

MANUELE MARINONI, **D'Annunzio, la memoria e la *rêverie***
del non-finito. Note di lettura sulle prime *Faville del*
***maglio* (1911-1913)**

Siano paesaggi, pietre, specchi, materie liquide, sulfuree o ignee, nulla di ciò che può occupare spazi immaginativi e figurativi si vieta allo sguardo della maschera, di là del rituale del gesto scritto, nella parola metamorfica dannunziana, dai prodomi di quell'*Archéologie de la modernité* esaminata da Jean Borie¹. Sappiamo che l'officina "segreta" del poeta attinge appieno a planimetrie artefatte di sacralità, dal momento che preserva la costituzione della forma che diventa, a un certo punto, essa stessa oggetto da teatralizzare. Medesima sorte spetta alla materia e quindi agli elementi, che stimolarono l'interesse del Gaston Bachelard de *La terre et les rêveries de la volonté* dal quale non è difficile rilevare il talento della *rêverie pétrifiante*².

Scene, dunque, situazioni o incontri, persino le letture, sono componenti di un sentire simbolico elevati a gradazione mitica, perché revocati dal tempo, e riscritti, di volta in volta, dall'identità autoriale che aspira a un assoluto paratattico, progettato per scrostare l'effimero. Da ciò deriva, soprattutto nel d'Annunzio dell'«esplorazione d'ombra», la costante seduzione per la morte da

¹ Borie (1999).

² Richiamo Bachelard per la notissima questione degli elementi. Ma con la convinzione che la *Poétique de la rêverie* debba essere ancora riutilizzata per conoscere a fondo le strategie del simbolico di d'Annunzio, specie del d'Annunzio della stagione notturna. Mi piace rimandare per Bachelard e per molte questioni teoriche in proposito alle dense pagine di Curreri (2009) (in particolare il capitolo «*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*).

contemplare, da fissare col viso coperto, ormai adibito a patire più l'energia intrinseca (stilistica) del frammento che non la continuità sinfonica.

Quella del d'Annunzio *segreto*, *nottambulo*, *decifratore dell'io* nel tentativo di vivificare le tracce dello spazio e del tempo, è, credo, ancora oggi una delle immagini che più lo avvicinano agli inquieti comportamenti della modernità. Ciò che ne fa uno scrutatore indefesso dei capricci di αἰών, costretto a sostare sulla soglia da un altrettanto caparbio difetto di eccedenza, della parola, dello stile, ma soprattutto dell'esperienza. Si tratta di un d'Annunzio che stratifica e scava talmente addentro a talune inquietudini residuali del soggettivo da farcelo quasi presente come ignoto modello della post-modernità³. Ma questa è un'altra inquadratura del problema che andrebbe approfondito soprattutto per cogliere più a fondo i significati di uno sguardo retrospettivo, piuttosto che quelli di uno slittamento in avanti dell'opera dannunziana stessa. Veniamo invece a una sua prova di scrittura dedita a fissare un io «inafferrabile, sospeso in un fluttuare senza termine di possibilità anche discordanti»⁴.

Come già detto altrove⁵, la serie delle prime *Faville del maglio*, comparsa sul «Corriere della Sera» tra il 1911 e il 1914, presenta una virtù testuale che manca decisamente ai corposissimi volumi Treves, tra il '24 e il '28, che vedono aggregarsi un archivio della memoria che sta per diventare da par suo vera e propria monumentalizzazione (non poco stucchevole) del sé. A insistere sull'idea di tale discrepanza di valore è stata anzitutto, in sede critica e filologica, Clelia Martignoni, occupandosi anni fa del particolare e intricato iter genetico dell'opera in questione, peraltro esemplificativo delle processualità operative dannunziane⁶. Sapientemente fondata sui precetti della riscrittura e

³ In tal senso si veda come primo approccio al problema la ricerca protratta in Curreri (2008).

⁴ Cfr. Zanetti (2009), p. 172.

⁵ Cfr. Marinoni (2016); Marinoni (2021); Marinoni (2022).

⁶ Cfr. Martignoni (1977); Martignoni (1987); Martignoni (2014).

dell'intersezione⁷. I tomi sono tutt'ora leggibili nei due volumi delle *Prose di ricerca*⁸, essendo, a pieno diritto, opere che hanno a che fare con la cosiddetta fase notturna della scrittura dannunziana, e che anzi in un certo senso ne hanno dato l'avvio. Tale principio è sorto dunque dalle pagine della rivista milanese, mentre d'Annunzio si trovava in Francia, tra Parigi ed Arcachon, esule per debiti dall'Italia. Sono anni di grande sperimentalismo creativo, come si avrà modo di accennare, soprattutto teatrale⁹.

Dallo chalet Saint Dominique a Moulleau, sull'oceano, d'Annunzio lamentava la mancanza di molto materiale che gli sarebbe tornato utile per indagare meglio la memoria, il tempo trascorso che, a poco a poco, viene recuperato in questi testi. Materiale che, evidentemente, è da intendersi anzitutto nei taccuini che il poeta riempie ormai da molti anni (sappiamo ormai bene del loro valore tanto avantestuale quanto prettamente testuale), ma anche nei numerosissimi libri che ha dovuto lasciare presso la Capponcina dopo la repentina fuga oltralpe, sostituiti ora dalla cosiddetta «Bibliotheca gallica»¹⁰.

Non occorrono ulteriori presupposti già ben studiati dalla critica, se non il ribadire che, nello specifico, per quanto concerne proprio la prima serie delle *Faville*, quella che attirò benevoli parole del Renato Serra delle *Lettere*, si tratta di una forma di *Journal intime*, chiamato in altri modi Diario d'artista. Un'opera a tutti gli effetti in presa dialettica tra un inevitabile non-finito intrinseco (come è d'obbligo per ogni interrogazione memoriale, più o meno sincera, del sé) e un

⁷ Cfr. Montagnani, De Lorenzo (2018).

⁸ d'Annunzio (2005); citerò i testi da questa edizione indicando tra parentesi il numero di pagina.

⁹ I cinque anni di esilio trascorsi da d'Annunzio in Francia furono segnati da incontri fondamentali. Alcuni molto noti e studiati dettagliatamente (soprattutto con alcune donne fatali, come Luisa Casati Stampa – disponiamo di un carteggio fra il poeta e la marchesa: Castagnola (2001), altri ancora da sondare e scoprire. Alcune generali informazioni si ricavano da Gullace (1966) e da Lormier (1997).

¹⁰ Cfr. Andreoli (1994).

indefinito, che è poi, quest'ultimo, *naturaliter*, la *rêverie* d'uno scrittore che sa mostrare luci e ombre di una caleidoscopica maschera creaturale. Permane di fondo un gusto evidentemente schierato tra *Jugendstil* e bizantinismo¹¹ percepibili nella ricostruzione di piccole icone e simulacri della memoria, di frammenti di prosa ritmati che scandiscono epifanie, esperienze artistiche e creative, sotto la dettatura descrittiva pronta a scatti analogici e sinestetici. S'aggiunga, infine, ripensando le pagine del Cocteau degli *Essai de critique indirecte*, incontrate nei periodi nottambuli del Vittoriale, ancora, il riconoscimento di una maschera plurisemantica, fatta di «inhumain, végétal, bestial» come già voleva il formulario alcyonio (ma su questo dettaglio tornerò più a fondo con la lettura di alcuni campioni)¹².

Essendo l'insieme di queste *Faville*, come s'è detto, un *Journal*, un diario d'artista, viene da chiedersi quali siano i caratteri, le linee definitorie, del soggetto che si mette a nudo, tra miti della memoria ed esperienze dell'ignoto (le *Faville*, nell'area notturna, corrono parallelamente agli *Aspetti dell'ignoto*). E non occorrerà certo insistere, dato l'autore, sul fatto che si tratta di una nudità artificiale, simulata ed esposta seguendo esatte regole retoriche tra «esthétique et religieux». Un soggetto al solito iper-sensibile, votato alla manipolazione artistica e all'elegia del tempo, che si interroga visionariamente sul recupero dell'evento, del gesto, sovente tramutati in atto liturgico, che riduce a icona situazioni trasognanti (con forte suggestione dantesca) acclarate da una prassi sintattica estremamente attenta e allucinata, sensibile e plastica.

¹¹ Penso al panorama culturale di cui parlava Benda (1945). Per un minimo approccio al concetto di *Jugendstil* richiamato cfr. almeno Sternberger (1994). Un lungo lavoro di approfondimento andrebbe fatto sull'estetica della visione e della percezione che connette questa particolare espressione europea con l'esperienza italiana gravitante presso le operatività editoriali e culturali di Adolfo De Bosis; cfr. Ricci (2009).

¹² Cfr. Zanetti (2008).

Congeniale al nostro discorso, e utile anche per intendere la “favilla” come vero e proprio micro-genere, quasi al pari statutario delle *myricae* pascoliane, è una definizione d’autore lasciata come introduzione a un manipolo di *Faville* (chiamata «involute») sul «Secolo XX» di Enrico Cavicchioli, il 20 ottobre 1928:

Le Faville del maglio – prima di trapassare alla vita perfetta dello stile, come ne’ due tomi già comparsi – non sono se non vere faville mentali: note brevi e intense, osservazioni concise, fuggevoli aspetti della vita interna, indizii lievi della vita inconscia, segreti dell’arte di scrivere, sforzi della maestria, rapidi segni di paese, abbozzi di ritratti, e via via.

Sebbene la definizione sia successiva addirittura all’accorpamento dei testi nei citati volumi Treves, essa illumina efficacemente i tratti peculiari del *corpus* testuale in esame. E sia d’evidenza immediata la concisione che fa succedere agli «aspetti della vita interna» gli «indizii lievi della vita inconscia», governati entrambi dai «segreti dell’arte di scrivere». L’idea che si dia un passaggio dallo statuto mentale alla forma scritta, tenendo nel mezzo la taciuta presenza dell’appunto di taccuino, ricombina clamorosamente il dettaglio metaletterario che spesso questi testi enunciano.

Dunque, col soggetto incontriamo il problema essenziale del tempo, che nell’esperienza favillare, e in generale nella stagione notturna, non combacia mai con l’effetto della durata, bensì con la strategia della combinazione, della stratificazione di un tempo del presente che partorisce incalcolabili fantasmagorie qua e là riesumate dai luoghi mentali della cosiddetta *vie antérieure*. È una tensione combinatoria che si vede anche nel laboratorio genetico, laddove l’autore accorda fasce testuali, per lo più prelevate dai taccuini, intrecciando e, talvolta, confondendo date ed eventi – essendo il tutto ancora distante dal progetto di una «autobiografia senza date» – al fine di configurare immagini declinate nello scambio tra spirito moderno e mito. Si è poi talvolta richiamata la tessera del «tempo perduto», ma il tempo delle *Faville* è difficilmente assimilabile, in tal senso, agli effetti interiori che producono

l'universo conoscitivo dell'*écrivain* di Combray. Il tempo recuperato da questo d'Annunzio non è quasi mai un tempo nascosto, dissipato tra le macerie della psiche, pronto a tornare al richiamo di una intermittenza magica; è invece un tempo che continua a ripetersi e apparire disinvoltamente tra opere e pagine private. È un tempo riflesso che, di volta in volta, s'affaccia a specchi molteplici che eseguono le regole della *rêverie* del momento. E la *rêverie* del momento è quella del segreto, ossia del piano indicibile che precede esperienze artistiche, epifanie e metamorfosi. Una *rêverie* che non trasforma il paesaggio esterno in una sorta di *rex extensa* dell'io, ma che dà a esso una voce che solo la parola dell'io sa risillabare. Un tempo, dunque, tutt'altro che perduto. D'Altra parte, a Parigi, di scritture dedite allo scavo archeologico del tempo individuale, prima ancora che Proust monumentalizzasse il tutto, ce n'erano molte; e potrà non essere stata del tutto ignota a d'Annunzio l'inebriante messa a nudo degli "abbagli" del passato che si leggono in *Les Éblouissements* di Anna de Noailles (del 1907), la poetessa mondana conosciuta durante l'esilio. Periodo in cui frequenta assiduamente gli ambienti dei cosiddetti *Fous de 1900*; avendo, chissà, magari letto e segnato con acribia le seducenti pagine del Montesquiou di *Têtes d'Expression*, non a caso campione di collezionismo. Un elemento basilare che proviene (anche) da tale coté culturale, e che ha certamente nel Ruskin della *Bible d'Amiens* un modello importante, e ancor di più dalla prefazione che dell'opera fece Proust¹³, è un'idea di Medioevo, da cui proviene in particolare l'altra anima corroborata d'un

¹³ Un esemplare della *Bible d'Amiens* è conservata nella biblioteca d'arte della Stanza del Mappamondo al Vittoriale, e reca significativi segni di lettura, in particolare all'altezza della prefazione proustiana (che, a sua volta, intreccia molte citazioni del testo ruskiniano). Un'attenta analisi interpretativa di tale lettura si trova nel già citato saggio di Zanetti (2009). Il motivo tanto inquieto quanto profondo d'un ascetismo estetico è determinante per comprendere il cosiddetto d'Annunzio *notturmo*. Le "esplorazioni d'ombra" proseguono anche su questo versante a farsi alimentare, rubando le espressioni a Zanetti, dall'«ansia fabulatoria di controfigure» da «travestimenti, fantasmi o immagini di un'altra vita» (p. 153).

pietismo estetico, un tempo originata dalle pagine di Tolstoj. È questa la natura di una specifica spiritualità che si rinnova a partire dalle *Faville* per poi trovare altre artificiosità importanti, dalla *Contemplazione della morte* al *Libro segreto*. Spiritualità che già nella stagione alcionia aveva i suoi campioni significativi, e che ora si interseca coi motivi dell'asceta, della malinconia e della morte¹⁴. Un particolare di «*Scrivi che quivi è perfecta letitia*», di cui leggerò poi altri passaggi, correla in modo esemplare l'idea del tempo che gravita sui recuperi descritti nelle *Faville*:

Ma è una cosa viva. E di contro è una cosa morta: sospeso al dossale del coro un orologio a pendolo, col quadrante di metallo in cui non sono segnate se non le quattro ore da una sola lancetta. Due cordicelle logore sostengono due piombi immoti. Il battito del tempo è interrotto. Tutto è silenzio (1100, sottolineature mie).

Lo strumento che misura il tempo è «una cosa morta»; l'inquietudine del divenire delle cose si concretizza in oggetto desueto, spento, silente. Questa fissità è qualcosa di molto simile all'«ora immobile» che si legge nel poemetto in prosa dedicato all'*Horloge* da Baudelaire. In generale, l'ossessione per lo scorrere del tempo, per i suoi segni nelle cose, per l'affacciarsi continuo e perverso del fluire ininterrotto delle forme della vita, è, anche in d'Annunzio, un'ossessione d'ascendenza barocca. Se ne trovano tracce nella prosa del *Fuoco*, soprattutto nelle riflessioni estetiche sulla materia. Il binomio di morte e tempo è un *Leitmotiv* costante in quasi tutta la produzione dannunziana, e regolarmente innesca artifici predisposti a infrangere questa unità¹⁵.

¹⁴ Sul motivo della malinconia cfr. Ritter Santini (1986) e Oliva (2007). Nell'opera dannunziana lo sguardo malinconico assume molti aspetti a seconda delle fasi estetiche attraversate. In questa sede poco interessa attribuire un temperamento saturnino al d'Annunzio-personaggio; e bene invece specificare che la malinconia, nella fase della scrittura del sé, diventa un dispositivo conoscitivo tanto quanto lo sono attenzione e allucinazione in generale. Per di più essa viene configurandosi assai adeguatamente con quanto prescritto dall'estetica neo-francescana e, in generale, dall'estetismo ascetico sempre più colto nel suo aspetto simbolico.

¹⁵ Ai problemi del rapporto tra d'Annunzio e il barocco accennava molto tempo fa Giovanni Getto. È un aspetto che ancora attende una sistemazione critica accurata. Andrebbero anzitutto realizzati sondaggi precisi al fine di individuare un

Allo spazio del sublime, tematizzato anch'esso in modo analitico all'altezza del *Fuoco*, nel cuore della stagione delle *Laudi*, in dialogo con l'estetica di Angelo Conti, spetta ora la posa di un *pathos* de-strutturato, dimidiato, che non rinuncia tuttavia al valore dello «Stile», bensì al tentativo dell'orazione e dell'epopea iper-soggettivistica. La scrittura dannunziana, come ha ben sintetizzato Marinella Cantelmo, si riduce a questo punto «alla frammentarietà della "favilla", ormai al limite e al necessario complemento della "esplorazione d'ombra"»¹⁶. Istituito così, ma su questo tornerò, anche un nuovo codice del silenzio, che non è più tanto preludio alla parola dell'*artifex* quanto premessa al tempo materiale, plastico, dell'ispirazione. Dunque, dalla parte opposta, si deduce che sia il *pathos* creativo, sia l'educazione allo «Stile», sempre considerato «il segno visibile dell'idea», sia la simbolizzazione del reale siano il sostanziale collante per il soggetto che dice di sé anzitutto il significato della vocazione ed esalta lo spirito creatore. Poi, come già accennato, ci sono gli oggetti, che valgono moltissimo, come sappiamo, anche sul piano correlativo. Oggetti che diventano tessere su cui motivare l'azione alchemica: prototipi in evidenza icastica considerati di là del tempo presente; suppellettili varie tramutate in amuleti laddove infligge il sortilegio dell'artefice¹⁷.

Tra le *Faville* in questione d'Annunzio si appella anche alla psicologia sperimentale, passione antica, in particolare all'opera di Théodule Ribot (nome strettamente legato a quello di Schopenhauer); e questo vorrà pur dire qualcosa se si osservano le nuove processualità di scrittura, che vanno sempre più accostandosi alle prime esplorazioni del profondo. Da Ribot egli deduce

territorio comune, specie nell'azione metaforica e metonimica della parola. *Tempo*, *silenzio* e *morte* sono di certo i tre nuclei semantici dai quali partire. Sugli oggetti del tempo cfr. per un primo approccio il bel capitolo dedicato all'*Orologio* da Baroncini (2010).

¹⁶ Cantelmo (1999), p. 140.

¹⁷ Sul paradigma «alchemico» cfr. le interpretazioni in proposito di D'Aquino (2000).

anzitutto i concetti dell'attenzione e i protocolli psichici che permettono al soggetto di cogliere i segni che divengono simboli. Non è difficile dividere l'intera opera dannunziana tra un simbolismo che sorge dall'attenzione e uno che sorge dall'allucinazione, dalla malattia. Anche se in entrambi i casi si tratta evidentemente di un incrementarsi dei sensi, di un incentivo percettivo condotto ai margini rapsodici dell'esperibile. Ma, e su questo punto forse occorre insistere davvero, si tratta sempre e comunque di percezioni, sensi, quindi di elementi materiali, plastici. Partito giovanissimo dalle esplosioni paniche e metamorfiche ricamate tra *Terra vergine* e *Canto novo*, d'Annunzio non ha mai scostato l'assoluta centralità del corpo e con essa di tutti i sensi¹⁸. Senza scomodare, dai versi di *Alcyone*, sensualità e fisicità delle vicende metamorfiche, così ben definite a suo tempo da Ettore Paratore, basti pensare, osservando proprio un testo delle nostre *Faville*, alla cura quasi maniacale con cui d'Annunzio e i sodali Angelo Conti e Mario de Maria si adoperano nel tentativo, alchemico, di riprodurre la patina del bronzo, ossia di presentificare il passato attraverso la superficie delle forme (cfr. *Il fiore del bronzo*): è sull'epidermide della statua che si deve ricavare il significato mitico, ancor prima che nello spirito estetico. Il sodalizio alchemico trova poi i suoi ingredienti da elementi della tradizione figurativa con estrema facilità. Ed è proprio l'intersezione tra vista, visione, e operatività plastica che trova esito l'abolizione del cosiddetto "errore" del tempo. Sempre sulla centralità del corpo

¹⁸ Sempre fondamentale la ricerca di Lorenzini (1984). Che fisicità, corporeità dell'esperienza, plasticità delle cose del mondo stiano a fondamento non solo della scrittura ma della sensibilità stessa di d'Annunzio lo stanno a dimostrare ampiamente anche, e soprattutto, le pagine dei *Taccuini*. Leggiamo rapidamente un campione (quasi a tinte espressionistiche) da un appunto reso noto assai recentemente: «si cingevano, schiudevano, respingevano da sé le vesti del colore della feccia e della melma, le fasce, le bende, i sudarii. E l'orrore della carne infetta era quivi rivelato come l'attorcimento delle radici, come lo screzio delle pietre insensibili, come le crepe del suolo riarso. E il clamor del lebbroso esciva dall'ulcera che dalle nari e dalle labbra pareva una sola fauce, sotto le falde della neve terribile ond'egli era coperto»; D'Annunzio (2021), p. 47.

(concreto e trasceso), anche inteso come tempio di erotismi sacrali, non si dimentichi che gli anni che precedono la stesura di queste *Faville* sono quelli occupati dalla realizzazione del *Martyre de Saint Sébastien*. Avendo sulla scrivania sia il *Théâtre en France* di Petit de Julleville sia *l'histoire des persécutiond* di Paul Allard, d'Annunzio intuisce nuovi codici del somatico, dove la sinossi del dolore attinge ai valori del sacro ritmando le stimmate come segni di una scrittura musicale della *souffrance*.

S'è detto a lungo del tempo, ma anche lo spazio possiede un'importanza determinante. Si tratta anzitutto della configurazione di paesaggi d'anima, di luoghi soggetti a riscritture ed epifanie, pronti a tramutarsi in paesaggi musicali, artistici, trasfigurati e talvolta visionari, tutti appuntati dal *topos* descrittivo che affonda le sue radici da tempo addietro nella scrittura dannunziana. Ogni forma spaziale interessa sia il vissuto sia la materia del ricordo sia, infine, il progetto simbolico, dell'individuo, e per questo motivo diventa palcoscenico di artifici e gesti creativi.

La particolare forma di malinconia che emerge da questo diario d'artista va infatti ben calibrata se si tiene conto anche del valore che i luoghi hanno per la definizione del sé. È arduo individuare sentimenti di estraneazione, di esilio, di anti-regressione, allorché ogni contestualizzazione spaziale diviene pretesto per manifestare l'acutissima sensibilità del soggetto. Lo spazio che troviamo nelle *Faville* non crea distanza del desiderio di ripetibilità dell'evento; prende invece il proprio significato simbolico e fa da sfondo alle solite alchimie percettive (si tratta, in sostanza, modulando una categoria di Reinhardt Koselleck, di uno «spazio d'esperienza artistica»¹⁹): ciò che manca è la permeabilità del luogo nei confronti del tempo diveniente; il primo resta immune allo svolgimento del secondo, essendo ritratti momenti in cui, come al solito, è ambita una sorta di

¹⁹ Cfr. Koselleck (1986).

eterno presente, di annullamento del divenire. Anche l'esperienza favillare non si svincola dal progetto di risemantizzazione mitica, per il quale l'istante dev'essere assolutizzato affinché riesca a restituire quanto più di prezioso e simbolico possa contenere, annullando ogni eventuale estraneazione soggettiva. Il sé che si presenta tenta, semmai, di invertire la rotta della fuga del tempo, anche mediante la fissazione dei paesaggi in luoghi sacri e ascetici, facendo caparbio uso d'un equilibrio musicale che trasfigura l'empiria del luogo, oppure attivando il processo di anticazione di oggetti e simulacri che perdono ogni specificità contestuale²⁰.

Prendiamo come esempio la favilla pubblicata il 10 settembre 1911, titolata nel *Venturiero senza ventura La cicala vespertina*. Il testo è in parte prelevato dal *Taccuino XVIII* del luglio 1898. L'ansietà crepuscolare di fondo e l'immagine della «cenere» che «dà faville» fanno pensare a un generale clima metaletterario. La favilla presenta una sua sintetica circolarità, che parte dal movimento e si arresta con la chiusura del silenzio. La traccia di fondo è sonora, ed è scandita da una cavalcata (tema condiviso con la favilla, datata 29 agosto 1898, *Il venturiero senza ventura*). Il testo dunque si presenta come memoria visiva e uditiva di un paesaggio minacciato dal canto, diremmo meridiano, della cicala, che solo può far ricominciare il riardere dell'«ombra». Cenere, vento, pietre, silenzio e fuoco: dalla combinazione di queste materie l'io memoriale sente quella che potremmo definire malinconia dell'ardore, tutta puntellata da contrapposizioni: lo spargere la cenere «col gesto di chi semina al vento» e il suo «ricadere nel luogo medesimo»; «l'incendio» che «si ravviva», ma «nessuna vampa prorompe»; i «cipressi che limitano il cammino son già taciturni», «ma l'ultimo stridore persiste nell'intimo del fondo». Malinconia dell'ardore e malinconia solare sono suscitate dall'imminenza dell'ombra: «perdura come per la smania di risuscitare

²⁰ Cfr. in particolare le faville *Il fiore del bronzo* e *la Clarissa d'oltremare*.

il fuoco spento del sole». Quella che nel *Taccuino* era una notazione puramente percettiva («Sembra, per quel canto, che il cuore della foresta sia ancora ardente, mentre su gli orli già alita la frescura della sera»²¹) qui è trasfigurata in immagine interiore, in metafora dell'*ennui* della luce, sottoforma di questione retorica («La profondità della selva è dunque ancora di bragia mentre su gli orli già alita la frescura della sera?»). Si noti il passaggio dal più generico «cuore della foresta» dell'avantesto alla dantesca «profondità della selva». Si tratta, infatti, di un passaggio, di un persistere in limine (tutti motivi che ritroviamo anche nella *Pioggia nel pineto*, indebitata col medesimo taccuino). È una transizione che dallo spazio diventa trascorrimento di tempo. L'alternarsi dell'ardore e dell'ombra è il passaggio da un tempo a un altro tempo, sia della vita, sia dell'ispirazione artistica (sarà solo un caso che la data segni il trentacinquesimo anno d'età dello scrittore, e che la memoria abbia voluto quindi introdurre l'eco dantesca?).

Nel testo, prima di chiudersi sull'ansietà crepuscolare, è convocato anche il tema del silenzio, da legare alla generale solitudine in cui il soggetto si trova. Dunque da un lato il silenzio, stando a una precisa retorica protoromantica e neo-simbolista, ben nota al d'Annunzio lettore di Novalis e di Maeterlinck²², vagheggiata anche nel «*théâtre du silence*», trova un significato quasi plastico, in quanto origine e condizione necessaria affinché possano presentarsi suono e musica (un silenzio ontologico diremmo, ma anche un «silenzio d'ascolto», per dirla con Giovanni Pozzi)²³; dall'altro lato un silenzio come spazio interiore della solitudine, in grado di produrre persino un'«*ascesi contemplativa*» (motivo che si trova sia in alcune *Faville*, nelle pagine degli *Aspetti dell'ignoto*, sino al *Libro segreto*, sia, precedentemente, nella stagione delle *Laudi*).

²¹ D'Annunzio (1965), p. 243.

²² Essendo la bibliografia in proposito sterminata, rimando al solo lavoro classico e sempre prezioso di Van Tieghem (1960).

²³ Cfr. Pozzi (2013); si tenga inoltre conto del denso studio dedicato alla retorica del silenzio da Valesio (1986).

Vediamo un altro esempio dove agiscono ulteriori percezioni, e dove domina una componente metamorfica e panica. Si tratta del già citato *Venturiero senza ventura* (favilla edita sul «Corriere» il 10 settembre 1911, ed evidentemente connessa alla *Cicala vespertina*, anche per la provenienza parziale dal medesimo taccuino), la cui figura evocata nel titolo è lasciata alla sola prova di sensazioni e ricordi, e privata di una vera e propria esperienza. Per questo non m'attarderei a giustificare il titolo, naturalmente aggiunto per l'edizione Treves, come qualcuno ha fatto, pensando a un fantasmagorico riferimento alla conquista di Fiume, come ultima "avventura". Mi limiterei piuttosto a rimarcare il segno grammaticale della mancanza (ricorrente anche in altri titoli favillari). La temperatura, esterna ed interiore, delle situazioni descritte nella favilla letta pocanzi e in questa è la medesima. Anche qui si parte dal motivo della cavalcata, che sappiamo essere molto importante per l'immaginario dannunziano²⁴. E con questo si affastellano già dalle prime righe motivi tipicissimi del simbolismo dell'autore: la pioggia, le rondini, le foglie morte. Anche qui, come nell'altra favilla, ci sono tracce meta-letterarie, oltre che riferimenti al codice percettivo e performativo. Leggiamo un passaggio:

Galoppo sul prato ove le erbe arsicce si ravvivano. Il cavallo si eccita, cerca di guadagnare la mano, si copre di schiuma. Una felicità muscolare m'inonda; l'orgoglio della solitudine mi gonfia il cuore. Porto non so che musica in me. Non ho in me pensieri definiti, né immagini compiute. Ma, a quando a quando, mi tornano nella memoria e m'inebriano di mistero parole che sembrerebbero vane o remote a un estraneo e che dentro me risuonano con non so quali rispondenze profonde: queste, per esempio, d'un versetto biblico, potenti e insistenti come il tema di una sinfonia. "Quell'uomo Gabriele volò ratto e mi toccò, intorno al tempo dell'offerta della sera"» (1077)

Si notino: l'assoluta centralità dell'esperienza fisica e corporea (il protocollo dei sensi è rispettato nel pieno delle facoltà e oltre); il tema della solitudine, ambita quasi come ascesa individuale; il computo del pensiero, ossia della memoria, che segue l'usuale inclinazione musicale. E si ripeta: la musica se può

²⁴ Cfr. Cucinotta (2001).

essere considerata come noumeno degli oggetti esterni, delle cose del paesaggio, lo è solo alla luce della riscrittura prima percettiva e poi interiore del soggetto. È nell'individuo che sta dinanzi alle cose che il mondo fa risuonare le sue essenze²⁵. Il punto di incontro, e nel testo viene indicato con chiarezza, è fra la dimensione indefinita e incompiuta interiore e le «parole che sembrerebbero vane o remote a un estraneo». Si produce ancora più energia simbolica se peraltro le parole provengono dal testo sacro, come il riferimento del versetto citato da *Daniele*, 9-21 (passaggio in cui riecheggia il motivo del «tempo dell'offerta della sera»).

Essendo, come si è detto, e come si evince dal titolo, il venturiero «senza ventura», cosa produce lo scatto eroico? La risposta arriva dopo un accumulo apparentemente caotico di dettagli, esteriori ed interiori, lontani e vicini, accumulo richiamato a unità da un membro sintattico finale (dispositivo assai frequente nella prosa dannunziana, descritta a fondo da Gian Luigi Beccaria)²⁶, ove viene a mancare, come voluto, una vera e propria dimensione prospettica:

L'ombra guerresca dei merli, i grandi cipressi strepitosi, il vento vespertino, lo splendore ultimo del giorno, la massa dei palagi, dei campanili, delle cupole, delle torri disegnata più nettamente che il rosso castello su la roccia dura nella tavola di Lorenzo Monaco, e la nobiltà delle montagne lontane, e le zone di fuoco che s'allungano all'orizzonte, e l'impazienza del mio cavallo, e le agitate musiche che sono in me, tutto mi solleva alla virtù del sentimento eroico (1078).

In questo passaggio viene riflessa e applicata la facoltà dell'attenzione. La sommatoria degli elementi percepiti, tra finito e indefinito, proietta l'atto eroico, che è dunque atto dei sensi e delle percezioni; atto metamorfico e panico. Gesto simbolico ancor più intenso si individua nell'intreccio sinestetico finale ove «lo scampanio su i sogni del mio capo si muta nel rombo della frombola irresistibile»,

²⁵ Un rapidissimo accenno in proposito merita il citatissimo *Taccuino di Lamothe* del 20 luglio 1912 (steso durante il viaggio compiuto per incontrare Romaine Brooks; cfr. Sandomenico, (2013), testo metaletterario dedicato al «linguaggio delle cose». cfr. Oliva (1991).

²⁶ Beccaria (1975).

nel richiamo ancora della situazione biblica in cui ingegno e acutezza, sfiorate dalla volontà celeste, scavalcano la forza primordiale.

Ricavo altri campioni da una terza favilla, già citata, comparsa sul «Corriere della Sera» il 6 agosto 1911, scandita in tre tempi (*11 settembre 1897; 13 settembre 1897 e 14 settembre*), «*Scrivi che quivi è perfecta letitia*». Il testo segue il taccuino di viaggio steso effettivamente tra l'11 e il 15 settembre verso Assisi in compagnia di Eleonora Duse. Il motivo centrale, anch'esso tutto dannunziano, della favilla è quello del pellegrinaggio, da intendersi *iter* spirituale, alla ricerca di epifanie e oblio dei sensi primari: un motivo desunto dalla cultura dell'estetismo europeo, pensiamo, fra gli esempi noti a d'Annunzio, al celebre pellegrinaggio ruskiniano di Proust a Rouen²⁷. Questa particolare declinazione del viaggio in d'Annunzio ha tutti i caratteri di un'esperienza trasognante, all'insegna della plenitudine dei sensi, con al centro l'inequivocabile metamorfosi delle conoscenze corporee.

Il viaggio descritto sembra quasi avere i tratti di una anabasi. Tutto il primo blocco, quello datato 11 settembre e ambientato presso la stazione di Ancona, è una circostanza di sospensione e degrado, di limite e preludio alla morte. Tutti i segni stanno a indicare un'assenza di movimento e di tempo. Vale la pena rileggere quasi per intero il primo blocco, anche per la caratterizzazione di non-luogo che viene data della stazione, e che avvicina d'Annunzio a molte descrizioni moderne del medesimo spazio, quasi un'eterotopia in sordina, un luogo, richiamando Foucault, «dell'attraversamento», ossia uno «spazio di crisi e di condensazione dell'esperienza»²⁸:

STAZIONE di Ancona. Sera di sabato. Viaggio verso Assisi.
La stazione è morta. Sotto la vasta tettoia nera i lumi sono semispenti. Le fiammelle vacillano fioche in cima ai becchi, nei fanali. I carri fermi su le rotaie sembrano feretri fasciati di gramaglie. I bovi, prigionieri invisibili, muggiano di continuo rispondendosi, come nel chiuso d'un macello quando attendono il maglio o il taglio. Sotto un carro un cane biancastro rosicchia qualcosa nel sudiciume. Vedo in una sala,

²⁷ Cfr. Zanetti (2009), p. 159.

²⁸ Cfr. Foucault (1994).

triste come un parlatorio di spedale, tre monache e un'educanda che sonnecchiano, un prete che legge il breviario, una femmina enorme che bofonchia, soffocata dall'adipe, sdraiata su l'atroce divano rosso. Scorgo pel lato aperto della tettoia una collina sparsa di lumi, San Ciriaco alto nell'azzurro palpitante, le sette stelle dell'Orsa. E il muggio lamentevole dei buoi prigionieri empie l'oscurità deserta, evocando l'ammazzatoio, il tonfo della stramazza, la pozza di sangue fumido.

Di tratto in tratto, passando, odo il ticchettio del telegrafo. Il telegrafista, con un viso gonfio e stanco, fa scorrere tra le sue dita la lunga lista bianca, chino sul congegno delicato che sembra fervere di pensieri e di sorti, di comandi e d'implorazioni. Più in là, dentro un carro, al chiarore d'una candela che sgocciola, un impiegato postale raccoglie le lettere cieche in un sacco nerastro, strozza il sacco con una corda, poi suggella il nodo. La statua di marmo incravattata e infagottata nella sua nicchia m'appare come il fantasma di tutto ciò che è brutto, vano, mediocre, fastidioso nella vita. E il muggio delle bestie moriture si prolunga senza fine nella malinconia notturna.

Tendo l'orecchio. Dalla parte della collina serena, ecco giungere un suono di chitarre e di mandolini. Vi sono dunque piaceri, sogni, amori pel mondo? Il cielo palpita entro l'arco buio e brutale della tettoia che sembra una fauce pronta a stritolare le stelle. E i buoi mugghiano senza tregua, pieni di nero sangue, verso la morte inevitabile (1094-1095).

Nella seconda stazione, ad Assisi, l'agnizione è col paesaggio, che risente, verrebbe da dire, per virtù ontologica dell'estetica neo-francescana. Come è stato possibile, con dovizia di particolari e riferimenti, parlare per d'Annunzio di una «funzione Leonardo»²⁹, con attenzione alle *Vergini delle rocce*, non è trascurabile neppure una «funzione San Francesco»³⁰ o, forse meglio, una «funzione neo-francescana» che ben si adopera a intrecciarsi con le istanze simboliche, promosse anzitutto dalla risemantizzazione dei sensi e dalla tenace conversione panica, al fine di una costante *Bildung* mistica che trova spazio fecondo nella stagione dell'*esplorazione d'ombra*. L'isotopia francescana è forse quella che con maggiore slancio, in tutta l'opera dannunziana, dà sinergia allo scenario paesaggistico per mutarlo in spazio del simbolico (oltre, che di per sé, spazio simbolico). Vediamone qualche esempio testuale. Anzitutto, dalla parte del soggetto, com'è inevitabile, «le pupille e l'anima» si ordinano a nuove facoltà, percettive e del

²⁹ Analizzata con precisione da Marinella Cantelmo nel saggio dedicato alle *Vergini delle rocce* in Cantelmo (1999).

³⁰ Sulla presenza della figura di S. Francesco e dell'estetica neo-francescana in d'Annunzio cfr. almeno: *Il San Francesco di d'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 32, marzo-aprile 1982; Oliva (1984) e di Ciaccia (2005).

tempo: «era la vista ed era la visione». Di qui il perfetto sincretismo tra impressioni visive, impressionistiche, e immediata ricombinazione astratta grazie all'uso abbondante di scatti sinestetici. La dialettica astratto/concreto si configura costantemente in scatti analogici:

Straordinario era in tutte le cose il presentimento dell'alba. Tutte le cose albeggiavano; tutte le vie conducevano verso l'apparizione d'un sole; tutte le piante si tendevano a raccogliere la prima rugiada mattutina. Il flauto roco e dolce dei grilli risonava ancora per tutta la campagna; ma pareva che in tutta la campagna fosse quasi un'aspettazione ansiosa del primo canto, dei primi trilli, dei primi gorgheggi, dei primi cinguettii. E pareva che quivi anche fosse l'aspettazione della parola serafica agli uccelli: «Sirocchie mie uccelli, voi siate molto tenute a Dio vostro creatore...» (1095).

Il linguaggio è desunto dalla grammatica del mistico e le situazioni sono perpetrate al fine di combinare suono, voce e parola (che d'Annunzio si sia qui ricordato anche dell'antico progetto del teatro *en plein air* sognato con la Duse?). La «Natura», nella forma-paesaggio, non è più solo palcoscenico del simbolico, ma anche, come si diceva, più in profondità, agnizione del sacro, in cui traspaiono i simulacri profondi che erano presenti anche all'immaginario mallarmeiano in osmosi con *Les Dieux antiques*, e di cui ha ridato il senso il Bertrand Marchal che ha ragionato, dalle planimetri del simbolico, del mito dell'autunno dell'esistenza e d'un mondo stipato da *reventants* che si ubicano anche nei segni dei luoghi: controfigure del tempo, richiamate, circolarmente, all'appello dal rito della riscrittura mitica. Ecco dunque specchiarsi la «Natura» tanto «vicina [...] nella campagna francescana», così come indicava Chavin de Malan dissertando proprio dell'«insegnamento della natura»³¹, da accostare a «Le chanteur de Dieu» del Johannes Jørgensen del *Saint François d'Assise. Sa vie et son oeuvre*³².

³¹ Chavin de Malan (1879), un libro posseduto e letto da d'Annunzio; significativo l'appunto all'interno del volume: «insegnamento della natura». D'Annunzio, inoltre, conosceva a fondo lo *Specchio di perfezione*, edita da Paul Sabatier (altro nome fondamentale), cfr. Sabatier (1898); una copia è conservata nella Stanza del Lebbroso al Vittoriale.

³² Jørgensen (1911).

C'è un altro luogo nelle *Faville* ove il tempo diventa oggetto e trova i propri segni mediante un paesaggio di rovine: nella *Maschera aerea*, edita sul «Corriere» il 20 agosto 1911 (alcuni riferimenti sono ricavati e riscritti dal *Taccuino XI*, datato 26 gennaio 1897). L'autore evoca distintamente lontane primavere trascorse presso le Terme di Diocleziano. Anche questa favilla riprende il motivo del pellegrinaggio, con le sue sacralità, liturgie e agnizioni estetiche. A mano a mano che il ricordo si riveste dei luoghi del passato ecco il soggetto ricordante addentrarsi in uno spazio preciso dove sono affastellati oggetti (degnissimi della fenomenologia di Francesco Orlando) che, sia per qualità estetica sia per propria consistenza formale, raffigurano campioni del tempo trascorso: è il tema della rovina. Leggiamo il passo:

Il primo androne è nell'ombra. Sotto le possenti arcate il cielo è come lo sguardo cesio di Minerva sotto le sopracciglia severe. I blocchi di pietra, le statue senza capo avvolte in toghe a pieghe composte, le colonne mozze, i capitelli corrosi, le urne inverdite non sono se non le forme solide del silenzio. La verzura sgorga da un ampio vaso, nascondendo gli Amori scolpiti sotto il labbro; l'acqua sgorga da due fontanelle, lungo il muro, similmente tacita. Il mosaico dei bestiarî e della tigre nel vestibolo è nero e bianco: similmente due ale del porticato sono nell'ombra, due nel sole. (1086)

I sostantivi fermano l'oggetto, gli aggettivi definiscono i segni del tempo, sino al raggiungimento della solita sinestesia estatica, che qui è anche in chiave ossimorica, delle «forme solide del silenzio». L'atmosfera che circonda gli oggetti-rovina è dunque sospesa e carica di silenzio; un silenzio mistico necessario a far svolgere l'epifania, che, come spesso accade nelle *Faville*, è apparizione del senso dell'antico che vive nel presente. Quante volte infatti nelle pagine di d'Annunzio assistiamo al sortilegio che rifunzionalizza i luoghi ridando loro l'energia della vita antica, anteriore; la quale diventa palinsesto per circostanze tragiche e assolute (si pensi solo al palazzo mantovano nel *Forse che sì che forse che no*).

Si è potuto constatare dalla lettura dei campioni prelevati sino a qui che nelle *Faville* è presente in grande quantità una vera e propria *rêverie* della materia e del

paesaggio. L'alternarsi di fuoco e acqua; l'aria entro cui vibra il suono della natura; e le pietre. La *Maschera aerea* permette a d'Annunzio di insistere su un motivo in particolare, proveniente da questa fenomenologia del materico: il nesso tra «il sasso e l'uomo» che Michelangelo agognava così intensamente. E con la pietra, il sasso, ecco lo spazio occupato, l'aria che precede l'in-formarsi del simulacro, la sacralità del vuoto che serve ad accogliere il pieno: «la grandezza eroica» che «ha il privilegio di lasciare il vestigio nell'aria che più non occupa, oltre che nel suolo ove stette abbattuta». In altri termini si tratta, nella fattispecie, del trasognamento della materia che si oppone alla dissolvenza incombente, e come sottofondo il perpetuo agitarsi d'una tensione drammaturgica che, specie negli anni francesi, palpita tra incantamenti e inquietudini. Basti, fra i numerosi casi, a dimostrarlo il connubio con Jacques Rouché.

Gli oggetti, dunque, lo spazio che li accoglie, li precede e li ospita, sono tutti figure visibili necessarie alla «contemplazione degli spiriti reverenti». Su tutti, nell'ultima *Favilla* analizzata, un oggetto in particolare rappresenta la poetica dell'antico: la «Maschera antica». Ed è sintomatico che l'attenzione dannunziana vada proprio in questa direzione ossia nel significato profondo e nella fascinazione dell'altro da sé incarnato nella pietra, nel volto che trascende il tempo per ridestare tanto la «disperazione di Edipo» quanto le «grandi onomatopèe del messaggero di Serse». La pietra si unisce alla metafora liquida del bere il flusso del colore limpido, e prosegue nella trasfigurazione sostanziale della luce. Viene così attualizzato lo spirito del tragico attraverso la trasparenza della maschera; la «forma imperitura foggata dall'uomo avido di pietà e di terrore». Pietra e aria, dunque, sono all'unisono per dire la parola tragica (il divenire nell'istante), per costruire il conturbante processo che innalza all'«infinito», «con la bocca e gli occhi pieni di cielo», nell'unione di «silenzio» e «luce», quasi a ricordarci l'ambiguità delle statue dalla «voce silenziosa» discusse

da Michel Guiomar³³, che poi altro non sono che la ripetizione, come figure di pensiero ben radicate, del senso ellenico delle cose, dell'affrancamento, quindi, a partire dal dato sensibile, dall'«errore del tempo»³⁴.

Manuele Marinoni
Università degli Studi di Firenze
manuele.mar@virgilio.it

³³ Cfr. Guiomar (1967).

³⁴ Cfr. Marabini Moevs (1976) (su cui andrebbero aperte nuove e più approfondite questioni). Cfr. anche Scicchitano (2011).

Riferimenti bibliografici

Andreoli (1994)

Annamaria Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca Editori D'arte, 1994.

Baroncini (2010)

Daniela Baroncini in *Oggetti della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Roma, Carocci, 2010, pp. 119-126.

Beccaria (1975)

Gian Luigi Beccaria, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 285-318.

Benda (1945)

Julien Benda, *La France byzantine, ou Le triomphe de la littérature pure : Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes. Essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Paris, Gallimard, 1945.

Borie (1999)

Jean Borie, *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1999.

Cantelmo (1999)

Marinella Cantelmo, *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio*, Lecce, Manni, 1999.

Cucinotta (2001)

Cosimo Cucinotta, *Il cavaliere e la sua ombra. Studi dannunziani*, Catania, Sicania, 2001.

Castagnola (2001)

Raffaella Castagnola (a cura di), *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, Milano, Archinto, 2001.

Chavin de Malan (1879)

Émile Chavin de Malan, *Storia di San Francesco d'Assisi (1182-1226)*, trad. e intr. di C. Guasti, Ranieri-Guasti Editore-Libraio, Prato 1879.

Curreri (2008)

Luciano Cuerreri (a cura di), *D'annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa*, Atti del convegno internazionale di Liege (19-20 Febbraio 2008), Bruxelles, Lang, 2008.

Curreri (2009)

Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, Firenze, FUP, 2009.

D'Annunzio (1965)

Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.

D'Annunzio (2005)

Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, 2 Voll., a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori, ("I Meridiani"), 2005.

D'Annunzio (2021)

Gabriele d'Annunzio, *Studi su Gesù. Appunti, Taccuini, Parabole*, a cura di Angelo Piero Cappello, Reggio Calabria, Iareni, 2021.

D'Aquino (2000)

Alida D'Aquino, *L'alchimia del verbo. Studi dannunziani*, Catania, CUECM, 2000.

Di Ciaccia (2005)

Francesco di Ciaccia, *Biblioteca e dipinti francescani di Gabriele d'Annunzio. Con una lettera inedita del pittore Baccharini*, Milano, Decembrio, 2005.

Foucault (1994)

Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, in «Millepiani», 2, 1994, pp. 7-20.

Guiomar (1967)

Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967.

Gullace (1966)

Giovanni Gullace, *Gabriele d'Annunzio in France. A study in cultural relations*, Syracuse, Syracuse University Press, 1966.

Jørgensen (1911)

Johannes Jørgensen, *Saint François d'Assise. Sa vie et son oeuvre*, traduits du danois avec l'autorisation de l'auteur par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1911.

Koselleck (1986)

Reinhardt Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986.

Lorenzini (1984)

Niva Lorenzini, *Il segno del corpo. Saggio su d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1984.

Lormier (1997)

Dominique Lormier, *Gabriele D'Annunzio en France (1910-1915)*, Biarritz, J & D Éditions, 1997.

Marabini Moevs (1976)

Maria Teresa Marabini Moevs, *D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976

Marinoni (2016)

Manuele Marinoni, *D'Annunzio o della malinconia. Le «Faville del maglio»: esempio di Journal intime*, «Otto/Novecento», 2, 2016, pp. 23-44

Marinoni (2018)

Manuele Marinoni, *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali: da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, SEF, 2018

Marinoni (2021)

Manuele Marinoni, *D'Annunzio e il non-finito. Appunti di lettura sulla Violante dalla bella voce*, «Retroguardia 3.0», dicembre 2021

Marinoni (2022)

Manuele Marinoni, *Sulle Faville del maglio (1911-1913) di d'Annunzio. Appunti di lettura e una prova di commento*, «Quaderni del Vittoriale. Nuova serie» (in corso di stampa)

Martignoni (1977)

Clelia Martignoni, «*Sull'elaborazione delle "Faville del maglio"*», in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*. «Quaderni del Vittoriale», 5-6, ottobre-dicembre, 1977, pp. 308-353

Martignoni (1987)

Clelia Martignoni, *Le prime «Faville del maglio» (1911-1913)*, in *D'Annunzio notturno*. Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani, a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Fabiani, 1987, pp. 63-81

Martignoni (2014)

Clelia Martignoni, «*Intorno alle Faville del maglio e alla sperimentazione diaristica*» in *Gabriele d'Annunzio 150. "Vivo, scrivo"*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Milano, Silvana Editore, 2014, pp. 65-75

Montagnani, De Lorenzo (2018)

Cristina Montagnani, Pierandrea De Lorenzo, *Come lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018

Oliva (1984)

Gianni Oliva, *Medievalismo e francescanesimo nell'estetismo italiano*, in Id., *Le ragioni del particolare. Indagini di letteratura italiana tra storia e microstoria*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 297-332

Oliva (1991)

Gianni Oliva, *Il taccuino di Lamothe*, in *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studi*, Genova, Marietti, 1991, pp. 23-32

Oliva (2007)

Gianni Oliva, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Mondadori, 2007.

Pozzi (2013)

Giovanni Pozzi, *Tacet*, Milano, Adelphi, 2013.

Ricci (2009)

Manuela Ricci (a cura di), *Armonia delle Muse. Moretti e De Carolis tra arte e poesia*, Casa Moretti, 2009.

Ritter Santini (1986)

Lea Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Sabatier (1898)

Paul Sabatier (a cura di), *Speculum Perfectionis seu S. Francisci Assisiensis Legenda Antiquissima*, auctore frate Leone, Librairie Fischbacher, Paris, 1898

Sandomenico (2013)

Ciro Sandomenico, *Romaine Brooks. La Cinerina di D'Annunzio. Itinerari d'amore e d'arte fra Parigi, Venezia e Capri*, Napoli, Liguori, 2013.

Scicchitano (2011)

Emanuela Scicchitano, «Io, ultimo figlio degli elleni». *La greccità impura di Gabriele d'Annunzio*, Pisa, ETS, 2011.

Sternberger (1994)

Dolf Sternberger, *Jugendstil*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Valesio (1986)

Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Van Tieghem (1960)

Paul Van Tieghem, *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, Paris, Nizet, 1960.

Zanetti (2008)

Giorgio Zanetti, *D'Annunzio lettore segreto*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi e Rodolfo Sacchetti, Pisa, ETS, 2008, pp. 161-182.

Zanetti (2009)

Giorgio Zanetti, «Cattedrali di parole»: *D'Annunzio fra Ruskin e Proust*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino, 1. Primo Novecento*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009, pp. 151-175.

The essay intends to investigate the textual reality of the d'Annunzio's Faville del maglio published in the "Corriere della Sera" from 1911 to 1914 (in particular those of the first block of 11). Some specific samples are examined in order to evaluate the status of the subject; the question of temporality and the perceptual modalities of space and landscape. The motif of the "body" and symbolic perception finds its peculiarity through the sharpening of the senses. The single experiences of symbolic rewriting respond to the general law of the "non-finite".

Parole-chiave: indefinito; progetto simbolico; corpo; tempo.

