

³⁶ Un rinvio essenziale, in linea con certa cronologia critica qui presentata, alla guida antologica di P. Zampetti, *Il problema di Venezia*, Sansoni, Firenze 1976, p. 36. Cfr. in prospettiva R. Foy, *Urban Landscapes, Real and Imagined: The Italian Novel and the Transition to Modernism*, Dissertation, University of Chicago, Chicago 1992, pp. 64-90.

³⁷ G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, in Id., *Prose di romanzi*, vol. II, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di N. Lorenzini, Introduzione di E. Raimondi, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1989,

Ma ci si potrebbe anche domandare chi «sbriciola» Parigi e a chi sia imputabile, in quest'altro sospeso quadro urbano della modernità, «il plurale più centrifugo che mai». Bisogna credere ancora alle *démolitions* ottocentesche, a Baudelaire o a Jules Ferry e a *Les comptes fantastiques d'Hausmann*³⁸, o approdare al Novecento, alle inquietantemente simili forme iniziatiche e disgregatrici del *rêve* benjaminiano e del *cauchemar* hitleriano³⁹?

Penso che, come tutti noi, Jacobbi provasse insieme desiderio e paura nel cercare una risposta a queste e altre domande, nelle infinite forme che il critico jacobbiano come autore dialettico e variabile può tracciare all'infinito. Ma il critico che risponde al nome di Ruggero Jacobbi, più di noi, forse, non poteva vivere senza porsi di continuo queste domande ed è per questo che, a mio avviso, si avvicina, fra fine anni Sessanta e fine anni Settanta, a uno storico della cultura e critico letterario a un tempo come George Steiner, fra, diciamo, *Language and silence* (1967) e *Martin Heidegger* (1978), passando per il già citato *In Bluebeard's Castle* (1971)⁴⁰.

E nel non rinnegare un certo d'Annunzio – partendo da anni non facili, come abbiamo suggerito, che poi non sono tali ancora adesso – Ruggero Jacobbi appare, in qualche modo, 'più saldo di Pietro', più lungimirante, più consapevole, prospetticamente, della debole, umana *verità*.

- 1) Non rinnega così ma spiega, fra storia e psicologia, grazie soprattutto a una certa, arcaica idea di «patria», ottocentesca, ancora, e mimeticamente carducciana, lo slittamento del *fuoco* dannunziano nella distrazione della guerra, dalla coloniale alla mondiale, alla quale lo scrittore abruzzese sacrifica *in verità* – cioè con profonda sincerità – una sua dimensione europea da 'esilio-destino' quasi raggiunto, che per un attimo si è tentati di pensare un po' alla Hermann Hesse.
- 2) Jacobbi poi non rinnega ma spiega il tradimento dell'assoluto, «negli ultimi giorni solari» della «stagione simbolista», di un d'Annunzio che «tralascia Mallarmé, ascetico e non convertibile in denaro o pubblicità, per adottare appieno l'ipotesi Barrès, cioè il compromesso oratorio e combattentistico con

p. 226. Ma cfr. anche, nello stesso 1900 del *Fuoco*, A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia 2000.

³⁸ Mi sia concesso rinviare a L. Curreri, «*Démolitions*» e ferrovie. *Su alcune deprecazioni del moderno tra Francia e Italia nella poesia del secondo Ottocento*, «Franco-Italiana», 5, 1994, pp. 71-117.

³⁹ Discuto di queste forme iniziatiche e disgregatrici in *1900. Approssimazioni al Fuoco e microlettura dell'Impero del silenzio. Metamorfosi della seduzione II*, un volume di prossima pubblicazione presso Bulzoni, Roma.

⁴⁰ Per quest'ultimo lavoro si veda la nota 16. Cfr. poi G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, Rizzoli, Milano 1971 e Garzanti, Milano 2001 (ed. orig. 1967); *Martin Heidegger*, Sansoni, Firenze 1980 e Garzanti, Milano 2002 (ed. orig. 1967). Per Steiner cfr. anche la nota 64.

l'ideologia»⁴¹, anche se poi il Vate approda, nel 1935, a quel «libro di eccezionale evidenza psichica ed esoterica» che per Jacobbi è il *Libro segreto*, «cenere destinata al vento amaro del secolo»; e vi approda forse sulla scorta – ipotesi non improbabile sulla quale sto lavorando – di *Le Mystère en pleine lumière*, pubblicato nel 1926, tre anni dopo la morte di quello stesso Maurice Barrès che, «avec sa vocation d'artiste à laquelle la guerre l'avait momentanément obligé de renoncer», prevedeva una significativa dedica a Gabriele d'Annunzio, come si desume da un lettera inviata a quest'ultimo il 18 agosto 1923⁴².

- 3) Infine Jacobbi non rinnega ma suggerisce a ogni piè sospinto il senso di un'epoca, sapientemente dispiegato nelle «inerentissime pagine storiche al progetto del Novecento» (*Le contraddizioni dello stato unitario, L'ambiente storico-politico, Pensiero, gusto e prassi del secolo nascente*)⁴³. E ci stimola finanche a dar conto, moralmente, del fatale slittare di un frammento veneziano su Fiume, «Olocausta, perfettamente consumata dal fuoco tutta», in modo tale da poter evadere, per esempio, il lascito di certe stranianti pagine di *D'Annunzio e Venezia* (1943) di Gino Damerini – su cui ha recentemente attirato l'attenzione Milva Maria Cappellini⁴⁴ – per le quali Venezia, con uno stacco netto che jacobbianamente non può darsi, non ispira più visioni ma imprese, permettendo così al Damerini di mettere in ombra ciò che di estetico e di vero è nella guerra di Gabriele d'Annunzio, ridotta tutta a eroiche rassegne; ovvero di un d'Annunzio ridicolizzato meglio, in tal senso, da Hemingway in *Across the river and into the trees*, del 1950, anche se nel 1923, con la storia alle calcagna, «Papa H.» lo salva, prestando fede a «una diceria che evidentemente gli riesce simpatica», come osserva Jacobbi, e che oppone il Vate a *Mussolini, il più grande bluff d'Europa*: «Sorgerà una nuova opposizione [...] e sarà guidata da quel rodomonte vecchio e calvo, forse un po' matto, ma profondamente sincero e divinamente coraggioso, che è Gabriele d'Annunzio»⁴⁵.

⁴¹ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 180. Ma cfr. la riproposta recente de *L'Italia simbolista*, Antologia di R. Jacobbi, a cura di B. Sica, introduzione di A. Dolfi, La Finestra, Trento 2003 e, per l'importanza della Francia, cfr. *Ruggero Jacobbi e la Francia. Poesie e traduzioni*, con uno scritto di Andrea Camilleri, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004.

⁴² Mi si permetta di rinviare a L. Curreri, *Libri segreti contro l'autobiographie totale. Risposte pseudonarrative al livellamento «storico-inconsapevole» dell'uomo-massa: Barrès, d'Annunzio e altre «divine fisiologie» tra anni Venti e Trenta*, in *D'Annunzio segreto*, Atti del 29° Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara, 25-26 ottobre 2002, Edians, Pescara 2002, pp. 315-328.

⁴³ L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., p. 249.

⁴⁴ M.M. Cappellini, *Tre tempi della biografia dannunziana*, in *Le molte vite dell'immaginario. Biografie, mitografia e aneddotica*, Atti del 28° Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara, 9-10 novembre 2001, Edians, Pescara 2001, pp. 65-94; in particolare pp. 70-75.

⁴⁵ Cfr. E. Hemingway, *Mussolini, Europe's Prize Bluffer, More Like Bottomley Than Napoleon*, «The Toronto Daily Star», 27 gennaio 1923. Si cita da Id., *By-line*, Mondadori, «Oscar», Milano 1999 (ed. orig. 1967), pp. 73-77; p. 77. Cfr. poi Id., *Across the River and into the Trees*, Grafton Books, London 1981 (ed. orig. 1950), p. 41: «He added to himself, not wishing to confuse Jackson,

Che poi non sia andata così, dimostra una volta di più che una dozzina d'anni prima, fra Venezia e Fiume, per un d'Annunzio ormai cinquantenne (siamo ormai intorno al 1913, alla *Leda*), non si è aperto il paesaggio del Canton Ticino, abbracciato dallo sguardo di Hermann Hesse fin dagli anni Dieci e poi scelto istituzionalmente nel 1923, con la rinuncia alla nazionalità tedesca in favore di quella svizzera. È noto che a d'Annunzio, al di là dei soggiorni parigini, si apre piuttosto, specie su un piano psicologico, una landa desolata, straniera, in cui vivere a distanza il sogno di un paesaggio caro che disegna quasi un «viale del tramonto». A questa fase di transizione, d'Annunzio, un po' come l'Hamsum (1859) di *In balia della vita* (1910) o di *L'ultima gioia* (1912), cerca di reagire, dimostrando, alla stregua dello scrittore norvegese, non una chiara, organica visione politica ma un grande amore per il «paesaggio, nel senso più esteso e, se si vuole, anche metaforico del termine, cioè, in primo luogo, come natura». E nella segreta ma esposta scelta della natura, di contro a una Storia con la S maiuscola, cui pare impossibile sottrarsi come «io», vivi o morti che si sia, d'Annunzio avrà anche la fortuna di non doversi incamminare – se non in una falsa posterità critica rigettata da Jacobbi – *Per i sentieri dove cresce l'erba* (1949), come capitò a Hamsum. In questa prospettiva, d'Annunzio ha ancora il vantaggio di non dover giustificare l'ingiustificabile, facendo nascere il suo *Libro segreto* (1935), come dice Jacobbi, «da una ferma sfiducia nella storia e da un ricupero dell'io quale essere impenetrabile ma attivo, quale individuo irriducibile»⁴⁶.

Tale irriducibilità passa per una «preventiva negazione del mondo per non farsi negare a propria volta» e soltanto «il vizio caratteristico del nostro secolo» ha potuto ridurre tale liminale, coraggioso atteggiamento verso l'esistenza a uno schieramento politico. E in questo senso il *Libro segreto* di d'Annunzio può apparire per certi versi affine a *Per i sentieri dove cresce l'erba*⁴⁷, almeno, direi,

nor be difficult, as he had been with the man several times that day, writer, poet, national hero, phraser of the dialectic of Fascism, macabre egotist, aviator, commander, or rider, in the first of the fast torpedo attack boats, Lieutenant-Colonel of Infantry without knowing how to command a company, nor a platoon properly, the great, lovely writer of *Notturmo* whom we respect, and jerk». Tale rivistazione, comunque, non è del tutto disancorata da un ritratto del 1920-1921, *D'Annunzio*, affidato a una poesia più in linea con il passo romanzesco citato, e i suoi immediati dintorni, che con la chiusa dell'articolo riportata nel testo: «Half a million dead wops / And he got a kick out of it / The son of a bitch». Cfr. Id., *88 poesie*, con testo a fronte, a cura di V. Mantovani, Mondadori, «Oscar», Milano 2002 (ed orig. 1979), p. 64. Non è la prospettiva di Jacobbi, ovviamente: «Ma, cominciata sul serio la guerra, anche d'Annunzio fece sul serio. E per la prima volta uscì dal suo mondo di principesse e di levrieri, trovandosi accanto e intorno la gente, la gente che aveva dimenticato e che viveva e moriva nel fango. Rileggiamolo, ora». R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 185. Sull'*Hemingway repoter* in Italia cfr. poi R. Jacobbi, *La vita e l'opera di Ernest Hemingway*, cit., pp. 195-203; in particolare p. 198, da cui è tratta la breve citazione riportata nel testo.

⁴⁶ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 190.

⁴⁷ La citazione che precede è tratta, per l'appunto, da F. La Porta, *Introduzione* a K. Hamsum, *Per i sentieri dove cresce l'erba*, Fazi, Roma 1995 e 1997, pp. 5-28; cfr. in particolare pp. 9, 13 e, per quiete e movimento, pp. 18-20. La Porta, però, servendosi del «filtro» di Magris, quello di *L'anello*

generalmente, come autoritratto che sfuma l'estetismo megalomane e superficialmente funambolico del Vate nel canto estremo di una inquieta senescenza, scissa nel caleidoscopio ingannevole dell'interiorità fra movimento, da un lato, inteso come vero vagabondaggio affabulatorio e non come superattività sfibrante, e quiete solitaria, misteriosa, naturale, dall'altro.

Insomma, l'ultimo «museo dannunziano» – come si potrebbe anche evocare il *Libro segreto*, nella prospettiva conservatrice dell'accumulo di un grande anti-quario, collezionista certo non benjaminiano – scivola nell'incanto della natura, in uno di quei rari attimi – rari in assoluto e non solo per un *petit menteur* come d'Annunzio – di consonanza dell'io col fluire dell'esistenza. Si tratta di una consonanza che fa pensare al *pathos* della *Kultur* e a certi, ma non sempre accordati, vagabondaggi magrisiani, fra saggio e narrativa, fra *L'anello di Clarisse* (1984), ancora, con il capitolo su Hamsun, un po' viziato dall'idea di regressione barbarica, e *Danubio* (1986): vagabondaggi che sono poi i tentativi di cogliere «la forza che tiene insieme il mondo andandola a cercare anche nei più spiccioli e frammentari dettagli della vita, quelli che sembrerebbero *irriducibili* a ogni totalità e soprattutto a ogni totalità metafisica» [mio il corsivo]⁴⁸.

In questa irriducibilità, il *Libro segreto* non può essere letto come l'ultimo riscatto del debitore fuggito in terra di Francia che la patria raccoglie. I dettagli irriducibili della vita di un individuo irriducibile non si misurano così, come se si trattasse di prestiti a lunga scadenza, gestibili magari per le onoranze funebri del Vate di lì a non molto. Il *Libro segreto* non parla al presente, risolve semmai in esso il passato, quasi annullando, abolendo il tempo, e adotta piuttosto la strategia temporale che già nella *Leda* Desiderio Moriar prefigurava: «consideravo ogni particolarità sotto una luce indefinibile che pareva già invilupata di passato»⁴⁹.

L'ultimo d'Annunzio di Jacobbi si sottrae così al presente, con la sua «ferma sfiducia nella storia» e anche, in parte, con il *pathos* della *Kultur* sopra evocato. Solo così, del resto, può andare oltre quella che Jacobbi chiama «la ragione attiva dei nostri giorni» e solo così sente di poter parlare al futuro, comunicando con esso a

di Clarisse, cit., pp. 142-164, non è convincente quando attiva un parallelismo con d'Annunzio via Nietzsche. Al di là della posizione di Claudio Magris, già evocata, nel critico agisce ancora la solita tradizione ermeneutica dannunziana, contro la quale si batteva Jacobbi. Anche là dove il vincolo è meno forte – per ragioni in parte condivisibili, ovviamente – si perdono delle occasioni per attivare nuove connessioni.

⁴⁸ Cfr. C. Magris, *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*, Garzanti, Milano 2001, p. 16; e per un'intersezione fra museo e natura, nel testo solo suggerita, ivi, pp. 26-27. Per Magris cfr. anche le note 31 e 47.

⁴⁹ G. d'Annunzio, *La Leda senza cigno*, in Id., *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 895. Mi sia permesso rinviare a un mio intervento tenuto all'Università di Torino il 14 dicembre 2000, «Solitudini senza storia», memoria e «antico ritmo della metamorfosi». *Trame letterarie e filosofiche per rileggere La Leda senza cigno*, poi apparso, in forma più compiuta, in L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa 2008, pp. 271-304.

partire dal passato, come ancora la testualità della *Leda*, bergsonianamente, intuiva: «il passato e il futuro convenivano in quel mio sentimento composto»⁵⁰.

Ma al di là di Henri Bergson (1859) – a proposito del quale è forse bene riflettere ancora sulla reciprocità di condizionamenti fra la sua opera filosofica e il senso dell'epoca a cavallo di Otto e Novecento – questo d'Annunzio sembra davvero simboleggiare il percorso di Ruggero Jacobbi verso il Novecento, *point d'ancrage* per eccellenza della sua generazione, singolare «terra promessa» da riconquistare «ripercorrendo ogni volta il cammino attraverso il deserto», parlando d'altri ma sintonizzandosi con la propria «avventura», con la propria esperienza di uomo e di lettore, fra «partecipazione fisica e proiezione nell'immaginario». Ma senza cadere, e non paradossalmente, nei limiti istituzionalmente letterari dell'«io», ché «va auspicato un incontro tra una decisa storicità ed una metafisica» e «l'autobiografia è un mezzo»: «essa è una macchina per la depurazione dell'io in vista di un incontro con realtà globali e non egocentriche»⁵¹.

Altrettanto chiaro e ben significativo, risulta il retroattivo senso esoterico che Ruggero Jacobbi legge nel *Libro segreto*, che è davvero il diario di un uomo che si è liberato del peso della storia e della guerra; che è dunque davvero letteratura, passata però, per manifestarsi, anche attraverso la «vocazione alla morte» di quella storia, di quella guerra. E soltanto ora, a un terzo del secolo, quella vocazione alla morte si volge indietro legittimamente, per Jacobbi, e si riprende così la sua natura, il suo «io» più o meno misteriosi, «provocando i fantasmi», «lavorando fitto sulle apparizioni». Tanto che il *Libro segreto* gli fa venire in mente il *Malte*, pubblicato da Rilke nel 1910 e scritto a partire dal 1904, come è noto. Infatti, il destino di questo «diario polifonico e allucinato» sembra incarnare il destino dell'opera dannunziana che il *Libro segreto* suggella, in un senso tutto interiore, psichico ed esoterico, teso per l'appunto fra passato e futuro⁵².

Ruggero Jacobbi, allora, sembra avvicinarsi a Furio Jesi, e non tanto, ovviamente, allo Jesi di *Cultura di destra*, del 1979, anche se nelle pagine dannunziane il mito, fra complicazioni «mistico-funebri» e solarità dell'anima, sembra quasi spuntarla sull'ideologia, sfumando *la brutalità del gesto inutile*, che offre forse più impietosamente asilo a Luigi Pirandello⁵³.

Jacobbi sembra piuttosto avvicinarsi, invece, a quel Furio Jesi che farà scoprire a Gianni Venturi⁵⁴ un altro d'Annunzio «controcorrente», lontano dalle tensioni superomistiche; ovvero allo Jesi di *Letteratura e mito*, del 1968, ma anche allo Jesi

⁵⁰ G. d'Annunzio, *La Leda senza cigno*, in Id., *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 895.

⁵¹ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 33; ma si scorra per intero *A modo di Introduzione* di Jacobbi, alle pp. 31-37. E, ad integrazione, quanto dice sempre A. Dolfi nella cura e nel saggio citati rispettivamente alle note 8 e 4.

⁵² R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 190.

⁵³ F. Jesi, *Cultura di destra*, Garzanti, Milano 1979 e 1993, pp. 141-152.

⁵⁴ Cfr. almeno G. Venturi, *Le Vergini delle rocce e un "topos" classicistico: la distruzione del giardino come Eden*, «Quaderni del Vittoriale», 23 (numero monografico dedicato a D'Annunzio e il classicismo), 1980, pp. 197-214.

del «Castoro» su Rilke, del 1971, e a quello di *Esoterismo e linguaggio mitologico*, del 1976. E in quel mezzo è l'ottima *Introduzione al Malte* nei «Grandi Libri» della Garzanti, del 1974, in cui svetta un passo che fa davvero al caso nostro: «Il rischio, oggi, è quello di eludere e perdere l'interessa del *Malte*, dichiarando penosamente eterogenea, un po' kitsch, la sostanza del romanzo, e perciò, per salvarne il salvabile, sottoponendola a una vendita all'asta – tanto facilmente aggiudicabili i passi nella metropoli che puzza di «iodoformio, di unto di patate fritte e di angoscia», quanto invendibili gli arazzi della «Dame à la Licorne» e i rifugi di Eleonora Duse dietro un grande fascio di rose»⁵⁵.

Ed è questo, per l'appunto, il rischio che oggi noi corriamo leggendo il *Libro segreto* di Gabriele d'Annunzio ma anche *L'avventura del Novecento* di Jacobbi, perché il Novecento, «il nostro spazio storico, quello in cui ci troviamo integrati o ribelli», non sopporta tanto – paradossalmente – «l'immagine, tutta novecentesca, dell'assoluto». Quell'immagine che Ruggero Jacobbi trova condensata nel Bontempelli dell'*Avventura novecentista*: «Un Don Chisciotte, un cavaliere errante, sempre con la spada e la lancia al servizio d'apparenti miraggi, sotto cui si celava una realtà di mulini sbrecciati e di bacili da barbiere; e sereno sempre, malgrado tutto, perché interiormente non era, in verità, a servizio di nessuno. Serviva solo quella sua lucida idea dell'assoluto, a cui la storia avrebbe dovuto per misteriosi canali (prima o poi, e con infiniti erramenti) avvicinarsi, adeguarsi»⁵⁶.

Il *tempo* dannunziano di cui Ruggero Jacobbi vuole in qualche modo appropriarsi, prestando attenzione alle *cose*, agli *oggetti*, che lo tengono insieme e che lo dicono «anche sotto i nomi più falsi», è vittima degli «infiniti erramenti» della «storia» e di «un'impazienza che ha tutti i caratteri della nevrosi» e che si accompagna purtroppo, in modo quasi indelebile, alla già citata «ragione attiva dei nostri giorni». Ma come può la ragione attiva, tradotta magari in storia letteraria, dar conto di un Pascoli e di un Marinetti, separati o uniti, per di più, da un personaggio come Gabriele d'Annunzio? Il discrimine jacobbiano è forse situabile non nell'idea di restituire a tutti e tre la grandezza, che per ognuno è indubbia, ma nel fare rientrare quest'ultima in un secolo che non la può più percepire, scindendola in attuale e inattuale, e in tal senso provocando i fantasmi, lavorando fitto sulle apparizioni, più ardue da frequentare, come può facilmente dimostrare il confronto dei percorsi de *L'avventura* con quelli della critica coeva, in parte attivati dallo stesso Jacobbi: si pensi alla presenza, non sempre in linea, di Baldacci nel capitolo su Pascoli, dove, tra l'altro, il Bárberi Squarotti del «nido» si impone ancora su Debenedetti e «i furori dei novissimi psicanalisti». Ma per esemplificare tutto il discorso si legga, proprio in *A che punto siamo sul Pascoli?*, il breve passo seguente: «La sua grandezza è indubbia, ma attenzione: del Pascoli va

⁵⁵ F. Jesi, *Introduzione a R.M. Rilke, I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 1974 e 1980, pp. VII-XXV; p. XVI. Cfr. poi F. Jesi, *Rilke*, La Nuova Italia, Firenze 1971; *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, D'Anna, Messina-Firenze 1976.

⁵⁶ R. Jacobbi, *Introduzione a M. Bontempelli, L'avventura novecentista*, cit., p. XI.

ripetuto che, come il D'Annunzio, anch'egli risulta ai nostri occhi, nel medesimo tempo, un autore attuale ed un autore inattualissimo»⁵⁷.

Il superlativo assoluto, poi, non deve ingannare. Due grandezze al posto di una, ovvero grandezza attuale e grandezza inattuale, non si traducono sempre e necessariamente in ipervalutazioni e rimozioni. Se anche si accettano le riserve di Baldacci sul piano della critica stilistica («Jacobbi non fu mai un critico dello stile»)⁵⁸, non bisogna proiettare e sovrapporre tali riserve su un piano culturale, ideologico, più generale, facendo coincidere tutto d'Annunzio con «il luogo del linguaggio», come poteva fare, per esempio, in un appunto dell'8 gennaio 1900 Giovanni Papini, alla vigilia dei suoi diciannove anni, a proposito della «lettura di Dante fatta da Gabriele D'Annunzio a Orsanmichele»: «Il D'Annunzio, come il solito, ha parlato di tutto fuorché di quello di cui era stato invitato a parlare, cioè dell'VIII canto dell'Inferno. Ma ha parlato bene, armoniosamente ed elegantemente, com'egli sa: in fondo ha letta una sua bellissima laude»⁵⁹.

E che Jacobbi poi evada il «luogo del linguaggio» anche in maniera avveduta, lo dimostra una volta di più il capitolo su Marinetti (1876), teso nell'«impresa di staccare Filippo Tommaso Marinetti dal futurismo» e di leggerlo «al di fuori di quella straordinaria invenzione di politica culturale». Da questi presupposti si delinea un capitolo che riscopre lo scrittore Marinetti in «un'operazione di enucleamento della *persona* poetica» che – tra modelli e bersagli, «delirio d'Opera Omnia» e «prose disarticolate e libere come quelle dell'ottimo *Il fascino dell'Egitto*» (1933), non estranee all'influsso della Ronda e della prosa d'arte⁶⁰ – ricorda da vicino l'operazione su d'Annunzio ed anche, in parte, l'operazione sul Bontempelli (1878) dell'*Avventura novecentista*.

Ma se si vuole sintonizzare Jacobbi non soltanto con sé stesso ma anche con il contesto critico italiano degli anni Settanta – e magari sempre partendo dalla fine dei Sessanta e senza ricorrere al consueto e più noto orizzonte generazionale – si potrebbe pensare a qualche altro cultore di letteratura italiana tra le due guerre impegnato sugli stessi autori e proprio a partire dai maestri di quella, spaziando dai

⁵⁷ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 161. Cfr. poi G. Bárberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966 e 1976; L. Baldacci, *Introduzione a G. Pascoli*, *Poesie*, Garzanti, Milano 1974, pp. VII-LV. G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, Garzanti, Milano 1979. L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., pp. 247-248, ha sottolineato, con piglio polemico, l'esiguità del capitolo pascoliano contenuto in R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., pp. 153-168, confermando però la grande tenuta, suggestività e precisione dell'inedito discorso.

⁵⁸ L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in ivi, p. 245.

⁵⁹ G. Papini, *Diario 1900 e pagine autobiografiche sparse 1894-1902*, Prefazione di G. Luti, Trascrizione dei manoscritti, note e traduzione dei testi francesi di A. Casini Paszkowski, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 16-17; p. 17; di recente ristampato come Id., *Il non finito. Diario 1900 e scritti inediti giovanili*, a cura di A. Casini Paszkowski, introduzione di G. Luti e P. Casini, Le Lettere, Firenze 2005.

⁶⁰ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., pp. 311-353; pp. 311 e 328.

cosiddetti «edificatori» ai bontempelliani «primitivi di una nuova civiltà», raccolti fra il «primo miracolo novecentesco» – *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, con dietro o avanti *Tre croci* (1920) di Federigo Tozzi – e «un tanto di esaltazione futurista» a sfumare quello che in fin dei conti resta l'«odiato naturalismo», perché «verismo è disfattismo»⁶¹. Si potrebbe pensare ovviamente a Luigi Baldacci, dalla monografia bontempelliana (1967) ai saggi su Tozzi⁶², ma anche, meno ovviamente, a Luciano De Maria, il De Maria di *Marinetti e il futurismo* (1973) ma anche il De Maria che faceva ritornare *Rubè* nel 1974 e che andava scoprendo fra certo Ottocento, certo d'Annunzio e il Ventennio, l'ugualmente dimenticato Giuseppe Antonio Borgese⁶³; quel Borgese (1882) da tempo vittima, non a caso, di una sua differente ma complementare politica culturale tesa nell'avventura del Novecento; quell'avventuroso attraversatore di idee e di materie letterarie dimenticato anche nel cinquantenario della morte, che lo coglieva solo due settimane dopo Benedetto Croce – scomparso il 20 novembre 1952 – il 4 dicembre del 1952; quel romanziere e saggista che bisognerebbe ristampare, rieditare – per assicurare ancora alle giovani generazioni una coscienza eclettica, vagabonda, europea e, proprio perché tale, democratica e generosa – coniugando magari *I vivi e i morti*, inattuale testualità romanzesca del 1923 di grande tenuta (e oggi di grande attualità), agli «aggiornamenti» dannunziani e a certi recuperi saggistici sul *Pascoli minore* e altro raccolti in *Risurrezioni* (1922). E tacendo ovviamente del citato *Rubè* (1921) e di *Tempo di edificare* (1923) o di quell'affascinante raccolta, *La vita e il libro* (1910-1913), che, riletta, insieme al resto, potrebbe rivelarci, nel nostro primo Novecento, una sorta di Steiner «alla potenza» in casa, capace di farci apprezzare delle *real presences* al di là di ogni patetico lamento, transitando liberamente da Dante a Thomas Mann senza troppi bagagli nelle aule universitarie del mondo, oltre che nelle colonne di un importante quotidiano⁶⁴.

⁶¹ R. Jacobbi, *Introduzione a M. Bontempelli, L'avventura novecentista*, cit., pp. XVIII-XX. Per il racconto tozziano cfr. ora A. Zollino, *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, ETS, Pisa 2005, pp. 13-33

⁶² L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Borla, Torino 1967; in altra sede utile una lettura parallela, jacobbiana-baldacciana, de *L'avventura novecentista*, a cui è dedicato il terzo capitolo del volume citato (pp. 49-71). Per i saggi tozziani del critico toscano cfr. *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino 1993.

⁶³ Si pensa, in particolare, a L. De Maria, *Introduzione a G.A. Borgese, Rubè*, Mondadori, «Oscar», Milano 1974, pp. V-XX. L'altro riferimento è a una assai nota antologia, *Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, «Oscar», Milano 1973.

⁶⁴ Cfr. G.A. Borgese, *I vivi e i morti*, Mondadori, Milano 1923 (e ora, a cura di A. Cavalli, MUP, Parma 2006, su cui cfr. L. Curreri, *Cinquant'anni dimenticati*, «L'Indice», 5, 2007, p. 14, che dà conto anche di altre novità, per poi soffermarsi su A. Meda, *Giuseppe Antonio Borgese pellegrino appassionato*. *Cronache e racconti di viaggio*, MUP, Parma 2006); G.A. Borgese, *Risurrezioni*, Perrella, Firenze 1922, pp. 23-90 (su d'Annunzio), e pp. 1-21 (per Pascoli). Ma per le altre opere citate si rinvia alla *Bibliografia essenziale* di De Maria in G.A. Borgese, *Rubè*, cit., pp. XXII-XXIII. A proposito di *Rubè* mi sia poi concesso rinviare a un mio intervento di prossima pubblicazione su «Il lettore di provincia», figlio di un interesse protratto nel tempo e inizialmente consegnato, nel lontano 1986, a una relazione di un seminario dell'Università di Torino organizzato da Marco Cerruti e Guido Baldi: L. Curreri, *Soluzioni formali e crisi dell'ordine etico-sociale nel*

Teso con forza ed «esplicitzza» in quella linea di studi, che certo collabora a riattivare, il capitolo di Jacobbi su Marinetti⁶⁵ coglie bene quanto possa vitalizzarsi nel «deserto» del Novecento sopra evocato, ma senza identificarsi ed esaurirsi con esso, un *humus* ottocentesco come quello, per esempio, dei «maestri e protettori che Marinetti ricerca, e a cui sempre mostrerà gratitudine». È il caso di quel romanziere vicino a certe atmosfere dannunziane – come alcune intersezioni fra le *Vergini delle rocce* e *L'incantesimo* (1894-1897) sembrano confermare⁶⁶ – che è Enrico Annibale Butti, nato nel 1868, vero amico di Marinetti (1876), dimenticato da quasi tutti in questo senso e non solo, ma non da Enrico Ghidetti, che lo richiama, proprio in relazione a Marinetti, in un saggio del 1973, poi riproposto ne *L'ipotesi del realismo*, del 1982, volume dedicato alla memoria di un altro grande lettore da riscoprire, per noi giovani, Glauco Viazzi, al secolo Jusik Achrafian, nato nello stesso anno di Jacobbi, il 1920, e morto un anno prima, nel 1980⁶⁷.

primo dopoguerra: il gioco dei punti di vista nel Rubè (1921) e l'approdo al passato de I vivi e i morti (1923). Altro articolo relativo al *Rubè* che qui – anche per le ragioni di cui sopra si è detto – penso opportuno richiamare è quello di G. Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del Rubè di Borgese*, «Lettere Italiane», 4, 2002, poi in Id., *Eroi intellettuali e classi popolari. Nella letteratura italiana del Novecento*, Liguori, Napoli 2005, pp. 117-146. Il rinvio sotteso in fine paragrafo è ovviamente al volume postumo di G.A. Borgese, *Da Dante a Thomas Mann*, a cura di G. Vallese, Mondadori, Milano 1958; un *incipit* di polemica con lo Steiner di *Real presences* (1989) ne incornicia l'evocazione, a favore di Borgese, ovviamente. Più inquieto e coerente a un tempo è lo storico magistero borgesiano, specie in relazione ad alcune recenti chiusure di natura antidemocratica, anche se le si vuol far passare per qualcosa di diverso: una rivelazione insieme umana e divina per Steiner, un prodigio di tecnica e intelligenza non divina e non umana per Eco. Intellettuali che da giovani (e non solo) si sono divertiti a transitare *da Dante a Thomas Mann*, senza avere neanche la Storia, con la esse maiuscola, alle calcagna. Il discorso – tangenziale in nota più che nel testo – è comunque in linea con quanto detto e sostenuto a proposito di Jacobbi. Sulla narrativa borgesiana cfr. infine L. Parisi, *Borgese*, Tirrenia Stampatori, Torino 2000 e G. Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Cesati, Firenze 2005.

⁶⁵ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., pp. 311-353. Cfr poi A. Dolfi, *Una passione surrealista*, in Id. (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., pp. 36 sgg.

⁶⁶ Si veda a proposito L. Curreri, *La femme, le corps malade, la statue. Esthétisation culturelle du pathologique et transition romanesque dans l'œuvre narrative de Gabriele d'Annunzio*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2001, pp. 225-231.

⁶⁷ E. Ghidetti, *Le terribili giornate del maggio '98* – già come *Introduzione* al testo di Valera riedito dalla De Donato di Bari nel 1973 – in Id., *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Liviana, Padova 1982, pp. 175-193; ma cfr. p. 190. Poi, per quanto riguarda Viazzi-Achrafian, qui ci piace suggerire ancora una volta all'attenzione degli studiosi un suo saggio dannunziano, poco frequentato ma certo fra i più importanti interventi sulle *Vergine delle rocce*, insieme a quelli di Venturi, Mutterle, Giammattei, Maxia, Macrì, Baldi: G. Viazzi, *Di alcune funzioni segniche e corrispondenze nelle Vergini delle rocce*, «Es», 12/13 (numero monografico dedicato a d'Annunzio), 1980, pp. 5-34. Per una discussione e una contestualizzazione di questo saggio e dei contributi critici degli altri autori citati si scorra ancora il capitolo precedente di questo mio volume e L. Curreri, *Vergini e statue, scultori e assassini. Fascinazione e seduzione intorno alle Vergini delle rocce: d'Annunzio fra Louÿs e Valéry*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, II-III, *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, Atti del XXIV Convegno Internazionale, Firenze – Pisa, 7-10 maggio 1997, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Edgars, Pescara 1999, pp. 257-352; in particolare pp. 306-309, 326-327, 347-352. Ma cfr. poi L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 125-242.

Come direbbe Baldacci, insomma, Jacobbi coglie bene quanto un *humus* ottocentesco possa prendere consistenza «negli anni pieni del fascismo, ma con miti estranei al fascismo medesimo»⁶⁸. E in questa prospettiva Bontempelli è davvero un utile indicatore di direzione, fra la crisi degli anni 1929-1933 e il confino veneziano.

E sempre a proposito di attuale e inattuale, di ipervalutazioni e rimozioni, bisogna tener presente che il «discendente lontanissimo di Marco Polo»⁶⁹ non si lascia irretire, nell'interpretazione di Marinetti, da *Contro Venezia passatista* (1910) e dal *Discorso futurista di Marinetti ai veneziani* e dai suoi più o meno immediati dintorni⁷⁰. Come non si lascia irretire, del resto, dal «fuoco dell'esteriorità», dal fatale slittare di un potenziale frammento veneziano sull'esperienza dannunziana di Fiume, la Fiume-«Olocausta, perfettamente consumata dal fuoco tutta». Si presti la giusta attenzione a queste righe, che anticipano significativamente la presa di coscienza critica relativa a Gabriele d'Annunzio come «autore sconosciuto e misconosciuto»: «Uno scrittore così obbediente al peso degli anni ha dunque dovuto attraversare tutto l'inferno, tutto il fuoco dell'esteriorità, per comprendere la finale mancanza di senso. La morte andava «vissuta»; dalla contemplazione della morte bisognava passare alla sua conoscenza; bisognava guardare in faccia il nemico, riconciliarsi con la sua inevitabilità»⁷¹.

Per capire maggiormente questa forza morale dell'investigatore, che in qualche modo vuole evadere l'impazienza, la nevrosi della ragione attiva del Novecento ma non certo i fantasmi che tale ragione pure ha contribuito a creare, si può pensare a un passo celebre – ma non esauribile per via di citazioni – dell'Introduzione generale a *L'avventura del Novecento*: «Chi cambia il mondo non ha tempo di fermarsi a considerare se quella che sta bruciando è la biblioteca di Alessandria, ma coloro che hanno sempre avuto a che fare coi libri sanno invece che la perdita di una biblioteca è cosa gravissima, può ritardare di secoli lo stesso svolgimento della vita civile». Nella forza enigmatica di quel «Chi» – io, voi, noi tutti – e in quella inquieta ma anche un po' arrendevole mimesi semantica del male che segue, l'incalzare sintattico di Ruggero Jacobbi ha spesso fatto dimenticare l'*incipit* vero del periodo, la sua origine appena discosta, ma altrettanto (e funzionalmente) marcata: «Ebbene, una certa funzione conservatrice dell'arte, rispetto ai valori, non farà male in tempi di rovesciamento: farebbe male, semmai, in una stagione immobile»⁷².

In questa doppia emblematica aperta prospettiva la preoccupazione della struttura organica o, se si vuole, il tradursi della ragione attiva in storia letteraria, passa in secondo piano, rispetto ai tempi che Jacobbi vive. Perché rispetto a quei tempi

⁶⁸ L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., p. 240.

⁶⁹ M. Machiedo, *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi*, in *ivi*, pp. 62-63.

⁷⁰ *Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 26-30. Cfr. le pagine dedicate a *Passatismo, passatista* in *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, con Cd-rom, a cura di S. Stefanelli, Sillabe, Livorno 2001, pp. 65-68.

⁷¹ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., p. 188.

⁷² *Ivi*, p. 35.

non è necessario ‘riempire’ il Pascoli o approdare a Tozzi per poter raccontare il Novecento letterario italiano. Coniugando ancora Dolfi e Machiedo, si potrebbe dire che una *mens* disposta ad accettare la ricerca più che il risultato – i giudizi di valore con cui ci hanno ‘bombardato’ negli ultimi anni del Novecento⁷³ – è quella che apre «il vero obiettivo della ricerca, anzi della sorpresa in vista». Ed ecco allora, «con soddisfazione non nascosta, avventurosamente», Ruggero Jacobbi leggere «quello che gli altri *non* leggevano, controcorrente, contromoda». Insomma, io non credo che si debba pensare a un estatico Jacobbi quando si scorre *L'avventura del Novecento*, ma a un uomo in carne ed ossa, che aveva il difetto di leggere e scrivere libri, tanto da affermare: «Il luogo buio non è fatto solo di impulsi sessuali e sogni rimossi, ma è fatto di tutti i nostri libri»⁷⁴.

Non aver conosciuto Ruggero Jacobbi facilita forse un po', e non così paradossalmente, il compito al giovane lettore, che, in quanto tale, torna a scorrere *L'avventura del Novecento* non a caldo, anzi vent'anni dopo, ma avventurosamente, con la soddisfazione non nascosta del giovane ricercatore. Senza contare poi che a fare un ‘angelo’ non bastano alcune, già citate, dinamiche del mercato editoriale e qualche partigiano, più o meno giovane, del saggismo narrativo: in genere questi *fans* si limitano a tirare su cattedrali senz'altro strumento che le letture, *pardon* le ‘ali’ degli altri.

Preferisco dunque pensare, mentre appunto ancora e insieme il nome di Falqui, da Baldacci, e il procedere «controcorrente», da Machiedo, che l'asistematicità, di cui avverte la Dolfi a proposito di d'Annunzio, salva un po' Jacobbi dal pericolo della serialità critica.

In questo senso, *L'avventura del Novecento*, – oscillando un po' fra *l'ordre* e *l'aventure* apolinneiriani, con un «cartesianesimo avvivato dal gusto dell'immagine» (e si ripensi a Bontempelli ma anche a Bachelard e a Merleau-Ponty), – sembra dirigersi da sé, e integralmente, al di là del caso d'Annunzio, non tanto verso il *Livre*, maiuscolo e patetico (o il grande stile e la totalità), quanto verso le *Divagations*, «un volume *épars* e privo d'architettura» che Jacobbi mette in

⁷³ Penso, soprattutto, a certo Mengaldo, quello, per l'appunto, dei *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999, ma anche all'apparentemente più ‘libertario’ estensore di *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Per quanto riguarda poi Gabriele d'Annunzio, Mengaldo, talora, ha pensato più a chiudere le strade che non ad aprirle. Tale atteggiamento critico, opposto a quello di Jacobbi, è anche e soprattutto la conseguenza di un «disagio ideologico e morale» nell'affrontare Gabriele d'Annunzio, disagio che Mengaldo già manifestava alla fine degli anni Sessanta, quasi in un'atmosfera ipnotica da *a volte ritornano*. La dichiarazione mengaldiana si trova in *Atti della Tavola Rotonda: D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento*, «Quaderni dannunziani», XL-XLI, 1971, p. 99. Ma la più o meno «giovane critica» dannunziana va giustamente al di là di quel disagio: cfr. A. Zollino, *Riscontri dannunziani nella «Bufera» di Montale*, «Rivista di Letteratura Italiana», 2-3, 1989, pp. 311-347; in particolare pp. 313-314 e 345-347; poi, ampliato, in Id., *I paradisi ambigui*, cit., pp. 101-181.

⁷⁴ M. Machiedo, *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, cit., p. 69. La citazione jacobbiana è tratta, dallo stesso Machiedo, dalla *Relazione di sintesi* al Convegno di studi *La poesia e il linguaggio dei nostri giorni*, in *Premio Internazionale Mondello*, Palermo 8-10 settembre 1977, Palermo 1977, p. 32.

relazione all'*Avventura novecentista* – al libro *inopinato* di Bontempelli dietro il quale è Nietzsche – nell'*incipit* della sua *Introduzione* all'edizione Vallecchi del 1974: «Non voglio più leggere un autore in cui si veda chiaro che egli ha voluto «fare un libro». Non leggerò più altro che gli scrittori le cui idee diventano inopinatamente un libro»⁷⁵. Il che forse significa anche dare la precedenza al gusto dell'immagine, lasciando che il cartesianesimo emerga poi in quello, meno potente, forse, ma non meno attivo e, come si diceva, più vero, più felice, come in quel Bachelard che pone *les images avant les idées*⁷⁶.

Ma diversamente da ciò che avviene nell'immaginario felice di Gaston Bachelard, dove alcune testualità dannunziane non possono davvero entrare, d'Annunzio aiuta Jacobbi ad essere un 'minatore' della critica letteraria piuttosto che un 'angelo'. D'Annunzio lo aiuta a vivere la sua *saison en enfer*, un po' steinerianamente, fra «luogo buio» e «nodi oscuri», fra letteratura e storia, spingendolo anche, nei margini del possibile, verso i fantasmi del non più intatto, del non più integro⁷⁷.

Insomma, d'Annunzio aiuta Jacobbi a corteggiare «la purezza e la bellezza di un fallimento» – potremmo dire con quel superbo lettore di ombre, di apparenze kafkiane e non solo, che è Benjamin – e lo spinge a proseguire il viaggio altalenante fra «tempi di rovesciamento» e «stagione immobile»: talora con la volontà tutta jacobbiana di seguire il «poema» dannunziano fino agli inferi e di non girare solo il «documentario» che Debenedetti, con mossa scaltra ma fin troppo facile, imputava al d'Annunzio post-*Canto novo*⁷⁸; talora invece con quel puntuale invito generazionale a una sofferta immersione nel trittico dannunziano di «inferno, maledizione e surreale» rinvenuto unitariamente da Macrí nel *Paradisiaco*, che Jacobbi però legge come un «album», evadendo di fatto il romanzo poetico dell'*iter* più tardo-simbolista e anticrepuscolare⁷⁹, quale è anche rinvenibile, per esempio, nel Rilke di Bigongiari, quel Rilke che «è declinato come apparentemente è declinato d'Annunzio» ma che invece sta solo «cercando felinamente la posizione giusta nella cesta della storia»⁸⁰.

⁷⁵ R. Jacobbi, *Introduzione* a M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. IX.

⁷⁶ Cfr. il precedente capitolo.

⁷⁷ G. Steiner, *Una stagione all'inferno*, in Id., *Nel Castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura*, cit., pp. 35-58.

⁷⁸ G. Debenedetti, *Nascita del d'Annunzio*, in *Saggi critici. Nuova serie*, OET, Roma 1945 e ora *Saggi critici. Seconda serie*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 233-320; ma si veda *Letà dell'oro*, alle pp. 255-275, e in particolare la sua conclusione, da cui è tratta la citazione, a p. 275. Cfr. poi W. Benjamin, *Franz Kafka (nel X anniversario della morte)*, in E. Pocar (a cura di), *Introduzione a Kafka. Antologia di saggi critici*, il Saggiatore, Milano 1974, pp. 178-206.

⁷⁹ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, cit., pp. 206-220; in particolare p. 215. Cfr. poi O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco»*, Bulzoni, Roma 1997. Sulle origini di quest'ultimo volume macriano – almeno Macrí vivente – e sui suoi rapporti con altri testi critici dello stesso Macrí e di altri autori, da Adelia Noferi a, per l'appunto, Ruggero Jacobbi, si veda il Capitolo III della Parte prima di questo mio volume.

⁸⁰ P. Bigongiari, *Rilke e le mani bruciate*, in Id., *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001, pp. 19-22; ma cfr. pp. 21-22 in particolare.

CAPITOLO III

«FOTOGRAMMI» PER UNA CONSEGNA DEL TESTIMONE: DA TOSI A CIANI E ALLA «GIOVANE CRITICA»

Where are the feasts
we were promised
Where is the wine
The New Wine
(dying on the vine)
[...]
We used to believe
in the good old days
We still receive
In little ways

«Mi secca tornar fuori con quella roba oramai vecchia: non è elegante, è contro tutti i miei istinti»¹. So bene che la vita di un uomo – anche solo la vita professionale – non è sintetizzabile in una citazione, che funge quasi da (seconda) epigrafe, più o meno indovinata. Il rischio è che la pagina, quella pagina che vorrebbe farlo vivere, di nuovo, si trasformi davvero in una *pierre tombale*, liscia, lineare. E la vita non è mai così liscia, lineare; specie quella degli uomini interessanti, *n'est-ce pas?*

Ci sono, poi, altri rischi. Far pensare che il Serra di Ivanos Ciani – così diverso da quello di molti neoserriani e trattato, innanzi tutto e al solito, con gli strumenti del filologo – nasconda per via di citazioni, più o meno liminali, un ritratto critico dello stesso Ciani. Niente di meno probabile, d'accordo.

Ma – e di avversative ce ne sono tante, in Serra e in Ciani – scegliere di occuparsi di un autore – di certi autori – non è proprio un fatto accidentale, specie per quegli uomini che antepongono interessi letterari e vitali alla carriera. Ora, chi non dimentichi questa verità (di cui in genere non si parla per paura di sembrare ingenui), saprà certo cogliere, almeno, un comune tasso di «eleganza», fra autore e curatore. Eleganza che sfuma, stempera da sé il parallelo, pur frequentabile, fra gli «istinti» di Serra e l'«intenzione primaria» che segnalano, per Ciani, Giuseppe Papponetti e Milva Maria Cappellini, in una nota che dispiega, con intima complicità, le ragioni che io ho consegnato, in apertura, alle parole

¹ Da una lettera di Renato Serra a Luigi Ambrosini del 1° settembre 1910, citata in I. Ciani, *Introduzione* a R. Serra, *Scritti critici*, a cura di I. Ciani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1990, pp. VIII-IX.

di un altro: «Ivanos Ciani non aveva mai voluto riconvogliare i molti rivoli dei suoi scritti dannunziani. E si rifiutava di aggiustarli in libro compiuto [...] soprattutto di definire e chiudere percorsi destinati, nell'intenzione primaria, a farsi istanza ininterrotta di approdi sì nettamente scanditi, ma mai conclusivi, dinamicamente forieri di molteplici e successive possibilità di sviluppo»².

In queste righe l'eleganza diventa ermeneutica, ma, in tante altre occasioni, anche istituzionali, come l'incontro *Per Ivanos Ciani* del 23 gennaio 2002 al Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Firenze, la stessa si tinge di buon senso, finanche ridanciano, in virtù del quale, una lunga, vera amicizia permette, a Papponetti, di tirare in ballo, senza malizia alcuna, il *côté* pigro di Ivanos, che qui mi piace rievocare come dato complementare della curiosità e della dinamicità di Ciani e di molti altri studiosi 'in gamba', i quali hanno tutti, non a caso, le loro *paludes*: «“*Tityre recubans*” – *Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché»³. Come è noto, *Paludes* di André Gide mette in scena cominciamenti continui, che sono il contrario del «libro compiuto»; quel tomo che oggi, più di ieri, magari moltiplicato o, più semplicemente, «riconvogliato», serve ad appianare «le asperità» di tormentate e contrastate carriere accademiche⁴.

Sono scelte di tempi – come vedremo – ma anche di spazi. Via da Firenze, per esempio, verso la Romagna o gli Abruzzi. Grande e significativo, anche in questo senso, il saggio del 1988 scelto dai due sensibili curatori per aprire i postumi *Esercizi dannunziani* di Ivanos Ciani: «È pensabile che uno come me, nato scientificamente a d'Annunzio sulle pagine delle *Novelle della Pescara* (giusto vent'anni fa, argomento della mia tesi di laurea), si sia posto fra i primissimi problemi, quello del rapporto di lui con la propria terra. Così invece non è stato [...] fino al 1979, quando la nascita del «Centro nazionale di studi dannunziani», portandomi a Pescara e facilitandomi la conoscenza dell'Abruzzo, mi offrì e poi a poco a poco mi impose molti motivi di ripensamento: e il risultato è che oggi neppure riuscirei a immaginare un d'Annunzio [e io un Ciani] non segnato dai caratteri della sua terra»⁵.

Le riflessioni che precedono e seguono sono di un giovane che con Ciani ha vissuto – a distanza (vera, oggettiva, fatta di centinaia di chilometri) – quella che si potrebbe forse definire, mimando e cangiando il titolo di un suo intervento⁶,

² G. Papponetti, M.M. Cappellini, *Nota dei curatori* in I. Ciani, *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M.M. Cappellini, con Prefazione di P. Gibellini, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Edgars, Pescara 2001, p. 12.

³ A. Gide, *Paludes*, Gallimard, «Folio», Paris 1991, p. 75.

⁴ Reintegro qui quanto espunto – per evitare, nel mio discorso, una problematica intersezione fra due livelli distinti dello stesso – dalla precedente citazione da G. Papponetti, M.M. Cappellini, *Nota dei curatori* in I. Ciani, *Esercizi dannunziani*, cit., p. 12.

⁵ Ivi, p. 17. Ciani si riferisce al suo *Storia di un libro dannunziano. «Le Novelle della Pescara»*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.

⁶ Cfr. I. Ciani, *D'Annunzio e Carducci (o di una lunga infedelissima fedeltà)*, in *Carducci poeta*, Giardini, Pisa 1987, pp. 215-243; ma anticipato nella «Rassegna dannunziana», 9, 1986, pp. 1-10.

come *una troppo breve infedelissima fedeltà*. *Troppo breve* perché racchiusa in un arco temporale ristretto, di due anni, fra il maggio 1997 e il giugno 1999, quando è nata mia figlia, evento di cui, a essere sinceri, si parlò molto prima e più di tutto il resto, trascurando bellamente per la nascita carte e interpretazioni varie. *Infedelissima fedeltà* perché, anche se sto lavorando per diventare un serio cultore della materia, non sono quello che Ciani avrebbe individuato come una ‘discendenza’, e non in senso accademico; cosa che continuo a pensare dopo le benevoli e ottimistiche rivelazioni di Giuseppe Papponetti e Milva Maria Cappellini.

Oggi, tale discendenza è certo meglio rintracciabile – e non solo per continuità d’interesse – in altri cultori di d’Annunzio, fra i quali ormai sono amiche e amici. Dalle curatrici esemplari delle opere e delle carte – come Milva Maria Cappellini, Raffaella Castagnola, Elena Ledda e altre ancora – ai giovani critici di un convegno del 1991 – io mi ero appena laureato – dedicato per l’appunto a *D’Annunzio e la giovane critica*, come Marino Alberto Balducci e Antonio Zollino, Angelo Piero Cappello e Giuseppe Traina, Mariarosia Giacon e Ilvano Caliaro, ed altri ancora⁷.

Onorando comunque un po’ questa mia infedelissima fedeltà ma di fatto ponendola fra parentesi, si potrebbe suggerire – per principiare il discorso vero – che se nel mondo della narrativa le storie vanno da chi le sa raccontare, in quello della critica le storie si recano forse più volentieri e più sovente da chi le sa mettere insieme⁸.

Guy Tosi, scomparso nel novembre del 2000, e Ivanos Ciani, nel dicembre del 1999, sono, fra i critici dannunziani, coloro che – tra Francia e Italia, tra biografia e scrittura – più hanno saputo mettere insieme le molte storie dell’Imaginfico. Certo, Tosi e Ciani appartengono a due generazioni diverse, il primo essendo nato nel 1910, in Lorena, il secondo nel 1946, a Manciano di Grosseto. Ma fra i due studiosi – fra i loro paesi, che già d’Annunzio aveva contribuito a dire, a rappresentare, linguisticamente e culturalmente, come continuità di tradizioni, e non solo all’insegna di problematiche e inquietanti *fêlures* e *fractures*, come si è assurdamente voluto credere – fra i due studiosi, dicevo, è percepibile una relazione profonda, al di là dei noti contatti scientifici ed umani: si pensi, per esempio, ai Convegni che li vedono protagonisti, come quello sul *Trionfo della morte*, o all’operazione delle *Notolette dannunziane* di Georges Hérold⁹.

⁷ *D’Annunzio e la giovane critica*, XIV Convegno Internazionale, Pescara – Francavilla al Mare – Penne, 10-11 maggio 1991, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Ediards, Pescara 1992.

⁸ Un parto recente di questa mia infedelissima fedeltà, quasi una scommessa per mettere insieme storie e amici, colleghi, uomini, è L. Curreri (a cura di), *D’Annunzio come personaggio nell’immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*. *Una mappa*, P.I.E. Peter Lang, Brussels 2008, con contributi di A. Barbero, P. Benzoni, M. Cantelmo, L. Curreri, M.G. Dondero, F. Foni, F. Fonio, G.P. Giudicetti, H. Hendrix, G. Papponetti, K. Rondou, T. Stauder, G. Traina, A. Zollino.

⁹ G. Hérold, *Notolette dannunziane. Ricordi – Aneddoti – Pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, Introduzione di G. Tosi, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1984. Per Tosi cfr. A. Lombardinilo, *La scomparsa di Guy Tosi, tra i maggiori dannunzisti francesi*, «Rassegna dannunziana», 38, 2000, pp. XLVII-XLVIII. Per il convegno sul *Trionfo della morte* cfr. qui la nota 12.

Si tratta di una relazione che – un po' come in quel 'minatore' dannunziano che è Jacobbi (1920)¹⁰ – trae forza dalla letteratura critica del passato, nelle sue differenti e finanche marginali manifestazioni, e accede sotterraneamente a una particolare consegna del testimone, in una staffetta di cui qui si vorrebbe proporre solo qualche «fotogramma», proprio in onore e in memoria dello scomparso Ivanos Ciani¹¹. Ma ricordando subito che si tratta di una staffetta che se non è compromessa da tentazioni ideologizzanti e/o accademicizzanti, non è però del tutto lontana – nonostante alcune esclusioni che segnaleremo e discuteremo – dai clangori delle spade di certi critici dannunziani del secondo dopoguerra. Come ha ben ricordato Simona Costa, a Firenze, Ciani – quasi alla Jacobbi – legge e, in un certo senso, decostruisce l'opera dannunziana non per contrapposizioni dall'esterno (d'Annunzio *versus* Svevo, Pirandello) ma con scavi dall'interno, che sono più in linea di quanto non si pensi con certe tendenze ed evoluzioni della critica letteraria della seconda metà del Novecento.

Insomma, il Ciani che riceve il testimone da Tosi non sta al confino, isolato, perso in un suo sogno 'classicistico' (filologico, ecc.). La lotta col drago c'è ma si sta bene attenti a non diventare, a propria volta, un drago. E ovviamente si corre un po' il rischio contrario, che è quello di assolutizzare il drago, forse al di là dei margini del possibile e forse talora del giusto. Dietro la curiosità di Ciani traspare a tratti una certa insofferenza, quasi un'urgente intransigenza, che si manifesta soprattutto nel mancato dialogo con altre forme critiche. Tende così ad escludere ricezioni del suo tempo o di quello dannunziano. Per il primo, e a titolo d'esempio, si pensi all'assenza, quasi assoluta, negli *Esercizi dannunziani*, di certe note e nuove lezioni: per uscire da Firenze e senza andare troppo lontano si potrebbe pensare a Ezio Raimondi (1924) o, per avvicinarci alla generazione di Ciani, a Vittorio Roda (1941). Roda esce dalla scuola di Raffaele Spongano e fonde via via – in un *work in progress* inquieto, non lineare, e in una prospettiva comparatistica, italo-francese – recupero filologico e psicologia del profondo; e in questo senso è ricordato nel 1981 da Tosi, che segnala come «ampio e ottimo saggio» il suo *Evoluzionismo e letteratura fin de siècle* (1980-81), oltre ai due precedenti lavori, citati in Bibliografia, ovvero *Decadentismo morale e decadentismo estetico* (1966) e *La strategia della totalità* (1978)¹².

Più complicato e più esteso potrebbe essere il discorso relativo alle ricezioni dannunziane al tempo di d'Annunzio, specie in certe direzioni. Si pensi alla contestualizzazione un po' minimalista della fortuna del *Fuoco* in Germania,

¹⁰ A proposito si veda il capitolo precedente di questo mio volume.

¹¹ Ci riferiamo ovviamente a I. Ciani, *Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*, Centro Nazionale di Studi dannunziani e della cultura in Abruzzo, Edgars, Pescara 1999.

¹² Guy Tosi, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 22-24 aprile 1981, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1983, pp. 87-141; in particolare pp. 138 e 131.

ridotta sostanzialmente ai wagneriani, anche se nel 1938, l'anno della morte di d'Annunzio, il romanzo del 1900 giunge alla trentaquattresima edizione. E per evadere i confini di tale lettura, basterebbe pensare, fra anni Settanta e Ottanta, a quanto suggerisce nel bene e nel male Lea Ritter Santini, passando da George a Curtius, attraverso Hofmannsthal, i fratelli Mann e Musil. Inanellando e incastonando i suoi suggerimenti, potremmo tracciare piste, percorsi del *Fuoco* che Ciani non avrebbe *mai* frequentato a partire dal suo «d'Annunzio lettore di cose tedesche»¹³. Titolo di una relazione-‘argine’ del 1984 che nel 1996 sembra riproporsi da sé quando il Nostro è invitato a proiettare lo scrittore italiano nella Mitteleuropa: che sembra riproporsi da sé naturalmente, voglio dire, ben al di là dell'occasione e di certa iteratività critica (onesta, considerato l'attenersi a ciò che si sa, puntando sulla «Mitteleuropa di lingua tedesca»)¹⁴.

Insomma, l'argine cui alludo, e che associo qui all'esercizio critico di Ciani, è una misura di prevenzione simile, in fondo, a quella di un Curtius o, al di là della Mitteleuropa, di un James¹⁵, ma con più filologia e meno morale. È un argine contro la curiosità che diventa distrazione – e delusione (Curtius e James per l'appunto) – e finanche contro una ‘piena’ trascinata a ‘valle’ da un immaginario che ha una sua nota collocazione nella storia della critica dannunziana e non solo; una piena come quella che, in via esemplificativa e a mo’ di cartina di tornasole, si fa seguire in coda a questo saggio, in *Quasi un'appendice*, con ipotesi di lettura personali – sempre centrate sul *Fuoco* e più o meno azzardate, nuove, giovani – che travalicano gli *input* di una scuola e si presentano come provvisorie e foriere di successive possibilità di sviluppo¹⁶. E senza pretese di

¹³ I. Ciani, *Esercizi dannunziani*, cit., pp 533-546.

¹⁴ Ivi, pp. 547-556.

¹⁵ Si veda il Capitolo I della Parte seconda di questo mio volume; e mi sia poi concesso rinviare a L. Curreri, *Hugo, Rodenbach, d'Annunzio*, in *Elettra*, Atti del 30° Convegno di studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara 23-24 maggio, Ediers, Pescara 2003, pp. 107-118.

¹⁶ In questo senso posso rinviare a un mio volume di prossima pubblicazione, *1900. Approssimazioni al Fuoco e microlettura dell'Impero del silenzio. Metamorfosi della seduzione II*, Bulzoni, Roma, che lentamente si sforza di sposare una serie di riscritture critiche provvisorie, ‘futuribili’ – che si sovrappongono al *Fuoco*, quasi a disegnarne un esemplare palinsesto novecentesco – e una testualità recuperata come frammento, frutto di una forte selezione che mira a trovare nell'*Impero del silenzio* e a condensare nel dato statuario un concreto approdo testuale delle suddette riscritture: dalla seduzione delle «statue superstiti» alla fascinazione delle «statue immortali». Le *approssimazioni* di dubosiana memoria – per cui cfr. ora C. Du Bos, *Approximations* (1922-1937), Préface de M. Crépu, Editions des Syrtes, Paris 2000 – cercano in prospettiva le microletture di J.-P. Richard – *Microlectures*, Seuil, Paris 1979 – e à rebours gli antecedenti bachelardiani (per i quali si veda il Capitolo I della Parte seconda di questo mio volume), ma trovano anche alimento in saggi di studiosi italiani non necessariamente dedicati a d'Annunzio; saggi diversi ma senza dubbio affascinanti, come quello di M. Domenichelli, *il mito di Issione. Lowry, Joyce e l'ironia modernista*, ETS, Pisa 1982. Per l'approdo statuario, tra *Vergini delle rocce* e *Fuoco*, si vedano le anticipazioni contenute in L. Curreri, *Vergini e statue, scultori e assassini. Fascinazione e seduzione intorno alle Vergini delle rocce: d'Annunzio tra Louÿs e Valéry*, in Id., *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa 2008, pp. 125-242, e L. Curreri,

storicizzazione. Storicizzazione abbastanza ovvia, del resto, se si tiene conto delle identità critiche citabili in tale direzione: da Raimondi, ancora, a Ritter Santini, a certa Lorenzini e a Zanetti, per esempio¹⁷.

Insofferenza e intransigenza sfumano invece, significativamente, in accordo e disaccordo con Guy Tosi, o Pierre de Montera, quando, per esempio, lungi dall'esaurire ciò che sta dietro il *Piacere* del 1894 – approntato per l'edizione francese – a un'operazione fine a sé stessa, che tenda magari solo ad evadere una potenziale accusa di plagio, in rapporto a *Fort comme la mort* di Maupassant o a *l'Initiation sentimentale* di Péladan, Ciani pensa alla lezione esistenziale del *Trionfo della morte* e suggerisce un vero cambiamento di rotta¹⁸.

Il plagio, così, in direzione francese, soprattutto, diventa fonte o, al limite, sintonia epocale, alla quale Ciani, comunque, crede meno, come si è già, in parte, suggerito. Ivanos punta quasi sempre al riscontro diretto, a livello testuale, muovendosi fra tracce di lettura – testi della biblioteca dannunziana alla mano (appunti, sottolineature) – e prove sicure, e non solo indiziarie, come quelle che a tratti emergono dall'universo delle lettere, che sa di dover utilizzare con cautela ma che esplora con convinzione (si pensi alle *Lettere a Giselda Zucconi*)¹⁹.

Ad ogni modo, l'orizzonte francese è quello in cui meglio s'inscrive la consegna del testimone di cui si sta parlando in queste pagine. La Francia di d'Annunzio, di Hérèle²⁰, al di là di certe vissute coordinate geografiche, diventa davvero, come spazio culturale otto-novecentesco, l'immaginario privilegiato che ereditano Tosi e, poi, Ciani. E in questa eredità non c'è molta accademia, non c'è una catena forte di maestri e discepoli.

La consegna del testimone fra Tosi e Ciani, infatti, salta agli occhi proprio perché non rientra in un contesto generazionale forte, ideologico e/o accademico, ovvero in un contesto che in genere tutela la sua continuità e predispone passaggi di consegne ideali, tracciando da sé – talvolta quasi al di là degli stessi uomini che pure lo costituiscono con le loro esistenze e attività – le sue discendenze, più o meno d'eccezione.

In questo senso, pensando un po' a Pietro Gibellini, che firma la *Prefazione* agli *Esercizi dannunziani* e che segnala «i tardivi e inadeguati progressi di carriera» di

Métamorphoses marmoréennes, in Id., *La femme, le corps malade, la statue. Esthétisation culturelle du pathologique et transition romanesque dans l'œuvre narrative de Gabriele d'Annunzio (1894-1900)*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2001, pp. 494-589.

¹⁷ A proposito si veda, in coda, *Quasi un'appendice*, dedicata al *Fuoco*.

¹⁸ I. Ciani, *Nota introduttiva* a G. d'Annunzio, *Il piacere*, nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894, il Saggiatore, Milano 1976, pp. VII-LIX; in particolare XLIX-L. Cfr. inoltre Id., *Esercizi dannunziani*, cit., pp. 253-258, 284-294, 503-512.

¹⁹ G. d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara 1985.

²⁰ Mi sia concesso rinviare a L. Curreri, *Lettere, «lavoro comune» e traduzione. Appunti e ipotesi su d'Annunzio e i traduttori francesi*, in *D'Annunzio epistolografo*, Atti del 31° Convegno di Studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara, 27-29 maggio 2004, Edians, Pescara 2004, pp. 293-310.

Ivanos, ma anche a Enrico Ghidetti, che ha scritto dell'allontanarsi problematico di Ciani, intorno alla metà degli anni Ottanta, dall'«ambiente dove si era formato e dove era cresciuto fino a diventare uno studioso di alto profilo», suggerirei che il critico Ciani ha sempre esibito un'idea e uno stile di lavoro irriducibili, che però gli hanno offerto – rispetto ad altre esperienze, più connaturate a svolte, a ideologie, a strumenti critici alla moda – la possibilità di evadere un contesto dato e di nuotare 'controcorrente' – e torna in mente, di nuovo, l'esperienza di Jacobbi – tuffandosi a ripescare i primi esercizi dannunziani di Tosi (ma anche di altri), risalenti alla seconda metà degli anni Quaranta²¹.

Tale possibilità ha, in atto, una prima conseguenza, più o meno diretta, più o meno spiacevole, che implicitamente si è già suggerita: cioè la difficoltà di identificarsi se non in una scuola almeno in una tradizione critica, non storicizzata, non assimilata o assimilata male da quella disciplina sempre più in crisi – dagli anni Settanta in avanti – che è la storia della critica letteraria, vittima, spesso e volentieri, di quei fenomeni che Ivanos Ciani non avrebbe mai frequentato. Penso, in particolare, a quei filologi che a sessant'anni fanno gli *enfants terribles*, terremotando più giovani e deboli vocazioni, ma anche a quei semiologi che in gioventù hanno aperto l'opera come Jack Nicholson apre la porta di casa in *Shining* di Kubrick e che, approdati alla stessa soglia, addossano ai figlioletti la colpa di tutto; ma si sa che si nasce incendiari e si muore pompieri²².

Ecco, Ivanos Ciani, di tutto questo, era cosciente, e a diversi livelli: dalle liturgie accademiche al problema dei maestri, dalla commercializzazione del Vate al problema dell'editoria, dall'organizzazione del lavoro alla sua diffusione nella comunità scientifica (italiana e non) o per lo meno in quella sezione interessata agli studi dannunziani e a quei dintorni otto-novecenteschi in cui si era mosso, commentando e editando da par suo Carducci e Guido Da Verona, Serra e Pascoli – ma non dimentichiamoci di altre incursioni, più classiche, da certi 'ritorni' di Ovidio a Giordani e Leopardi, stimulate da amici e colleghi che ne conoscevano la cultura e l'ecletticità²³.

²¹ Cfr. rispettivamente P. Gibellini, *Prefazione* a I. Ciani, *Esercizi dannunziani*, cit., pp. 7-11; E. Ghidetti, *Per Ivanos Ciani*, «Rassegna dannunziana», 40, 2001, pp. XXXIII-XXXVIII; ma cfr. anche, prima, C. Carena, *Per Ivanos Ciani*, «Rassegna dannunziana», 37, 2000, p. LXI.

²² A questo proposito, mi sia concesso rinviare a L. Curreri, *Pensieri sulla critica della traduzione e sulla sua ricezione*, Palazzo Sanvitale, 15-16, 2005, pp. 174-189; ma si veda anche il più contenuto e tuttavia (giustamente) polemico R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999, pp. 71-72; e al limite anche pp. 173-175.

²³ Cfr. I. Ciani, *Giordani promotore ed editore di Leopardi*, in *Giordani Leopardi 1998*, Convegno Nazionale di Studi, Piacenza, 2-4 aprile 1998, a cura di R. Tisconi, Tip.Le.Co., Piacenza 2000, pp. 215-238. Per Ovidio cfr. poi I. Ciani, *Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura italiana in Metamorfosi*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Sulmona, 20-22 novembre 1994, a cura di G. Papponetti, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, Sulmona 1997, pp. 427-450. Cfr. poi P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Olschki, Firenze 1994.

Il primo, comunque, e forse il più importante di questi livelli di difficoltà, riguarda per l'appunto il prendere coscienza della staffetta, e al di là della carriera: insomma, con chi si corre e perché – un perché da atleta e non da consulente – ovvero quale è il testimone, da chi lo si riceve e a chi lo si consegna, da chi lo si può ricevere e a chi lo si può consegnare.

Per provare a seguire tale presa di coscienza, partirei dal 1982, che per Ciani mi sembra un anno decisivo, in cui tendono maggiormente a precisarsi e, direi quasi, a radicalizzarsi l'idea e lo stile di lavoro che, fra organizzazione e diffusione, ruoterà poi per vent'anni intorno al Centro Nazionale di Studi dannunziani: se i Convegni sono partiti nel 1979, il primo numero della «Rassegna», infatti, è proprio del 1982 e ospita, fra gli altri, contributi di De Michelis e di Jacobbi, scomparso l'anno prima: contributi da rileggere, come sono da rileggere gli stessi contributi di Ciani alla «Rassegna», da riunire e valorizzare, anche in prospettiva comparata, franco-italica, ancora. E penso, per esempio, a quelle ventiquattro ricche, fitte pagine di «dediche e lettere dal Novecento», che aprivano il numero 33 della «Rassegna dannunziana», con la sezione «inediti e documenti», nell'aprile 1998²⁴. Vera manna, anche per chi scrive, che ci trovò ulteriori conferme a un d'Annunzio confrontato con l'avanguardia di Gide e Valéry²⁵ (ma nel regesto cianiano c'è anche Cocteau).

In questa idea e in questo stile di lavoro, il Centro è come un anello in cui, fra gli Atti e la rivista, si possono iniziare a far correre insieme i maestri e i giovani critici, da me non a caso citati, seppur selettivamente, in apertura. Nel 1982, poi, Ciani stesso ha trentasei anni – che ora sono molti ma all'epoca, più saggiamente, erano pochi – e potrebbe essere tentato da altre vie. Non dimentichiamoci che ha già pubblicato, per Ricciardi, il volume sulle *Novelle della Pescara*, che è del 1975, e per Il Saggiatore la cura del *Piacere* nella stesura approntata per l'edizione francese, che è del 1976, oltre ad avere illuminato l'*Intermezzo*, nel 1974, e il passaggio da *L'Invincibile* al *Trionfo della morte*, nel 1981²⁶.

Ieri, come oggi, per un lavoro come quello di Ciani le strade, le evoluzioni potevano essere altre; per un lavoro come quello di Ciani ma non per Ciani. Ivanos dimostra infatti di aver le idee più che chiare in quegli anni. In una relazione del 1982 che è dedicata alla *Nascita di «Canto Novo»* – nel Convegno sul poema dannunziano nel centenario della pubblicazione, i cui Atti uscirono l'anno successivo – e che negli *Esercizi* apre in modo efficacissimo una sezione

²⁴ Cfr. I. Ciani, «A Gabriele d'Annunzio»: *dediche e lettere dal Novecento*, «Rassegna dannunziana», 33, 1998, pp. I-XXIV.

²⁵ Cfr. ancora L. Curreri, *Metamorfosi della seduzione*, cit., pp. 125-242; Id., *La femme, le corps malade, la statue*, cit., pp. 214-241 (e relative note).

²⁶ Si vedano rispettivamente le note 5 e 18 per il volume e la cura. Cfr. poi I. Ciani, *Sull'«Intermezzo» di Gabriele d'Annunzio*, «Studi di Filologia Italiana», XXXII, 1974, pp. 283-337; Id., *Da «L'Invincibile» al Trionfo della morte*, in *Trionfo della morte*, cit., pp. 29-46.

straordinaria di quasi duecento pagine – dal titolo emblematicamente doppio, dannunziano e cianiano, *L'operatio della parola* – Ivanos chiude con una nota che citerei per intero: «Non so quale contributo arrechi la mia relazione alla conoscenza e al vaglio critico dell'opera dannunziana, ma so invece benissimo che, se vi fosse qualcosa di buono, sarebbe tutto quanto da ascrivere a chi, negli ormai quindici anni del mio lavoro sullo scrittore abruzzese, mi ha costantemente guidato: da Domenico De Robertis, che nel 1968, *senza avermi avuto allievo*, ebbe la *generosità* di affidarmi e rendermi attuabile una tesi sulle *Novelle della Pescara*, a Eurialo De Michelis, Giorgio Luti, Emilio Mariano, Ettore Paratore e Guy Tosi, che con le loro pagine offrono un sovrabbondante viatico a chiunque s'inoltri nella selva dannunziana. Studiosi, tutti, che oggi anche mi fanno dono della loro affettuosa *amicizia*» [miei i corsivi] – e ricordiamoci anche della dedica che illumina l'*Introduzione* agli *Scritti critici* di Serra: *A Edoardo Tiboni / che sa l'amicizia* (in questo senso, *tout se tient* per Ivanos)²⁷.

Non sono parole d'altri tempi. Nel loro aderire sincero a una scelta, sono parole senza tempo, in cui spiccano «generosità» – connessa alla precisazione di quel «senza avermi avuto allievo» fatta a proposito di Domenico De Robertis – e «amicizia»; e nel mezzo, non proprio a caso, i nomi degli «studiosi» ricordati in ordine alfabetico, da quello di Eurialo De Michelis (nato nel 1904), che conta ben ventisette occorrenze negli *Esercizi dannunziani*, a quello di Guy Tosi (del 1910, come si è detto), che ne conta addirittura trentaquattro.

Tosi, infatti, è lo studioso più citato. Certo, spesso il suo nome accompagna quello del più citato in assoluto, Georges Hérelle, per la cura della *Correspondance* d'Annunzio-Hérelle, che uscì nel 1946²⁸. Ma non si tratta solo di questo. Tosi è simile a Ciani o Ciani, se vogliamo, è simile a Tosi o ancora, più generalmente, a un italianista francese, fra *esprit cartésien* e strategia editoriale. Anche Ciani disperde i suoi saggi, ma il verbo non è quello giusto; per cui meglio sarebbe dire che anche Ciani affida i suoi lavori agli Atti dei Convegni, alle riviste, senza poi riunirli in volume. L'operazione amorevole del Centro Nazionale di Studi dannunziani, che ha condotto alla pubblicazione degli *Esercizi*, è postuma, ricordiamolo. E questo nonostante la quantità – e la qualità – impressionante dei lavori, che rende ancora equiparabili Ciani e Tosi, attestati entrambi, solo per d'Annunzio, sulle cinquanta pubblicazioni, e quasi tutte nuove, non riciclate, oltreché di altissimo livello.

Il mio invito, dunque, a partire da queste poche considerazioni di superficie, è che non solo bisognerebbe leggere e rileggere il volume degli *Esercizi dannunziani* ma approntarne, al più presto, un altro, magari dedicato – *in toto* o *'in totem'* – all'Ivanos Ciani più polemico, più critico militante, anche se il critico militante sembra non esistere più. Al Ciani finanche più cattivo, quello del *Povero d'Annunzio violentato dai curatori*, quello di *Filologie senza filologia*; quello che per una volta,

²⁷ I. Ciani, *Esercizi dannunziani*, cit., p. 351.

²⁸ Cfr. ancora L. Curreri, *Lettere, «lavoro comune» e traduzione. Appunti e ipotesi su d'Annunzio e i traduttori francesi*, in *D'Annunzio epistolografo*, cit.

forse, si troverebbe in accordo, certo apparente, con quella pamphlettistica promossa negli ultimi anni dalle case editrici italiane più importanti.

Ad ogni modo, lo spirito con cui si potrebbe preparare, approntare una seconda serie degli *Esercizi dannunziani*, o di altri sparsi *exercices*, deve lasciarsi alle spalle preoccupazioni di struttura organica, un po' come se si trattasse di un volume, di una miscellanea in onore e in memoria di Ivanos Ciani. E senza il timor panico di vendette ultraterrene del *wonder boy* di Toscana, dovremmo tutti guarire della nostra innocenza nei confronti del futuro, diventando saggio strumento di memoria e continuando infine, un po' come Charles Du Bos, a «écrire, très lentement, des livres inactuels».

Quasi un'appendice

Il fuoco del 1900, specie nella seconda parte, è un *carrefour* di immagini, un incrocio dell'immaginario che la legge contiana della ripetizione, *a priori* ritmata, strutturata, vero mito della critica dannunziana, non può esaurire in teatralità – quella della *Città morta* – e soprattutto in musicalità, sovrapponendo interamente al romanzesco – citazioni e autocitazioni comprese – gli esperimenti che in quella duplice direzione d'Annunzio va compiendo negli anni di preparazione del romanzo, e con esiti diversi, come è noto.

Affrontando un incrocio dell'immaginario, che sembra davvero una «summa narrativa squarciata dalla saggistica» (e si pensa a *Der Tod des Vergil*, del 1945, di Hermann Broch), e cercando almeno in parte di «lasciar agire [...] il racconto in quanto tale, senza rivolgere lo sguardo all'opera teatrale» (e si pensa alla ricezione autonoma che Hugo von Hofmannsthal auspicava per la sua favola *Die Frau ohne Schatten* del 1919), bisogna aver fede nei passi sparsi, inizialmente per lo meno, e riconoscere – in via generale e al di là dei percorsi più o meno obbligati, *dannunziani*, che influenzano la ricezione – che *Il fuoco* in sé distrae.

Distrae la «splendida accumulazione di materiali» di cui parla Henry James. Distrae la «fastosità latina in parole e in immagini» dietro cui si trincerava il «silenzio» critico e l'«insofferente dispregio» di Ernst Robert Curtius: «insofferente dispregio» su cui ci si potrebbe soffermare – come dato critico non ovvio, ancora da discutere, e ben lontano dalla fama di quello di James – e di cui giustamente si meraviglia Lea Ritter Santini, pur riconoscendolo «comune agli intellettuali tedeschi di quegli anni», che tuttavia, avverte la studiosa, frequentano in gran numero il romanzo dannunziano. E Lea Ritter Santini, lettrice attenta del *Fuoco*, è non a caso curatrice amorevole dei saggi critici tradotti e confluiti in *Letteratura della letteratura* (1984) con una introduzione che quel comune dispregio spiega in seno a *Il piacere delle affinità* di Curtius.

Si tratta, infatti, di un piacere delle affinità che nei confronti dell'autore del *Fuoco* evade persino l'interesse di alcuni maestri e amici, da Stefan George – il cui rapporto con d'Annunzio, specie con il d'Annunzio lirico, è stato discusso,

seppur rapidamente, da Gert Mattenklott – a Joyce. Quel Joyce che «nel 1901 citava *Il fuoco* come un passo avanti rispetto a Flaubert» e che è stato evocato a più riprese dalla critica, dannunziana e non, in relazione al romanzo del 1900 e ai suoi dintorni, prima con l'entusiasmo della scoperta (Umberto Eco), via via irrigiditasi, divenuta luogo comune, nell'ambito dell'Italianistica in particolare, e poi con distacco crescente, giocato in una prospettiva altra, «silenziosa», grazie ai mutati umori della maturità joyciana e non solo (John Woodhouse).

La distrazione, per un lettore (specie per un professionista), è affascinante ma anche pericolosa; la distrazione arricchisce ma, per l'appunto, smarrisce e degenera facilmente in delusione, soprattutto in prospettiva, nelle discendenze critiche che tendono ad ancorarla a uno spirito da graduatoria e a formule differenzianti come quelle che si possono leggere nel peraltro ottimo studio di Giorgio Melchiori su James, *Simbolismo: Coppe d'Oro per la Fonte Sacra*: «l'estetismo tutto esteriore dannunziano»; l'«ovvia allusività di d'Annunzio», ecc.

Così, grandi lettori, critici e scrittori di levatura internazionale, hanno finito per cedere alla delusione. Ernst Robert Curtius e Henry James hanno entrambi ceduto alla delusione, pur in maniere diverse e con diverse frequentazioni del romanzo dannunziano del 1900: 'silenziosa', privata ed epistolare per il primo, 'parlata', pubblica e saggistica per il secondo.

E tanto significative sono queste delusioni perché sono vissute dai due lettori come esorcismi delle proprie stesse tensioni, delle proprie stesse 'infinite' derive conoscitive, sdoppiate fra critica e romanzo e animate da pulsioni antiche e vitali, da motivare forse non (o non del tutto) letterariamente e per questo da evadere. Il che però conduce di fatto a evadere l'opera, come motivo (motivazione) o concetto, idea o immagine, e soprattutto la sua possibile fortuna o proiezione nella cultura e nella letteratura europee.

Se ci si pensa un po', ci si può accorgere che queste delusioni d'autore evadono *Il fuoco* ma anche il futuro europeo (e non solo) che è nel *Fuoco*, perché cuciono e scuciono la «ferita della modernità», potremmo suggerire con Maurizio Serra; fors'anche la ferita futura dei «cannoni d'agosto» e le altre, più sanguinose, che verranno, negli anni Trenta e Quaranta. Queste delusioni, insomma, sono quasi una il rovescio dell'altra e contemplano infine, in un'unica medaglia, le ragioni di Ernst Robert Curtius, le ragioni di un solitario filologo, di un critico *rêveur* a cavallo fra l'antichità e la modernità, quasi di un *philosophe* bachelardiano, di un *penseur* della coesione, della compiutezza, dell'armonia, dell'unità 'immortale' – di un'opera, di una letteratura, di un periodo, di una cultura, di un mondo – e le ragioni di Henry James, di un moderno, apocalittico ricercatore del romanzo, dell'unità 'superstite', mutila, ridotta in frammenti, di un'idea, di un'immagine letteraria, forse già «postmoderne», e di un'opera sempre più scissa fra la tentazione di non escludere nulla e la necessità di selezionare.

In un certo senso, con il suo procedere un po' scontato, fra le precedenti conquiste romanzesche, il forte sostegno teorico contiano e le autocitazioni di natura saggistica – pensiamo soprattutto al discorso sull'*Allegoria dell'Autunno*,

letto a Venezia nel 1895 e destinato a passare in bocca a Stelio Effrena – *L'epifania del fuoco* è l'errore iniziale da cui tutto parte, «périodes de repos et de torpeur apparente» e distrazioni comprese. E si potrebbe pensare, a questo proposito, ai suggestivi «mosaici» e «pretesti» di Peter Collier e a un'epigrafe proustiana scelta come viatico dallo studioso che insegue Venezia in *À la recherche du temps perdu*: «On devine en lisant, on crée; tout part d'une erreur initiale».

In cerca di misteriose, antiche corrispondenze della bellezza da contrapporre alla frammentazione e alla volgarità di un moderno da affrontare, comunque, e, in qualche modo, da ribattezzare, oscillando fra tradizione retorica e tradizione iconografica, fra saggio, romanzo e un complice e cospicuo investimento artistico (architettura, pittura, musica, scultura), un d'Annunzio che «devine en lisant» emerge sia, e in forma più esplicita, dai discorsi, dalle autocitazioni, sia, e in forma meno esplicita (e dunque in modo più stimolante, libero e creativo), da pretesti, frammenti figurativi e finanche da più complessi «simboli ottici»; simboli che sono spie e vettori di quell'invenzione dannunziana delle immagini inseguita da Lea Ritter Santini, a partire, soprattutto, dal *Fuoco*, nei saggi che significativamente chiudono un volume di citazioni ottiche stupende – e culturalmente contigue (i fratelli Mann, Hofmannsthal, Huysmans) – come *Le immagini incrociate* (1986).

I «simboli ottici» traducono gli «stimoli erotici» per «adornare» e (aggiungeremmo noi) per aggirare un'idea di seduzione intesa come lotta e pericolo», che fa capolino nel confronto con la folla-femmina dell'*Epifania del fuoco* e poi con la Foscarina dell'*Impero del silenzio*. In questa prospettiva, ci pare che i «simboli ottici» di Lea Ritter Santini possano anche essere intuiti ed enunciati in un gioco che strutturalmente oscilla fra un sistema ottico complessivo (l'unità del quadro, del romanzo e del romanzesco epocale) e l'interferenza di immagini chiuse, finite (il particolare, il frammento figurativo, della scena e dell'episodio); ovvero fra una sorta di «figurazione fantastica» fraengeriana – e si pensa soprattutto a un saggio su James Ensor – e gli «amours optiques» di cui parla Max Milner nella *Fantasmagorie* (1982), a proposito de *L'Eve future* (1886) di Villiers de l'Isle-Adam.

Una continuità culturale «sotterranea» come questa, che passa per emblemi o per immagini emblematiche, ci aiuta a mettere in comunicazione il *carrefour* di immagini de *L'Impero del silenzio* con il monolite de *L'epifania del fuoco*, attraversata e proiettata con forza in un orizzonte simbolico mitteleuropeo, e non solo, da Lea Ritter Santini (e da Ezio Raimondi e da un discepolo come Giorgio Zanetti, per esempio). In un vasto orizzonte che passa dalla Mitteleuropa alla Francia e a certa cultura angloamericana, Ritter Santini filtra e vaglia la competizione estetica di d'Annunzio grazie soprattutto a una messa in discussione, iconograficamente esemplare, degli «emblemi». Così *Il fuoco*, ispirandosi all'antico, partecipa in pieno ai dilemmi e alla competizione estetica di molta letteratura moderna. Lea Ritter Santini non ha dubbi sul saldo *lien* esistente tra la moderna anima dannunziana e il tentativo di creare un romanzo come *Il fuoco*:

un romanzo mitico o, meglio, di quella mitica consapevolezza moderna che si può rintracciare in Hugo von Hofmannsthal, nei fratelli Mann e in Robert Musil, in André Gide e in Marcel Proust; la stessa mitica consapevolezza che possiamo trovare, anche con Palmira De Angelis e Jean-Claude Bouffard, nella «radiant image» e nell'«artist as a Young Man» del «dannunziano» Joyce, in compagnia di Stephen Dedalus – e di fantasmi come Andrea Sperelli e Stelio Effrena – per un lungo decennio, reso fra Dublino e Trieste, fra il 1904 – l'anno del saggio di Henry James su d'Annunzio – e il terribile 1914.

APPENDICE

ATTUALITÀ DELLA CRITICA:
PERSISTENZE NOVECENTESCHE TRA FRANCIA E ITALIA

È difficile recensire gli atti di un convegno¹: il rischio di fare un riassuntino dei ventuno interventi che offre, in sette sezioni, il volume curato da Mariella Colin e Stefano Lazzarin è altissimo, specie se si corre agli *abstracts*, tutti insieme, con le notizie sugli autori, alla fine del volume (a cui avrei solo aggiunto, per favorire letture/ri-letture trasversali, un indice dei nomi). Di più. Il libro che provo a recensire vuole offrire una mappa variegata e aggiornata della critica letteraria novecentesca in Francia e Italia. La materia è vastissima ed evade i confini della critica letteraria. Il titolo stesso del volume fatica poi a contenere tale mappa in senso fisico, geostorico e tradizionale, e risponde più alla strategia del Centro di ricerca che l'ha sollecitato che al risultato concreto che gli atti presentano. Un solo esempio: il nutritissimo lavoro di Mario Domenichelli, che discute del *New Historicism* e delle autorevoli figure che contano fra i nuovi storici americani e inglesi (Michel Foucault, Clifford Geertz, Raymond Williams). Ma bisogna dire subito che il limite ora evidenziato è anche una virtù. Il volume, infatti, è coraggioso e nel complesso tende a mostrare, controcorrente, che la critica è ben viva, in Francia e in Italia, e che ha una sua (non deteriore) attualità.

La mappa, in tal senso, è feconda e pure dinamica, in virtù, per esempio, dell'interazione che si viene a creare fra l'*iter* autorevole di Domenichelli, appena ricordato, e quello di uno studioso più giovane, Pierluigi Pellini, al solito brillante e provocatorio, che mutua un titolo di Compagnon per offrirci i cinque paradossi della critica tematica (di cui, tra l'altro, è, in alcuni lavori, uno degli esponenti più avvertiti della sua generazione). Ma ciò che intriga, nel passaggio dalla critica tematica all'*histoire nouvelle*, all'interno di una sezione dedicata a *Teoria letteraria e scienze umane*, è una certa soluzione di continuità nel recupero storico-critico di scuole e autori che sono più legati di quanto, a prima vista, non si pensi, specie se si sposa un orizzonte culturale largo (non a compartimenti stagni), in

¹ Cfr. S. Lazzarin e M. Colin (a cura di), *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, Actes du colloque de Caen (30 mars-1er avril 2006), Centre de Recherche «Identités, représentation, échanges (France-Italie)» – Université de Caen Basse-Normandie, Presses Universitaires de Caen, Caen 2007.

cui la letteratura diventa parte integrante della natura umana, vero oggetto della *quête*, in fin dei conti. In questa prospettiva, Mario Domenichelli ricorda che il Geertz di *The Interpretation of Cultures* (1973) considera che la natura umana e la cultura sono la stessa cosa, ovvero che la natura umana si manifesta sempre come cultura. Ora, lo Starobinski che Pierluigi Pellini indica come lo studioso dell'École de Genève più apprezzato in Italia, meno incline alla critica tematica pura e più sensibile alla storia delle idee, in una famosa raccolta di saggi del 1974, suggerisce, sulla scia di Bachelard: «Plus l'on exerce son attention, plus l'on voit reculer le substrat naturel, tant il est vrai que, quand il s'agit de l'homme, l'on trouve toujours la nature "altérée" par la culture et le langage»².

Sono segnali e sintonie forti, in quegli anni, ancora dominati dalla *cage* strutturalista. Non è davvero un caso, allora, che l'infaticabile Tzvetan Todorov si prenda quasi un lustro, situabile all'incirca fra il 1973 e il 1977, in cui non pubblica libri, per passare dalla prima fase propriamente strutturalista (1965-1973) alla seconda che è nutrita di storia delle idee o, con la sua formula, di *histoire de la pensée* (1973-1980 ma le pubblicazioni sono concentrate negli anni 1977-78) e alla terza (1980-1991) e quarta fase (dal 1991 ai giorni nostri). E il denso saggio di Stefano Lazzarin non lascia molti dubbi a riguardo. E ci mostra che la strada per uscire dalla rivoluzione strutturalista e per muovere verso quel critico che è *connaisseur de l'être humain*, non deve per forza esser fatta di ritrattazioni dolorose, noiosi dibattiti sulla crisi della critica o di libelli più o meno corrosivi (e fumosi) ma di opere, come, per esempio, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre* (1982) o *Face à l'extrême* (1991 e, nuova edizione, 1994).

Ancora significativo, in tale direzione, è che il *roman d'apprentissage* di *Critique de la critique* esca nel 1984, dopo *La Conquête de l'Amérique*. Insomma Tzvetan Todorov, già attivamente approdato a quella nuova e terza fase che in fondo corre fino ad oggi (ma non con gli stessi risultati degli anni Novanta), si ferma quasi a fare il punto della situazione, dialogando con grandi critici, intervistandoli, facendosi pure da parte, dopo un ventennio di grande e riconosciuto lavoro. Mentre in Italia, con poco entusiasmo critico e con il ritardo che lo accompagna (anche per la chiusura, a livello istituzionale, oltre che editoriale, di certe scuole e personalità: Pellini ricorda giustamente, con Tortonesi, l'assurdo ritardo con cui si è tradotto un capolavoro di Georges Poulet, *La conscience critique* (1971)³), ci si parla parecchio addosso. Affiorano così 'apocalittici' più o meno giovani che riempiono pagine parlando male del mercato e che intanto pubblicano presso importanti case editrici, 'facendo mercato' e legando, più di altri, la 'critica' al 'mercato'. Paradosso di cui in genere, con modalità *snob*, non si parla, anche per paura di apparire ingenui e, soprattutto, gelosi. Solo un esempio, che mi sembra illuminante: il 'dibattito' lanciato su «Alias» nel corso del 2007 da Gabriele

² Cito da J. Starobinski, *Le combat avec Légion* (1971), in *Trois fureurs*, Gallimard, Paris 1974, p. 125.

³ Marietti, Genova 1991.

Pedullà (ma anche il recente articolo apparso su «Tuttolibri» del 22 dicembre 2007, a firma di un critico fine e colto come Giorgio Ficara, che parte da *La littérature en péril* (2007) di Todorov, indica poi come decisivi contributi molto discutibili e poco originali quali *La ragione in contumacia* (2007) di Massimo Onofri, che pure ci aveva dato un suo fresco romanzo di apprendistato in anni meno sospetti).

Se Stefano Lazzarin sceglie Todorov come *exemplum* per muoversi nello *strutturalisme en question(s)*, titolo della quinta sezione del volume, Andrea Inglese punta su Cesare Segre, indicandolo come esempio di critico che con prudenza attraversa mezzo secolo di storia ermeneutica e in seno, come è noto, a correnti diverse. Protetto, in un certo senso, dalla sua formazione di filologo romanzo, triste e pericoloso *refrain* spesso all'origine di sterili conflitti e dialoghi impossibili tra filologia e critica, Segre partecipa al «festino» del secondo Novecento, in un paese in cui «l'opposizione tra saggistica e critica, o se si preferisce tra critica militante e critica universitaria, è stata sempre molto meno sensibile», tanto che nel 1970 può suggerire: «I nostri migliori saggisti sono appartenuti quasi sempre all'Università, o comunque hanno sempre avuto un tipo di cultura non molto diverso da quello universitario». Inglese fa leva su questa e altre e più recenti affermazioni per distinguere l'*iter* italiano di Cesare Segre da quello francese di Roland Barthes, più 'anarchico' e (quindi) radicalmente 'strutturalista' (altro paradosso) sia per il rigore del sistema istituzionale d'oltralpe che per la personalità d'eccezione che lo abita. Vera, tutto sommato, la distinzione, anche se pare veicolare qualche luogo comune (tra cui quello di un'Italia universitaria e strutturalista aperta e *souple*), ma criticamente poco problematica, specie in prospettiva; in quella ravvicinata prospettiva che è frequentabile con Segre e non con Barthes, che è morto.

Non proprio a caso, mi sembra, quando Massimo Fusillo continua il discorso, nella stessa sezione, indica subito la distinzione tra situazione francese e italiana proposta da Cesare Segre in *Notizie dalla crisi* (1993) come «parziale e tutta *pro domo sua*»: sia per i *distinguo*, teatralizzazione / personalizzazione / colpi di scena dei francesi *versus* storicizzazione / assenza di dogmatismo/ basi filologiche degli italiani; sia per le conclusioni (paradossali) cui questi *distinguo* portano ovvero «che in Italia in fondo c'è sempre stato un poststrutturalismo»⁴. E in Italia, in quegli anni è difficile non pensare a *I limiti dell'interpretazione* (1990), che è un'altra risposta alla crisi giocata sul percorso, l'opera, l'io di un solo critico, Umberto Eco, che fatica davvero a nascondersi, come Autore empirico, dietro l'Autore modello

⁴ Ma cfr. S. Calabrese, *I pronipoti dello strutturalismo*, in Id., *L'idea di letteratura in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp. 225-289. Per Alfonso Berardinelli, con questo libro «Stefano Calabrese ha quasi creato un nuovo genere rileggendo in chiave teorica la letteratura italiana dal Trecento al Novecento». Si veda, a tal proposito, A. Berardinelli, *Saggistica e stili di pensiero 1980-2000* (2001), in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 367-401; citazione da p. 397.

e a lasciare spazio, come Lettore Modello, al Lettore empirico. In tal senso, senza sposare a riguardo le tesi di Antoine Compagnon e del suo *Le démon de la théorie* (1998), non capisco la strenua difesa che Nicolas Bonnet fa di Eco nell'ultimo saggio dell'ultima sezione del volume dedicata a *Sémiotique et littérature*, anche se apprezzo il contesto nutrito di note e rinvii nel quale la immerge.

Detto questo, ho l'impressione che una volta scelto un critico (Segre nel caso di Inglese, Eco in quello di Bonnet), l'adesione sia quasi totale, ovvero poco critica, anche quando si fa per contrasti (Barthes, Compagnon, con nota e significativa filiazione, tra l'altro, prolungata quasi in grembo alla distinzione sopra prodotta con Segre); non così, invece, Viviana Agostini-Ouafi che, in un informato intervento della prima sezione, *Traduction et réception des œuvres littéraires*, prende le distanze da Eco e da alcune sue discendenze, denunciando limiti e dimenticanze, come quella relativa a Georges Mounin; non così, invece, Giuseppe Sangirardi che, contribuendo alla sezione *Regards sur la psychanalyse* (e pur avendo lavorato su Boiardo e Ariosto), non esita a mettere in questione la ricezione della critica psicanalitica in Italia e pone in giusto rilievo personalità critiche di grande spessore ma spesso snobbate come Elio Gioanola.

Massimo Fusillo, ovviamente, non ci sta e, senza fratture, il 'suo' Gérard Genette intreccia, in filigrana e via Nelson Goodman, un'importante eredità italiana, quella di Franco Brioschi⁵. E così Francia e Italia non bastano più, perché le distinzioni più oziose vengono meno e perché «Genette arriva anche a valorizzare le lacune del testo, le sue incrinature, i punti in cui non funziona: proprio come farà la critica decostruzionista di de Man, e in Italia, con una sua fisionomia peculiare, un altro grande studioso di Proust, Mario Lavagetto».

Paul de Man, Lavagetto tornano ancora e insieme nel saggio che chiude la sezione sullo *Strutturalismo*, quello di Davide Luglio, che cita l'*Eutanasia della critica* (2005) del secondo suggerendo: «Quello che oggi si sconta (credo che de Man avesse ragione) non è tanto una crisi della critica in sé, quanto quella di un programma critico, orientato sul modello della linguistica, che mirava alla fondazione di una scienza forte della letteratura». E poche righe dopo, non casualmente, con il citato Compagnon, si ricorda «la sécheresse du structuralisme appliqué, la glaciation de la sémiologie scientiste, l'ennui qui se dégage des taxinomies narratologiques», a cui Roland Barthes (e Antoine Compagnon), con ironia, oppongono «le doute théorique», che risponde più a un fare che a un dire. Come in Todorov.

Anche fare il punto della situazione critica è, in tal senso, un fare e non un dire. Per sincerarvene leggete, con un occhio alle date, Georges Poulet, *La conscience critique* (1971)⁶, e Paul de Man, *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric*

⁵ In tal senso si veda anche il recente saggio di Matteo Terzaghi, *Il merito del linguaggio. Scrittura e conoscenza*, Casagrande, Bellinzona 2006, pp. 10, 13, 82-83.

⁶ All'inizio degli anni Settanta si deve anche ricordare la pubblicazione della raccolta postuma di A. Béguin, *Création et destinée. Essais de critique littéraire. L'âme romantique allemande, L'expérience*

of *Contemporary Criticism* (1971), e, per l'appunto e in prospettiva, Tzvetan Todorov, *Critique de la critique* (1984) e Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie* (1998). In Italia, la necessità di quel fare matura, pur in modo diverso, in certi trascorsi ermetici e/o fiorentini (Macrí e Noferi, o Baldacci) che oggi hanno poco corso e riconoscimento ma che bisogna ricordare (come fanno Dolfi, Biagini e Biondi o Manica), nella scuola di Raimondi (e sino a Zanetti), in discendenze fortiniane ramificate o iterate e in fin dei conti 'smentite' (Luperini o Berardinelli), in certe attenzioni torinesi (dagli *input* di Getto a Bárberi e a Cerruti, direi, ma tutto il gruppo raccolto intorno a «Sigma» opera un po' in tal senso, a un certo punto)⁷, il già citato Segre, certo, in dialogo con Maria Corti, il Ceserani 'americano', fino al Mengaldo dei *Profili di critici del Novecento*, del 1998, stesso anno del *Démon de la théorie* ma tutt'altro testo, perché cerca e sposa (in linea con Eco, Segre più di quanto non si pensi) l'autoritratto del Mengaldo critico.

Alcuni di questi grandi nomi sono ricordati o sono intervenuti nei lavori presieduti da Colin e Lazzarin. La sezione centrale, non a caso, la quarta, *La théorie littéraire aujourd'hui*, ospita contributi di Ceserani, Esposito, Luperini. Il primo, con la leggerezza di chi vi sta dando, in un labirinto metropolitano, due indicazioni per raggiungere le autostrade, parla di *Teoria/teorie*. Dal «festino» di Segre si passa, ma con meno pudore circa la «confusa situazione» americana, alla «scorpacciata» che a Yale, Cornell, Johns Hopkins e altre università degli States, si faceva (e forse si fa ancora) «di Marx, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Derrida, Foucault, Althusser, Bachtin, e chi più ne ha più ne metta» (e dopo, infatti, si ricordano altri numi tutelari, fra i quali Antonio Gramsci). Seguono classica indigestione (la crisi di cui si parlava sopra) e classica cura: critici tradizionalisti *versus* modernisti, ormai dediti a riti tribali (vedi alla voce studi culturali, etnici, post-coloniali). E Ceserani, negli 'aneddoti' che snocciola poi in tal senso, passando dalle scorpacciate alle sculacciate, è impagabile, per il tono informato e brillante con cui vi parla del grigiore della teoria e dell'albero (paradossalmente) verde e dorato della vita. Ovvio (ma non scontato per la sua generazione) il rifiuto di Remo Ceserani di prendere parte a una «crociata in favore di una concezione alta e assoluta della letteratura»; e opportunamente viene ricordato quanto quest'ultima possa essere «veicolo di prese di posizione ideologica a sostegno degli orgogli nazionali, o della violenza guerresca, o di un'ortodossia religiosa intollerante». La conclusione è è più che legittima: «A me

poétique, Critique de la critique, a cura di P. Grotzer, Seuil, Paris 1973, specie l'ultima sezione, *Critique de la critique* per l'appunto, alle pp. 163-308.

⁷ Oggi, tali attenzioni torinesi, sono espresse, in modi diversi, da A. Di Benedetto, *Sekundärliteratur. Critici, eruditi, letterati*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2005 e in certi capitoli di G. Ficara, *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia 2007 (da citare in tal senso, anche se nato in altro ambiente e secondo altri criteri-guida, R. Manica, *Exit Novecento*, Gaffi, Roma 2007).

non pare che si debbano porre troppo decisamente in contrapposizione studi letterari e studi culturali»⁸.

E avviterei subito intorno a quello di Ceserani l'intervento di Luperini, che fin dal titolo, *La critica come dialogo e come conflitto*, ripropone l'idea forte dell'ultima fase luperiniana (che parte, almeno, dal 1999, l'anno de *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*). Diciamolo subito: Luperini è più categorico. Difficile trovare formule come quella di Ceserani citata poc'anzi: «A me non pare [...]». Le indicazioni sono giuste ma, come dire, smentite dalla pratica critica più corrente. Dice Luperini: «La critica differisce dalla semplice lettura perché presuppone un rapporto non a due (interprete-testo), ma a tre (interprete-testo-altri interpreti del testo)». Chiunque provi un po' a seguire l'evolversi delle pubblicazioni critiche (anche in Italia) potrà facilmente notare come gli «altri interpreti del testo» abbiano la spiacevole quanto insistita tendenza a scomparire (ovvero scompare il dialogo e resta il conflitto, spesso nelle versioni più modeste). L'obiezione è facile, lo so. Si pubblica troppo. Prenderne atto, tutti insieme, è importante, ma ci sono derive inquietanti: una deriva possibile è la censura, come è noto, un'altra la disoccupazione, un'altra ancora il silenzio. Chi lo raccomanda, in genere, pensa comunque spesso «agli altri interpreti del testo» (vedi Steiner, che non riesce neanche più a verificare un passaggio dantesco, *dixit* Boitani, non Curreri). Aldo Nemesio metteva in guardia, già un po' d'anni fa, contro l'ampliarsi sterminato e incontrollabile (e destinato al silenzio) delle bibliografie letterarie. In questo volume, in un certo senso, ripete l'avvertimento ma con una *ruse* che vuole salvare capra e cavoli e lo riporta dritto dritto al problema iniziale. Nemesio, in fin dei conti, vuole salvare il suo statuto di ricercatore – è legittimo – e quindi ci invita – ragionando sui metodi dell'antropologia letteraria – a non concentrarci tutti sull'attività letteraria, che è solo una delle «activités textuelles de l'homme»: «il n'y a aucune raison de concentrer sur elle toute notre attention». D'accordo. Ma ampliare lo spettro (sarei tentato di dire il parco giochi) non basta, specie se non precede misura etica preventiva, e qui sono d'accordo con Luperini. Mi raccontava Tolmino Baldassari, poeta dialettale romagnolo, che Fortini, a lui e ad altri, faceva un po' sempre la stessa domanda: «Ma Lei ci crede alla poesia dialettale?». In parte, e in via provocatoria, aveva visto giusto, Fortini: ci si era appena allargati un po', investendo d'attenzione le testualità dialettali e seguendo, di fatto, una moda (seppur in seno a una tradizione). Ma ritorniamo, per l'appunto, a Luperini, che dice: «Mentre l'opera ha quasi sempre un'autorità *a priori*, sancita dalla tradizione e dal canone, il critico deve ogni volta rilegittimarsi sul campo [...] La sua legittimità ha perciò bisogno di una doppia verifica: quella del testo e quella dei lettori del testo (passati e presenti, effettivi o virtuali che siano)». Sul canone, in fin dei conti, sembra aver ragione

⁸ A proposito mi permetto di rinviare a L. Curreri, *Carlo Ginzburg (presque) par lui-même*, «Methis», 2, 2009, pp. 13-21, consultabile in linea: <http://popups.ulg.ac.be/MethIS/document.php?id=279>

Aldo Nemesio, che ribaltandolo lo paragona, con mossa azzecata, all'Indice. Per il resto, a me pare che si debba parlare di «legittimità amputata», considerata la somma virtualità degli altri lettori del testo.

Faccio un esempio partendo dagli Atti. In un peraltro ricco intervento, Mariella Colin – parlando di letteratura per l'infanzia e di critica novecentesca nella sezione *Les canons littéraires au péril de la critique* – traccia una parabola che va dal rifiuto al canone in modo un po' datato, a livello propriamente ermeneutico, e quando, nelle ultime pagine, si apre al presente, non 'dialoga' davvero con gli altri lettori dei testi salgariani che cita. Inoltre, lascia fuori dal quadro contributi degli ultimi anni: Emilio Salgari, *Le corsaire noir et autres romans exotiques*, Édition établie et présentée par Matthieu Letourneux, Robert Laffont, «Bouquins», Paris 2002; alcuni testi di Emanuele Trevi; la collana «Salgari – L'Opera completa» curata da Luciano Del Sette e Claudio Gallo per Rizzoli-Fabbri; le iniziative di Aragno e di Aliberti; i cofanetti degli «Oscar Classici Mondadori»; l'attività di Verona, fra Università e Biblioteca Civica, fra i saggi e le riproposte di Gian Paolo Marchi e la rivista «Il corsaronero» e le pubblicazioni che questa suggerisce o promuove (dal libro su Motta, a cura di Claudio Gallo e Paola Tiloca, alla ristampa degli articoli salgariani per «L'Innocenza. Giornale illustrato per i bambini», a cura di Roberto Fioraso); la rivista elettronica «Belphégor» e l'attività di Vittorio Frigerio; ecc.

So bene che una lista non parla e che come tale non ha troppa utilità; eppure anch'essa può aiutarci a ritrovare le ragioni e la forza di un lavoro, di una ricerca comune, spesso oscurata da una logica individuale o di gruppi, di consorzi, accademici e non. Accettare tale logica può anche farci perdere la possibilità di dire, *un de ces quatre*: «preferirei di no».

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI NOMI*

- Abru­giati, Luigia, 86n, 133n
 Adinolfi, Pierangela, 30n
 Adorno, Theodor Wiesengrund, 18
 Affinati, Eraldo, 93n
 Agamben, Giorgio, 28n
 Agazzi, Elena, 47n
 Agosti, Stefano, 56n
 Agostini-Ouafi, Viviana, 172
 Alighieri, Dante, 16, 50n, 54, 58, 68n, 70,
 71 e n, 74, 75, 76, 82 e n, 83, 95n, 106,
 115, 120n, 147, 148, 149n, 174
 Almansi, Guido, 99n, 113 e n
 Altarocca, Claudio, 42n
 Althusser, Louis, 173
 Amoretti, Giovanni Giuseppe, 53 e n
 Anceschi, Luciano, 74n, 95n
 Andreoli, Annamaria, 74n, 95n, 99n,
 100n, 110n, 111n
 Apollinaire, Guillaume (Wilhelm
 Apollinaris de Kostrowitzky), 32n, 50
 Ariès, Philippe, 59 e n, 60n
 Ariosto, Ludovico, 172
 Aristotele, 55, 57
 Asor Rosa, Alberto, 26n
 Auerbach, Eric, 69
 Augieri, Carlo Alberto, 44n
 A­valle, D'Arco Silvio, 56n

 Bachelard, Gaston, 14, 16, 17, 28 e n, 36 e
 n, 41n, 47, 55, 68, 69 e n, 70 e n, 74,
 82, 91-130, 133n, 137, 139 e n, 151,
 152, 157n, 163, 170
 Bachelard, Suzanne, 95n
 Bachtin, Michail, 48n, 173
 Baldacci, Luigi, 67n, 136 e n, 137n, 138
 e n, 142n, 146, 147 e n, 148 e n, 150
 e n, 151, 173
 Baldassari, Tolmino, 174
 Baldi, Guido, 115n, 138n, 148n, 149n
 Balducci, Marino Alberto, 155
 Balducci, Maria Giulia, 109n
 Balmas, Enea, 122n
 Balzer, Carmen, 95n
 Barbarisi, Gennaro, 47n
 Bárberi Squarotti, Giorgio, 99n, 109n,
 146, 147n, 173
 Barbero, Alessandro, 155n
 Barrès, Maurice, 141, 142 e n
 Barthes, Roland, 18, 23n, 59, 60n, 92n,
 171, 172
 Baudelaire, Charles, 10, 27, 28, 29, 32n,
 65, 68 e n, 71 e n, 74, 141
 Beccaria, Gian Luigi, 120n
 Beer, Marina, 94n
 Béguin, Albert, 25n, 36, 37n, 120n, 133n,
 172n, 173n
 Bellini, Paola Mirina, 27n
 Benjamin, Walter, 25, 26, 69, 137, 140,
 141, 144, 152 e n, 173
 Benzonì, Pietro, 155n
 Berardinelli, Alfonso, 18, 40 e n, 45, 67n,
 91n, 139n, 171n, 173
 Berg, Christian, 111n
 Bergson, Henri, 145

* Il nome di Oreste Macrí, che ricorre in quasi tutto il volume, non compare nell'indice.

- Berman, Antoine, 15
 Berman, Marshall, 46n
 Berni, Simone, 29n
 Bersani, Jacques, 92n
 Bertazzoli, Raffaella, 47n
 Bertrand, Jean-Pierre, 31n, 32n, 107n, 123n
 Betocchi, Carlo, 52 e n, 53n, 58n, 137n
 Bettini, Maurizio, 129n
 Betz, Jacques, 43n
 Betz, Maurice, 43n
 Biagini, Enza, 22 e n, 26 e n, 27 e n, 31n, 36 e n, 37 e n, 54 e n, 72 e n, 76n, 173
 Bianchi, Enzo, 82n
 Bianciardi, Luciano, 132 e n, 133n
 Bianquis, Geneviève, 43n
 Biedermann, Hans, 86n
 Bigongiari, Piero, 40n, 45 e n, 51, 52 e n, 54 e n, 56, 57 e n, 83, 135n, 152 e n
 Bini, Benedetta, 99n
 Binni, Lanfranco, 122n
 Binni, Walter, 12, 59n, 81, 85n
 Biondi, Marino, 173
 Biron, Michel, 107n
 Blanchot, Maurice, 32 e n, 59 e n, 92n, 96 e n, 97n, 133n
 Bloch, Pedro, 133n
 Blok, Aleksandr Aleksandrovič, 27
 Bloom, Harold, 11, 35, 51 e n, 52, 59, 77 e n
 Bo, Carlo, 12, 23n
 Boal, Augusto, 133n
 Boiardo, Matteo Maria, 172
 Boitani, Piero, 174
 Boito, Camillo, 140
 Bologna, Corrado, 25, 26n, 49n
 Bongiovanni Bertini, Mariolina, 139n
 Bonnefoy, Claude, 117n
 Bonnefoy, Yves, 10, 39
 Bonnet, Nicolas, 172
 Bonora, Ettore, 51n
 Bonsanti, Alessandro, 22n
 Bontempelli, Massimo, 133 e n, 146n, 148 e n, 150, 151, 152 e n
 Bony, Jacques, 32n
 Borgese, Giuseppe Antonio, 148 e n, 149n
 Borgna, Eugenio, 42n
 Borraro, Pietro, 52n
 Boudot, Pierre, 96n
 Bouffard, Jean-Claude, 100n, 124n, 165
 Bourgos, Jean, 109n
 Branca, Vittore, 94n
 Brécourt-Villars, Claudine, 101n
 Breton, André, 132
 Brion, Marcel, 43n
 Brioschi, Franco, 40n, 67n, 91 e n, 172
 Brix, Michel, 32n
 Broch, Hermann, 162
 Brugière, Bernard, 126n
 Brunetière, Ferdinand, 106 e n, 109
 Butti, Enrico Annibale, 149
 Cabanès, Jean-Louis, 81, 120n
 Cadioli, Alberto, 12, 18, 23n
 Cagliostro, Alessandro conte di (Giuseppe Balsamo), 30
 Caillois, Roger, 29 e n
 Calabrese, Stefano, 171n
 Calamandrei, Franco, 29n
 Calcagno, Giorgio, 18
 Caliaro, Ilvano, 155
 Calvino, Italo, 26n, 29n, 95 e n, 129
 Camilleri, Andrea, 142n
 Campana, Dino, 27, 32, 50 e n, 52, 76
 Cane, Andrea, 139n
 Canguilhem, Georges, 97n, 121n, 122n
 Cantelmo, Marinella, 52n, 155n
 Cantoni, Remo, 33, 34n
 Cappellini, Milva Maria, 17, 71n, 140n, 142 e n, 153, 154n, 155
 Cappello, Angelo Piero, 155
 Caproni, Giorgio, 52n
 Carbonari, Andrea, 111n
 Carducci, Giosue, 50, 154n, 159
 Carena, Carlo, 159n
 Casini, Paolo, 147n
 Casini Paszkowski, Anna, 147n
 Cassirer, Ernst, 56
 Castagnola, Raffaella, 155
 Castellucci, Paola, 59n, 92n
 Castoldi, Alberto, 29n
 Cavalcanti, Guido, 49, 50n, 76
 Cavalletti, Andrea, 28n, 34n

- Cavalli, Annamaria, 148n
 Cavazzoni, Ermanno, 92 e n
 Cecchi, Emilio, 123 e n, 136n, 137, 138
 Celati, Gianni, 93n
 Ceni, Alessandro, 93n
 Cerina, Giovanna, 103n
 Cerruti, Marco, 55n, 120n, 148n, 173
 Ceserani, Remo, 129n, 173, 174
 Chapuis, Lise, 102n
 Char, René, 10
 Chiappini, Gaetano, 52n, 58n
 Chiarini, Giorgio, 57n
 Chiusano, Italo Alighiero, 32n
 Chiusole, Adamo, 29n
 Chomsky, Noam, 56
 Ciampa, Maurizio, 94n
 Ciani, Ivanos, 14, 17, 24, 30n, 65, 71 e n, 103n, 133n, 134n, 140 e n, 153-165
 Citati, Elena, 29n
 Claudel, Paul, 54, 94n, 96n
 Cocteau, Jean, 43n, 160
 Colin, Mariella, 16, 169 e n, 173, 175
 Colli, Giorgio, 34 e n
 Collier, Peter, 164
 Cometa, Michele, 44n
 Comi, Girolamo, 52 e n
 Compagnon, Antoine, 106n, 169, 172, 173,
 Conrad, Joseph (Teodor Józef Konrad Korzeniowski), 71, 82
 Conte di San Germano, 30
 Conti, Angelo, 95n
 Contini, Gianfranco, 57 e n, 64n, 66 e n, 113n
 Contorbia, Franco, 134n
 Coppée, François, 107 e n
 Coppola, Stefano, 52n
 Corazzini, Sergio, 75
 Corbière, Tristan (Edouard-Joachim Corbière), 10, 27
 Cordelli, Franco, 66n, 67n, 91n, 92n, 94n
 Corneille, Pierre, 96n
 Corti, Maria, 23n, 173
 Costa, Simona, 109n, 134n, 156
 Cristo, 9, 21, 30, 31, 33, 35n
 Croce, Benedetto, 67n, 84, 91n, 92n, 93n, 113n, 116n, 148
 Curreri, Luciano, 18, 24n, 37n, 64n, 69n, 70n, 78n, 80n, 81n, 105n, 123n, 124n, 127n, 128n, 141n, 142n, 144n, 148n, 149n, 155n, 157n, 158n, 159n, 160n, 161n, 174 e n
 Curtius, Ernst Robert, 25, 69, 157, 162, 163
 D'Agostini, Franca, 122n
 Damerini, Gino, 142
 Danelon, Fabio, 47n
 D'Angelo, Giacomo, 132 e n
 Daniel-Rops (Henri Petiot), 43n
 d'Annunzio, Gabriele, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 32, 49n, 50 e n, 60, 63-87, 91-130, 131-152, 153-165
 Da Verona, Guido (Guido Verona), 159
 David, Michel, 26n
 De Angelis, Palmira, 100n, 165
 Debenedetti, Giacomo, 18, 66 e n, 67n, 137, 138 e n, 139 e n, 146, 147n, 152 e n
 De Caprio, Caterina, 26n
 Dédéyan, Charles, 106n
 Delcourt, Marie, 116n
 Deletang-Tardif, Yvette, 43n
 Delfini, Antonio, 93n
 Della Sciucca, Marco, 71n
 Del Sette, Luciano, 175
 Del Vivo, Caterina, 22n
 De Maria, Luciano, 148 e n
 De Michelis, Eurialo, 160, 161
 De Nardis, Luigi, 131n
 Denton, David E., 97n
 D'Episcopo, Francesco, 52n
 Deregibus, Arturo, 98n, 121n
 De Robertis, Domenico, 161
 De Robertis, Giuseppe, 15, 16, 18, 23n, 50 e n, 63-87, 136n
 Derrida, Jacques, 15, 59 e n, 60 e n, 133n, 173
 De Santi, Gualtiero, 42n
 Desideri, Fabrizio, 32n
 D'hulst, Lieven, 32n

- Diacono, Mario, 44n
 Dias Gomes, Alfredo, 133n
 Di Benedetto, Arnaldo, 173n
 Di Fabrizio, Luana, 53n
 Di Girolamo, Costanzo, 40n, 67n, 91n
 Di Maio, Mariella, 125n
 Dionigi, Roberto, 98n
 Doderet, André, 102n
 Dolfi, Anna, 14, 17, 18, 21n, 23n, 27, 28n, 33n, 36n, 37n, 41n, 42n, 44n, 45n, 48 e n, 49n, 52n, 53 e n, 54n, 55n, 58n, 71n, 72n, 73n, 74 e n, 83n, 84n, 93n, 128n, 132 e n, 133 e n, 136n, 137 e n, 138, 139n, 140n, 142n, 145n, 147n, 149n, 150n, 151 e n, 152n, 173
 Dolfi, Laura, 30n, 40n
 Domenichelli, Mario, 103n, 157n, 169, 170
 Donati, Riccardo, 40n
 Dondero, Maria Giulia, 155n
 Doriguzzi, Mirto, 42n
 Dostoevskij, Fëdor Michailovič, 36, 131 e n
 Dotti, Ugo, 28n
 Dubois, Jacques, 107n
 Du Bos, Charles, 11, 43n, 120n, 157n, 162
 Ducrey, Guy, 55n
 Dufrenne, Mikel, 127n
 Dumas, Alexandre, père, 31, 32n
 Durand, Gilbert, 109n, 119n, 121n
 Durand, Pascal, 31n, 32n
 Durieux, Frank, 111n
 Duse, Eleonora, 101n, 110n, 111n, 146
 Eco, Umberto, 13, 23 e n, 29 e n, 32, 37, 48 e n, 59 e n, 61n, 77, 78, 100n, 149n, 163, 171, 172, 173
 Edel, Leon, 99n
 Eleodori, Ilaria, 53n
 Eliade, Mircea, 28n
 Ellmann, Richard, 99n
 Eluard Paul (Eugène Grindel), 10, 27
 Émié, Louis, 43n
 Empson, William, 61n, 78 e n
 Enrile, Andrea, 109n
 Ensor, James, 164
 Epistolari, Patrizia, 61n
 Erodoto, 94n
 Esposito, Edoardo, 173
 Fabre, Michel, 104n
 Fabris Grube, Alberta, 99n
 Facchinelli, Laura, 44n
 Falcomer, Ezio, 51n
 Fallacara, Luigi, 52 e n, 53n
 Falqui, Enrico, 87n, 134, 135 e n, 136n, 137, 138, 151
 Fargue, Léon-Paul, 43n
 Fasano, Pino, 47n
 Fatica, Ottavio, 99n
 Faulkner, William, 132 e n
 Felman, Shoshana, 24n
 Ferraris, Maurizio, 60n
 Ferry, Jules, 141
 Ficara, Giorgio, 46n, 47n, 93n, 100n, 139n, 171, 173n
 Fiedler, Leslie A., 18
 Figueiredo, Guilherme, 133n
 Fioraso, Roberto, 175
 Fish, Stanley, 23n
 Flaubert, Gustave, 99n, 113n, 117n, 163
 Foligno, Cesare, 55n
 Follain, Jean, 98n
 Foni, Fabrizio, 155n
 Fonio, Filippo, 155n
 Fonyi, Antonia, 32n
 Formaggio, Dino, 127n
 Fornaro, Pierpaolo, 129n, 159n
 Fortini, Franco (Franco Lattes), 18, 33 e n, 34n, 173, 174
 Foscolo, Ugo, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 25, 27 e n, 28, 39-61, 68 e n, 73, 74, 75, 76, 77, 78n, 84 e n, 85 e n
 Foucault, Michel, 24n, 121n, 122n, 169, 173
 Foy, Rosemarie, 140n
 Fraenger, Wilhelm, 164
 Franz, Marie-Louise von, 26 e n
 Franzini, Elio, 46n
 Freud, Sigmund, 26n, 96n, 97 e n, 119, 121, 136
 Frigerio, Vittorio, 175
 Frye, Northrop, 73 e n

- Fusillo, Massimo, 124n, 171, 172
- Gagey, Jacques, 98n
- Gallet, Pascal-Emmanuel, 125n
- Gallo, Claudio, 175
- García Lorca, Federico, 27, 30n, 60, 71 e n
- Gargiulo, Alfredo, 65n, 136n, 137
- Gariel, Philippe, 43n
- Gatto, Alfonso, 52 e n, 53n
- Geertz, Clifford, 169, 170
- Getto, Giovanni, 46 e n, 47, 173
- Giachery, Emerico, 126 e n
- Giaveri, Maria Teresa, 46n
- Genette, Gérard, 97n, 172
- Gentile, Carlotta, 53n
- George, Stefan, 162
- Ghidetti, Enrico, 134n, 149 e n, 159 e n
- Giacon, Maria Rosa, 155
- Giammattei, Emma, 99n, 113n, 149n
- Giannangeli, Ottaviano, 109n
- Gibellini, Pietro, 71n, 101n, 141n, 154n, 158, 159n
- Gide, André, 42n, 43n, 61 e n, 106n, 107 e n, 118, 119 e n, 122 e n, 123, 124, 154 e n, 160, 165
- Ginestier, Paul, 98n
- Ginzburg, Carlo, 174n
- Gioberti, Vincenzo, 52n
- Giordani, Pietro, 159 e n
- Giudicetti, Gian Paolo, 149n, 155n
- Giudici, Giovanni, 46n
- Gnassi, Beatrice, 53n
- Goertz, Hartmann, 43n
- Goethe, Johann Wolfgang, 30, 51, 106
- Goodman, Nelson, 172
- Goujon, Jean-Paul, 106n
- Gozzano, Guido, 32n, 75 e n, 76, 109n
- Gramsci, Antonio, 173
- Grange Fiori, Diana, 39
- Grappe, Georges, 43n
- Gravina, Maria, 79 e n, 80
- Green, André, 57n
- Gross, Kenneth, 112 e n, 129n,
- Grotzer, Pierre, 37n, 173n
- Guéguen, Pierre, 43n
- Guglielminetti, Marziano, 72n, 103n
- Guida, Patrizia, 52n
- Guillaume, Jean, 32n
- Guillén, Jorge, 46n
- Guiomar, Michel, 96n, 120n
- Guittone d'Arezzo (Guittone Del Viva), 50n
- Guldbrandsen, Kirsten M., 34n
- Hamsun, Knut, 143 e n
- Harrison, Robert Pogue, 47n
- Hausmann, Georges-Eugène, 141
- Hawthorne, Nathaniel, 129n
- Heidegger, Martin, 34, 141 e n, 173
- Heine, Heinrich, 13
- Hemingway, Ernest, 132 e n, 133n, 142 e n, 143n
- Hendrix, Harald, 155n
- Hérelle, Georges, 98, 100n, 101 e n, 106n, 109, 155 e n, 158, 161
- Hesse, Hermann, 141, 143
- Higonnet, Margaret R., 96
- Hitler, Adolf, 136, 141
- Hofmannsthal, Hugo von, 16, 110 e n, 111 e n, 112, 113, 140 e n, 157, 162, 164, 165
- Howlett, James, 94n
- Hugo, Victor, 29n, 94n, 123n, 157n
- Huré, Jacques, 30n
- Husserl, Edmund, 69
- Huysmans, Joris-Karl, 110 e n, 111, 112, 164
- Hythier, Jean, 43n
- Ibsen, Henrik, 132 e n
- Iengo, Francesco, 118n
- Inagaki, Sadahiro, 96n
- Inglese, Andrea, 171, 172
- Iser, Wolfgang, 23n
- Isotti Rosowsky, Giuditta, 32n
- Italia, Paola, 32n,
- Jacobi, Ruggero, 9, 10, 14, 17, 27, 28n, 73 e n, 75, 76, 131-152, 156, 159, 160
- Jacopone (Iacopone) da Todi (Iacopo de' Benedetti), 50n
- Jaloux, Edmond, 43n

- James, Henry, 16, 98 e n, 99n, 100n, 104, 111 e n, 113 e n, 120, 126n, 129n, 157, 162, 163, 164, 165
- Jaspers, Karl, 34
- Jesi, Furio, 13, 14, 27, 28n, 34 e n, 43 e n, 145 e n, 146n
- Jourde, Pierre, 124n
- Joyce, James, 98, 99n, 100n, 104, 116n, 124n, 126n, 157n, 163, 165
- Juin, Hubert, 102n
- Jung, Carl Gustav, 26 e n, 86, 96n, 97 e n
- Jurt, Joseph, 30n
- Kafka, Franz, 152n
- Kant, Immanuel, 54, 56
- Kaufmann, Vincent, 43n
- Keats, John, 51
- Kennedy, J. Gerald, 125n
- Kierkegaard, Søren Aabye, 9, 26, 33 e n, 34 e n, 35
- Kippenberg, Katharina, 43n
- Kopp, Robert, 30n
- Kubrick, Stanley, 159
- Laforgue, Jules, 10, 27
- Lagazzi, Paolo, 93n
- Lamartine, Alphonse de, 32n
- Lange, Wolf-Dieter, 96n
- Langella, Giuseppe, 52n
- La Pira, Giorgio, 52n
- La Porta, Filippo, 143n
- Laplanche, Jean, 78n
- Lautréamont, comte de (Isidore Ducasse), 96n, 114n
- Lavagetto, Mario, 172
- Lazzarin, Stefano, 16, 129n, 169 e n, 170, 171, 173
- Lecourt, Dominique, 122n
- Ledda, Elena, 155
- Lemonnier, Léon, 125
- Lentengre, Marie-Louise, 109n
- Lentzen, Manfred, 96n, 97 e n, 119n, 121n
- Leoni, Barbara (Barbarella), 79n
- Leopardi, Giacomo, 28n, 44n, 47n, 49 e n, 50n, 53n, 61n, 68 e n, 74 e n, 75, 76, 83, 85n, 86 e n, 159 e n
- Lernout, Geert, 111n
- Leskien, Jutta, 42n
- Letourneux, Matthieu, 175
- Lévi-Strauss, Claude, 121n
- Libis, Jean, 95n, 104n
- Lichnerowicz, André, 122n
- Lindsay, Joan, 112
- Lisa, Tommaso, 46n, 53n
- Livi, François, 100 e n, 101, 102n
- Locatelli, Carla, 33n, 44n, 72n
- Lombardinio, Andrea, 155n
- Lonardi, Gilberto, 111n
- Lorenzini, Niva, 74n, 95n, 99n, 103n, 104 e n, 126n, 140n, 158
- Lotman, Jurij M., 85n, 131n
- Louÿs, Pierre, 69n, 105n, 106n, 107 e n, 108n, 112, 123, 124n, 128n, 149n, 157n
- Luglio, Davide, 172
- Luperini, Romano, 35 e n, 159n, 173, 174
- Luti, Giorgio, 61n, 147n, 161
- Luzi, Mario, 12, 16, 41n, 45, 50n, 52, 53n, 55, 75, 76 e n, 77, 83
- Lytard, Jean-François, 94n
- Macchia, Giovanni, 139 e n
- Machado, Antonio, 28, 37, 54
- Machiedo, Mladen, 138 e n, 139, 140 e n, 150n, 151 e n
- Magrelli, Valerio, 46n
- Magris, Claudio, 139 e n, 140, 143n, 144 e n
- Maixner, Paul, 99n
- Mallarmé, Stéphane, 9, 27, 28n, 40, 49n, 50 e n, 56n, 57n, 65, 84 e n, 115n, 120n, 138, 141
- Man, Paul de, 15, 35, 172
- Manacorda, Giuliano, 136n
- Manganelli, Giorgio, 32 e n
- Manguel, Alberto, 29n
- Manica, Raffaele, 93n, 173 e n
- Mann, Heinrich, 157, 164, 165
- Mann, Thomas, 148, 149n, 157, 164, 165
- Mansuy, Michel, 98n
- Mantovani, Vincenzo, 143n
- Manzoni, Alessandro, 28n, 45n, 49, 50n

- Maragliano, Giorgio, 111 e n
 Marcenaro, Giuseppe, 42n, 47n
 Marchi, Gian Paolo, 175
 Marchi, Marco, 64n
 Margolin, Jean-Claude, 98n
 Mariani, Andrea, 129n
 Mariano, Emilio, 74n, 95n, 99n, 161
 Marinetti, Filippo Tommaso, 146, 147,
 148 e n, 149, 150 e n
 Marino, Giambattista, 50n
 Marti, Mario, 61n
 Martinon, Jean-Pierre, 120n
 Marx, Karl, 173
 Masini, Ferruccio, 111 e n
 Mattenklott, Gert, 163
 Mattioli, Carlo, 68n
 Maupassant, Guy de, 158
 Maurina, M., 44n
 Mauron, Charles, 12, 34, 35n, 36 e n, 97n,
 119 e n, 120n
 Maxia, Sandro, 14, 103n, 149n
 Mazzarella, Arturo, 110n, 111 e n, 140 e n
 Mazzoni, Francesca, 53n
 Meda, Ambra, 148n
 Melandri, Raul, 124n
 Melchiori, Barbara, 99n
 Melchiori, Giorgio, 99n, 100n, 163
 Melville, Herman, 106, 129n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 12, 26n, 67n,
 72n, 75 e n, 113n, 151n, 173
 Mérimée, Prosper, 128, 129 e n
 Merleau-Ponty, Maurice, 34, 69, 133n,
 137, 151
 Mesmer, Franz-Anton, 30
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi), 47n
 Michaud, Stéphane, 30n
 Michelet, Jules, 92n
 Milner, Jean-Claude, 56n
 Milner, Max, 164
 Minkowski, Eugène, 121 e n
 Moncond'huy, Dominique, 59n
 Monnier, Adrienne, 43n
 Montale, Eugenio, 10, 11, 12, 13, 16,
 22, 25, 26, 27, 48n, 50, 51n, 52, 54,
 56n, 64n, 67 e n, 71 e n, 75, 76, 83,
 85, 151n
 Montera, Pierre de, 100n, 158
 Montinari, Mazzino, 34 e n
 Morand, Paul, 43n
 Moravia, Sergio, 32n
 Moretti, Franco, 91 e n, 106n
 Moretti, Vito, 99n
 Mounin, Georges, 172
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 34n
 Mühlh, Dory von der, 43 e n
 Murdock, Kenneth B., 99n
 Musatti, Cesare Luigi, 26n
 Musil, Robert, 29n, 111n, 140 e n, 157,
 165
 Mussolini, Benito, 142 e n
 Mutterle, Anco Marzio, 149n

 Neiger, Ada, 127n
 Nemesio, Aldo, 24n, 174, 175
 Neppi, Enzo, 47n
 Nerozzi Bellman, Patrizia, 99n
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie), 9,
 10, 11, 13, 14, 15, 17, 21-37, 39, 40n,
 68, 71 e n, 74, 82
 Nicholson, Jack, 159
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 26, 27, 32
 e n, 33, 34 e n, 35, 111n, 132, 136,
 144n, 152, 173
 Nodier, Charles, 94n
 Noferi, Adelia, 33n, 40n, 52n, 56n, 57n,
 64n, 87n, 133n, 152n, 173
 Noppen, Jean-Pierre van, 98n, 121n
 Nouvel, Pascal, 121n

 Olivieri, Ugo Maria, 26n, 29n
 Omero, 54
 O'Neill, Tom, 84n
 Onofri, Arturo, 52 e n
 Onofri, Massimo, 67n, 91 e n, 92n, 93n,
 116n, 171
 Orelli, Giorgio, 55n
 Ortega y Gasset, José, 29n
 Ossian, 94n
 Ossola, Carlo, 50n, 94n
 Ovidio Nasone, Publio, 121n, 159 e n

 Pagano, Vittorio, 52n
 Palazzeschi, Aldo, 75
 Pampaloni, Geno, 133n

- Pancrazi, Pietro, 18
 Papini, Giovanni, 147 e n
 Papini, Maria Carla, 53n,
 Papponetti, Giuseppe, 71 e n, 114n, 133n,
 140n, 153, 154 e n, 155 e n, 159n
 Paque, Jeannine, 107n
 Paratore, Ettore, 161
 Parini, Giuseppe, 50n
 Parisi, Luciano, 149n
 Parronchi, Alessandro, 42n, 45 e n, 46 e
 n, 47, 48, 49, 50 e n, 83
 Pascoli, Giovanni, 50, 146, 147n, 148 e
 n, 151, 159
 Pasolini, Pier Paolo, 67 e n
 Pasqualicchio, Nicola, 129n
 Pedullà, Gabriele, 171
 Péladan, Joséphin, 107n, 158
 Pellini, Pierluigi, 115n, 129n, 169, 170
 Penna, Sandro, 92 e n
 Perosa, Sergio, 99n
 Perrella, Silvio, 93n, 94n
 Petit, Georges, 43n
 Petrarca, Francesco, 49, 50n, 54, 68n, 82,
 95n, 120n
 Pichois, Claude, 32n
 Pichois, Vincenette, 32n
 Pietro, 141
 Pirandello, Luigi, 111n, 135, 145, 156
 Pire, François, 97n, 98n
 Pisanò, Gino, 52n
 Platone, 33, 54
 Pobé, Marcel, 43n
 Pocar, Ervino, 152n
 Poe, Edgar Allan, 96n, 123 e n, 124n, 125
 e n, 126 e n
 Polidori, Francesca, 22n, 53n
 Polo, Marco, 140, 150
 Pontalis, Jean-Bertrand (J-B. Lefèvre
 Pontalis), 78n
 Pontiggia, Giancarlo, 46n
 Portelli, Alessandro, 116n
 Poulet, Georges, 29n, 80 e n, 93n, 117n,
 119n, 120n, 124n, 133n, 170, 172
 Praz, Mario, 12, 81, 112, 139 e n
 Proust, Marcel, 23n, 164, 165, 172
 Putnam, Peters, 99n
 Quasimodo, Salvatore, 50n, 53n
 Quiriconi, Giancarlo, 50n
 Racelle-Latin, Danièle, 120n
 Racine, Jean, 44n
 Raimondi, Ezio, 12, 74 e n, 95 e n, 99n,
 103n, 110n, 120n, 137, 140n, 156,
 158, 164, 173
 Raio, Giulio, 32n
 Ramat, Silvio, 45 e n
 Ranchetti, Michele, 42n
 Raymond, Marcel, 24n, 69, 120n, 133n
 Ravazzoli, Flavia, 27n
 Re, Lucia, 112 e n
 Rebay, Luciano, 44n
 Reborà, Clemente, 27, 52 e n
 Rella, Franco, 44 e n
 Renéville, A. Rolland de, 43n
 Resnik, Salomon, 94n
 Respighi, Ottorino, 71n
 Ricardou, Jean, 120n, 124 e n, 126
 Ricciardi, Mario, 103n, 115n
 Richard, Jean-Pierre, 37 e n, 117 e n, 119n,
 120n, 157n
 Richer, Jean, 9, 24n, 25n, 35n
 Ricœur, Paul, 60 e n
 Rilke, Clara, 43n
 Rilke, Rainer Maria, 13, 18, 27, 40, 42 e n,
 43 e n, 44 e n, 59, 71 e n, 93n, 111n,
 135n, 145, 146 e n, 152 e n
 Rimbaud, Arthur, 9, 10, 27, 28 e n, 29, 68
 e n, 125, 132 e n
 Ritter Santini, Lea, 65 e n, 111 e n, 157,
 158, 162, 164
 Roda, Vittorio, 65 e n, 69 e n, 103n, 115n,
 123n, 124n, 139 e n, 156
 Rodenbach, Georges, 123 e n, 157n
 Roger, Jérôme, 120n
 Rolland, Romain, 43n
 Rondou, Katherine, 155n
 Rossi, Aldo, 75 e n, 109n
 Rousseau, Jean-Jacques, 121n
 Rousset, Jean, 96n, 119n, 120n, 126 e n
 Rovatti, Pier Aldo, 60n
 Roy, Jean-Pierre, 98n, 107n
 Russo, Luigi, 66 e n, 69
 Saba, Umberto, 76
 Saint-Hélier, Monique, 43n

- Salgari, Emilio, 175
 Salierno, Vito, 79n
 Salinari, Carlo, 12, 81, 135n, 137
 Salvestroni, Simonetta, 85n
 Sangirardi, Giuseppe, 172
 Sanguinetti, Edoardo, 12, 17, 18, 32 e n,
 75 e n, 77, 109n
 Sanjust, Maria Giovanna, 106n
 Sanna, Antonietta, 46n
 Sansone, Giuseppe E., 46n, 58n
 Sapegno, Natalino, 28n, 68n, 137
 Sarrazin, Bernard, 110n
 Sartre, Jean-Paul, 34, 119n
 Saussure, Ferdinand de, 56 e n
 Savoca, Giuseppe, 53n
 Saxe Fernandez, Eduardo E., 96n
 Scarpa, Domenico, 26n
 Scarron, Paul, 10, 32
 Schmidt, Albert-Marie, 43n
 Schumacher, Hans, 129n
 Secchi, Cesare, 124n
 Segal, Naomi, 30n, 129n
 Segre, Cesare, 23n, 171, 172, 173
 Serra, Maurizio, 163
 Serra, Renato, 66n, 153 e n, 159, 161
 Sertoli, Giuseppe, 96 e n, 97 e n, 98n, 121n
 Shakespeare, William, 55
 Sica, Beatrice, 142n
 Silva, Ercole, 47 e n
 Sohn, Leslie, 108n
 Solmi, Sergio, 136n
 Sontag, Susan, 24n, 140 e n
 Sozzi, Lionello, 31n, 47n
 Spaggiari, William, 47n
 Specchio, Mario, 42n
 Spera, Francesco, 61n
 Spitzer, Leo, 69
 Spongano, Raffaele, 156
 Sprawson, Charles, 95n
 Starobinski, Jean, 30n, 70 e n, 82n, 94n,
 108n, 117 e n, 119n, 120n, 121n,
 129, 170 e n
 Stauder, Thomas, 155n
 Stefanelli, Stefania, 150n
 Stefani, Luigina, 52n
 Stegagno Picchio, Luciana, 133n
 Steinmetz, Jean-Luc, 32n
 Steiner, George, 11, 136 e n, 141 e n, 148,
 149n, 152 e n, 174
 Stendhal (Henri Beyle), 117 e n
 Strada Janovič, Clara, 48n
 Svevo, Italo (Ettore Schmitz), 134, 135,
 156
 Tadié, Jean-Yves, 120n
 Tasso, Torquato, 26n, 49, 50n, 85
 Tentori, Francesco, 52n, 58n, 137n
 Terreni, Laura, 42n
 Terzaghi, Matteo, 172
 Terzoli, Maria Antonietta, 64n
 Testaferrata, Luigi, 75, 76n, 109n
 Therrien, Vincent, 98n
 Thibaudet, Albert, 108n
 Tiboni, Edoardo, 86n, 133n, 161
 Tiloca, Paola, 175
 Tinan, Jean de, 106n, 107n
 Tintner, Adeline R., 99n
 Tizi, Marco, 51n
 Todorov, Tzvetan, 170, 171, 172, 173
 Toni, Sandro, 115n
 Tortonese, Paolo, 124n, 170
 Tosi, Guy, 14, 17, 100n, 101n, 153-165
 Tosi, Jeanne-Marie, 101n
 Tosti, Francesco Paolo, 71n
 Tozzi, Federigo, 135, 148 e n, 151
 Traina, Giuseppe, 155 e n
 Traverso, Leone, 42n, 43n
 Treccani, Giovanni, 54n
 Trentini, Nives, 53n
 Trevi, Emanuele, 93n, 175
 Trilling, Lionel, 18
 Tringali, Francesco, 123n
 Tucci, Patrizio, 103n
 Turchetta, Gianni, 105n
 Turi, Nicola, 69n
 Tutino, Mario, 45 e n, 46n
 Tuzet, Hélène, 93n, 98n, 101n, 102n, 116
 e n, 118 e n, 129n
 Unamuno, Miguel de, 26
 Ungaretti, Giuseppe, 36n, 44n, 49n, 50 e
 n, 52 e n, 61 e n, 71 e n, 75, 76, 87n
 Valabrega, Jean-Paul, 57n
 Valduga, Patrizia, 46n

- Valéry, Paul, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 24, 25, 27, 28n, 37, 39-61, 64, 68n, 71 e n, 73, 74, 75, 83, 84, 105n, 107, 115 e n, 116n, 124 e n, 128n, 149n, 157n, 160
- Valesio, Paolo, 93n
- Vallejo, César, 27
- Valli, Donato, 40n, 54 e n
- Vannucci, Alessandra, 133n
- Vattimo, Gianni, 34 e n
- Vegliante, Jean-Charles, 84 e n
- Venturi, Gianni, 14, 47 e n, 115n, 134n, 145 e n, 149n
- Verga, Giovanni, 126n, 135, 148, 149n
- Verhesen, Fernand, 97n
- Verlaine, Paul, 68n
- Verne, Jules, 123n, 125 e n
- Viazzi, Glauco (Jusik Achrafian), 14, 99n, 103n, 112 e n, 149 e n
- Vico, Giambattista, 26 e n, 54 e n, 56, 57 e n, 59n, 72
- Vierne, Simone, 97n
- Vigorelli, Giancarlo, 135
- Vildrac, Charles, 43n
- Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste-Mathias comte de, 164
- Viola, Italo, 97n
- Virdis, Maurizio, 103n
- Virgilio Marone, Publio, 16, 30, 54, 77
- Vogt, Ursula, 42n
- Voilier, Jean, 43n
- Wagner, Richard, 85, 106, 123 e n, 157
- Wahl, Jean, 33 e n, 34, 35, 37n
- Weber, Jean-Paul, 120n
- Wellek, René, 120n
- Wilde, Oscar, 93n, 94n
- Williams, Raymond, 169
- Wilson, Mark, 99n
- Woodhouse, John, 99n, 163
- Zaccaria, Giuseppe, 72n
- Zampetti, Pietro, 140n
- Zanetti, Giorgio, 95n, 103n, 158, 164, 173
- Zanzotto, Andrea, 47n
- Zapponi, Niccolò, 135n
- Ziegler, Jean, 32n
- Zingrone, Frank, 100n, 116n
- Zollino, Antonio, 17, 64n, 148n, 151n, 155 e n
- Zucconi, Giselda, 158 e n

FONTI STORICHE E LETTERARIE
EDIZIONI CARTACEE E DIGITALI

Titoli pubblicati

1. Agnese Landini (a cura di), *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*
2. Chiara Andrei (a cura di), *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*
3. Donatella Lippi (a cura di), *Medicina, chirurgia e politica nell'Ottocento toscano: l'archivio di Ferdinando Zannetti*
4. Francesca Capetta, Sara Piccolo (a cura di), *Archivio storico dell'Università degli Studi di Firenze (1860-1960). Guida inventario*
5. Cristina De Benedictis, Maria Grazia Marzi (a cura di), *L'Epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*
6. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macri*
7. Douglas J. Osler (a cura di), *Catalogue of books printed before 1601 in the legal historical section of the Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Firenze*
8. Michele Monserrati, *Le «cognizioni inutili». Saggio su «Lo Spettatore fiorentino» di Giacomo Leopardi*
9. Claudia Lazzeri (a cura di), *Un carteggio di fine secolo. Renato Fucini-Emilia Peruzzi (1871-1899)*
10. Francesca Bartolini (a cura di), *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*
11. Teresa Spigoli, Michela Baldini, GRAP (a cura di), *«L'Approdo». Indici, copioni, lettere, con CD-Rom*
12. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, con CD-Rom
13. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci
14. Eleonora Pancani (a cura di), *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*
15. Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*
16. Luigi Respighi, *Per la priorità di Antonio Meucci nell'invenzione del telefono*
17. Tommaso Lisa, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi vari*
18. Enrica Colavero (a cura di), *Fiorentini abusivi. Il carteggio Ercole Ugo D'Andrea-Francesco Tentori (1972-1995)*
19. Donatella Lippi (a cura di), *Medicina, chirurgia e sanità in Toscana tra '700 e '800. Gli archivi inediti di Pietro Betti, Carlo Burci e Vincenzo Chiarugi*
20. Beatrice Biagioli (a cura di), *L'archivio di Odoardo Beccari. Indagini naturalistiche tra fine '800 e inizio '900*
21. Patrizia Bravetti, Orfea Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, con un'introduzione di Mario Infelise
22. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*
23. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi
24. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento*, con un inedito *Il Salterio Affetti Spirituali*
25. Francesca Nencioni (a cura di), *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*
26. Giuseppe Dessì, *Diari di Giuseppe Dessì 1949-1951*, a cura di Franca Linari

La consegna dei testimoni tra letteratura e critica

La gioventù, in fondo, serve pure (e forse soprattutto) a questo: a far spazio all'altro, ovvero a decostruirsi in vista di una ricostruzione, sempre implicata in tal prospettiva. Del resto, chi non riesce a farlo da giovane, più difficilmente potrà far spazio al dono dell'altro da anziano, a meno che in tale dono non ci si voglia identificare, rischiando tuttavia la sopravvivenza della capacità critica con un'esposizione tardiva ed eccessiva del proprio sé all'altro.

Luciano Curreri (1966), ha studiato, insegnato e collaborato ad attività di ricerca in diverse università (Torino, Savoie, Grenoble, Piemonte orientale, Firenze). Dal 2002 è Professore di Lingua e letteratura italiana all'Université de Liège. Fra le sue recenti pubblicazioni, da ricordare: *Le farfalle di Madrid. L'antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola* (Bulzoni 2007; in spagnolo per le Prensas Universitarias de Zaragoza, nel 2009), *Metamorfosi della seduzione* (ETS 2008), *Pinocchio in camicia nera* (Nerosubianco 2008), *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*. *Una mappa* (Peter Lang 2008). Prepara i *Racconti* di Collodi e di Fucini per Salerno.

16,70 €

