



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne e spettacolo

Tesi di Laurea

D'Annunzio lirico nello specchio dei musicisti

Relatore: Ch.mo Prof. Raffaele Mellace

Correlatore: Ch.mo Prof. Luca Beltrami

Candidato: Marco Catania

Anno Accademico 2022/2023

*Ancora qualche rosa è ne' rosai,
ancora qualche timida erba odora.
Ne l'abbandono il caro luogo ancora
sorriderà, se tu sorriderai...*

Alla mia mamma

INDICE

| | |
|---|----|
| CAPITOLO PRIMO | 7 |
| <i>L'importanza e la complessità del rapporto del poeta con la musica</i> | 7 |
| <i>Il teatro musicale su testi dannunziani</i> | 12 |
| CAPITOLO SECONDO | 23 |
| <i>Suggerimenti musicali nei romanzi</i> | 23 |
| CAPITOLO TERZO | 33 |
| <i>Le liriche da camera su testi di d'Annunzio</i> | 33 |
| <i>Quattro canzoni di Amaranta</i> | 39 |
| <i>Consolazione</i> | 46 |
| <i>La statua</i> | 51 |
| <i>Quattro liriche dal Poema paradisiaco</i> | 55 |
| <i>La sera fiesolana</i> | 63 |
| BIBLIOGRAFIA | 68 |
| RINGRAZIAMENTI | 72 |

CAPITOLO PRIMO

L'importanza e la complessità del rapporto del poeta con la musica

Un incolmabile desiderio di bellezza ha pervaso l'intera esistenza di d'Annunzio, un vero e proprio culto per ogni espressione estetica, appagata solo in parte con l'arrivo, ancor giovane, nella Roma delle chiese barocche, dei musei, ma soprattutto dei salotti aristocratici e delle dimore patrizie, dei raffinati circoli intellettuali di cui presto, nei suoi abiti eleganti, il poeta diverrà cantore, ambizioso qual era di essere ammesso nel mondo dell'aristocrazia.

– L'Arte! L'Arte! – Ecco l'Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio. Come aveva egli potuto bere ad altre coppe dopo avere accostate le labbra a quell'una? Come aveva egli potuto ricercare altri gaudii dopo aver gustato il supremo?¹

Sono queste le parole pronunciate, come un'illuminazione, da Andrea Sperelli nel *Piacere*, che ben rappresentano lo stato d'animo del poeta non ancora ventenne giunto nell'Urbe, ufficialmente per frequentare la facoltà di Lettere, ma in realtà per immergersi nei cenacoli raffinati, accompagnato dall'amico musicista Francesco Paolo Tosti, e per perdersi tra le vie della novella capitale del Regno d'Italia, ancora arretrata nei servizi primari, ma ricca di occasioni e opportunità che si stagiavano quotidianamente dinanzi agli occhi di un convinto seduttore dall'innato desiderio di gloria.

Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese².

Cosciente delle proprie capacità poetiche, d'Annunzio, nel suo raffinato gusto estetico, fu capace di calarsi pienamente in quella realtà sfarzosa quale era la Roma aristocratica, una città – ormai lontana dagli itinerari di viaggio di Goethe e di Stendhal – della quale d'Annunzio cominciò a scrivere senza sosta, intuendone cambiamenti sociali e culturali, riportando con passione la cronaca mondana del bel vivere di quegli anni all'apice della Belle Époque: «Ero un mistero musicale, con in bocca il sapore del mondo»³.

¹ Gabriele d'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 150.

² Ivi, pp. 42-43.

³ Idem, *Notturmo*, introduzione di Pietro Gibellini, Milano, Garzanti, 2019, p. 95.

Da quel momento d'Annunzio dedicherà la sua intera esistenza all'amore per il bello, dalle prose dei romanzi alle scene teatrali, dalle passioni travolgenti per le donne alle gesta eroiche della Grande Guerra – intese anch'esse come espressione artistica in quegli anni di ideologia futurista –, dal comando di Fiume, la “Città di Vita”, per arrivare al cinema, la “settima arte”, sino al vertice creativo dei versi sublimi delle *Laudi*, nei quali si è imposto come esempio, col quale confrontarsi inevitabilmente, per ogni futuro letterato.

Impegnato in questa ricerca di bellezza assoluta, proprio come il suo alter ego Stelio Effrena nel *Fuoco* – desideroso di concepire un'opera d'arte totale – si può dire che la musica, «l'arte insuperabile»⁴ per d'Annunzio, rappresenti l'unica mancanza, l'eterna amante che lo ha sempre sedotto pur senza concedersi mai pienamente, accarezzandolo nelle impressioni sonore delle liriche di *Alcyone* o nei libretti per il teatro, ma allo stesso tempo conducendolo ad un'amara rassegnazione: «In fondo all'animo nutriva un amaro rimpianto di non poter scrivere musica. Questa gli mancava per i suoi drammi, per tutta l'opera sua. La sera, quando era solo, pasticciava al piano, cercando di improvvisare»⁵.

Probabilmente per tale motivo d'Annunzio visse costantemente di musica, dalla cronaca giornalistica mondana dei primi anni romani all'esperienza fiumana, dalle liriche delle *Laudi* – basti pensare a quelle di *Elettra* dedicate a Vincenzo Bellini e Giuseppe Verdi – per arrivare agli intimi ascolti e ai piccoli concerti, al tramonto della propria vita, nell'eremo sfarzoso e malinconico del Vittoriale. Qui una delle stanze predilette era proprio quella dedicata alla musica, impreziosita da due pianoforti, vari strumenti musicali e dalle maschere funerarie di Liszt, Wagner e Beethoven, luogo d'elezione di Luisa Baccara, la fedele e paziente compagna degli ultimi anni in esilio a Gardone nonché l'amante degli euforici giorni di Fiume, da dove il Comandante le scriveva l'anno 1920:

[...] Ho pensato a te. Penso a te sempre. Mi son levato con una infinita sete di musica.

Il pianoforte è già nella piccola stanza, dove saremo soli, dove saremo liberi, dove tu potrai sonare e cantare soltanto per me.

Non ci sono fiori stamani in Fiume. Arriveranno forse prima di mezzogiorno. Vidi iersera vuoto il vaso. E quella tua stanza mi sembra così triste; e ne soffro. Vorrei che tu avessi una casa di luce e di silenzio, dove tu vivessi come una melodia bruna. [...]

Promettimi che stasera pranzeremo insieme qui, e che canterai il mio Sogno e la mia Malinconia⁶.

⁴ Paola Sorge, *Eleganza e voluttà in Gabriele d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2013, p. 31.

⁵ Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 9.

⁶ Gabriele d'Annunzio, *Lettere d'amore*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 2001, p. 181.

L'anelito dello spirito del poeta alla musica, che ben traspare in questo frammento amoroso, rivela un'esigenza da colmare e quanto mai di primaria importanza se nella "Carta del Carnaro", la Costituzione fiumana, un intero capitolo era stato riservato alla musica, come se, lì dove la vena creativa dell'artista aveva suo malgrado espresso una mancanza, il capo politico avesse potuto degnamente porvi rimedio.

Scrivendo infatti d'Annunzio ad Arturo Toscanini nell'ottobre 1920, invitandolo a Fiume: «Caro e grande amico, ti mando un saluto fiumano, [...] qui dove la Musica è una istituzione statuale»⁷.

Il direttore d'orchestra, amico del Vate, giunse prontamente nella città occupata con l'orchestra della Scala, sommamente grato al poeta per la riconoscenza attribuita alla musica quale «istituzione religiosa e sociale»⁸, come si legge dalla Carta dannunziana, così moderna nella sua utopica bellezza e nei suoi ideali di uguaglianza e democrazia, basti dire che in un'Italia dove le donne potranno votare per la prima volta nel 1946, in occasione del Referendum istituzionale che doveva scegliere tra monarchia e repubblica, a Fiume, invece, non solo avevano diritto di voto, ma potevano anche essere elette.

La Carta fiumana, «che pone la cultura alla sommità delle sue leggi»⁹, si rivela così in netto anticipo sui tempi dal punto di vista culturale, politico e sociale, forse – ancora oggi – più che mai lontana dall'essere attuata¹⁰, in particolare nei suoi ideali di libertà e nella definizione del lavoro di ognuno come un'opera capace di donare bellezza:

La vita è bella e degna che severamente e magnificamente la viva l'uomo rifatto intiero dalla libertà; l'uomo intiero è colui che sa ogni giorno inventare la sua propria virtù, per ogni giorno offrire ai suoi fratelli un nuovo dono; il lavoro anche il più umile, anche il più oscuro, se ben eseguito tende alla bellezza e orna il mondo¹¹.

La musica è, per il poeta soldato, un atto di vita, proprio come l'essenza stessa di Fiume, ed è emblema di una nuova nascita, espressione della gioia e della volontà comune dei suoi seguaci.

Se ogni rinascita d'una gente nobile è uno sforzo lirico, se ogni sentimento unanime e creatore è una potenza lirica, se ogni ordine nuovo è un ordine lirico nel senso vigoroso e impetuoso della parola, la Musica considerata come linguaggio rituale è l'esaltatrice dell'atto di vita, dell'opera di vita¹².

⁷ Adriano Bassi, *Caro maestro. D'Annunzio e i musicisti*, Genova, De Ferrari Editore, 1997, p. 26.

⁸ Carlo Santoli, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni editore, 1997, p. 400.

⁹ Giordano Bruno Guerri, *Disobbedisco. Cinquecento giorni di rivoluzione. Fiume 1919-1920*, Milano, Mondadori, 2019, p. 325.

¹⁰ Per un approfondimento sul tema: *D'Annunzio legislatore. Costituzioni, visioni, utopie dell'impresa fiumana. Atti del convegno di studi. Aurum, Pescara, 4 settembre 2020*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.

¹¹ Pier Luigi Vercesi, *Fiume. L'avventura che cambiò l'Italia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017, p. 140.

¹² C. Santoli, *op. cit.*, p. 400.

I legionari, aggiunge d'Annunzio, dovranno allora essere pratici «nel cantare, nel sonare, nel ballare»¹³, in quanto: «Un grande popolo non è soltanto quello che crea il suo dio a sua simiglianza ma quello che anche crea il suo inno per il suo dio»¹⁴, in una religiosità pagana che aveva nella musica il suo culto massimo. Lo Stato avrà dunque il dovere di finanziare i concerti e la musica troverà nell'edificazione di un grandioso teatro il luogo del suo trionfo, un'idea che si concretizzerà solamente anni dopo nell'anfiteatro del Vittoriale.

Al cospetto di Toscanini, recatosi come Guglielmo Marconi in sostegno dell'impresa, il Comandante lamentò la totale assenza dello Stato italiano, che mai sostenne economicamente Fiume, servendosi della sua nota eloquenza al fine di sostenere le truppe demoralizzate:

O mio Maestro, eccoci di nuovo soli contro tutti, col nostro solitario coraggio. [...]

Il primo tema della Quinta Sinfonia [Beethoven] non è severo come questo nuovo appello del nostro destino. È bello che tu venga di laggiù sdegnosamente e arditamente, crollando le spalle alle ammonizioni sospette. È bello che in Fiume non domabile tu combattente rechi ai combattenti una testimonianza che è una esortazione. È bello che tu venga a sollevare il nostro coraggioso dolore su le più alte onde dell'oceano sinfonico¹⁵.

Il sostegno ai legionari prevedeva anche numerosi festeggiamenti tra cui, il giorno seguente all'arrivo di Toscanini, un concerto eseguito dall'orchestra della Scala, «ribattezzata dal Comandante Legione Orfica»¹⁶, a favore dei poveri della città.

Fu eseguita naturalmente la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, cui il poeta si era riferito nel discorso di benvenuto, e poi si suonarono musiche che avevano qualche legame col momento storico, come *Fontane di Roma* di Respighi e la sinfonia dei *Vespri siciliani* di Verdi. Non mancarono brani di Wagner e si onorò infine il musicista Leone Sinigaglia, che era arrivato a Fiume con Toscanini, eseguendo il suo *Piemonte, suite sopra temi popolari*¹⁷.

Era una sera di fine novembre dell'anno 1920 ed il concerto fu come un triste commiato dei legionari e del loro Vate alla città di Fiume. Lasciata Fiume, Toscanini telegrafava a d'Annunzio: «Con devoto cuore riconoscente di italiano e di artista auguro che i tuoi voti siano compiuti. Per l'Italia bella, per l'Italia grande, per il suo più nobile figlio, per i suoi valorosi compagni, eja, eja, eja, alalà!»¹⁸. L'auspicio del musicista fu invece presagio dell'imminente epilogo nel "Natale di sangue".

L'amaro destino segnò il principio del tramonto creativo anche per d'Annunzio che, stanco e sfiduciato, si ritirò sul Garda, rassegnato nel constatare che la sua impresa – quasi sacralizzata

¹³ Ivi, p. 402.

¹⁴ G.B. Guerri, *op. cit.*, p. 328.

¹⁵ Antonio Spinosa, *D'Annunzio. Il poeta armato*, Milano, Mondadori, 2013, p. 278.

¹⁶ Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008, p. 239.

¹⁷ A. Spinosa, *op. cit.*, p. 279.

¹⁸ P. L. Vercesi, *op. cit.*, p. 135.

come un atto d'amore capace di avvicinare legionari di ogni credo politico, dai nazionalisti più convinti sino ai sindacalisti, dai monarchici ai repubblicani, – era divenuta l'ispiratrice del movimento fascista per la marcia su Roma: «vedo ogni giorno sperperato e falsato il mio mondo ideale»¹⁹.

¹⁹ Annamaria Andreoli, *D'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 9.

Il teatro musicale su testi dannunziani

Per un poeta come d'Annunzio, desideroso di successo e consapevole delle esigenze del pubblico, l'accostarsi al teatro fu la naturale evoluzione di un percorso creativo volto ad esprimere la bellezza attraverso ogni espressione artistica, in un campo in cui la relazione con la grande attrice Eleonora Duse trovava la sua primaria fonte d'ispirazione, senza dimenticare che l'Ottocento fu il secolo teatrale per eccellenza, nel quale lo spettacolo dal vivo era divenuto il centro della vita sociale e culturale, processo favorito dall'industrializzazione, dagli anni di crescita che caratterizzarono la Belle Époque e dallo sviluppo della classe media che generò un sostanziale incremento di pubblico.

In un'espansione su scala mondiale del teatro, con il diffondersi del fenomeno delle stelle internazionali impegnate in tournée – tra cui la stessa Duse – il teatro italiano della seconda metà del XIX secolo doveva tuttavia fare i conti, sul piano economico, con la mancanza di finanziamenti che seguirono l'unificazione nazionale, mentre sul piano artistico era forte la tendenza esterofila, con lo sguardo rivolto in particolare alla Francia, la cui l'identità nazionale era ormai consolidata da tempo al contrario di quella del nostro paese.

Il tramonto del secolo portava con sé anche la perdita di un genio come Gioacchino Rossini, mentre Verdi, ormai anziano, dedicherà i suoi ultimi sforzi al genere comico, nel trionfo del *Falstaff* portato in scena alla Scala nell'anno 1893 su libretto di Arrigo Boito.

La tragedia – fenomeno tipico dell'illustre tradizione drammatica occidentale con la sua appassionata rappresentazione della sofferenza e dell'eroismo individuale – viveva infatti uno dei suoi periodi di crisi che si verificarono regolarmente, nel corso dei secoli, a seguito della nascita e del suo apice espressivo nei poemi omerici e nel teatro greco. D'Annunzio aggiunge a questa crisi quella del teatro lirico e del genere del melodramma, di cui scrive in un articolo datato 1887:

Il melodramma è senza dubbio una Forma esaurita. Per una legge naturale, avendo prodotto a bastanza, deve cessare di esistere. Cosicché, qualunque tentativo per vivificare codesta forma già morta, è inutile e illogico; e qualunque melodramma moderno, anche segnato dall'impronta del genio, non ha ragione di vita, è destinato fatalmente a perdersi. [...]

Noi ci troviamo, anche nel campo della musica, in un periodo di transizione, in uno di quei periodi tumultuosi e laboriosi che precedono i rinascimenti. Gli artisti che vivono in tale epoca di turbolenza non sono fortunati; perché l'opera loro, se bene sia utile come elemento di preparazione e quasi direi, con scientifica ineleganza, come substrato, manca sempre di vera e propria vitalità e non resiste quindi al tempo: è caduca²⁰.

²⁰ R. Tedeschi, *op. cit.*, p. 35.

Se nella prima parte aleggia una sensazione di sfiducia, dalla quale non trapela alcuna speranza in merito al melodramma moderno, nella seconda il ricorso a termini che definiscono la contemporaneità come un periodo di transizione che lascia intravedere una possibile rinascita – pur tenendo conto delle enormi difficoltà per i musicisti – spiega come mai, avvicinandosi alla fine del secolo, il poeta decida di accostarsi al teatro, mutando nettamente atteggiamento nel romanzo *Il fuoco*, vera e propria sintesi dell'estetica dannunziana. Qui il protagonista, Stelio Effrena, sull'esempio tracciato da Wagner, intende dar vita ad un'opera capace di donare nuovo prestigio alla grande tradizione drammatica latina, ispirandosi ai greci, ma incentrando l'attenzione sulla sensibilità moderna.

– Tu intendi di ristabilire su la scena il Coro?

– Oh, no! Io non voglio risuscitare una forma antica; voglio inventare una forma nuova, obbedendo soltanto al mio istinto e al genio della mia stirpe, così come fecero i Greci quando crearono quel meraviglioso edificio di bellezza, non imitabile, che è il loro drama²¹.

Avvicinatosi allo studio di Nietzsche e Wagner, d'Annunzio intravede nella forma teatrale la possibilità di un contatto diretto con il proprio pubblico, al fine di influenzarlo politicamente con i suoi ideali, basti pensare alla tragedia *La Nave*²², composta a più riprese tra il 1904 e il 1908 ed incentrata sulla fondazione della città di Venezia, intrisa di patriottismo e nazionalismo, ideali che ben anticipano, di un decennio, l'interventismo della Grande Guerra e l'impresa fiumana. Per tale motivo i versi della tragedia furono musicati fra il 1915 e il 1918 da Italo Montemezzi: l'opera debuttò, in occasione della vittoria italiana, la sera del 3 novembre 1918 al Teatro alla Scala, mentre tra il primo e il second'atto veniva annunciata la liberazione di Trento e Trieste.

Essendo un teatro rivolto al pubblico, la parola, nell'idea scenica dannunziana, doveva ricoprire un ruolo di primaria importanza, anche a scapito dell'azione e del senso drammatico, in quanto «la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione»²³.

Sebbene nel *Fuoco* il Vate vada teorizzando questo sublime e nuovo dramma «solenne come una cerimonia»²⁴, nel quale è netto il divario tra l'autore, il “Rivelatore”, ed il suo pubblico, parallelamente, come si è detto, il poeta è attento alla sensibilità del suo tempo, ambendo alla creazione di un dramma moderno ed europeo, nel quale si riflettano i principi del decadentismo,

²¹ Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, p. 151.

²² Per un approfondimento sull'opera: Raffaele Mellace, *Prolegomeni a una lettura della “Nave”*. Una collaborazione tra d'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi, in «Chigiana» XLVII, D'Annunzio musico immaginifico, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 14-16 luglio 2005, a cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi e C. Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 417-453.

²³ G. d'Annunzio, *Il fuoco*, cit. p. 151.

²⁴ Ivi, p. 86.

vale a dire «la soggettività come carattere interiore del tragico, l'onirismo, le risonanze infinite dei simboli e delle allegorie, l'inefficienza degli eroi maschili»²⁵.

Nacque con tali premesse, nell'anno 1901, la *Francesca da Rimini*, tragedia in versi divisa in cinque atti che si pone in perfetta continuità ideologica con quanto teorizzato nel *Fuoco*, ossia la volontà dell'autore di occuparsi di ogni aspetto della creazione dell'opera, dalla messa in scena al libretto, dai costumi sino alla regia, con d'Annunzio che mostrò una cura certosina nei momenti delle prove, ripetute di continuo alla ricerca della perfezione, nell'idea di quell'opera d'arte totale che tanto affascinava anche l'assoluta protagonista della "prima" – andata in scena al Teatro Costanzi di Roma – ossia Eleonora Duse, cui la tragedia è dedicata. Per l'attrice il ruolo dell'innamorata dantesca rappresentò la collaborazione più felice con il proprio amante, il quale lavorò alla stesura dell'opera a Settignano, nei pressi di Firenze, alla Villa la Capponcina, teatro della relazione tra il Vate e la "Divina".

Scrupoloso nella rielaborazione storica del dramma, affidandosi a numerosi documenti tra cui, su tutti, il commento al Canto V del Boccaccio, d'Annunzio volle un allestimento costosissimo per la rappresentazione, ambendo a restituire prestigio alla grande tradizione tragica, che attraversava un momento di crisi, ma il cui successo di pubblico, nella sua convinzione, poteva rinascere attraverso la storia d'amore che più di ogni altra aveva influenzato la storia della letteratura, un «poema di sangue e di lussuria»²⁶ sempre attuale e dall'immortale bellezza nella capacità di spiegare a parole un sentimento così forte da preferire l'eternità della dannazione alla salvezza, in un'unione perfetta di amore e morte tra le due anime protagoniste: «Siamo stati una vita, e degna cosa è che noi siamo una morte»²⁷.

I versi straordinari del poeta e la profonda rivisitazione storica dell'episodio – in sintonia con il gusto di quegli anni per la ripresa del Medioevo, e in particolare del Duecento, in chiave decadente – suscitarono giudizi positivi e le repliche furono un vero trionfo in Italia come in Europa. L'eccessiva lunghezza dei versi e l'interpretazione della Duse non furono tuttavia esenti da critiche, in particolare da un autore come Pirandello, presente al Costanzi, che rimase deluso da un testo estremamente curato, ma, a suo dire, privo di passione, incapace di porre in risalto il talento attoriale della grande interprete.

Numerosi sono gli elementi e i personaggi che vengono aggiunti nel dramma dannunziano rispetto al canto dantesco, dall'ambientazione del primo atto a Ravenna, rievocando le contese

²⁵ Adriana Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 230.

²⁶ Gabriele d'Annunzio, *Poesie, teatro, prose*, a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1966, p. 421.

²⁷ Idem, *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2018, p. 200.

tra Guelfi e Ghibellini, al quarto atto in cui è protagonista Malatestino dall'Occhio, personaggio secondario inserito sapientemente da d'Annunzio nel ruolo di innamorato non corrisposto da Francesca, la cui ira per l'essere stato respinto lo porterà a rivelare l'adulterio a Gianciotto. Da sottolineare è infine, a livello scenografico, la presenza di un'arca bizantina sullo sfondo, nella quale fiorisce un rosaio vermiglio, espediente di cui si serve il poeta per il pegno amoroso che conclude il primo atto, quando Francesca dona la rosa al suo Paolo, ma anche in un'ulteriore storia di sangue fraticida, quella tra Ostasio e Bannino, che si intreccia a quella dei due cognati. D'Annunzio, che come nella tragedia omonima di Silvio Pellico (1815) sceglie di inserire il momento del bacio tra i due amanti nel terzo atto, non si discosta più di tanto dai versi danteschi per quanto riguarda il momento chiave della narrazione, ad eccezione dell'assenza del Poeta quale interlocutore di Francesca e del silenzio di Paolo che connota, in modo commovente, il Canto V.

PAOLO Perché volete voi

ch'io rinnovi nel cuore la miseria
di mia vita?²⁸ Mi fu a noia e spiacque
tutto ch'altrui piaceva. E solamente
la musica mi diede
qualche ora di dolcezza. Io fui talvolta
nella casa di un sommo cantatore
nominato Casella,
e quivi convenivano taluni
gentili uomini. Guido Cavalcanti
tra gli altri, cavaliere de' migliori,
che si diletta del dire parole
per rima, e Ser Brunetto
dottissimo rettorico
tornato di Parigi;
e un giovinetto

²⁸ Cfr. *Inferno* V, vv. 121-123.

degli Alighieri nominato Dante.
E questo giovinetto mi divenne
caro, tanto era pieno
di pensieri d'amore e di dolore,
tanto era ardente in ascoltare il canto.
E alcuna volta ebbe da lui un bene
inatteso il mio cuore
che sempre chiuso era; perché la troppa
soavità del canto
alcuna volta lo sforzava a piangere
silenziosamente,
e, vedendolo, anch'io con lui piangeva.

FRANCESCA Voi piangevate?

PAOLO Francesca!

FRANCESCA Piangevate? Ah, Paolo, sia
benedetto colui che v'insegnò
tal pianto! Io pregherò per la sua pace²⁹.
Ora io vi vedo, vi rivedo come
allora, dolce amico³⁰.

Interessanti, in questi versi, sono i numerosi riferimenti ai tempi e agli incontri giovanili di Dante, formatosi nel trivio sotto l'amorevole guida di Ser Brunetto Latini, il sodomita del quindicesimo dell'*Inferno*, per poi crescere come rimatore all'interno del gruppo degli stilnovisti, di cui Cavalcanti fu il massimo esponente. In tale scenario Paolo, proveniente dalla nobile famiglia dei Malatesta, appare come un giovane rampollo svogliato e annoiato dalla vita, in una componente decadente che lo avvicina allo Sperelli del *Piacere*. Sollecitato dalla musica di Casella, il cantore che l'Alighieri incontra all'inizio del suo cammino nella cantica del Purgatorio – ma anche dalla poesia dantesca – Paolo salva la propria esistenza di inetto grazie alla sensibilità del suo animo, ingentilito, in tono stilnovistico, dall'Amore.

²⁹ Cfr. *Inferno* V, v. 92.

³⁰ G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, cit. pp. 149-150.

La musica, che gli ha concesso “qualche ora di dolcezza”, diviene anche lo strumento che gli ha permesso di conoscere il profondo sentimento per Francesca, la quale si innamora della fragilità di Paolo, del suo ripiegamento introspettivo e malinconico, sino ad arrivare all’istante, dolcissimo e tragico insieme, del bacio velato da lacrime d’amore che non permettono ai due amanti di proseguire nella lettura del libro “galeotto” di Lancillotto e Ginevra.

PAOLO Leggete ancora!

FRANCESCA No, non vedo più
le parole.

PAOLO Leggete: «“Certamente...”».

FRANCESCA “Certamente”, dice essa, “io gli prometto;
ma che egli sia mio et io tutta sua,
e che emendate sien tutte le cose
mal fatte...”». Basta, Paolo.

PAOLO «“Dama”, dice esso, “gran mercé: baciato,
a me davanti, per cominciamento
di vero amore...”». Voi, voi! Che dice essa?
Ora che dice? Qui.

FRANCESCA *leggendo.*

Dice: «“Di che
io mi farei pregare? più lo voglio
io che voi...”»³¹. [...]

PAOLO Non vi legger più. Altrove
scritto è il destino. Nelle stelle è scritto
che palpitano come
la tua gola e i tuoi polsi
e le tue tempie. [...]
Dammi la bocca. Ancora! Ancora!³²

³¹ Ivi, pp. 152-153. Cfr. *Inferno* V, vv. 126-138.

³² Ivi, p. 200.

Un decennio più tardi la Francesca dannunziana trovò nuova fortuna scenica attraverso l'adattamento musicale del giovane compositore Riccardo Zandonai, su libretto dell'editore milanese Tito Ricordi. Come risulta evidente dalla lunghezza dei versi del poeta, uno degli ostacoli principali nella trasposizione musicale fu l'operazione di riduzione del libretto, di cui si occupò personalmente Ricordi, basti pensare, nel terz'atto, all'elenco dei personaggi riportati da d'Annunzio nel definire il contesto giovanile dantesco, nomi che interrompono la scena d'amore, come ebbe a dire lo stesso compositore, intenzionato a sostituirli con «un bel volo poetico che non inceppasse il libero salire della musica»³³, finalizzata all'esprimere il crescendo della passione travolgente delle due anime lussuose. Il canto di Francesca, il soprano, insiste sui registri acuti, così come quello di Paolo, il tenore, restituendo una sensazione di tensione estatica nei momenti di abbandono all'amore, facendosi più armonioso nei dialoghi e nelle scene collettive. Il trentino Zandonai, sensibile per nascita alla scuola musicale austro-tedesca, cercò nell'opera di accostarsi all'impressionismo di un autore quale Debussy, con cui il Vate aveva collaborato in quegli anni al *Martirio di San Sebastiano*, senza dimenticare la componente wagnerista che la caratterizza.

D'Annunzio, che in anni prossimi al personale intervento nel primo grande conflitto mondiale ebbe poco tempo per dedicarsi a questa versione – senza partecipare nemmeno alla fortunata “prima” del febbraio 1914 al Teatro Regio di Torino – si soffermò in particolare su una ventina di versi che avrebbero sostituito la parte descrittiva dell'atto terzo, riuscendo, in una sinteticità più che mai espressiva, nello scolpire eternamente i due innamorati. Versi come «Nemica ebbi la luce, / amica ebbi la notte [...] Ahi, che già sento all'arido / fiato sfiorir la primavera nostra!»³⁴ racchiudono infatti il significato più recondito della tragedia, favorendo la partitura musicale.

La difficoltà principale per Zandonai – che adattò un testo letterario estremamente raffinato, non consueto nei libretti d'opera – fu dunque quello della riduzione scenica, attraverso tagli molto consistenti e alquanto delicati per un autore ben consapevole che «Con questa opera si decide il mio destino»³⁵.

L'editore Ricordi puntava molto sul fatto che il testo dannunziano riuscisse a conferire prestigio anche ad un nome, quello di Zandonai, ancora poco conosciuto in anni nei quali il protagonista indiscusso era Giacomo Puccini, andando a creare una sorta di competizione tra il giovane musicista e il gigante della *Tosca* e della *Madama Butterfly*, dopo che era definitivamente

³³ C. Santoli, *op. cit.*, p. 78.

³⁴ A. Guarnieri Corazzol, *op. cit.*, p. 231.

³⁵ C. Santoli, *op. cit.*, p. 83.

tramontata qualsiasi possibile collaborazione tra d'Annunzio e Puccini, due personalità di spicco che mai riuscirono a instaurare un sodalizio librettistico a causa delle loro incolmabili differenze stilistiche e politiche.

L'ambizioso desiderio di gloria che il Ricordi aveva conferito alla Francesca ben si esprime nel racconto di Zandonai una volta raggiunto d'Annunzio a Parigi, insieme all'editore, per presentargli il libretto tratto dai suoi versi, ma spogliato di una serie di parti decisamente consistenti la cui eliminazione sarebbe forse risultata intollerabile per il poeta. La sapiente riduzione e la buona riuscita della prima messa in scena rappresentò invece il successo principale per Zandonai, così come per d'Annunzio la Francesca rimane il vertice tragico del suo teatro insieme a *La figlia di Iorio*.

Parigi 1912-13. Primo incontro col Poeta. L'editore Tito Ricordi deve leggergli la riduzione a libretto di *Francesca da Rimini*. Il poema è stato ridotto alle identiche proporzioni del *Falstaff* di Boito, e si teme molto che la enorme sfrondata di versi, scene e personaggi possa sembrargli una crudele mutilazione. La lettura avviene fra il silenzio, l'attenzione e la previsione di un solenne fiasco... Confesso che la mia emozione era intensa, perché dal verdetto del Poeta dipendeva la realizzazione musicale del poema che già mi assillava da mesi e mesi. Alla fine della lettura non mai interrotta, d'Annunzio, sereno e sorridente, si alza, stringe la mano all'amico editore e pronuncia queste testuali parole: «Bravo, Tito; sei veramente un uomo di teatro; la tua riproduzione è perfetta e desidero che nella pubblicazione del libretto, accanto al mio nome figurino il tuo»³⁶.

Per comprendere un'altra opera di fondamentale importanza nel teatro musicale dannunziano, *Le Martyre de Saint Sébastien*, è bene fare ancora una volta riferimento al romanzo *Il fuoco*, che riassume la concezione e i principi teatrali del suo autore, evidenziando il ruolo della componente musicale e spiegandola anche in connessione al ruolo del pubblico. In particolare, per il *Martyre*, è facile capire come la scena prenda vita da un'immagine, da una serie di impressioni estetiche che sono conseguenza della contemplazione del mistico martirio. Se inizialmente tali suggestioni possono apparire vaghe e distanti, è compito della musica avvicinarle alla sensibilità dello spettatore.

Io avvicino così le persone del drama allo spettatore. [...] Su la scena comune quelle immagini sono distanti così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto con i fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente poiché rischiaro i fondi più segreti della volontà che le produce. Intendi? La loro intima essenza è là, scoperta e messa in comunione immediata con l'anima della folla che sente sotto le Idee significate dalle voci e dai gesti la profondità dei Motivi musicali che a quelle corrispondono nelle sinfonie³⁷.

³⁶ Ivi, p. 77.

³⁷ G. d'Annunzio, *Il fuoco*, cit. p. 154-155.

Alla potenza della parola scenica, con il libretto in francese composto da d'Annunzio, e della musica, di Claude Debussy, si aggiunge l'elemento della danza, in conformità con la concezione dannunziana secondo cui l'artista doveva essere in grado di creare un'opera d'arte totale, occupandosi di ogni aspetto dello spettacolo – dalla recitazione ai costumi, dalla scenografia alla partitura musicale – ad ognuno dei quali, nel loro essere articolati e complessi, il poeta si dedicò con la consueta cura per i dettagli, superando le barriere tra le diverse espressioni artistiche: «O arte, arte inseguita con tanta passione e intraveduta con tanto desiderio! Disperato amore della parola incisa per i secoli! [...] La penna era come il pennello, come lo scarpello, come l'arco del sonatore»³⁸.

Nel ruolo di San Sebastiano, il santo efebico dalla languida bellezza che «è, ad un tempo, Gesù e Adone, assetato di sofferenza carnale»³⁹, venne scelta la danzatrice Ida Rubinstein, protagonista assoluta dei Balletti Russi di Diaghilev che in quegli anni tanto appassionavano la Parigi giunta ormai al tramonto della stagione impressionista e simbolista.

Per mezzo della musica, della danza e del canto lirico creo intorno ai miei eroi un'atmosfera ideale in cui vibra tutta la vita della Natura così che in ogni loro atto sembrano convergere non soltanto le potenze dei loro destini prefissi ma pur anche le più oscure volontà delle cose circostanti, delle anime elementari che vivono nel gran cerchio tragico⁴⁰.

D'Annunzio – totalmente inserito nel fervido contesto intellettuale della Parigi di inizio XX secolo, capitale della cultura europea – incontrò la Rubenstein all'Opéra in occasione del balletto russo *Cleopatra*, visitando la Diva in camerino, dove il suo sguardo gli rievocò alla mente l'iconografia del martire trafitto dai dardi, che accompagnerà il Vate per l'intera esistenza, sino all'ultima dimora presso Gardone. Le fattezze della danzatrice – compiuta espressione dell'ideale androgino che il poeta aveva nella propria concezione – ripercorre le icone peruginesche, di Antonello o di Guido Reni, prestandosi perfettamente ad esprimere il godimento di un santo che trova la gioia nel dolore, conquistando l'eterna beatitudine nel momento stesso dell'atroce supplizio, invocando di morire poiché nella morte è la sua vita: «Je meurs de ne pas mourir»⁴¹.

Dal punto di vista letterario l'opera è un Mistero, un genere teatrale che ebbe successo verso la fine del Basso Medioevo e che deriva dal termine latino “misterium”, ossia una cerimonia volta a rappresentare drammaturgicamente scene tratte dalla Bibbia o dalle agiografie dei santi, così da rendere al popolo viva testimonianza dei misteri religiosi. L'opera di d'Annunzio tuttavia,

³⁸ Idem, *Notturmo*, cit. p. 10.

³⁹ R. Tedeschi, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁰ G. d'Annunzio, *Il fuoco*, cit. p. 155.

⁴¹ Idem, *Poesie, teatro, prose*, cit. p. 554.

duramente criticata dall'arcivescovo di Parigi per immoralità, è intrisa di un misticismo che sfocia progressivamente nella sensualità, per di più esibita da una prima danzatrice ebraica nota per le sue frequentazioni femminili.

Se nel terzo atto, quello più rilevante a livello musicale, il santo, ormai redento dal ruolo di capo degli arcieri romani, è arrestato e condotto al cospetto dell'imperatore Diocleziano, rifiutandosi di abiurare la fede cristiana e di venerare alcuni idoli pagani, è nell'atto quarto in cui vengono mostrati i gesti più marcatamente erotici, in particolare nel momento in cui la danzatrice viene legata, quasi completamente nuda, al tronco del proprio tormento. L'eleganza dei suoi movimenti e l'interpretazione carica di partecipazione emotiva, insieme al breve atto quinto che culmina con una poetica lode a Dio, non bastarono a sopire le aspre critiche del pubblico per un'opera che non ebbe mai fortuna e che rappresenta un caso originale ed estremamente interessante nel catalogo di Debussy.

Il maestro Claudio di Francia, come lo chiamava il Vate, accettò con entusiasmo la collaborazione con d'Annunzio, al quale si unì in un intenso rapporto creativo e umano, mettendosi al lavoro come ispirato da «una sorta di eccitazione febbrile»⁴², motivato anche dal fatto che il poeta scriveva il libretto in funzione della sua musica⁴³, conscio che la propria raffinata scrittura, che i francesi avevano avuto modo di apprezzare attraverso i romanzi, avesse bisogno, sulla scena teatrale, della genialità di un compositore che il musicologo Massimo Mila non esita nell'indicare come il padre della musica moderna.

Mentre d'Annunzio romanziere e poeta si inserisce con precisione nella grande stagione decadente, così come nel teatro, rifacendosi nuovamente al *Fuoco*, è il portatore di un'arte nuova – su modello di Wagner – che avrebbe influenzato l'intero Novecento, risulta più complesso catalogare lo stile di Debussy in un unico genere musicale, essendo erede delle armonie romantiche e malinconiche di Chopin, ma ispirandosi anche alle ultime produzioni wagneriane. Artista rivoluzionario, portatore di un nuovo pensiero musicale⁴⁴, Debussy viene inserito da Mila nell'ambito di un impressionismo musicale⁴⁵ che si pone in connessione con il genere pittorico che aveva reso celebre la Francia negli anni appena precedenti⁴⁶.

L'arte di Debussy non si potrebbe comprendere, tuttavia, senza tenere conto anche delle influenze dei poeti del suo tempo, considerando che «per la sua maturazione il rapporto con gli

⁴² C. Santoli, *op. cit.*, p. 232.

⁴³ Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Tutto il teatro*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Newton Compton editori, 1995, p. 2.

⁴⁴ Cfr. Raffaele Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Roma, Carocci editore, 2017, p. 444.

⁴⁵ Cfr. Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 358.

⁴⁶ Per un approfondimento sull'autore: Stephen Walsh, *Claude Debussy. Il pittore dei suoni*, Torino, EDT, 2019.

ambienti musicali fu meno decisivo di quello con artisti e poeti»⁴⁷, facendosi interprete di quell'onirismo, tipicamente simbolista, che pervade le liriche di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé.

Le Martyre è da ascriversi dunque a questo profondo e fortunato dialogo tra i poeti e la musica, in una tradizione che dai Greci giunge fino agli anni che chiudono l'Ottocento, quando i poeti e i musicisti, rappresentanti eletti dell'umanità, indagano, oltre la realtà percepibile, le vie più recondite dell'esistenza e il suono diviene la chiave simbolica della parola e dell'azione.

La partitura di Debussy – di cui è stata tratta anche una suite per orchestra in cui si perde però il significato scenico delle parti vocali – si pone in stretta connessione, al pari dei versi dannunziani, con opere come *Hérodiade* e *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé, in cui il confine che delimita il sogno dalla realtà diviene più che mai sottile e nelle quali la verità viene scrutata attraverso le parole o, lì dove non dovessero bastare, per mezzo della musica.

Ricorrenti sono così le tematiche di riflessione sul sogno e sulla morte, per mezzo di figure che dall'altera Erodiade, istigata a decapitare il Battista, passando per il risveglio sensoriale di un fauno sollecitato da alcune ninfe, confluiscono nel martire dannunziano – il cui aspetto androgino rievoca anche *La Jeune Parque* di Valéry – il quale conquista la beatitudine dell'eterna salvezza, accolto da un corteo di angeli musicanti, che lo invitano a cantare la gioia nel cielo del Paradiso, che raffigura simbolicamente il raggiungimento di quell'altrove tanto agognato dai poeti:

Sei bello. Prendi sei ali
d'Angelo e vieni alla scala
dei musicisti Fuochi
a cantare l'inno novello
al cielo che si constella
delle tue piaghe immortali,
o Sebastiano⁴⁸.

⁴⁷ Mario Baroni et al., *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1988, p. 385.

⁴⁸ G. d'Annunzio, *Tutto il teatro*, cit. p. 182.

CAPITOLO SECONDO

Suggerimenti musicali nei romanzi

Nella produzione romanzesca di d'Annunzio un ruolo di primaria importanza spetta, nel 1900, a *Il fuoco*, in cui l'autore, attraverso la figura del protagonista, Stelio Effrena, si consacra degno prosecutore dell'opera di Richard Wagner, suo modello imprescindibile nell'ambizione di creare un'opera d'arte totale fra i marmi del nuovo Teatro d'Apollo, sul Gianicolo, che, simile all'Altare della Patria e dedicato al genio di Claudio Monteverdi, si proponeva quale alternativa latina alla wagneriana Bayreuth.

Ancor prima del vero e proprio trionfo dell'espressione musicale nell'opera che apriva il nuovo secolo, era già stata nel 1889 la pubblicazione del suo romanzo più celebre, *Il piacere*, ad introdurre l'elegante motivo stilistico dei riferimenti musicali nelle pagine di prosa, connotate da una raffinatezza linguistica che raggiunge le vette espressive nel ricordo delle opere d'arte e nelle evocazioni musicali, ponendo l'accento – piuttosto che al tema operistico – alla produzione più intima e da camera, in conformità con il tono malinconico e decadente che avvolge lo scenario della Roma di fine Ottocento.

Il protagonista – quell'Andrea Sperelli «tutto impregnato di arte»¹ che amava la Roma berniniana dei papi – altri non è che d'Annunzio stesso, o meglio quello che il Vate avrebbe voluto essere, vale a dire un nobile di antica stirpe, «l'ideal tipo del giovine signore italiano del XIX secolo», cresciuto nel culto della massima: «Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte»².

L'estetismo raffinato per cui: «L'arte e la vita devono compenetrarsi e, per godere del tutto la seconda, occorre affermare la prima, sopra ogni cosa»³, insieme all'indole nostalgica di Sperelli, si riflettono perfettamente nei rimandi musicali che si trovano quasi in ogni capitolo, in particolare nel secondo libro, quando, durante la convalescenza seguita al duello in cui era stato ferito da un rivale in amore, il protagonista viene a conoscenza di una nuovo sentimento – così diverso da quello passionale per Elena Muti – ossia quello salvifico per Maria Ferres, capace di redimerlo dal peccato e di permettergli di riavvicinarsi, in un'unione mistica di rinascita, alla natura e alla bellezza.

¹ Gabriele d'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 40.

² Ivi, p. 41.

³ Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008, p. 68.

Ospite della cugina Francesca, marchesa d'Ateleta, presso la villa di Schifanoja, una sera, nel diletto di un momento conviviale, Maria e Francesca tornano con la mente ai tempi della loro giovinezza e agli anni trascorsi in conservatorio, mentre Maria si accosta al pianoforte.

Ella parlava di musica con sottilità d'intenditrice; e per rendere il sentimento, che una data composizione o l'intera arte di un dato maestro suscitava in lei, aveva espressioni ingegnose ed immagini ardite.

– Io ho eseguita ed ascoltata molta musica – diceva ella. – E di ogni Sinfonia, di ogni Sonata, di ogni Notturmo, di ogni singolo pezzo insomma, conservo una imagine visibile, un'impressione di forma e di colore, una figura, un gruppo di figure, un paesaggio; tanto che tutti i miei pezzo prediletti portano un nome, secondo l'immagine. [...]

– Ti ricordi, Francesca, in collegio, di quanti comenti in margine affliggemmo la musica di quel povero Chopin, del nostro divino Federico? Tu eri la mia complice⁴.

Attraverso le parole di Maria e l'intimità del legame tra le due donne, d'Annunzio ha modo di definire "divino" – per sensibilità e virtuosismo – l'amato Chopin, impreziosendo il suo nome di un pronome che lo rende familiare al lettore tanto quanto alle due amiche: «Trovai [...] una commozione inaspettata: sentii un notturno di Chopin così triste che durai fatica a trattenere le lacrime, e mi nascosi lì in un canto pallido, disfatto, con il cuore angosciato»⁵.

Il passaggio del romanzo appare cruciale anche per l'associazione sonora con un'immagine visiva, in una sinestesia che, quando Maria cita poco prima il *Preludio della goccia d'acqua* di Chopin, rievoca lo stile delle liriche dannunziane più celebri, in particolare *La pioggia nel pineto*, una vera e propria poesia uditiva a cui è associata, ad ogni immagine, una componente percettibile nella sfera del suono: «odo / parole più nuove / che parlano gocciole e foglie / lontane».

Nella metamorfosi panica vive il sentimento dell'io lirico con Ermione, dietro il cui nome si cela la figura di Eleonora Duse e si consuma «la favola bella che oggi m'illuse, che oggi t'illude».

Ella cantò ancora un'*Arietta* di Antonio Salieri. Poi sonò una *Toccata* di Leonardo Leo, una *Gavotta* del Rameau e una *Giga* di Sebastiano Bach. Riviveva meravigliosamente sotto le sue dita la musica del XVIII secolo, così malinconica nelle arie di danza; che paion composte per esser danzate in un pomeriggio languido d'una estate di San Martino, entro un parco abbandonato, tra fontane ammutolite, tra piedistalli senza statue, sopra un tappeto di rose morte, da coppie di amanti prossimi a non amar più⁶.

⁴ G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit. p. 172.

⁵ Carlo Santoli, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni editore, 1997, p. 29.

⁶ G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit. p. 175.

La poesia quanto la musica, ci spiegano i versi di d'Annunzio e le parole di Andrea Sperelli nell'udire il canto di Maria, sono espressioni privilegiate del sentimento dell'amore, delle occasioni perdute, dei rimpianti mai pienamente sopiti.

Chopin, nel suo preludio divenuto noto per l'analogia onomatopeica con una goccia d'acqua, è il rappresentante di un romanticismo inteso, in tono leopardiano, come ripiegamento dell'essere su se stesso, nel mare della propria interiorità, e quella goccia, identificabile con una lacrima, diviene l'espressione dell'animo più profondo, il moto di commozione che sfocia nel pianto liberatorio dei cuori più sensibili al calare della sera.

Laudata sii pel tuo viso di perla,
o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace
l'acqua del cielo! [...]

Laudata sii per la tua pura morte,
o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!

Il romanticismo che aveva aperto l'Ottocento, inteso sotto questa sfumatura intimista, coincide allora con il tono crepuscolare e di "decadenza" che caratterizza le pagine del romanzo e della città eterna di fine secolo.

Quel languore dell'aria e della luce, ove tutte le cose parevano quasi perdere la loro realtà e divenire immateriali, mettevano nel giovine una prostrazione infinita, un senso inesprimibile di scontento, di sconforto, di solitudine, di vacuità, di nostalgia⁷.

La soluzione a tale spirito malinconico, sembra suggerirci il poeta, è – oltre alla più effimera volontà di seduzione che per Sperelli si concretizza nella ricerca edonistica del piacere – il vivere d'arte, che si rivela essere l'altro filo rosso decisivo dell'opera, in una perfetta armonia tra versi poetici, musica e natura raggiungibile solamente attraverso le capacità poetiche o per mezzo di nobili ideali quali la bellezza.

Romanzo dal tono fortemente introspettivo e psicologico, che analizza i comportamenti che conducono sino all'episodio più cupo di cronaca nera, consumatosi all'interno di una dimora gentilizia nell'epoca dell'età umbertina, *L'innocente*, «pieno di tristezze e di sentimenti rari e profondi»⁸, fu edito nel 1892 ed ha per protagonista il nobile Tullio Hermil, sposato da sette anni con la moglie Giuliana, dalla quale ha avuto due bambine.

⁷ Ivi, p. 43.

⁸ Piero Chiara, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, p. 77.

Elegante uomo mondano dai gusti raffinati, Tullio, nonostante l'apparente serenità coniugale e familiare, lascia intravedere man mano un temperamento inquieto e un io dissoluto che ne porterà all'exasperazione la complessa personalità, segnata da un evento traumatico quale il tradimento della moglie. Pur essendo stato ripetutamente infedele alla consorte, vivendo una passione erotica con l'affascinante Teresa, in Tullio si manifesta a tratti un desiderio di purezza, accuratamente descritto dalla penna del Vate, che lo porterà a cercare di rinnovare un sentimento ormai sopito, aspetto estremamente moderno, così da esserle vicino con premuroso e sincero affetto nel momento del bisogno, quando la salute cagionevole della donna peggiorerà in modo preoccupante, spunto narrativo che si ricollega all'episodio biografico della relazione del poeta con Barbara Leoni, ammalatasi e costretta ad una operazione negli anni di frequentazione con d'Annunzio.

Venuto a conoscenza che quella debolezza fisica è in realtà causata da una gravidanza generata dal tradimento, Tullio, pur sforzandosi di accettare tale condizione, riverserà il proprio odio verso l'innocente nascituro, arrivando al crudele delitto.

In questo scenario la componente musicale emerge in un momento cruciale della narrazione, in pagine spiccatamente riflessive, quando il ripiegamento dell'io lirico denota la capacità del poeta di comprendere l'animo umano nelle sue sottili sfumature.

Sarà infatti l'osservare di nascosto un istante di inspiegabile e improvvisa spensieratezza vissuta dalla donna, intenta a cantare l'aria di Orfeo "Che farò senza Euridice?" di Gluck, che fomenterà i dubbi nell'animo inquieto del protagonista, diviso tra la possibilità di riavere accanto l'amata come un tempo ed un dissidio incolmabile.

Era la prima volta, dopo lungo tempo, che ella cantava così, movendosi per la casa; era la prima volta che io la riudiva, dopo lunghissimo tempo. – Perché cantava? Era dunque lieta? A quale affetto del suo animo rispondeva quell'effusione insolita? – Un turbamento inesplicabile mi vinse. Andai verso di lei senza riflettere, chiamandola per nome.

Vedendomi entrare nella sua stanza, ella si stupì; rimase per un poco attonita, in una sospensione manifesta.

– Canti? – io dissi, per dire qualche cosa, impacciato, meravigliato io stesso del mio atto straordinario.

Ella sorrise d'un sorriso incerto, non sapendo che rispondere, non sapendo quale contegno assumere davanti a me. E mi parve di leggere nei suoi occhi una curiosità penosa, già altre volte da me notata fuggevolmente: quella curiosità compassionevole con cui si guarda una persona sospettata di follia, un ossesso. Infatti, nello specchio di contro io scorsi la mia immagine; rividi il mio volto scarno, le mie occhiaie profonde, la mia bocca tumida, quell'aspetto di febricitante che avevo già da qualche mese⁹.

Il presagio del tradimento ed il mutamento che connota il comportamento dell'amata viene

⁹ Gabriele d'Annunzio, *L'innocente*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, pp. 42-43.

analizzato dal poeta attraverso la suggestione melodica della struggente aria di Orfeo, perfetta espressione del sospetto insito in Tullio e del mistero che, in un momento, avvolge la moglie Giuliana.

La potenza della musica è quella di evocare un ricordo, che si trasforma ancora una volta, a partire dalla sensazione sonora, in un'immagine nitida che ricorda la donna intenta ad imbellettarsi in una tersa mattina di novembre, ma anche, appena dopo, in una percezione olfattiva, con il profumo che invade l'aria che, puntualmente, si aggiunge nel libro della memoria.

Era di mattina; era di novembre. Ella stava in piedi, presso a un tavolo ornato di merletti su cui rilucevano sparse le innumerevoli minuterie moderne destinate alla cura della bellezza muliebre. Portava un abito di vigogna oscuro; e teneva ancora in mano un pettine di tartaruga bionda con la costola d'argento. L'abito, di foggia semplicissima, secondava la svelta eleganza della persona. Un gran mazzo di crisantemi bianchi le saliva di sul tavolo all'altezza della spalla. Il sole dell'estate di San Martino scendeva per la finestra; e nella luce vagava un profumo di cipria o d'essenza che io non seppi riconoscere. [...]

Non riesco a dissipare la mia confusione, a riconquistare la mia franchezza. Sentivo che ogni intimità fra noi due era caduta. Ella mi pareva un'altra donna. E intanto l'aria di Orfeo mi ondeggiava ancora su l'anima, m'inquietava ancora.

Che farò senza Euridice?...¹⁰

Nel canto di Giuliana, che appare agli occhi del marito ferito come “un'altra donna”, finalmente compresa per “quale era in realtà”, il protagonista vi riflette infine anche l'immagine di se stesso di lei privato, come l'ardente e triste Orfeo che si precipita negli inferi per salvare l'amata, poi perduta per una mancanza, per una fatale e quanto mai umana incapacità d'attesa.

In quella luce dorata e tepida, in quel profumo così molle, in mezzo a tutti quegli oggetti improntati di grazia femminile, il fantasma della melodia antica pareva svegliare il palpito d'una vita segreta, spandere l'ombra d'un non so che mistero. [...]

Ella mia riapparve quale era in realtà: una giovine signora elegantissima, una dolce e nobile figura, piena di finezze fisiche, e illuminata da intense espressioni spirituali; una signora adorabile, insomma, che avrebbe potuto essere un'amante deliziosa per la carne e per lo spirito¹¹.

Il confronto con la moglie, riscoperta nel suo essere elegante e desiderabile, si risolve in un dialogo incerto e alquanto sospeso, in una serie di parole mancate, di domande che Tullio preferisce reprimere e tenere celate, preludio alla presa di consapevolezza dell'avvenuto tradimento e del precipitare negli abissi della follia.

¹⁰ Ivi, p. 43.

¹¹ Ivi, p. 44.

– Com'è bella l'aria che tu cantavi dianzi! – io dissi, obbedendo all'impulso che mi veniva dalla strana inquietudine.

– Tanto bella! – ella esclamò.

E una domanda mi saliva alle labbra: «Ma perché cantavi?»

La trattenni; e ricercai dentro di me la ragione di quella curiosità che mi pungeva. [...]

S'ella avesse ceduto a qualcuno? O se anche stesse per cedere? [...]

Uno sgomento subitaneo m'invaso; e la stretta dell'angoscia fu così forte che io pensai: «Ecco, ora le confesso il mio dubbio. La guarderò in fondo alle pupille dicendole: – Sei ancora pura? – E saprò la verità. Ella non è capace di mentire». [...]

– Abbi pazienza, Tullio – mi disse, quasi timidamente, Giuliana. – Mettimi questo spillo qui, nel velo. [...]

E mentre le appuntavo il velo, provai una repulsione istantanea al pensiero della possibile impurità¹².

A completamento della trilogia dei “Romanzi della Rosa” – insieme a *Il piacere* e *L'innocente* – nel 1894 uscì il *Trionfo della morte*, un romanzo che ricalca i precedenti per il fallimento del protagonista, Giorgio Aurispa, anch'egli un alter ego dannunziano che, nello stesso Leitmotiv decadente di Sperelli ed Hermil, perderà la donna amata a causa della propria inettitudine, del suo vanaglorioso egocentrismo accompagnato da un bisogno di autopunizione che lo porterà ad un suicidio che è insieme omicidio.

Aurispa, «uno Sperelli tornato alle origini»¹³ che vive a Roma ma avverte la necessità di ricominciare da quelle sue disprezzate origini abruzzesi, anticipando l'idea dell'autore di comporre, qualche anno più tardi, il dramma pastorale *La figlia di Iorio*, manifesta la medesima necessità rigenerativa nella passione che vive per Ippolita Sanzio, in cui si specchia nuovamente la relazione del Vate con Barbara Leoni, ispiratrice negli stessi anni anche delle impressioni poetiche delle *Elegie romane*.

Il romanzo, «una delle prose più celebrate per i legami con la musica»¹⁴, sviluppa la tematica di amore e morte attraverso il richiamo del *Tristano e Isotta* di Wagner, «che accompagna Giorgio e Ippolita all'appuntamento mortale»¹⁵, oltre che l'interpretazione dei concetti superomistici nietzschiani.

¹² Ivi, pp. 44-45.

¹³ G. B. Guerri, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴ Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 15.

¹⁵ Ivi, p. 17.

ISOTTA Ignori tu l'amore?
La sua grande potenza?
Sovrano
dell'ardimento,
signore
del divenire,
vita e morte servono a lui. [...]
Io folle avevo
scelto la via della morte:
ma l'amore
m'ha strappato alla mia sorte¹⁶.

Nella propria inettitudine, Giorgio non riesce a lottare per rimanere attaccato alla vita, lasciandosi trasportare da una morte che, vista come trionfale, non è altro invece se non il proprio fallimento nel momento stesso in cui trascinerà con sé anche l'amata. Evidente è la contrapposizione con l'epilogo amoroso di Tristano e Isotta, basti dire che il verso conclusivo dell'ultima pagina del romanzo dannunziano, «e precipitarono nella morte avvinti», non ha nulla a che vedere con il Tristano del «ch'amor di nostra vita dipartille»¹⁷ di dantesca memoria o con l'abbraccio, «che, come vedi, ancor non m'abbandona»¹⁸, in cui sono uniti eternamente Paolo e Francesca.

I suicidi che aprono e chiudono il romanzo, in principio con la morte dello zio Demetrio e poi con quella del protagonista, rimandano così ad un tragico eterno ritorno nietzschiano che lega indissolubilmente l'Aurispa alla figura dello zio, a cui si sente vicino per raffinato estetismo, in particolare nell'inclinazione alla musica, e per quell'insanabile sofferenza verso la mediocrità del reale.

Non era stata, per lui e per Demetrio, la Musica una Religione? Non aveva ad entrambi ella rivelato il mistero della vita suprema? Ad entrambi ella aveva ripetuto, ma con un senso diverso, la sentenza del Cristo: «Il nostro regno non è di questo mondo»¹⁹.

¹⁶ Richard Wagner, *Tristano e Isotta*, a cura di Giulio Cogni, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1968, p. 107.

¹⁷ *Inferno* V, v. 69.

¹⁸ *Ivi*, v. 105.

¹⁹ Gabriele d'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, p. 327.

In chiusura del libro secondo, visitando la casa paterna e la stanza dove lo zio si era tolto la vita, Giorgio e Ippolita, come Andrea e Maria nel *Piacere*, si lasciano trasportare dalle sensazioni musicali, questa volta puramente visive, quasi la figura di Demetrio si manifestasse negli strumenti musicali abbandonati e negli spartiti sparsi per la camera.

Nella terza stanza, severa e semplice, le memorie erano musicali, venivano dai muti strumenti. Sopra un lungo cembalo levigato, di palissandro, ove le cose si riflettevano come in una sfera, riposava un violino nella sua custodia. Sopra un leggio una pagina di musica si sollevava e si abbassava ai soffii dell'aria, quasi in ritmo con le tende.

Giorgio si avvicinò. Era una pagina d'un *Mottetto* di Felix Mendelssohn: – DOMENICA II POST PASCHA: *Andante quasi Allegretto: Surrexit pastor bonus...* – Più in là, sopra un tavolo, giacevano ammonticchiate le partiture per pianoforte e violino, edizioni di Lipsia: Beethoven, Bach, Schubert, Rode, Tartini, Viotti²⁰.

Come in una visione onirica e come in un dipinto di Böcklin, ecco comparire l'austera immagine di Demetrio, intento a suonare il violino, evocato da Giorgio, in quell'idea ricorrente in d'Annunzio per cui la musica è espressione di un ricordo.

La figura di Demetrio, alta, smilza, un po' curva, con un collo lungo e pallido, con i capelli rigettati indietro, con la ciocca bianca sul mezzo della fronte, riapparve. Teneva il violino. Si passò una mano su i capelli, alla tempia, sopra l'orecchio, con un atto che gli era familiare. Accordò l'istrumento, diede la pece all'archetto; incominciò la sonata. La sua mano sinistra scorreva su le corde, lungo il manico, premendole con la punta delle dita scarne, convulsa e fiera, mentre di sotto la pelle il gioco de' muscoli era così palese che faceva quasi pena. La sua mano destra eseguiva la cavata con un gesto largo e impeccabile. Talvolta, egli appoggiava più forte il mento, reclinava il capo, socchiudeva le palpebre, raccogliendosi tutto nella delizia interiore²¹.

Il significato più recondito del romanzo, quel desiderio di morte nella ricerca di un senso esistenziale, è una volta in più affidato alla musica, che ritorna nel primo di una serie di autori romantici di cui si serve l'autore per avvicinarsi al terribile gesto suicida del finale.

Riapparve così, a Giorgio, il violinista. Ed egli rivisse ore di vita già vissute; le rivisse non soltanto in ispirito ma in sensazione reale e profonda. Rivisse quelle lunghe ore di calda intimità e di oblio, quando egli e Demetrio, soli, nella stanza tiepida ove non giungeva un romore, eseguivano la musica dei prediletti maestri. [...]

Quante volte avevano ripetuto una Romanza senza parole di Felix Mendelssohn, che aveva rivelato a loro stessi, nel fondo della loro anima, nella parte più intima della loro sostanza, una specie d'inconsolabile disperazione!²²

²⁰ Ivi, p. 140.

²¹ Ivi, p. 140-141.

²² Ivi, p. 141.

Le citazioni di componimenti romantici, in un registro linguistico costantemente onirico, proseguono con Schumann e Chopin, per concludersi con Wagner, quell'autore che lega l'intera opera e ne sancisce la tragica conclusione.

Una *Pagina* di Roberto Schumann evocava il fantasma d'un amore inveterato che aveva disteso sopra di sé a guisa d'un artificiale firmamento il tessuto delle sue memorie più belle e con una dolcezza attonita e triste lo vedeva a poco a poco impallidire. Un *Improvviso* di Federico Chopin diceva come in sogno: «Odo nella notte quando tu dormi sul mio cuore, odo nel silenzio della notte una stilla che cade, che lenta cade, eguale continua cade, così da presso, così lontano! Odo nella notte la stilla che dal mio cuore cade, lo stillante sangue che dal mio cuore cade, quando tu dormi, quando tu dormi, io solo. [...]

Ma nel preludio del *Tristano e Isolda* l'anelito dell'amore verso la morte irrompeva con una veemenza inaudita, il desiderio insaziabile si esaltava in una ebrezza di distruzione»²³.

Il percorso della musica attraverso la prosa dei romanzi dannunziani – tutti caratterizzati da protagonisti che «ascoltano e suonano sempre con partecipazione massima»²⁴ – si conclude con la sua vetta espressiva nell'opera *Il fuoco*, incentrato sulla musica e sul silenzio che avvolge le descrizioni delle meravigliose calli veneziane, dove il silenzio è essenza stessa del manifestarsi della musicalità.

E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? [...] Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la paura dei suoni²⁵.

Il titolo del romanzo allude a quella passione che arde e consuma l'autore come il suo alter ego, rievocando nella storia d'amore tra Stelio Effrena e l'attrice tragica Foscarina il sentimento del poeta per Eleonora Duse, l'unico che sopravvisse, quantomeno nel ricordo, alla caducità del tempo e a quelle fuggevoli relazioni vissute dall'insaziabile amante.

L'obiettivo primario per il protagonista, incarnazione del superuomo, è dare vita ad un'opera d'arte totale che fosse in grado, pur prendendo Wagner quale modello, di rinnovare una creazione «d'essenza puramente settentrionale»²⁶ in una che riportasse in auge lo splendore e la secolare tradizione drammaturgica del nostro paese, pensata: «su le rive del Mediterraneo,

²³ Ivi, p. 356-357.

²⁴ Roberto Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano, Ricordi, 2003, p. 38.

²⁵ Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, p. 154.

²⁶ Ivi, p. 86.

tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino»²⁷, in quanto: «La fortuna d'Italia è inseparabile dalle sorti della Bellezza, cui ella è madre»²⁸.

Questi passi del romanzo denotano lo spirito fortemente patriottico che anticipa la posizione nazionalista del Comandante nel corso del primo grande conflitto mondiale, sostituendo a quell'opera d'arte totale tipica del teatro wagneriano una versione per così dire berniniana, essendo stato il geniale architetto della Roma barocca uno dei primi a concepire capolavori che coniugassero in loro più forme d'arte, basti pensare agli interventi nella Basilica Vaticana o all'Estasi di Santa Teresa: «Il Bernino fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò»²⁹.

Nelle pagine conclusive del romanzo si compie simbolicamente tale passaggio di testimone tra Wagner e Stelio Effrena, il quale si offre di trasportare insieme ai compagni il feretro dell'illustre compositore, venuto a mancare a Venezia.

Il mondo pareva diminuito di valore.

Stelio Effrena domandò alla vedova di Riccardo Wagner che ai due giovani Italiani i quali avevano trasportato una sera di novembre dal battello alla riva l'eroe svenuto, e a quattro loro compagni, fosse concesso l'onore di trasportare il feretro dalla stanza mortuaria alla barca e dalla barca al carro. Tanto fu concesso. [...]

I sei portatori si disposero innanzi alla salma, aspettando un cenno. Altissimo era il silenzio, ed essi non battevano palpebra; ma un dolore impetuoso investiva le loro anime come una raffica e le squassava fin nelle radici profonde.

Tutti erano fissi all'eletto della Vita e della Morte. Un infinito sorriso illuminava la faccia dell'eroe prosteso: infinito e distante come l'iride dei ghiacciai, come il bagliore dei mari, come l'alone degli astri. Gli occhi non potevano sostenerlo; ma i cuori, con una meraviglia e con uno spavento che li faceva religiosi, credettero di ricevere la rivelazione di un segreto divino³⁰.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ivi, p. 97.

²⁹ Ivi, p. 88.

³⁰ Ivi, p. 295.

CAPITOLO TERZO

Le liriche da camera su testi di d'Annunzio

La musica, nella vita e nell'opera di Gabriele d'Annunzio, è stata un vero e proprio filo rosso che ha unito le più disparate esperienze, dalla scena operistica alle numerose citazioni nei romanzi, sino alla centralità di questa espressione artistica nella costituzione fiumana.

Se opere come la *Francesca da Rimini* o *Le Martyre de Saint Sébastien* hanno tuttavia ottenuto un successo dal punto di vista economico che non si è convertito in una fortuna scenica duratura, vi è un genere, maggiormente intimo e riflessivo, in cui i versi di d'Annunzio hanno trovato la loro espressione più compiuta e autentica, vale a dire la musica da camera, in una serie di pezzi per voce e pianoforte dal raffinato lirismo che hanno coinvolto un gruppo di importanti musicisti di inizio Novecento¹, particolarmente interessati alla produzione cameristica.

A seguito di un secolo dominato dal teatro musicale, per questi compositori la poesia dannunziana si addiceva perfettamente nel trasporre in note quei sentimenti maggiormente privati e riflessivi propri della poesia per musica e di brani salottieri che esprimono il gusto della cultura del nostro paese al culmine della stagione decadente e all'inizio del nuovo secolo. Tra questi musicisti spicca l'amico di gioventù Francesco Paolo Tosti, «il biondo Apollo musagete»², prolifico autore di eleganti romanze che non compose mai un libretto d'opera lirica per dedicarsi esclusivamente alle liriche da camera, distaccandosi dal liederismo tedesco di Schubert e Brahms per creare un genere salottiero tipicamente nostrano, amato dalle fanciulle e dai giovani della buona società.

D'Annunzio, che di Tosti apprezzava la «limpida vena di melodia»³ riconoscendone qualità come la raffinata scrittura e la spontaneità dell'invenzione melodica, era solito recarsi presso la dimora romana del musicista, in compagnia di una ristretta cerchia di giovani artisti, in una sorta di piccolo cenacolo nel quale potersi dedicare completamente alla musica e a questo genere intimistico.

Era una gran dolcezza per tutti i nostri sensi; e l'esaltazione dei nervi era tale, in certi momenti, che ci guardavamo in faccia impallidendo o ci sentivamo soffocare come da una sovrabbondanza di forze. La musica ci aveva chiusi in un circolo magico. Dopo due mesi di quella consuetudine, le nostre sensazioni si erano così affinate che ogni urto della vita esteriore

¹ Cfr. Raffaele Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Roma, Carocci editore, 2017, p. 481.

² Idem, *D'Annunzio musicographe*, in «Publifarum», 35 Écriture mélomanes, 2021, p. 154.

³ Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, Torino, EDT, 1996, p. 172.

ci affliggeva e ci turbava. Eravamo quasi infermi. Certe arie e certe frasi musicali ci perseguitavano da per tutto, incessantemente⁴.

Ispirati da d'Annunzio nella ricerca di evocare un clima sentimentale che rispecchiasse il proprio stato d'animo e quello suscitato dalla poesia si distinsero così, oltre a Tosti – autore di una trentina di brani dannunziani in un arco di tempo molto lungo, a cominciare da *Visione!*... (1880) sino ad arrivare alla postuma *Consolazione* (1919) – anche Ottorino Respighi e Alfredo Casella, per citare quelli analizzati in questa selezione di undici romanze incentrate sul sentimento dell'amore nelle sue infinite sfaccettature, senza dimenticare Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Mario Castelnuovo-Tedesco.

Considerando il principio dannunziano della comunione tra musica e parola, idea tipicamente romantica e decadente che il poeta riprende dalla propria passione per i simbolisti francesi e Verlaine in particolare, bisogna notare come fra la poesia dannunziana e la musica cameristica intercorra una duplice corrispondenza che da una parte – come nel caso specifico di Tosti – vede il poeta servirsi del sodalizio con l'amico compositore per sopperire alla mancanza «di non poter comporre per la mia poesia la mia musica, di non poter trattare la metrica e l'orchestra a un tempo»⁵, rammarico che sarà una costante della sua vita, ma che dall'altra mostra l'interesse dei musicisti nell'accostarsi ai versi di un autore che ha fatto della musicalità uno degli elementi portanti della sua produzione, sin da giovanissimo. Impegnato nella stesura di *Canto Novo*, la seconda delle sue raccolte poetiche, scriveva infatti alla propria ispiratrice nonché primo grande amore Elda Zucconi: «Mi sono provato, figurati, a fare un valzer in poesia. Mi dirai poi se ci sono riuscito: ho ripetuto la prima parte in fondo e ho intrecciato dei trilli e delle fughe qua e là...»⁶, riferendosi probabilmente allo scenario notturno, sublime e incantevole come solo nei componimenti di Chopin, dei versi di *O falce di luna calante*, da cui prenderanno ispirazione sia Tosti che Respighi.

I romanzi, intrisi di accenni musicali, così come la scena lirica, costituiscono solamente una parte dunque del legame tra il poeta e la musica, forse quella maggiormente approfondita, ma per una un'indagine più specifica è di fondamentale importanza concentrare l'attenzione ad una raccolta di poesie, centrale nell'analisi del capitolo, come *Poema paradisiaco*, che ha fatto dei riferimenti musicali uno dei propri tratti caratteristici: basti menzionare *Sopra un «Erotik» [di Edvard Grieg]*, *Ancora sopra l'«Erotik»*, *Sopra un «Adagio» [di Johannes Brahms]* e *Sopra un'aria antica*.

⁴ Adriana Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 97.

⁵ Ivi, p. 48.

⁶ Paola Sorge, *Eleganza e voluttà in Gabriele d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2013, p. 26.

Non va infine tralasciata la centralità della musica nell'esperienza autobiografica del Vate, dalla giovinezza come critico sul quotidiano romano "La Tribuna" – esordendo in occasione della "prima" del *Lohengrin* wagneriano al Teatro Apollo – alla profonda amicizia con Tosti, per giungere all'esperienza fiumana e agli ultimi anni a Gardone: «La musica funge insomma da reagente nel moltiplicare le esperienze estetiche, sinestetiche e perfino autobiografiche della narrativa dannunziana»⁷.

Spesso gli studiosi si sono soffermati sulla musicalità dei versi dannunziani, ponendola in relazione con la sensibilità simbolista e decadente dei suoi anni, il cui caso maggiormente approfondito è quello della più celebre tra le poesie di *Alcyone*, *La pioggia nel pineto*, una lirica che è tutta musicale e sviluppa un discorso sinfonico che comprende ogni elemento naturale che si esprimono come voci singole o corali di un'armonia celestiale della quale il poeta, grazie alle proprie capacità, si propone come cantore, ponendo il lettore in ascolto, poiché ogni elemento naturale presenta un proprio corrispettivo uditivo: «E il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora, stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita».

Minore attenzione è stata riservata invece all'importanza che hanno avuto la musica e i musicisti per i suoi componimenti, sul modo in cui il poeta si è accostato all'occasione musicale, adottando il proprio stile al modello salottiero, in particolare nel lavoro a quattro mani con Tosti, nel cui fortunato legame artistico sembra rivivere lo stile liederistico di Schubert e Goethe. Viceversa la poesia dannunziana è poi divenuta fonte di ispirazione per i musicisti, in una corrispondenza tra due forme artistiche che deriva dagli antichi Greci e giunge a Claudio Monteverdi, guidato nel comporre dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso, ma anche a Franz Liszt, che ha voluto restituire le emozioni suscitate, negli *Anni di pellegrinaggio* dedicati al nostro paese, dalla lettura di tre sonetti del Petrarca.

Dalle *Quattro canzoni di Amaranta* di Tosti, in cui viene ricordata la passione amorosa per la contessa Giuseppina Mancini – uno dei tanti amori fugaci del poeta che rimarranno però nel suo ricordo fino agli ultimi giorni al Vittoriale – sino al tenero affetto che lega un figlio alla madre nei sublimi versi di *Consolazione*, si cercherà di approfondire l'intenso legame che va instaurandosi tra poesia e musica, focalizzando l'attenzione sui momenti in cui la partitura ha voluto porre in risalto un determinato passaggio o un particolare significato voluto da un poeta per il quale «Il Verso è tutto»⁸.

I versi poetici, composti espressamente per l'occasione musicale, come nel caso delle *Quattro canzoni di Amaranta*, permetteranno allora di approfondire un d'Annunzio poeta meno

⁷ Raffaele Mellace, *D'Annunzio e la musica*, in «Nuova Secondaria» XXXI, 3, 2013, p. 52.

⁸ Gabriele d'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 153.

conosciuto, mentre nei componimenti musicati successivamente rispetto alla concezione della lirica, come le oniriche *Quattro liriche*, tratte da Respighi dal *Poema paradisiaco*, si avrà l'occasione di capire quali elementi testuali il musicista abbia voluto porre in evidenza, prendendo in esame la celeberrima poesia *La sera fiesolana*, malinconico scenario, meno approfondito a livello musicale, della ben nota relazione del poeta con Eleonora Duse.

La scelta di undici liriche deriva dalle fortunate ricorrenze accadute nella vita di d'Annunzio sotto l'auspicio di questa data che divenne particolarmente significativa nella vita di un poeta attentissimo ai segni del destino, che giudicava premonitori, al punto da decidere di compiere un gesto di notevole importanza in corrispondenza del sopraggiungere di quel numero ritenuto benaugurante. Come esempi basti dire che in data 11 febbraio 1907 visse, a suo dire, «la più straordinaria notte d'amore della sua vita con la contessa Mancini»⁹, a cui sono dedicate le quattro liriche di Tosti; il numero undici è poi la data, nel 1918, della Beffa di Buccari e sarebbe dovuta essere, nel settembre dell'anno seguente, anche quella dell'impresa di Fiume, conquista poi rimandata al giorno seguente – presagio nefasto – a causa della febbre che costrinse a letto il poeta. L'undici divenne così anche il numero di colpi di cannone che il Vate sparava a salve dalla Regia nave Puglia, nel parco di Gardone, per festeggiare un anniversario.

⁹ Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio. La vita come opera d'arte*, Milano, Rizzoli, 2023, p. 62.

*Elenco delle liriche su versi di d'Annunzio degli autori analizzati nel capitolo*¹⁰

- 1880 Francesco Paolo Tosti, *Visione!...*, melodia. Parole di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, 1880 [con violino o violoncello ad libitum]. Ora in Francesco Paolo Tosti, *Romanze su testi di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Ricordi, 1990 (*RsTGdA*).
- 1882 Id., *Buon capo d'anno*. Parole di Gabriele d'Annunzio. «Capitan Fracassa», 1° gennaio 1882. Ora in *RsTGdA*.
- 1882 Id., *Al signor direttore della «Cronaca bizantina»*, canzonetta per soprano e pianoforte. «Cronaca bizantina», 1° febbraio 1882. Ora in *RsTGdA* (*Vuol note o banconote?*).
- 1883 Id., *Bimbi e neve*, piccolo canto. Versi di Gabriele d'Annunzio. «Giornale per i bambini», III, 1883, 1.
- 1883 Id., *Malinconia*, melodie (*Dorme la selva, Quand'io ti guardo, L'ora è tarda, Or dunque addio, Chi sei tu che mi parli*). Parole di Mario de' Fiori¹¹. Milano, Ricordi, 1888. Ora in *RsTGdA*.
- 1883 Id., *Notte bianca*, serenata. Parole di Mario de' Fiori. Milano, Ricordi, 1900. Ora in *RsTGdA*.
- 1884 Id., *Arcano!...*, melodia. Parole di Mario de' Fiori. Milano, Ricordi, 1884. Ora in *RsTGdA*.
- 1885 Id., *Vorrei*, melodia. Parole di Mario de' Fiori. Milano, Ricordi, 1890. Ora in *RsTGdA*.
- 1892 Id., *Per morire*, melodia. Parole di Mario de' Fiori. Milano, Ricordi, 1892. Ora in *RsTGdA*.
- 1907 Id., *Quattro canzoni di Amaranta* (*Lasciami! Lascia ch'io respiri, L'alba sepàra dalla luce l'ombra, In van preghi, Che dici, o parola del Saggio?*) per voce e pianoforte. Poesia di G. d'Annunzio. Milano, Ricordi, 1907 [cop. 1917]. Ora in *RsTGdA*.
- 1907 Id., *A' vucchella*, arietta di Posillipo. Parole di G. d'Annunzio. Milano, Ricordi, 1907. Ora in *RsTGdA*.
- 1909 Id., *Consolazione*, poemetto (*Non pianger più, Ancora qualche rosa è ne' rosai..., Tanto accadrà, benché non sia d'aprile..., Perché ti neghi con lo sguardo stanco?, Sogna, sogna, mia cara anima!, Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?...), Quanto ha dormito, il cembalo!..., Mentre che fra le tende scolorate...*) per voce e pianoforte. Poesia di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, 1917 [cop. 1919] ora in *RsTGdA*.
- 1909 Ottorino Respighi, *Mattinata* (Gabriele d'Annunzio) per canto e pianoforte. Raccolta in *Sei melodie*, Bologna, Bongiovanni, 1910 [new cop. 1977].
- 1909 Id., *O falce di luna – Van li effluvi de le rose* (G. d'Annunzio) per canto e pianoforte. Raccolte in *Sei liriche* (prima serie), Bologna, Bongiovanni, s.d. [cop. 1912].
- 1911 Francesco Paolo Tosti, *Due piccoli notturni* (*Van gli effluvi de le rose, O falce di luna calante*) per canto e pianoforte. Parole di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, 1911. Ora in *RsTGdA*.

¹⁰ Per una rassegna completa cfr. Adriana Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 287-292.

¹¹ Cfr. F. Sanvitale, *op. cit.*, p. 181.

- 1912 Id., *Ninna nanna*. Versi di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, 1912. Ora in *RsTGdA*.
- 1915 Id., *Anima mia*. Parole di Mario dei Fiori. Raccolta nel numero unico *Per i danneggiati dal terremoto abruzzese e per la Croce Rossa italiana*, 1915.
- 1916 Id., *La sera*, poemetto (*Rimanete, vi prego, rimanete qui, Ci ferirebbe forse, come un dardo la luce, Ma chi vide più larghi profondi occhi, E quale cosa eguaglia nella vita del mio respiro, Piangi, tu che hai nei grandi occhi la mia anima*) per canto e pianoforte. Poesia di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, 1917 [cop. 1919]. Ora in *RsTGdA*.
- 1919 Ottorino Respighi, *La statua* per canto e pianoforte. Poesia di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, s.d.
- 1919 Id., *La donna del sarcofago* per canto e pianoforte. Poesia di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, s.d.
- 1920 Id., *Quattro liriche* (dal Poema paradisiaco di Gabriele d'Annunzio) (*Un sogno, La Najade, Sopra un'aria antica, La Sera*). Bologna, Bongiovanni, s.d. [cop. 1967].
- 1923 Alfredo Casella, *La sera fiesolana* per voce e pianoforte. Laude di Gabriele d'Annunzio. Milano, Ricordi, s.d. [cop. 1924].

Quattro canzoni di Amaranta

Il prolifico rapporto, nell'ambito delle romanze da camera, tra d'Annunzio e Francesco Paolo Tosti¹², «il più intrinseco musico del poeta»¹³, nacque da un'amicizia giovanile instauratasi nella comune terra natia abruzzese, in una stretta cerchia di amici alla quale apparteneva anche il pittore Francesco Paolo Michetti, che ben dimostra come il sodalizio umano tra artisti fosse centrale nella creazione di un'opera capace di conciliare più espressioni estetiche, basti ricordare che fu una tela del Michetti, a sua volta ispirata ad un comune ricordo giovanile, a guidare il poeta nell'invenzione del dramma teatrale *La figlia di Iorio*.

Nel caso di Tosti fu poi la frequentazione durante gli anni romani, quando nasceva il mito del poeta – nell'intimità di quei salotti romani che, su modello di quelli parigini, erano il fulcro della Roma decadente protagonista del *Piacere* – che permise a d'Annunzio di maturare l'ammirazione, più che mai sincera e profonda, nei riguardi del musicista, il quale fece del pianoforte accompagnato dal canto, dunque delle romanze da salotto, il suo genere primario, musicando oltre quattrocento componimenti di svariati poeti.

Paolo Tosti era l'anima d'una specie di piccolo cenacolo d'artisti, che aveva le sue mense in un angolo appartato del Caffè di Roma e il suo quartier generale in una casa della via de' Prefetti, in un appartamento misterioso. [...] Paolo Tosti, quand'era in vena, faceva musica per ore ed ore, senza stancarsi, obliandosi d'innanzi al pianoforte, talvolta improvvisando, con una foga e con una felicità d'ispirazione veramente singolare. Noi eravamo distesi o sul divano o per terra, presi da quella specie di ebrietà spirituale che dà la musica in un luogo raccolto e quieto. Ascoltavamo in silenzio, a lungo, chiudendo talora li occhi per seguir meglio un sogno¹⁴.

Nell'idea di questa evasione in un altrove spirituale in cui rivivere il ricordo di un amore si inserisce il ciclo intitolato *Quattro canzoni di Amaranta*, nato in un anno, il 1907, nel quale il Vate viveva un intenso sentimento per Giuseppina Giorgi, sposata con il conte Lorenzo Mancini ma amante segreta dell'instancabile poeta seduttore, relazione che portò alla disperazione, per motivi di gelosia, la marchesa Alessandra Starabba di Rudinì – figlia del presidente del Consiglio che tenne il potere negli anni Novanta dell'Ottocento, sotto re Umberto I – anch'ella innamorata delusa, che a sua volta era stata una delle cause della fine della relazione tra d'Annunzio e la Duse.

La contessa, ribattezzata Giusini, una donna colta, dai capelli rossicci e dalla pelle candida, connotata da un'innata eleganza che caratterizzò tutte le amanti del poeta, visse con d'Annunzio una relazione alquanto breve, eppure destinata a rimanere indelebile nella mente dell'autore, un

¹² Per un approfondimento sull'autore: Francesco Sanvitale (a cura di), *Tosti*, Torino, EDT, 1991.

¹³ A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit. p. 93.

¹⁴ Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 11.

amore della sua vita spesso associato all'immagine di un fiore, in particolare ad una rosa, che vive un giorno solamente, ma la cui bellezza rimanere indelebile nel tempo: «Giusini è come una rosa bianca: una rosa bianca è come Giusini»¹⁵.

Tale è il motivo per cui le liriche musicate da Tosti presentano il nome di un fiore, considerato sacro nell'antichità, che mai appassisce, in un testo spiccatamente amoroso che dal ripiegamento in un notturno carico di lacrime di cui l'alba porta ancora le tracce, «L'alba piange su me tutto il suo pianto»¹⁶, confluisce in una condizione di un'autentica e duratura felicità che si può sperimentare solamente a seguito della sofferenza: «Ma che dal sangue mio nasca l'aurora / e dal sogno mio breve il sole eterno!»¹⁷.

Nel sodalizio tra Tosti e d'Annunzio le *Quattro canzoni di Amaranta* si impongono quale «esempio evidente di simbiosi artistica fra musicista e poeta»¹⁸, nonché come il vertice creativo di tale genere salottiero, raro esempio di collaborazione diretta e di comune impegno ai fini della stesura della partitura. Le liriche sono frutto, infine, del periodo di massima maturità artistica del musicista, che alle spalle aveva esperienze di notevole prestigio, come quella di maestro di canto della regina Margherita di Savoia, ruolo che ricoprì anche presso la Corte d'Inghilterra.

D'Annunzio aveva avuto modo di apprezzare l'eleganza compositiva di Tosti nel corso degli anni di gioventù e nel periodo romano dei primi anni Ottanta del XIX secolo, quando scriveva: «Oggi sono stato in casa del mio amico Tosti; mi ha fatto sentire le sue nuove romanze che sono un amore, uno zampillo fresco e profumato di musica. Mi sono venute le lacrime agli occhi»¹⁹. Fu però nei primi anni del nuovo secolo, quando all'esperienza del musicista si unì il genio poetico dell'autore dei versi di *Alcyone*, che si arrivò alla perfetta sintesi tra musica e poesia che è propria dei quattro componimenti dedicati alla contessa Mancini, nei quali d'Annunzio adatta il proprio inconfondibile stile lirico alla musica, in un «vero e proprio saggio di wagnerismo mediterraneo poetico-musicale»²⁰.

Non bisogna inoltre dimenticare la stesura di un romanzo come il *Trionfo della morte*, che impegnò d'Annunzio nella prima parte dell'ultimo decennio dell'Ottocento, opera che porta con sé tutte le influenze wagneriane che connotano anche le quattro liriche, incentrate sui mutamenti di stati d'animo e sui contrasti che riserva il destino, proprio come nella vicenda di

¹⁵ Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008, p. 155.

¹⁶ Gabriele d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, BUR, 2011, p. 544.

¹⁷ Ivi, p. 545.

¹⁸ Carlo Santoli, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni editore, 1997, p. 52.

¹⁹ F. Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, cit. p. 17.

²⁰ Adriana Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 31.

Tristano e Isotta tanto cara a Wagner, nella quale viene esaltata la notte, in uno scenario tipicamente romantico, quale momento agognato dai due innamorati perché portatore di una felicità che nel loro breve incontro diviene anche preludio all'eterna unione che potranno trovare solamente nella morte, di cui l'oscurità è sinonimo.

ISOTTA Quel che nel petto
ardore accende,
e che il mio cuore
fulgido rende,
che come il giorno
arride e splende,
amore vuole:
e sia la notte,
perché esso chiaro mi conduca
e come una fiamma riluca! [...]

TRISTANO La luce! La luce!
Oh, quella luce,
perché non si spense?
Calava il sole,
scendeva il giorno,
ma non passava
l'invidia sua. [...]
Al giorno! Al giorno!
Al giorno infido,
al duro nemico,
odio ed accusa!
Come la fiaccola,
potessi io la lampada
al giorno odioso rapire,
e il dolore per sempre finire! [...]

Oh, noi eravamo
sacri alla notte!
Il giorno astuto,
l'invidioso,
col suo inganno poté separarci,
ma non col suo inganno ingannarci²¹.

A livello letterario il primo componimento delle *Quattro canzoni di Amaranta*, intitolato *Lasciami! Lascia ch'io respiri*, si apre in un tono esortativo che evoca immediatamente le liriche dannunziane più celebri, *La pioggia nel pineto* su tutte, per continuare nella prima delle tre quartine di endecasillabi con un senso di precarietà e di angoscia che, posto in risalto dall'enjambement del verso iniziale, viene restituito musicalmente da un lungo prelude strumentale, di raffinata eleganza, con l'indicazione *Molto lento* e nella tonalità di mi bemolle minore.

L'inizio ribattuto delle note restituisce il senso d'affanno e di precarietà che è proprio di un respiro segnato da uno stato d'animo di sofferenza, per poi lasciare spazio ad una serie di arpeggi, che cominciano dalla terza battuta, il cui compito è quello di accompagnare dolcemente l'ingresso del canto. La musica, nel guidare la voce, ritorna però subito a porre l'accento su un crescendo di tensione che rispecchia la condizione di sgomento sperimentata dall'io lirico, «Ho il gelo nelle vene. / Ho tremato. Ho nel cor non so che ambascia»²², ma che non sembra lenirsi nell'angoscioso sopraggiungere dell'alba espresso dal cromatismo che conduce verso le note più gravi, sino al sospiro rivolto a Dio: «Ahimè, Signore, è il giorno! Il giorno viene!».

A seguito di questo ultimo verso wagneriano, la seconda strofa comincia con un *pianissimo* in cui il canto, nell'intonazione *come parlando*, sussurra la volontà di non assistere al sopraggiungere del giorno, cercando protezione nell'abbraccio con l'amato, «Premi la tua bocca / su' miei cigli, il tuo cuore sul mio cuore!», per trasformarsi poi in un crescendo quando comincia la corrispondenza tra la protagonista e il paesaggio circostante che trova il suo culmine nella fortunata metafora tra rugiada e pianto che caratterizza l'ultima quartina. L'analogia tra stato d'animo e natura rievoca i versi del Tasso di *Qual rugiada o qual pianto*, in cui il poeta

²¹ Richard Wagner, *Tristano e Isotta*, a cura di Giulio Cogni, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1968, pp. 109, 119, 121.

²² G. d'Annunzio, *Poesie*, cit. p. 544.

dichiara come la rugiada che vede depositarsi al mattino sull'erba sia espressione del proprio pianto notturno, nonché i «segni forse de la tua partita, / vita de la mia vita»²³.

Se musicalmente si avverte un crescendo nella seconda invocazione al Signore che chiude la poesia in tono di supplica, è infine nella partecipazione della natura al dolore che si assiste ad un ulteriore crescendo musicale che poi si dissolve gradualmente, in un climax discendente che si tace insieme al canto, metafora del sopraggiungere del mattino.

Il moto ritmico del secondo componimento, *L'alba sepàra dalla luce l'ombra*, si rivela invece costante, in un «discorso poetico più distesamente narrativo»²⁴ questa volta nella tonalità di mi bemolle maggiore, più consona a uno sentimento che diviene man mano più disteso.

Il ritmo è *allegro* e il canto *con anima*, mentre la melodia appare come un'esortazione agli elementi naturali nonché una dichiarazione d'amore alla notte in cui si rifugiano il sogno e il desiderio della protagonista: «Veder non voglio il giorno, / per amor del mio sogno e della notte»²⁵. A conclusione di entrambe le prime due quartine si assiste ad una melodia ascendente a livello strumentale con due brevi interruzione del canto, nella decima e nella ventesima battuta, volte a sottolineare l'importanza dei versi finali, mentre nell'ultima quartina vi è un ritorno alla tonalità minore per esprimere il ripiegamento dell'essere su se stesso: «Chiudimi, o Notte, nel tuo sen materno».

La speranza che dalla sofferenza nascano la speranza e la gioia autentica, «Ma che dal sangue mio nasca l'aurora / e dal sogno mio breve il sole eterno!», è infine resa dall'accento in *fortissimo* che viene posto all'immagine del sole eterno, in particolare nella ripetizione dell'ultimo verso da parte del cantante.

La terza canzone, *In van preghi, in vano aneli*, si compone di quattro quartine, tutte in ottonari e con schema metrico alternato. Il ritmo alternato si riflette musicalmente nell'espone il tema nel primo verso e variandolo armonicamente nel secondo. La tonalità di sol minore corrisponde ad uno scenario cupo e triste, nel quale le sestine di crome, in un ritmo connotato dalla dicitura *lentamente*, rivolgono una preghiera amorosa. Nuovamente la corrispondenza con la natura, «Sono forse umidi i cieli / perché noi abbiamo pianto?», trova il suo riferimento principale nei versi del Tasso, i cui scenari notturni sono preludio al romanticismo foscoliano e alle liriche di Leopardi, ma anche, in stile decadente, al “pianto di stelle” pascoliano²⁶.

²³ Cfr. Torquato Tasso, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952, p. 775.

²⁴ F. Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, cit. p. 192.

²⁵ G. d'Annunzio, *Poesie*, cit. p. 545.

²⁶ Giovanni Pascoli, *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, BUR, 2015.

La preghiera prosegue con andamento pacato sino alla quindicesima battuta dello spartito, in cui la modulazione in sol maggiore porta al culmine, nell'invocazione "Piangi e prega!", il climax ascendente del canto che connota la seconda quartina.

Nelle ultime due quartine il ritmo accelera passando a delle quartine di semicrome e ad una espressione del canto definita *sentito*, tornando però, nella modulazione della battuta venticinquesima, ad una tonalità in minore che vuole sottolineare l'idea di abbandono su cui si sofferma il testo poetico. Nel finale si ritrova una sensazione di speranza che corrisponde musicalmente alla modulazione in sol maggiore della battuta quarantadue, così come il canto, *con animo*, pone l'accento sul verso "Tutto è sogno", lasciando infine al pianoforte il compito di chiudere poeticamente il componimento, che si dissolve lentamente.

Musicalmente la quarta canzone, *Che dici, o parola del Saggio?*, è certamente la più varia per la lunghezza del testo poetico e per le numerose variazioni che caratterizzano le otto quartine di novenari.

Il preludio pianistico introduttivo, in mi minore, richiama le battute iniziali del primo componimento, così da chiudere idealmente il ciclo, mentre si sviluppano poi una serie di frasi musicali scaturite dalla domanda del titolo e volte a spiegarne il messaggio di cui è portatore. Accordi acuti precedono l'intervento del canto e la domanda del verso iniziale, mentre nel momento in cui interviene il cantante la parte strumentale quasi si tace, eseguendo solamente degli accordi. Per conferire una sensazione di dubbio e di attesa nella risposta, nella sesta battuta Tosti inserisce una corona, notazione musicale finalizzata all'allungare la durata di una nota o di una pausa oltre al valore abituale, a seconda dell'interpretazione del cantante e del pianista. Nella battuta tredici il ritmo passa da *lento* a *moderato*, mutando lo scenario attraverso un netto stacco dalla prima quartina che destabilizza ulteriormente l'ascoltatore, che percepirà una sensazione di inquietudine. Il pianto dell'io poetico si rivela vano e una sola lacrima è sufficiente a spegnere la fiamma, stanca, della vita: «Io so che il van pianto mi guasta / le ciglia dall'ombra sì lunga... / O Vita, e una lacrima basta / a spegner la face consunta!»²⁷. Il climax ascendente di questo passaggio si sofferma sulla parola "Vita", che ritorna anche nella quartina seguente – nella quale il ritmo si è intanto intensificato nuovamente passando da *moderato* ad *affrettato* – insistendo sul tema della precarietà dell'esistere.

La quarta quartina è introdotta dallo stesso preludio, anche se di più breve durata, che ha aperto la canzone; si assiste poi ad un crescendo sospinto dai versi «Alza il capo; raccogli / con grazia

²⁷ G. d'Annunzio, *Poesie*, cit. p. 546.

i capelli in un nodo»²⁸, che invitano ad andare incontro all'ignoto poiché: «L'amante dagli occhi di sfinge / mutevole, a cui sei promessa, / ha nome Domani».

La sesta e la settima strofa riprendono la seconda e la terza, mentre il finale varia con un passaggio alla tonalità di mi maggiore che evoca una sensazione di speranza nonostante l'impossibilità di cambiare un destino che sancisce la vittoria del topos romantico di amore e morte, marcato dal ripetersi nel canto dei due versi conclusivi: «L'amante che ha nome Domani / m'attende nell'ombra infinita»²⁹.

Testimonianza di questa autenticità dell'amore mai vissuto pienamente, che resta, però, ancora indelebile nel ricordo, è il rivolgersi del poeta alla Giusini, a undici anni dal primo incontro, in un momento difficile della propria vita quando, in tempo di guerra, perse l'amatissima madre: «Sono solo. E non posso più essere amato. Grazie, ancora una volta, per quell'antica febbre. Non ho dimenticato nulla»³⁰. Ancor più commovente è una lettera datata al giorno 11 febbraio del 1938, quando un d'Annunzio sfinito dal dolore e della nostalgia, a pochi giorni dalla morte, ritorna con la mente a quella che considera la sua ultima felicità, l'amore vissuto per la Giusini, la protagonista di queste quattro sublimi canzoni: «Oh, ricordi dolci e laceranti!... E fu la mia ultima felicità»³¹.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, p. 547.

³⁰ G. B. Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, cit. p. 209.

³¹ Maurizio Serra, *L'imaginifico. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2019, p. 686.

Consolazione

La collaborazione con Francesco Paolo Tosti presenta esiti di straordinaria bellezza anche in liriche non pensate per l'occasione musicale, bensì per la sola lettura, trasposte in note successivamente, in un lavoro che, come si può capire, risulta alquanto complesso per lo stile raffinato e aulico che connota la poesia del Vate. Tosti, infatti, «quando sceglie poesie non destinate alla musica si imbatte in versi già particolarmente musicali che con difficoltà possono essere rivestiti di note, in quanto la grande ricchezza verbale del Poeta lascia poca libertà all'espressione musicale»³².

È il caso, questo, dei versi di uno straordinario componimento quale *Consolazione* – appartenente al *Poema paradisiaco*, raccolta di poesie edita da Treves nel 1893 – preludio poetico a quella tradizione letteraria, tipicamente novecentesca, dei componimenti dedicati all'affetto materno: si pensi a Saba – il quale amava particolarmente questa poesia – ma anche Ungaretti, Pasolini e Caproni.

Nella lirica sono numerosi i riferimenti musicali, come il cembalo rimasto troppo a lungo silenzioso che l'io poetico si appresta a suonare nuovamente, dedicando la dolce melodia alla madre: «È la nostra primavera, / questa. A casa, più tardi, verso sera, / vo' riaprire il cembalo e sonare»³³.

In un abbandono ai dolci ricordi, madre e figlio ritrovano così la serenità dell'affetto più sincero e profondo, in un ritorno all'innocenza dell'infanzia – che è il topos della raccolta – quasi che la madre, ormai anziana, fosse divenuta ella stessa la fragile creatura da rasserenare e, appunto, consolare, sul far della sera: «sonerò qualche vecchia aria di danza, / assai vecchia, assai nobile, anche un poco / triste; e il suono sarà velato, fioco, / quasi venisse da quell'altra stanza. / Poi per te sola io vo' comporre un canto / che ti raccolga come in una cuna, / sopra un antico metro»³⁴.

Nelle prime quattro quartine, connotate da uno schema metrico con rime incrociate, l'amorevole figlio, mantenuta la promessa del ritorno alla casa nativa come anticipato nella lirica *Il buon messaggio* rivolgendosi alla sorella, «E tu cantasti già qualche canzone / a la madre pensosa d'un lontano? / Non pianga. Tornerà quel suo figliuolo / a la sua casa. È stanco di mentire»³⁵, invita la madre a non piangere e ad uscire insieme a lui all'aria aperta, in una limpida giornata settembrina riscaldata dal tepore del sole che può donare conforto ad una salute cagionevole

³² C. Santoli, *op. cit.*, p. 40.

³³ Gabriele d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Garzanti, 2021, p. 193.

³⁴ Ivi, p. 194.

³⁵ Ivi, p. 164.

come quella dell'ormai anziana madre, il cui sguardo stanco e il pallore che segna il suo viso evocano suggestioni crepuscolari: «Perché ti neghi con lo sguardo stanco? / La madre fa quel che il buon figlio vuole. / Bisogna che tu prenda un po' di sole, / un po' di sole su quel viso bianco».

Nella seconda quartina viene introdotto il tema della rivelazione, «Ti dirò come sia dolce il mistero che vela certe cose del passato»³⁶, che tornerà in una poesia alcyonia quale *La sera fiesolana*: «Io ti dirò verso quali reami / d'amor ci chiami il fiume»³⁷.

Evidente in queste prime due quartine è come i versi dannunziani saranno decisivi per la poetica di un autore come il Pascoli, particolarmente suggestionato da questo componimento, il quale poco più tardi la pubblicazione della lirica dannunziana comporrà una serie di cinque sonetti, «quasi in controcanto a *Consolazione*»³⁸, uniti sotto il titolo *Colloquio* e dedicati alla figura materna: «Non piangere... Sarebbe così bello / questo mondo odorato di mistero!»³⁹.

In *Consolazione* i regni ed i sentieri in cui rivivere con nostalgia i ricordi del passato sono quelli di un giardino abbandonato, la cui immagine verrà rievocata anche in romanzi come il *Trionfo della morte* e *Le vergini delle rocce*, mentre l'effusione dei profumi di una rosa e di alcune erbe aromatiche conduce dolcemente la memoria ai bei momenti ormai lontani.

Anche in questo componimento il richiamo alla rosa allude ad un amore sfiorito ma destinato a durare in eterno, filo ricorrente nella storia della letteratura, dal Poliziano per giungere sino alla bellissima poesia novecentesca *In un momento* di Dino Campana.

Gli indelebili istanti di felicità e di rievocazione del passato vivranno per sempre nei ricordi del figlio, «Io vivrò de la tua vita»⁴⁰, che li porterà nel cuore anche quando resterà solo, mentre la madre avrà conosciuto l'eternità: «Ne l'abbandono il caro luogo ancora / sorriderà, se tu sorriderai. [...] Che proveresti tu se ti fiorisse / la terra sotto i piedi, all'improvviso?»⁴¹.

Dal punto di vista musicale si notano «una più profonda adesione dell'espressione musicale ai contenuti del testo stesso»⁴² e la scelta di Tosti di suddividere la lirica in otto brevi romanze che propongono una serie di scene musicali distinte che mutano stile con il variare dei versi. Se è ricorrente l'alternanza tra due quartine per costruire le liriche, bisogna notare come venga posta in risalto la quinta quartina, che costituisce il terzo componimento musicale, quasi a voler porre l'accento sulla bella stagione e il paragone tra i mesi di aprile e settembre. La quinta lirica è

³⁶ Ivi, p. 191.

³⁷ Ivi, p. 351.

³⁸ Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore*, a cura di Pietro Gibellini, Torino, Einaudi, 1995, p. 510n.

³⁹ G. Pascoli, *op. cit.*, p. 585.

⁴⁰ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 192.

⁴¹ Ivi, p. 191.

⁴² F. Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, cit. p. 172.

costituita invece da tre quartine, unite dall'anafora del verbo "sogna", a testimonianza della rilevanza della componente onirica in chiave simbolista, mentre la settima canzone – che è preludio a un lungo finale costituito da ben quattro quartine – si focalizza su una singola quartina in cui compare l'elemento musicale, ossia un clavicembalo.

I temi fondamentali sono dunque la tematica del sogno, centrale nella quarta e nella quinta romanza, ma anche quello musicale del cembalo a lungo sopito che caratterizza la sesta e la settima canzone.

Introdotta da un accordo di fa in *fortissimo*, il primo componimento presenta un lungo preludio con accordi larghi e un ritmo soffuso, *come con sordina*, prima che a battuta diciassette cominci il canto. La struttura musicale in tonalità di fa maggiore rimane stabile per l'intera aria, ponendo l'accento sugli imperativi che connotano i versi.

La seconda canzone ha inizio subito, invece, con la parte cantata e il moto perpetuo di un arpeggiato pianistico che accompagna la breve durata della romanza. Nella terza vi è una ripresa del carattere *largo*, come nel primo componimento, ma in una struttura quasi sinfonica e orchestrale, nella quale il pianoforte ha un ruolo decisivo nel dialogo con il cantante, guidandolo in un lento crescendo, che denota il momento sereno e carico di fiducia, «ancor non vedo argento / su 'l tuo capo, e la riga è ancor sottile»⁴³, destinato però a spegnersi come «un lento / sol di settembre».

Il quarto componimento comincia con una domanda e un ritmo ondeggiante che rientra nel genere della *barcarola*. L'attenzione del canto, *con anima*, viene poi posta sul ripetersi del verbo "bisogna" negli inviti alla madre ad essere forte e uscire per scaldarsi al sole: «Bisogna che tu prenda un po' di sole, / un po' di sole su quel viso bianco. / Bisogna che tu sia forte; bisogna / che tu non pensi a le cattive cose»⁴⁴...

Nella conclusione il brano introduce la tematica onirica in *pianissimo* che sarà centrale nella quinta canzone, ma con un ritmo incalzante, in *allegretto*, che non si interrompe come a voler rappresentare musicalmente gli enjambement che connotano la quartina, intrisa di anelito ad una purificazione salvifica che lega madre e figlio anche in chiave cristiana nella comunione eucaristica: «In una vita semplice e profonda / io rivivrò. La lieve ostia che monda / io la riceverò da le tue dita».

Anche questo brano si lega al seguente nell'immagine di un aprile ormai trascorso e di una primavera che è giunta inesorabilmente al tramonto. Settembre ha però dei tratti in comune con

⁴³ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. pp. 191-192.

⁴⁴ Ivi, p. 192.

il mese di aprile, «Settembre, il tuo minor fratello Aprile»⁴⁵, in un'analogia che ricorda quella che il Pascoli della poesia *Nel giardino* aveva trovato tra i mesi di ottobre e marzo⁴⁶.

Inoltre, trascorsa la bella stagione, settembre è il mese in cui avviene questo incontro tra il poeta e la madre, un momento che, pur apparendo illusorio nei raggi di un tiepido sole – nonché come una «primavera dissepolta»⁴⁷ – è pur sempre «la nostra primavera», quella degli affetti più sinceri e del ritorno a casa, un sogno di perfezione in cui vivere l'armonia degli affetti più autentici:

– Preferite, fra i mesi neutri, l'aprile o il settembre?

– Il settembre. È più femminile, più discreto, più misterioso. Pare una primavera veduta in un sogno⁴⁸.

Il topos del sopraggiungere di settembre, spesso associato a sfumature malinconiche come nella poesia *alcyonia I pastori*, è qui sinonimo di una dolcezza e di una bellezza stanca, a testimonianza dell'età della madre, ma più che mai pura e sincera. Il ritorno della primavera – inteso anche come ritorno a casa riprendendo uno dei Leitmotiv della raccolta – è ben espresso dall'arpeggio della battuta quattordici e dall'introduzione dell'immagine del cembalo che sarà protagonista della settima canzone, nella quale il poeta risveglia lo strumento musicale, a lungo rimasto silenzioso, mettendosi alla tastiera per allietare la madre, così come erano solite fare «le lunghe dita ceree de l'ava»⁴⁹, in una rievocazione di una persona defunta che tornerà nel romanzo *Trionfo della morte*⁵⁰.

Se il sesto componimento era stato chiuso da un arpeggio volto ad esprimere il suono dello strumento, nel settimo il tono iniziale, *moderato*, ben si addice all'evocare il lento destarsi del cembalo, musicalmente connotato dai rintocchi pianistici che accompagnano il canto. Poche note caratterizzano il breve spartito che, in un chiudersi in *pianissimo*, lascia spazio ad un'ottava canzone più lunga e articolata musicalmente che presenta più sezioni come fosse una romanza nella romanza.

L'incipit in mi be molle maggiore, pieno di cromatismi, restituisce una sensazione malinconica riprendendo il tema della musica, suonata dal poeta alla madre, e della danza: «sonerò qualche vecchia aria di danza, assai vecchia, assai nobile, anche un poco triste»⁵¹. Il ritmo mesto che

⁴⁵ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, cit. p. 449.

⁴⁶ G. Pascoli, *op. cit.*, p. 540.

⁴⁷ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 193.

⁴⁸ Idem, *Il piacere*, cit. p. 182.

⁴⁹ Idem, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 193.

⁵⁰ Cfr. Idem, *Il trionfo della morte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, pp. 140-141.

⁵¹ Idem, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 194.

connota le prime otto battute si interrompe nell'indicazione *più mosso*, che arriva sino alla battuta ventisei, nella quale è come se cominciasse una nuova romanza, sollecitata dal primo verso della penultima quartina: «Poi per te sola io vo' comporre un canto»⁵². A battuta trentacinque, in concomitanza con l'ultima quartina del componimento, il ritmo diviene incalzante, per concludersi in tono speranzoso a testimonianza di una purificazione avvenuta: «Tutto sarà come al tempo lontano. / L'anima sarà semplice com'era»⁵³.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ivi, p. 195.

La statua

Meno fortunato rispetto a quello con Francesco Paolo Tosti fu il rapporto tra d'Annunzio e Ottorino Respighi⁵⁴, il quale musicò solamente dieci liriche in anni in cui il poeta aveva ormai rivolto la propria attenzione agli eventi bellici e all'occupazione di Fiume.

Alla possibilità di una collaborazione operistica, quando nel 1911 gli era stato proposto come progetto *La Nave*, Respighi aveva risposto umilmente, «desideroso soltanto di lavorare nel più assoluto raccoglimento, per trovare in se stesso l'espressione dell'arte sua»⁵⁵, come non sentendosi ancora pronto per un nome, quello del Vate, tanto prestigioso: «Io sono ancora troppo poco per unire il mio nome a quello di d'Annunzio: mi schiaccia. E poi non avrei né il coraggio, né l'autorità per chiedere al poeta tagli o ritocchi per adattare i suoi versi mirabili alla necessità della mia musica»⁵⁶.

I caratteri dei due autori erano certamente agli antipodi: «Respighi semplice, mite solitario, infantile sotto certi aspetti, si sentiva remotissimo dalla vita fastosa e magnifica di d'Annunzio, e le cento leggende che correavano sul Poeta costituivano per Respighi una barriera insormontabile»⁵⁷, tuttavia si è visto come nelle modifiche apportate alla *Francesca da Rimini* il poeta, consapevole della necessità delle riduzioni al testo per le esigenze musicali, si rivelerà un ottimo e accorto collaboratore per Zandonai e Ricordi.

Il soggetto de *La Nave* passò così a Italo Montemezzi⁵⁸, anch'egli compositore, come Respighi, appartenente alla cosiddetta «generazione dell'Ottanta»⁵⁹, citando la fortunata espressione coniata da Massimo Mila, di cui fanno parte anche Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella.

Per questi musicisti post-verdiani, che ottennero il loro successo negli anni tra i due grandi conflitti mondiali, si può comprendere quanto lo stile lirico di d'Annunzio, incentrato sulla componente musicale, dovette esercitare una forza attrattiva⁶⁰, manifestando un naturale desiderio di accostarvisi, sovente con profondo rispetto e quasi con timore, come nel caso particolare di Respighi, negli anni in cui la carriera artistica del Vate era ai suoi vertici prima

⁵⁴ Per un approfondimento sull'autore: Daniele Gambaro, *Ottorino Respighi. Un'idea di modernità del Novecento*, Varese, Zecchini Editore, 2011.

⁵⁵ D. Gambaro, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁶ Adriano Bassi, *Caro maestro. D'Annunzio e i musicisti*, Genova, De Ferrari Editore, 1997, p. 21.

⁵⁷ Elsa Respighi, *Ottorino Respighi*, Milano, Ricordi, 1970, p. 257.

⁵⁸ Per un approfondimento: Raffaele Mellace, *Su le soglie del lido. Spazio e paesaggio nella "Nave", tra d'Annunzio e Montemezzi*, in «Archivio d'Annunzio» III, 2016, pp. 81-96.

⁵⁹ Cfr. Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 419.

⁶⁰ Cfr. R. Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, cit. p. 485.

dell'esilio e del ripiegamento nella solitudine, sul Garda, a seguito delle delusioni inflitte dalla politica fascista degli anni Trenta.

Lo stile musicale di Respighi, che «segna la perfetta fusione di gesto intellettuale e di abbandono sensuale»⁶¹, si riflette compiutamente in una poesia come *La statua*, appartenente al *Poema paradisiaco* dannunziano e musicata nel 1919 per canto e pianoforte insieme a *La donna sul sarcofago*.

Rispetto a Tosti, Respighi parla un linguaggio musicale che apre la strada all'atonalità e alle sperimentazioni che vivevano negli stessi anni nel gruppo della Seconda Scuola di Vienna, di cui Schönberg fu il padre, impegnato nel superamento del linguaggio armonico in favore della dodecafonìa e della negazione della tonalità.

Pur tenendo conto di queste ricerche stilistiche, ne *La statua* l'accompagnamento, in un ostinato fluido che allude alla componente dell'acqua conferendo una sensazione di mistero, spiega bene come Respighi consideri l'armonia tradizionale «perfettamente adeguata ai propri scopi estetici»⁶², ponendo il suo stile in una posizione più classica e legata al passato, in ritardo rispetto alle innovazioni europee, ma in una linea post-romantica di elegante bellezza.

L'opera letteraria appartiene ad un trittico di poesie che erano apparse già nel 1893 sotto l'unico titolo *Le statue*, distinte dalla numerazione romana. Nella raccolta definitiva compaiono invece come tre componimenti separati e autonomi tra i quali Respighi sceglie di soffermarsi sul primo, incentrato sullo scenario di un giardino avvolto nel silenzio dove, tra gli alti cipressi carducciani⁶³, si innalza una statua solitaria, che appare come una suggestione che il poeta potrebbe aver tratto dal giardino di Villa Borghese. La statua si staglia infatti su un laghetto, avvolto dalle ultime luci del giorno, quando il tramonto incombe avvolgendo di silenzio la natura e riproponendo il contesto del giardino abbandonato, uno scenario che apparirà del tutto simile nel romanzo *Le vergini delle rocce*:

Volgeva l'ultima ora della luce; e dai cieli accesi l'annunziazione dell'Estate discendeva sul giardino gentilizio ove tra l'odore austero dei bossi centenari le statue – pallide e pur vigili come memorie in un'anima fedele – evocavano con i loro gesti i fantasmi dell'abolita grandezza⁶⁴.

⁶¹ Mario Baroni et al., *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1988, p. 460.

⁶² D. Gambaro, *op. cit.*, p. 151.

⁶³ Cfr. Giosuè Carducci, *Poesie*, a cura di Edoardo Ripari, Milano, Rusconi, 2016, p. 171.

⁶⁴ Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, p. 157.

Nell'acqua compare un cigno, come si legge nella prima quartina, assunto ad emblema del sentimento di spleen baudelairiano⁶⁵ nel proprio ripiegamento malinconico e ripreso svariate volte da Mallarmé⁶⁶ come simbolo di un'insanabile sensazione di malinconia e di decadenza.

Le statue, nel loro sguardo inerte e solenne, imperturbabili al trascorrere del tempo, riflettono questa nostalgia e divengono custodi dei tempi lontani, dei loro misteri, tema che era già stato proposto all'interno della raccolta nel componimento *Hortus Conclusus*, «Qual mistero dal gesto d'una grande / statua solitaria in un giardino / silenzioso al vespero si spande!»⁶⁷, ma anche nella poesia *Psiche giacente*, dallo scenario canoviano, che anticipa il trittico: «Su 'l ciglio del marmoreo bacino, / che i misteri de l'acqua in sé racchiude, / la vergine giacente un suo divino / sonno compone. [...] Piegasi in arco l'acqua che una bocca / marmorea da l'alto muro esprime»⁶⁸.

Nel sottile confine tra sogno e realtà perfettamente interpretato dalle note del Respighi, la statua sembra animarsi e farsi custode di una bellezza incontaminata che vive nel mito, richiamando alla memoria alcuni versi tratti dal *Piacere* per descrivere la figura di Elena, l'amata di Sperelli:

Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata⁶⁹.

Le componenti del sonno, dell'acqua e dell'immagine della donna adagiata sul sarcofago divengono il perfetto preludio a questa serie di tre poesie dedicate alle statue, in cui la prima, scelta dal Respighi, si conclude con il mutare della realtà, velata di nostalgia, in un'espressione di gioia che richiama le sensazioni delle metamorfosi paniche proprie dell'*Alcyone* e di *Meriggio*, «E il cielo è più lontano e più divino»⁷⁰.

Soffermandosi nella descrizione di un parco deserto, dove «Un fonte, solo, ne l'ombra ride e piange»⁷¹, il trittico poetico trova poi la sua definitiva conclusione, con il sopraggiungere della notte, nell'omaggio incondizionato a Michelangelo, in particolare alla scultura della *Notte*, che,

⁶⁵ Cfr. Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori, 2016, p. 159.

⁶⁶ Cfr. Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 23, 25, 47, 141.

⁶⁷ Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1982, p. 611.

⁶⁸ Ivi, p. 650.

⁶⁹ Idem, *Il piacere*, cit. p. 10.

⁷⁰ Idem, *Versi d'amore e di gloria*, cit. p. 655. Cfr. Idem, *Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, cit. p. 394.

⁷¹ Ivi, p. 656.

in un ripiegarsi in se stessa quasi come una Leda con il cigno, veglia sul sepolcro di Giuliano de' Medici duca di Nemours nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo a Firenze.

L'opera del Buonarroti, del quale d'Annunzio si dichiarava discendente, dovette suggestionare profondamente le tre poesie proprio per quel suo moto malinconico e introspettivo, descritto perfettamente dal critico aretino Giorgio Vasari, in perfetta corrispondenza con lo stile decadente: «E che potrò io dire della Notte, statua unica o rara? Chi è quello che abbia per alcun secolo in tale arte veduto mai statue antiche o moderne così fatte? Conoscendosi non solo la quiete di chi dorme, ma il dolore e la maninconia di chi perde cosa onorata e grande»⁷².

Lo scenario della lirica dannunziana è pervaso dunque dal misterioso e nobile gesto «d'una grande / statua solitaria in un giardino / silenzioso al vespero»⁷³, mentre il giorno morente invita alla contemplazione mistica e profonda, in sintonia con gli stessi versi poetici del Buonarroti, che denotano questa volontà di una quiete esteriore per placare l'inquietudine che pervade l'io poetico: «Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso»⁷⁴.

⁷² Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, vol. II, Torino, Einaudi, 2015, p. 903.

⁷³ G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit. p. 655.

⁷⁴ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Paolo Zaja, Milano, BUR, 2010, p. 459.

Quattro liriche dal Poema paradisiaco

Per comprendere al meglio la partitura e lo stile musicale di Respighi è necessario soffermarsi sull'influenza di un'opera complessa come il *Poema paradisiaco*, al tempo stesso tra le più complete e autonome di d'Annunzio, che vi si dedicò nei primi anni Novanta dell'Ottocento, sancendo la conclusione delle sperimentazioni giovanili di *Primo vere*, *Canto novo* e *Intermezzo*, aprendo così la via per il ciclo delle *Laudi*.

Il poema, inteso come narrazione di una storia di redenzione e di ritorno all'essenza più pura dell'esistenza, si articola in tre fasi principali che hanno il nome di *Horti*, riprendendo un topos letterario costantemente presente nella letteratura, da Petrarca e Poliziano sino a Tasso.

L'opera si propone, dunque, come «la storia del progressivo distaccarsi dalla sensualità e di un progressivo riavvicinarsi alla bontà, all'innocenza, all'infanzia»⁷⁵, attraverso il redimersi dell'io poetico nel «ritorno al passato, che è il passato dell'infanzia, della giovinezza e della casa materna»⁷⁶: «Perdonami, tu buona. Io dissi, è vero, / dissi: – Domani tornerò, domani / vi rivedrò»⁷⁷.

Nella riflessione sui diversi tipi d'amore che ha vissuto il poeta e nell'ambizione ad una vita più pura, nella quale riscoprire la verità dell'esistere, si può trovare una cadenza ricorrente e quasi psicoanalitica che rievoca il Pascoli di *Myrica* – in particolare della sezione *Ricordi* – nella quale, in occasione del giorno del suo compleanno, il suo pensiero si rivolge alla madre⁷⁸ come d'Annunzio in *Consolazione*. Un ulteriore riferimento alla poetica pascoliana si riscontra anche nella sensazione di armonia che va instaurandosi con le cose più semplici della realtà che caratterizzano – in chiave simbolista – il paesaggio delle liriche dannunziane: «Anima, lungi queste cose orrende! / Ti sieno cari gli umili sentieri / ove nel lungo oblio l'erba germoglia. / Una pace verrà ne' tuoi pensieri / nuova, e da te cadrà l'antica spoglia / come cade da l'albero la foglia / arida»⁷⁹.

Diversi sono, in tal senso, i rimandi all'esperienza privata dell'autore, il quale, a seguito del fallimento dell'esperienza estetica di cui ha narrato nel *Piacere*, ritorna nella casa abruzzese, come si è letto nell'incipit di *Consolazione*: «Torna il diletto figlio / a la tua casa. È stanco di mentire»⁸⁰.

⁷⁵ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 159.

⁷⁶ Emanuella Scarano Lugnani, *D'Annunzio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1976, p. 27.

⁷⁷ Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore*, cit. p. 432.

⁷⁸ Cfr. G. Pascoli, *op. cit.*, pp. 147, 160, 173.

⁷⁹ Ivi, p. 506.

⁸⁰ Idem, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 191.

Segnato negativamente dalla ricerca del godimento e dalla vita estetica il poeta, desideroso di redenzione, è prossimo a riscoprire le proprie origini, tema che è preludio al *Trionfo della morte*, edito nel 1894 e maturato quindi contemporaneamente alle liriche che compongono la raccolta, senza dimenticare che già *L'innocente* aveva fatto del ritorno alla casa materna il punto di svolta della narrazione, con il nascituro, frutto del tradimento, che diveniva ostacolo sulla strada della redenzione.

Il ritorno a casa, inteso come percorso dantesco di espiazione delle colpe, si sviluppa nella descrizione di questi tre *Horti* che alludono al tema dell'amore sensuale il primo, ossia *l'Hortus Conclusus*, agli amori infelici e alle passioni ormai sopite il secondo, intitolato *Hortus Larvarum*, per arrivare all'*Hortus Animae*, più spirituale, che riflette il desiderio di purezza del poeta-protagonista.

All'interno del poema l'autore rielabora i propri sentimenti, diviso tra l'amore che lo ha legato a Barbara Leoni, il cui epilogo aveva già caratterizzato gli scenari delle *Elegie romane* edite l'anno precedente, e quello nascente per Maria Gravina, principessa siciliana, moglie infelice che rapì il poeta per il suo fascino austero e l'eleganza regale, ma il cui amore nacque, rispetto al solito nelle relazioni del poeta, con tutte le insidie e i turbamenti che connotano i primi istanti di una frequentazione: «Voi non mi amate ed io non vi amo. Pure / qualche dolcezza è ne la nostra vita / da ieri: una dolcezza indefinita / che vela un poco, sembra, le sventure / nostre e le fa, sembra, quasi lontane»⁸¹.

Dalla Gravina d'Annunzio avrà l'amata figlia Renata, a cui sarà sempre particolarmente legato, protagonista in prima persona nell'aiutare il padre quando, costretto a letto a seguito di un incidente aereo in guerra per il quale rischiò di perdere la vista, scrisse sotto dettatura le pagine del *Notturmo*.

Già dal primo incontro con la Gravina emerge chiaro il progetto del *Poema paradisiaco*: «Voi, signora, siete per me come un giardino chiuso»⁸², tuttavia questo giardino che apparentemente si presenta quale *locus amoenus* di petrarchesca memoria, si rivela in realtà carico di insidie, conducendo alla salvezza solamente a seguito di un percorso introspettivo di notevole complessità, più vicino dunque ai segreti e agli inganni che cela il giardino di Armida descritto dal Tasso o dagli autori francesi simbolisti.

Il giardino assume un significato fondamentale per la lettura del poema, celando molteplici aspetti nel tono simbolista e crepuscolare che connota i componimenti dannunziani, inserendosi

⁸¹ Idem, *Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, cit. p. 115.

⁸² G. B. Guerri, *D'Annunzio. La vita come opera d'arte*, cit. p. 43.

nell'idea delle *Corrispondenze*⁸³ di cui narra Baudelaire e di quel sentimento di languore tanto caro a Verlaine⁸⁴: «Nei roseti le rose estenuate / cadono, quasi non odoran più. / L'Anima languet. I nostri sogni vani / chiamano i tempi che non sono più»⁸⁵.

Questi luoghi enigmatici e abbandonati, questi «Giardini chiusi, appena intraveduti, / o contemplati a lungo pe' cancelli / che mai nessuna mano al viandante / smarrito aprì come in un sogno!»⁸⁶, svelano la via verso l'onirico e un altrove a cui solamente la parola del poeta può giungere, motivo che ritorna anche nei romanzi a cui d'Annunzio si dedicò negli stessi anni, come nel *Trionfo della morte*:

Povero orto, nell'abbandono! [...]

L'orto giaceva metà al sole, metà all'ombra, circondato da un muro su cui scintillavano frantumi di vetro infissi nella calce. Una pergola correva lungo un lato. Lungo un altro lato, a distanze eguali, sorgevano certi cipressetti alti, sottili, diritti come candele, con una misera chioma al sommo del fusto, oscura, quasi nera, in forma del ferro d'una picca. Dalla parte di mezzogiorno, su un lembo solatio, prosperavano alcuni filari d'aranci e di limoni, ora fioriti. Pel resto del terreno erano sparsi rosai, piante di lilla, ciuffi d'erbe aromatiche. Si vedevano ancora qua e là certe piccole siepi di mirto, a disegno, che avevano orlato aiuole ora distrutte⁸⁷.

Il giardino nell'abbandono, quel «muto orto solingo»⁸⁸ di carducciana memoria, torna anche l'anno successivo nel romanzo *Le vergini delle rocce*, dove ancor di più si trovano gli elementi che caratterizzeranno le liriche di Respighi, mentre qui, nello scenario decadente, il poeta sceglie di soffermarsi nella minuziosa descrizione naturalista per inserirvi un momento di corrispondenza tra affetti familiari:

Erano i segni dell'abbandono e della dimenticanza sparsi su per le antiche scalee qua e là ancora ingombre dalle spoglie dell'ultimo autunno. La statua d'una ninfa giacente teneva nel sonno la testa china in atto di pena, poiché il sostegno del braccio mancava alla sua tempia maculata dal musco. In un vaso d'argilla rossastra, lungo come un sarcofago, occupato dalle dure erbe selvagge, una sola pianticella di giunchiglia fioriva debole e tremula fra l'invasione ostile. In una rovina del parapetto disgregato dalle radici penetranti dell'edera, appariva scoperto un canale interno simile a una arteria rotta; e vi si scorgeva il luccichio e vi si udiva il sussurro dell'acqua che scendeva a riempire il cuore delle fontane piangenti. Erano i segni dell'abbandono e della dimenticanza sparsi lungo la nostra salita⁸⁹.

⁸³ Cfr. C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁴ Cfr. Paul Verlaine, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, BUR, 2000, p. 235.

⁸⁵ G. d'Annunzio, *Versi d'amore*, cit. p. 464.

⁸⁶ Idem, *Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, cit. p. 112.

⁸⁷ Idem, *Trionfo della morte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, pp. 94-95.

⁸⁸ G. Carducci, *op. cit.*, p. 150.

⁸⁹ G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, cit. p. 81.

Gli elementi del giardino in decadenza divengono così allegorie dell'esistenza e di quel percorso di ascesa, insito nell'immagine delle scale, verso la redenzione. Si aggiunge infine l'elemento sonoro delle fontane, ripreso poco più avanti:

– Perché la fontana tace? – domandai, volendo cogliere tutte le occasioni per sostenere la causa della vita in quel claustro pieno di cose obliate o estinte. – Dianzi, su per la scalea, ho sentito correre l'acqua.

Ma vorrei che tu sentissi, di notte – seguitò eccitandosi. – Vorrei che tu sentissi! L'acqua non è più l'acqua; diventa un'anima perduta che urla, che ride, che singhiozza, che balbetta, che sbeffa, che si lagna, che chiama, che comanda⁹⁰.

L'anima quale fontana che zampilla in un moto repentino il proprio inconscio, illuminando i sentieri tenebrosi dell'esistere, sembra derivare dalla lettura dello *Zarathustra* nietzschiano:

È notte: ora parlano più forte tutte le fontane che zampillano. E anche la mia anima è una fontana che zampilla.

È notte: solo ora si destano tutti i canti degli amanti. E anche la mia anima è il canto di un amante.

Qualcosa di inquieto, di non quietabile è in me; e vuole farsi sentire. Un desiderio d'amore è in me, che parla anch'esso la lingua dell'amore⁹¹.

Se inizialmente «Tacciono le fontane un tempo vive, / che ridean tutte vive di zampilli»⁹², una volta rimessa in funzione la fontana, nel cortile abbandonato per anni, il poeta si sofferma nella descrizione dei giochi d'acqua e del suo zampillare festoso, in un'immagine e in suoni gaudenti che sono la definitiva testimonianza del ritorno alla gioia più autentica.

La mole marmorea – componimento pomposo di cavalli nettunii, di tritoni, di delfini e di conche in triplice ordine – sorgeva innanzi a noi coperta di croste grigiastre e di licheni disseccati, biancheggiante qua e là come il tronco del gattice; e le sue molte bocche umane e bestiali parevano quasi aver conservato nel silenzio l'attitudine della liquida voce ultimamente prodotta. [...] Le buccine dei tritoni soffiavano, le fauci dei delfini gorgogliavano. Dalla sommità uno zampillo eruppe sibilando, lucido e rapido come un colpo di stocco vibrato contro l'azzurro; si franse, si ritrasse, esitò, risorse più diritto e più forte; si mantenne alto nell'aria, si fece adamantino, divenne uno stelo, parve fiorire⁹³.

Alla fine della descrizione, il protagonista, cullato da una musica celestiale, ha finalmente ritrovato quella vera “Bellezza” a cui ha lungo ambito nella propria vita dedicata all'arte.

La pietra bagnandosi qua e là si copriva di macchie oscure, luccicava nelle parti levigate, si rigava di rivoli sempre più spessi: – infine gioì tutta quanta al contatto dell'acqua, parve aprire alle gocce innumerevoli tutti i suoi pori, si rattivò come un albero beneficato da una nube. [...]

⁹⁰ Ivi, pp. 82-83.

⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Susanna Mati, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 107.

⁹² G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit. p. 633.

⁹³ Idem, *Le vergini delle rocce*, cit. pp. 83-84.

Come si moltiplicavano i giochi istantanei giù per la diversità delle sculture, crescevano i suoni ininterrotti formando una musica sempre più profonda nel grande echéggio delle pareti. [...]

«Quando la Bellezza si mostra, tutte le essenze della vita convergono in lei come in un centro; ed ella ha quindi per tributario l'intero Universo»⁹⁴.

In descrizioni come queste si capisce bene quanta attrazione stilistica dovette esercitare d'Annunzio su un musicista come Ottorino Respighi, autore noto per i suoi poemi sinfonici ispirati a Roma, in particolare ai rumori delle fontane barocche e berniniane che a inizio Novecento dovevano risultare, insieme al suono delle campane, come un vero e proprio sottofondo per chi passeggiava tra le vie della città eterna. Nascono da queste impressioni sonore *Le fontane di Roma* (1916) e *I pini di Roma* (1924)⁹⁵, evasioni oniriche – come le poesie dannunziane – da una realtà turbata dagli orrori della guerra e da anni di grandi incertezze e turbamenti. Respighi, con questi nuovi poemi sinfonici descrittivi e sensoriali, connotati da «un'estetizzante sensualità dannunziana»⁹⁶, ottiene «un'opera musicale che prima ancora è opera di poesia, di memoria, di emozione personale»⁹⁷, proponendosi quale corrispettivo sonoro delle sublimi descrizioni della Roma decadente su cui indugiano le pagine del *Piacere*, tra le quali si può cogliere un ulteriore rimando all'immagine della fontana – sulla cui musicalità sorge l'amore tra Sperelli e Maria – per capirne il raffinato estetismo.

Nelle vasche, su l'acqua più limpida e più verde d'uno smeraldo, tremolava il capelvenere o galleggiava qualche foglia di rosa caduta dai cespugli di sopra; e le cannelle superstiti facevano un canto roco e soave che correva sul romore del mare, come una melodia su l'accompagnamento.

– Udite? – chiese Donna Maria, soffermandosi, tendendo l'orecchio, presa all'incanto di quei suoni. – La musica dell'acqua amara e dell'acqua dolce!

Ella stava in mezzo del sentiere, un po' china verso le fontane, attratta più dalla melodia, con l'indice sollevato verso la bocca nell'atto involontario di chi teme sia turbata la sua ascoltazione⁹⁸.

Questo invito al silenzio e all'ascolto delle impressioni più intime di uno scenario poetico e sonoro di languida bellezza, in perfetta armonia col proprio io – sensazione già incontrata ne *La statua* – rappresenta lo stato d'animo migliore per accostarsi alle quattro liriche del *Poema paradisiaco* musicate da Respighi, prime tra tutte quella che apre il ciclo e che sin dal titolo,

⁹⁴ Ivi, pp. 84-85.

⁹⁵ Per un approfondimento sul tema: Paul Griffiths, *La musica del Novecento*, Torino, Einaudi, 2014, p. 361.

⁹⁶ M. Mila, *op. cit.*, p. 425.

⁹⁷ D. Gambaro, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁸ G. d'Annunzio, *Il piacere*, cit. pp. 187-188.

Un sogno, conduce verso un altrove spirituale e profondo: «È l'ora del silenzio e de la luce. / Un velario di perle è il cielo, eguale»⁹⁹.

Il tempo lento in 11/8 e irregolare, instabile all'ascolto, apre la strada all'atonalità, evocando una sensazione onirica caratterizzata dagli arpeggi continui del pianoforte e da un inizio in cui il cantante esegue una serie di note ribattute. Lo stile compositivo, caratterizzato dalla mancanza di un centro tonale e di una struttura gerarchica tra i suoni, si può ritrovare in un'armonia innovativa come quella di Respighi, attento nell'evocare l'idea del sogno, ma soprattutto in questi anni di profonde sperimentazioni, quando il sistema tonale – organizzato attorno a un suono centrale definito “tonica”, cui convergono tutte le tensioni musicali – risultava esaurito, spingendo diversi compositori alla ricerca di nuovi linguaggi.

Smarrito nel sogno che connota la prima quartina, a rime incrociate – in uno scenario notturno che è preludio a *La sera fiesolana* – il poeta introduce alcuni elementi naturalistici fosciani in cui cipressi altissimi, che sfiorano il cielo, si ergono sui sepolcri.

Il timbro musicale del componimento è tutto sul *piano*, mentre continua il vagare incerto dell'io lirico in un paese sconosciuto, misterioso, nel quale, in tono leopardiano, si smarriscono il pensiero e l'immaginazione. L'unico crescendo musicale si concentra sull'ultima quartina, a restituire la sensazione di precarietà che connota l'intera poesia: «è tutta la mia vita come un'ombra / vaga, incerta, indistinta, senza nome»¹⁰⁰, per poi ripiegarsi nuovamente in un *pianissimo* strumentale nel quale si spegne la melodia.

Al contrario *La Naiade*, rivolta alle ninfe delle acque, è connotata da un ritmo più veloce, *andante con moto*, e da accordi acuti nella tonalità di la maggiore volti a restituire i movimenti di cui si accenna nei versi: «Pullula ne l'opaco bosco e lene / tremula e si dilata in suoi leggeri / cerchi l'acqua; ed or vela i suoi misteri»¹⁰¹.

Lo stile narrativo e descrittivo pone l'attenzione all'elemento dell'acqua, in un paesaggio cristallino perfettamente tratteggiato dal registro acuto, nel quale tornano sensazioni già evocate in un altro capolavoro del musicista, *Fontane di Roma*¹⁰², intrise di descrizioni dei giochi d'acqua generati dalle principali fontane barocche, ma anche delle emozioni dello spettatore di fronte al fascino decadente della città eterna.

Il cantante pone l'accento su alcune parole, come “tremula” nel secondo verso, attraverso l'effetto del vibrato, restituendo l'idea del tremolio, ma anche il glissato di voce, ascendente,

⁹⁹ Idem, *Versi d'amore e di gloria*, cit. p. 675.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ivi, p. 653.

¹⁰² Per un approfondimento sul tema: D. Gambaro, *op. cit.*, p. 177.

sulla parola “brivido” del quinto verso, in quella che diviene anche una corrispondenza tra movimento dell’acqua ed emozione privata dell’io poetico. Al sopraggiungere di una notte oscura in cui manca la luna, l’acqua tace e cala il silenzio, «nel sovrano / silenzio de la notte l’acqua tace»¹⁰³, anche qui in un’anticipazione a *La sera fiesolana*: «Laudata sii pel tuo viso di perla, / o Sera, e pe’ tuoi grandi umidi occhi ove si tace / l’acqua del cielo!»¹⁰⁴.

Musicalmente l’immagine è espressa dall’interruzione del canto e dal pianoforte che esegue una serie di sestine in un ritmo misterioso. Nel “gorgoglio” – ancora una volta connotato dal glissato della voce – di un’urna affondata da una mano invisibile, si chiude la romanza, in un contesto di pace che è tuttavia, nella parte strumentale, precaria e provvisoria, quasi a richiamare l’invocazione che apre la terza lirica intitolata *La sera*. Anche il contesto onirico e notturno, nel quale la luce viene vista come la fine di ogni illusione – richiamando in tal senso le *Quattro canzoni di Amaranta* – si collega al componimento seguente: «Fate che questo sogno / duri ancora. Vi prego: rimanete! / Ci ferirebbe forse, come un dardo, / la luce. Troppo lungo è stato il giorno»¹⁰⁵.

All’inizio della lirica il piano ripete una serie di ribattuti che conferiscono una sensazione di stabilità, in un ostinato che accompagna l’intero spartito. L’elemento della luce, che interrompe la serenità notturna, viene accentuato da un crescendo vocale, mentre nel testo si ripete il paragone con un dardo che, ferendo l’animo, ricorda le poesie cavalcantiane¹⁰⁶. Stilisticamente diverso è il medesimo componimento musicato quattro anni prima da Tosti, pochi mesi prima della sua morte, introdotto da un lungo preludio che rievoca le *Quattro canzoni di Amaranta*. Rispetto a Respighi, la scelta di Tosti è infatti quella di porre in risalto la struttura metrica dei versi, caratterizzati dai numerosi enjambement, restituendo in tal modo la frammentarietà del discorso poetico attraverso le note del pianoforte e la voce del cantante.

L’ultimo componimento di Respighi, *Sopra un’aria antica*, è il più lungo, introdotto da un preludio romantico vicino ai *Notturmi* di Chopin. «Si tratta di un colloquio intimo tra due amanti che ascoltano una suggestiva antica aria»¹⁰⁷, dalla profonda raffinatezza stilistica e profondamente tonale rispetto ai componimenti precedenti. Il canto è espressivo e si sviluppa in numerosi crescendo, a seguito dell’introduzione, senza che svanisca tuttavia l’armonioso l’accompagnamento, che richiama un’aria secentesca.

¹⁰³ G. d’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria*, cit. p. 653.

¹⁰⁴ Idem, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. pp. 348-349.

¹⁰⁵ Idem, *Versi d’amore e di gloria*, cit. p. 620.

¹⁰⁶ Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Marcello Ciccuto, Milano, BUR, 2001, p. 94.

¹⁰⁷ C. Santoli, *op. cit.*, p. 43.

Quasi una romanza nella romanza si sviluppa nei versi della terza strofa, «Io ti leggo / nel cuore. Non mi ami. / Tu pensi che è l'ultima volta!»¹⁰⁸, nella rievocazione del dubbio che assilla l'innamorata, la cui volontà di divenire portatrice di rimorso e di una mancanza per l'amato si articola nel canto, in crescendo, dei versi seguenti: «Ma, prima che tu m'abbandoni, / il vóto s'adempia. / Oh, fa che sul cuore io ti manchi!».

Mentre i due interlocutori inscenano sentimenti ormai sopiti e logori, in cui il poeta, conscio della sua infedeltà, rievoca il sentimento per Barbara Leoni, viene ripreso poi anche il tema, già incontrato nelle *Quattro canzoni d'Amaranta* e in *Consolazione*, dei capelli, divenuti bianchi a testimonianza del trascorrere inesorabile del tempo. L'io poetico cerca allora invano di consolare l'amata, i cui occhi sono carichi di lacrime: «I tuoi belli / occhi erano pregni / di lacrime sotto i miei baci»¹⁰⁹.

Nei versi successivi si sviluppa un presagio di fine del sentimento amoroso – coerente con la sezione della lirica, ossia quella dell'*Hortus Larvarum* – che viene paragonato anche all'idea della morte, mentre il canto trova nella parola “tomba” il suo punto più basso del registro vocale, da cui prende avvio un crescendo solenne che chiude il componimento.

Nelle ultime due strofe si staglia uno spazio aperto che si perde all'orizzonte, mentre tra il vento e gli odori dell'orto lontano vengono riassunti compiutamente tutti i temi della raccolta, «fatta di sfumature, abbandoni e autunni»¹¹⁰, per un'opera che, nel recupero del passato dell'infanzia, e del ritorno alla casa materna, ha nella redenzione e nel recupero dell'innocenza infantile la sua ambizione più pura: «Vidi per l'aperto / balcone un paese / lontano solcato da un fiume / volubile, [...] nel giorno / estivo; ed i vènti / recavano odori / degli orti remoti»¹¹¹.

¹⁰⁸ G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit. p. 641.

¹⁰⁹ Ivi, p. 642.

¹¹⁰ G. B. Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, cit. p. 87.

¹¹¹ G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit. p. 642.

La sera fiesolana

Rispetto alle liriche giovanili del *Poema paradisiaco*, *La sera fiesolana*, il componimento più antico di *Alcyone*, si inserisce negli anni della maturità artistica per il poeta, quando nella sua mente era andato delineandosi il progetto di un “canzoniere” dedicato all’estate nelle sue diverse fasi e nel compiersi della metamorfosi panica – propria del superuomo – in perfetta comunione con la natura circostante.

Il soggettivismo e il percorso di formazione del *Poema paradisiaco* si approfondiscono dunque di tematiche complesse che – pur culminando in chiave decadente nel declinare della bella stagione con una sensazione di tristezza e di profonda malinconia – divengono una vera e propria dichiarazione d’amore per la bellezza del paesaggio, quello agreste della campagna di Fiesole, in cui vivere il sogno d’amore dell’io poetico con la propria musa ispiratrice.

La poesia nasce in un fervido momento creativo dell’autore: «Lavoro con una abbondanza, con una forza, con una felicità così grandi che ogni sera – quando mi riposo davanti alle montagne placate – rivolgo alla Natura un atto di riconoscenza infinita»¹¹². L’armonia tra stato d’animo e paesaggio che connota il componimento è favorito dalla felice convivenza con la Duse presso la Villa la Capponcina di Settignano, «Ora so, più certamente e più misticamente, che nessuna comunione con le creature umane – da che vivo e soffro – vale la comunione ch’io ebbi con te, ch’io ho con te»¹¹³, ed è ciò che avvicina l’elemento della natura – che non è più quel tempio impervio baudelairiano¹¹⁴ – ad un significato cristiano ben espresso dall’anafora del “Laudata sii” che separa le tre strofe della lirica, mentre una serie di immagini che fluiscono una dopo l’altra delineano uno stato d’animo che si esprime compiutamente attraverso la natura.

Le numerose metafore sottolineano inoltre l’umanizzazione del paesaggio e dei fenomeni naturali in una comunione perfetta. Le laudi di tre versi ciascuna assumono nella lirica il valore di un ritornello musicale che nel suo ripetersi celebra, anche cristianamente, il sopraggiungere di una sera che è espressione della bellezza del creato.

Il riferimento al santo d’Assisi, tanto caro al poeta al punto da chiamare “la Porziuncola” un edificio adiacente alla villa dove incontrarsi con l’amata, sottolinea un percorso di ripresa della poesia in volgare delle origini, ma anche di Dante, Petrarca e dello Stil Novo, secondo un gusto preraffaellita che unisce citazioni religiose e pagane, nonché l’amore intenso e passionale a quello del mito e della grande tradizione letteraria precedente, si pensi alla bellissima *Stabat nuda aestas*.

¹¹² G. B. Guerri, *D’Annunzio. L’amante guerriero*, cit. p. 135.

¹¹³ Ivi, p. 144.

¹¹⁴ Cfr. C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 19.

«Pallida di santità, argentea e mistica allo scadere della primavera, con la Sera prende avvio il lustro più fecondo dello scrittore»¹¹⁵, e con il sopraggiungere della sera e dell'estate prende avvio una raccolta, l'*Alcyone*, che ha fatto del fluire di immagini naturalistiche, nel quale si riversa lo stato d'animo del narratore, il suo filo conduttore, celebrando la bellezza e "lodando" la vita nella sua essenza, proprio come nel *Cantico delle creature* francescano.

In uno scenario idillico, quando la luna è prossima a sorgere risvegliando le emozioni più pure che albergano nei cuori innamorati, persino la morte può farsi portatrice di un senso di serenità e di quiete: «Laudata sii per la tua pura morte, / o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare / le prime stelle!»¹¹⁶.

La sinestesia che apre la lirica è preludio alle metamorfosi paniche che saranno proprie della raccolta¹¹⁷, mentre il poeta spera che le parole rivolte all'amata, che gli è accanto, diventino dolci e fresche come la pioggia sopraggiunta improvvisa al termine di una serena giornata di primavera. La natura intanto si tace in un vero e proprio locus amoenus di matrice petrarchesca. Si inserisce allora la lauda francescana rivolta alla sera, dal viso di perla, che ricorda l'ultimo Leopardi, «lo splendor che all'occidente / inargentava della notte il velo»¹¹⁸, ma rievoca in tono melodico anche il notturno belliniano della *Norma* su libretto di Felice Romani: «Casta Diva, che inargenti / queste sacre antiche piante, / a noi volgi il bel sembiante / senza nube e senza vel»¹¹⁹.

Le parole, prima definite fresche, divengono dolci, in un «puro sviluppo musicale di uno stato d'animo interiore»¹²⁰ e in un sintagma che ripete la similitudine tra un fatto naturale e le parole dell'io lirico¹²¹, che qui si ispira chiaramente al Petrarca di *Chiare, fresche et dolci acque*¹²².

La terza strofa manifesta l'ansia del poeta, ben espressa dal ripetersi del verbo "ti dirò", nel svelare all'amata i regni d'amore verso i quali vengono invitati dal fiume e dagli elementi naturali, mentre anche le colline, nella loro "volontà di dire", appaiono impossibilitate a parlare come sopraffatte dalla bellezza, intanto che l'anima, ogni sera, sembra poterle amare di un sentimento sempre più intenso. La poesia diviene dunque strumento di una conoscenza superiore che solo il poeta possiede, in una concezione della poesia vicina al Simbolismo,

¹¹⁵ Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 333.

¹¹⁶ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 352.

¹¹⁷ Cfr. *La pioggia nel pineto*, Ivi, p. 392 e *Le stirpi canore*, p. 405.

¹¹⁸ Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara, con uno scritto di Giuseppe Ungaretti, Milano, Mondadori, 2011, p. 220.

¹¹⁹ Cesare Segre, Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Ottocento*, Torino, Einaudi, 2002, p. 650.

¹²⁰ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 345.

¹²¹ Cfr. C. Segre, C. Ossola (a cura di), *op. cit.*, p. 595n.

¹²² Cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014, p. 588.

secondo cui l'autore è l'unico ad avere il privilegio di penetrare nelle misteriose corrispondenze fra uomo e natura.

Questo impervio percorso di scoperta delle vie più recondite dell'esistenza è restituito da Alfredo Casella, che musicò la lirica nel 1923, attraverso le sperimentazioni atonali proprie del brano, connotato da un'instabilità armonica tipica di questo linguaggio in grado di conferire una sensazione malinconica e quasi di dolore ad un componimento che, normalmente, consideriamo di intonazione amorosa, proponendosi come un percorso uditivo ascensionale che confluisce nei versi «sì che pare / che ogni sera l'anima le possa amare / d'amor più forte»¹²³, in cui la parola "anima" segna il punto d'arrivo del climax nonché la nota più alta del canto.

Il brano, tutto atonale, risulta dunque instabile e sospeso all'ascolto per la mancanza di armonia, descrivendo una serie di suggestioni in crescendo, proprio come una preghiera di un devoto che si rivolge con fervore e affanno alla "sera", sulla cui parola, in ogni strofa delle tre lodi, il musicista pone l'accento. Nell'ultima di esse il timbro diviene più soffuso, quasi come un canto gregoriano che trova la sua definitiva conclusione nel sopraggiungere di una "pura morte" che è preludio alla luce eterna delle "prime stelle".

In anni di profonde sperimentazioni musicali Casella, insieme ai compositori della generazione dell'Ottanta, si impegnò nella ricerca di un proprio stile mentre il contesto italiano era ancora profondamente dominato dal melodramma ottocentesco: «La creazione di uno stile moderno nostro è stato il problema assillante della mia generazione»¹²⁴.

L'intento di Casella era quello di inserire nuovamente la musica italiana in un dibattito europeo connotato dalle più disparate ricerche stilistiche e da molteplici innovazioni, pur tenendo sempre ben presente quella grande tradizione precedente «in cui la musica strumentale italiana aveva conosciuto una storia gloriosa»¹²⁵.

Confrontando la composizione di Casella con il medesimo titolo di Mario Castelnuovo-Tedesco, che musicò *La sera fiesolana* sempre nel 1923, risulta evidente come ad un pezzo atonale, quello di Casella, si contrapponga nettamente quello di Castelnuovo-Tedesco, che mantiene le caratteristiche proprie del romanticismo, nel quale si individua facilmente l'armonia e un centro tonale, rievocando all'ascolto i pezzi di autore come Brahms.

Risulta chiaro in tal senso come l'arte di Casella, che si esprime nel repertorio da camera come nei pezzi pianistici e nelle musiche per la scena, si proponga come «un linguaggio musicale

¹²³ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, cit. p. 352.

¹²⁴ M. Baroni et al., *op. cit.*, p. 459.

¹²⁵ *Ibidem*.

sempre più lontano dai canoni estetici e dai codici tecnici tradizionali»¹²⁶, e per questo non fu esente da aspre critiche, ma allo stesso tempo fu anche capace di guardare alla tradizione e per tale motivo «rimane uno dei punti di riferimento nella storia musicale italiana sia per il rinnovamento attuato nel settore del melodramma che per la volontà di lasciare un ampio spazio al sinfonismo»¹²⁷.

Casella, insieme a Gian Francesco Malipiero – assiduo frequentatore del Vittoriale – e con l’entusiastico appoggio di d’Annunzio, fondò, proprio nello stesso anno di composizione del brano, la Corporazione Delle Nuove Musiche, come decise di chiamarla il Comandante, un’associazione culturale finalizzata alla diffusione della musica moderna italiana, nata da un’idea ben precisa, per la quale «si pensava seriamente alla necessità di fondare un nuovo organismo di cultura moderna, che servisse a far penetrare in Italia le ultime espressioni, le più recenti ricerche dell’arte musicale contemporanea»¹²⁸. L’obiettivo del gruppo, sostenuto economicamente dal poeta, era anche quello di promuovere le novità straniere e di «mettere le giovani generazioni a contatto più diretto col pensiero musicale europeo»¹²⁹.

Si tratta dell’ennesima dimostrazione di come il Vate si interessò costantemente, anche una volta ritiratosi presso la villa di Gardone, alla musica, alla sua importanza e alla necessità di essere promossa e sostenuta.

Deluso dai tristi eventi e affranto per il proprio declino fisico e creativo, si può immaginare che per il poeta la musica fu anche la dolce compagna degli ultimi anni della sua vita, quando nella quiete del Vittoriale «avido di silenzio dopo tanto rumore, e di pace dopo tanta guerra»¹³⁰, scriveva malinconicamente all’amico Casella:

Mio caro Alfredo,

è lontano il tempo quando ci adunavamo nella Camerata di Gasparo ansiosi nel soffio delle «Nuove musiche» e tu sembravi reggere le nostre aspirazioni, verso la novità rivelata eppur vivente, con spirito di legislatore ricordandoti «come ogni legislatore primitivo sapesse di musica». Sempre mi ricordo. E tu ti ricordi. Io credevo allora essere al limite della terza giovinezza capace di tener fede in pensieri e in atti a quella Carta del Carnaro ove la musica è considerata come il fermento della più vasta e più profonda vita.

Fui deluso. Fummo delusi. Ma la nostra tristezza non si mostra inerme.

¹²⁶ Luisa Mazzone, *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, Firenze, Olschki, 1992, p. 8.

¹²⁷ C. Santoli, *op. cit.*, p. 455.

¹²⁸ R. Tedeschi, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ A. Andreoli, *op. cit.*, p. 585.

Da quel tempo tu non hai cessato di rinnovellar le tue forme, le tue invenzioni, i tuoi accenti, e di esplorare quel «mare sinfonico» che è forse il più difficile di tutti i mari; al quale mi piace di attribuire un raro epiteto dei Latini: *compositum mare*.

Anch'io da quel tempo non ho cessato di studiare l'arte mia e di patire senza tregua il tormento della perfezione. Oggi io sono un vero maestro; e invecchio iniquamente, e mi preparo al trapasso. Un vero maestro sei oggi anche tu; e il tuo giovane vigore sale di opera in opera. Tu hai il tuo premio.

Il secondo nome del mio spirito, il secondo nome del tuo spirito, è il coraggio.

Nella nostra affinità si fonda la nostra fedeltà. Ecco che tu mi torni, ecco che tu mi porti un novello dono. Dietro le mie dure porte il mio cuore batte così che io credo la musica e l'amicizia gli ségnino l'attesa dell'ultimo destino¹³¹.

¹³¹ A. Bassi, *op. cit.*, pp. 53-54.

BIBLIOGRAFIA

ANDREOLI ANNAMARIA, *D'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 2004.

EADEM, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000.

BARONI M., FUBINI E., PETAZZI P., SANTI P., VINAY G., *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1988.

BASSI ADRIANO, *Caro maestro. D'Annunzio e i musicisti*, Genova, De Ferrari Editore, 1997.

BAUDELAIRE CHARLES, *I fiori del male*, a cura di Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori, 2016.

CARDUCCI GIOSUÈ, *Poesie*, a cura di Edoardo Ripari, Milano, Rusconi, 2016.

CHIARA PIERO, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978.

D'ANNUNZIO GABRIELE, *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2008.

IDEM, *Il fuoco*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977.

IDEM, *Il piacere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976.

IDEM, *L'innocente*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976.

IDEM, *Lettere d'amore*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 2001.

IDEM, *Le vergini delle rocce*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978.

IDEM, *Notturmo*, introduzione di Pietro Gibellini, Milano, Garzanti, 2019.

IDEM, *Poesie*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, BUR, 2011.

IDEM, *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Garzanti, 2021.

IDEM, *Poesie, teatro, prose*, a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1966.

- IDEM, *Trionfo della morte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977.
- IDEM, *Tutto il teatro*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Newton Compton editori, 1995.
- IDEM, *Versi d'amore*, a cura di Pietro Gibellini, Torino, Einaudi, 1995.
- IDEM, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1982.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2015.
- FAVARO ROBERTO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano, Ricordi, 2003, 1977.
- GAMBARO DANIELE, *Ottorino Respighi. Un'idea di modernità del Novecento*, Varese, Zecchini Editore, 2011.
- GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- EADEM, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 1990.
- EADEM, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988.
- GUERRI GIORDANO BRUNO, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008.
- IDEM, *D'Annunzio. La vita come opera d'arte*, Milano, Rizzoli, 2023.
- IDEM, *Disobbedisco. Cinquecento giorni di rivoluzione. Fiume 1919-1920*, Milano, Mondadori, 2019.
- LEOPARDI GIACOMO, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara, con uno scritto di Giuseppe Ungaretti, Milano, Mondadori, 2011.
- MALLARMÉ STÉPHANÉ, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, Feltrinelli, 1991.

MELLACE RAFFAELE, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Roma, Carocci editore, 2017.

IDEM, *Prolegomeni a una lettura della "Nave". Una collaborazione tra d'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi*, in «Chigiana» XLVII, D'Annunzio musico immaginifico, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 14-16 luglio 2005, a cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi e C. Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 417-453.

IDEM, *The Art of Seduction: Basiliola (and Montemezzi's Orchestra) on D'Annunzio's "Nave"*, in *Essays On The Montemezzi-D'Annunzio "Nave"*, ed. by D. Chandler, Norwich, Durrant, 2012, 20142, pp. 249-268.

IDEM, *D'Annunzio e la musica*, in «Nuova Secondaria» XXXI, 3, 2013, pp. 51-54.

IDEM, *Su le soglie del lido. Spazio e paesaggio nella "Nave", tra d'Annunzio e Montemezzi*, in «Archivio d'Annunzio» III, 2016, pp. 81-96.

IDEM, *Il fattore d'Annunzio*, in «Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia». Vol. I. I media alla sfida della modernità (1900-1944), a cura di Claudio Bernardi ed Elena Mosconi, Milano, Vita e Pensiero, 2018, pp. 205-208.

IDEM, *D'Annunzio musicographe*, in «Publiforum», 35 Écriture mélomanes, 2021.

IDEM, *The Afternoon, Evening and Night of a Faun. The songs of Ottorino Respighi – A Modern Mythology*, note a Respighi Songs, I. Bostridge, S. Giorgini, CD Pentatone, 2021, pp. 7-12.

MILA MASSIMO, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Susanna Mati, Milano, Feltrinelli, 2017.

PASCOLI GIOVANNI, *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, BUR, 2015.

PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

SANTOLI CARLO, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni editore, 1997.

- SANVITALE FRANCESCO, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, Torino, EDT, 1996.
- SCARANO LUGNANI EMANUELLA, *D'Annunzio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1976.
- SEGRE C., OSSOLA C. (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Ottocento*, Torino, Einaudi, 2002.
- SERRA MAURIZIO, *L'imaginifico. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2019.
- SORGE PAOLA, *Eleganza e voluttà in Gabriele d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2013.
- SPINOSA ANTONIO, *D'Annunzio. Il poeta armato*, Milano, Mondadori, 2013.
- TASSO TORQUATO, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952.
- TEDESCHI RUBENS, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- ULIVI FERRUCCIO, *D'Annunzio*, Milano, Rusconi, 1988.
- VERCESI PIER LUIGI, *Fiume. L'avventura che cambiò l'Italia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017.
- VERLAINE PAUL, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, BUR, 2000.
- WAGNER RICHARD, *Tristano e Isotta*, a cura di Giulio Cogni, Milano Casa Editrice Ceschina, 1968.
- WOODHOUSE JOHN, *Gabriele d'Annunzio. Arcangelo ribelle*, Roma, Carocci editore, 1999.

RINGRAZIAMENTI

Dedico questo lavoro e questo traguardo ai miei genitori, che sempre mi hanno sostenuto condividendo ogni passo del mio cammino sino alla soddisfazione più grande.

Desidero ringraziare il Preside e Relatore della tesi, Professor Raffaele Mellace, per il suo esempio e la passione con cui mi ha guidato in questi anni e nel lavoro di ricerca.

Un ringraziamento al Professor Luca Beltrami per la gentilezza, la disponibilità e la significativa presenza in questo percorso.

A Davide per la nostra lunga e sincera amicizia.

Al Maestro Daniele Del Deo per i preziosi consigli nell'analisi musicale.