

I Sogni di Gabriele D'Annunzio, fra simbolismo e superomismo

Fulvio Senardi
Facoltà di Lettere, Zagreb

Nei due *Sogni delle stagioni* di G. D'Annunzio, sotto la patina di uno stile che molto deve al simbolismo di Maeterlinck, si possono individuare le anticipazioni della più fortunata creazione mitica di D'Annunzio, il Superuomo. Ciò consente di considerare i due Atti unici un significativo momento di passaggio da una fase di poetica dell'arcano, di estetismo per soli iniziati, a quella primonovecentesca dell'impegno conservatore che vede D'Annunzio atteggiarsi nell'arte e nella vita a maestro di valori nuovi e guida spirituale della sua generazione.

Su un sentiero finora poco praticato del *corpus* dannunziano (mi riferisco alle opere del teatro) ci si imbatte in due brevi drammi, i *Sogni*, che fra il tanto di scontato che contengono, e sono gli scampoli del laboratorio simbolista, lasciano intravedere non occasionali anticipazioni dell'arte della maturità.

Soprattutto, va subito aggiunto per sgomberare il campo da possibili malintesi, nel senso della elaborazione di quel vero e proprio eroe eponimo del teatro e della narrativa che è il superuomo, già ospite nella forma di una teoresi certo abborracciata ma lucida nelle sue istanze di fondo, del romanzo «filosofico» del 1985, *Le vergini delle rocce*.

Non sarà qui il caso di riassumere gli aspetti salienti del prodotto più famoso della mitopoiesi dannunziana, avendone offerto un ritratto persuasivo ed esauriente il libro ormai classico di Salinari;¹ quello che invece mi sta a cuore, riconosciuto nel superuomo l'asse di scorrimento della ricerca non solo letteraria, ma ideologica, etica ed esistenziale di D'Annunzio, è ritrovarne le tracce agli esordi dell'esperienza drammaturgica, in un momento ancora apparentemente estraneo a quella problematica «eroica» che qualifica il segmento forse più ricco della produzione di D'Annunzio, convertitosi a Nietzsche nell'ultimo decennio del secolo.

1. C. Salinari, *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, Milano, 1960.

Sul carattere occasionale del *Sogno d'un mattino di primavera*, la prima delle due opere che ci interessano, ha richiamato l'attenzione, qualche anno fa, Emilio Mariano:² «improvvisate per me un'opera di poesia [...] datemi il ruolo di una pazza!», avrebbe detto la Duse a D'Annunzio in un giorno d'aprile del 1897, presente Giuseppe Primoli che riporta qualche battuta del dialogo dei due artisti. Ma anche la poesia d'occasione, nel caso di autori di grande statura, si nutre di ragioni poetico-ideologiche non solo superficiali e contingenti; il *Sogno*, compiuto in pochi giorni nella primavera di quello stesso anno, se rappresentata, in superficie, una sorta di omaggio dannunziano al teatro simbolistico, come l'aveva consacrato M. Maeterlinck, si colloca però esemplarmente sullo spartiacque che separa due momenti fondamentali dell'attività letteraria di D'Annunzio, quello pessimista-decadentistico da una parte, e quello di rinnovato impegno partecipativo, sul piano etico-civile, dall'altra. Una emblematicità che, come spesso succede per D'Annunzio, trascende il singolo caso e va a chiarire dialettiche complesse del mondo culturale e letterario italiano preso nel suo insieme.

Di poco seguente è il *Sogno di un tramonto d'autunno*, in prosa come il *Sogno* primaverile e come quello modellato sulle possibilità espressive della Duse che non è difficile riconoscere nella protagonista, per più aspetti vicina a quella Foscarina del *Fuoco* nella quale D'Annunzio ha spietatamente rappresentato (l'implicazione autobiografica è chiara) il dramma di una donna matura legata ad un uomo giovane e sentimentalmente irrequieto.

Le trame dei due *Sogni* si lasciano facilmente riassumere: il *Sogno* primaverile racconta di Isabella, impazzita per aver tenuto tra le braccia in una terribile notte d'amore il cadavere dell'amante ucciso dal marito, e che Virginio, fratello della vittima, cerca inutilmente di riportare alla luce della coscienza. Il tutto sullo sfondo di una villa e di un giardino che arieggiano certe dimore patrizie del Rinascimento toscano, in un momento primaverile di tripudio della natura, nella quale conclusivamente Isabella si rifugia scegliendo l'inconsapevolezza del mondo vegetale per sfuggire al tormento del ricordo. In realtà la trama lineare, resa necessaria dalla misura breve dell'atto unico, il carente approfondimento psicologico dei personaggi, l'ambientazione assai generica, sono scelte deliberate per comporre, in antitesi alle «tranches de vie» del naturalismo, un'opera di poesia, ovvero un'opera incentrata sul potere suggestivo e metaforico della parola: è quell'«amore sensuale della parola» che, per M. Praz³ contrassegna l'intera esperienza letteraria del poeta pescarese, anche sotto questo aspetto, e faccio appello alla famosa definizione di P. Bourget che tanto è piaciuta a Nietzsche («Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.»⁴) uno dei maestri di sensibilità e di stile del Decadentismo europeo. Dove la valutazione non sembra eccessiva, quando si consideri che perfino un'opera minore come il *Sogno* primaverile è riuscita a sollecitare l'operosità di poeti consentanei, Hugo

2. E. Mariano, *E. Duse*, in *Sentimento del vivere ovvero G. D'Annunzio*, Milano, 1962, pp. 122-123.

3. M. Praz, *D'Annunzio e «l'amor sensuale della parola»*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, 1973⁴.

4. P. Bourget *C Baudelaire* in *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris, 1883, p. 25.

von Hofmannstahl, nel caso specifico, che riprende ed amplifica, in un Atto unico del 1897, il breve racconto di Madonna Dianora.

Non sono ovviamente i freschi colori della primavera a dominare nel II *Sogno* ma quelli tizianeschi e autunnali di una Venezia in sontuoso declino. Una Venezia incapace di accendere nell'uomo slanci di ideale, di richiamarlo ad una vita sana ed energicamente vissuta (così invece in Barrès, nell' *Homme libre*, 1889, nel segno dell'arte aggraziata e sorridente di Tiepolo) perché, in analogia con molte pagine del romanzo contemporaneo, *Il fuoco*, è la malinconica città dei sogni infranti e della giovinezza perduta, una città di acque marce ed immobili, sorta di Bruges meridionale e latina, affacciata su un Adriatico senza tempo.

E a pochi passi dalla laguna, in una villa sul Brenta, vive la sua torbida senilità Gradeniga, tormentata dalla gelosia per il giovane amasio che una nuova e fresca passione le ha tolto per sempre. In questo *Sogno* la sensualità ha stretto alleanza con la morte, e l'eros impotente e deluso si ribalta in thanatos, finisce per distruggere il suo oggetto di desiderio: Pantèa, la rivale, e il giovane che essa ha carpito a Gradeniga periranno nell'incendio della loro barca sul fiume, vittime di un sortilegio che pare quasi amplificare cosmicamente la smania di vendetta che agita la donna tradita.

«Inebriante come l'haschisch»⁵ ha definito questo sogno al suo primo apparire in Germania l'anonimo commentatore del «*Literarisches Centralblatt für Deutschland*», intendendo con ciò alludere allo stupefacente rigoglio metaforico, al virtuosismo cromatico e timbrico. E, a ben vedere, l'adesione di D'Annunzio al simbolismo si realizza proprio nella creazione di un tale impianto metaforico-musicale, traboccante di suoni e di colori, che in realtà non rimanda ad alcun oggetto esterno, al mondo dei fenomeni (anche se un'occasione di intreccio è imprescindibile per realizzarlo), disarticola anzi, quanto più possibile i *signa* e le *res* nell'ambizione di un'opera assoluta che trovi soltanto in sé, nella sua forza suggestiva e nella sua interna coesione, misura e legittimità, seguendo in ciò l'esempio di quell'arte per eccellenza non-imitativa ed a-semantica che è la musica.

Pienamente simbolista, quindi, in questo suo sforzo, se dobbiamo credere a Valery che riconosce il tratto comune di un movimento così vario e composito nello sforzo unanime di «plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de - reprendre à la Musique leur bien -».⁶ Quanto poi carente fosse invece D'Annunzio rispetto ad un altro fondamentale requisito della poetica del simbolismo, il tentativo di spingersi oltre le parvenze verso l'Assoluto, non sarà il caso qui di ribadire: la sua pagina, anche nei momenti di più estenuata musicalità, rimane irrimediabilmente ancorata alla materia: se, nelle rime di congedo del *Poema paradisiaco* egli esalta la virtù della parola, «cosa mistica e profonda» (*La parola*) non riesce a farne mai uno scandaglio del mistero, e finisce così per arrestarsi davanti a quelle «invisibili porte» che Pascoli ha saputo invece così bene socchiudere.

Non è mia intenzione suggerire una gerarchia di valori nell'ambito del cosiddetto simbolismo italiano, ma certo vale la pena osservare che proprio in questi *Sogni* dove è

5. La recensione si legge per intero nel fascicolo del 3.XII.1898 del «*Literarisches Centralblatt für Deutschland*», Lipsia, pp. 1910-1911.

6. P. Valery, *Avant-propos à la Connaissance de la Déesse* (1920), in *Oeuvres*, I, Paris, pp. 1272.

più presente, platealmente presente vorrei dire, l'impronta di Maeterlinck, il grande «mistico» del teatro di Fine-ottocento, D'Annunzio manca di far propria la «seconda vista» dell'autore fiammingo, incapace di scrutare il mistero perchè imbozzolato senza scampo in una visione estetizzante della letteratura (ricca quanto si vuole di stimoli e di fermenti ma, nondimeno, di sapore ancora ottocentesco⁷).

Sia quel che sia, nei nostri due *Sogni* D'Annunzio ha dato, in termini di simbolismo, quello che era nelle sue possibilità;⁸ diverso è invece il discorso per i valori superomistici che lentamente vengono alla luce. Si tratta qui di un aspetto autentico e proprio dell'ideologia e dell'arte dannunziana che, anche in una fase così germinale, è opportuno non lasciarsi sfuggire.

Il portavoce di questa nuova sensibilità è, nel *Sogno* primaverile, Virgino; le istanze volontaristiche dell'incipiente stagione superomistica si manifestano in lui, bisogna aggiungere, in maniera ancora incerta e Virgino non riesce ad incidere nell'intreccio documentando così la subalternità dei valori che interpreta rispetto al tema simbolistico della metamorfosi:

Io mi sono levato all'alba, su la collina, quando le stelle palpitavano ancora nel cielo. Ho veduto, nella valle ancora immersa nell'ombra, il fiume farsi tutto roseo come se l'aurora vi si bagnasse: infinito e intimo come se circondasse e alimentasse l'anima mia. Ho bevuto nel vento gli spiriti ebbri di tutte le cose che si rinnovellano e, sotto le mille melodie dei nidi, ho udito il respiro profondo e santo della Madre che nutre i fili d'erba e i nostri pensieri. Tutto il dolore e tutto il desiderio si convertivano, entro di me, in una forza indicibilmente alacre e audace. E io incitavo senza tregua il mio cavallo verso una meta che io non sapeva se fosse entro di me o ai confini del mondo [...].⁹

Anche sul piano metaforico Virgino si colloca su quella linea che collega Claudio Cnatelmo, il primo protagonista dannunziano che esplicitamente, nelle *Vergini delle rocce*, accenni al superuomo, a Stelio Effrena, il modello letterario nel *Fuoco* di una esistenza vissuta nel segno di Nietzsche; di Cnatelmo Virgino fa sua la metafora della cavalcata che nel romanzo delle *Vergini* emblematicava il vitalismo del protagonista e come Cnatelmo non riesce a scorgere altra meta «entro di (sé) o ai confini del mondo» che non sia il trionfo erotico: il superuomo artista, in quanto tale guida di popoli e maestro di statuti nuovi, non si è ancora affacciato alla fantasia dannunziana (salvo le poche e solo teoriche indicazioni delle *Vergini delle rocce*).

Passando al secondo *Sogno* si nota che la relazione di Gradeniga con i valori superumani è nello stesso tempo più e meno esplicita: si estrinseca in forma strutturale (Gradeniga, a differenza di Virgino, è in tutto e per tutto la protagonista della pièce, dialoga e monologa rimanendo sempre e assolutamente centrale) e nel rilievo, quasi ossessivo, che assume il tema del desiderio e della sensualità, una delle componenti fondamentali dello spettro psicologico del superuomo: «Volontà, Voluttà / Orgoglio, Istinto, quadriga / imperiale mi foste [...]»¹⁰.

7. Sul problema del simbolismo di D'Annunzio da tener presente almeno il volume miscelaneo *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Milano, 1976, che raccoglie gli atti del Convegno di Gardone del 1973.

8. Una fine analisi dei *Sogni* in senso tecnico-strutturale come opere che risentono dell'atmosfera simbolista in funzione soprattutto anti-naturalistica è stata offerta da A. Guidotti, *Strutture sceniche e strutture narrative nei due «Sogni» di G. D'Annunzio*, in «Rivista italiana di drammaturgia», 1978, n° 7.

9. G. D'Annunzio, *Il sogno d'un mattino di primavera*, in *I sogni delle stagioni*, Edizione nazionale, p. 58.

10. *Idem*, *Laus Vitae* (1903), Ed. naz., p. 349.

Ecco Gradeniga, furente di passione insoddisfatta:

Io ebbi prima il tuo amore e la tua forza, chiunque sia la seconda, chiunque sia l'ultima: io sempre la prima! E che importa ch'ella sia bella, ch'ella sia più bella? Io sempre la prima. E che tu trovi altre labbra più rosse delle mie, e che tu sia stretto da braccia più agili, e che tu senta contro il tuo sangue un sangue più molle, ah non vale, non vale. Nessuna creatura mai t'avrà come io ti ebbi; nessuna mai ti sentirà tremare come io ti sentii tremare. Tu eri un fanciullo timido e taciturno. [...] Tu avevi terrore del mio desiderio e tu venivi a me con un passo obliquo. I tuoi fianchi palpitavano come quelli del levriere dopo la corsa [...] Pianamente, come si monda una mandorla sino al bianco, io cercai allora la tua freschezza segreta.¹¹

È soprattutto lo sforzo di creare un personaggio di primo piano che possa fungere da colonna portante della fabula, che mi sembra significativo nel *Sogno* autunnale, in relazione alla posteriore ricerca drammaturgica: si potrebbe quasi dire che l'intero teatro dannunziano, a partire da questo primo esitante esperimento, non sia altro che il tentativo di trovare un contenitore drammaturgico adeguato alle istanze del superuomo, alla loro allegorizzazione nella figura di un personaggio esemplare (che non nasce però a freddo, ma si carica di vibrazioni personalistiche e di tensioni auto-proiettive).

La ricerca di un centro di gravità semantico-strutturale per opere teatrali da forgiare al calor bianco di una idea di assoluto protagonismo letterario e civile, di un'eccitazione vitalistica cui non basta l'estrinsecazione letteraria, accompagnerà tutta la vicenda di D'Annunzio drammaturgo; e, dopo il fallimento delle opere di ambientazione moderna (valga per tutte il fiasco di *Più che l'amore*), dove il mondo «così com'è», perentorio e birichino sembra fare lo sgambetto all'aulica musa di D'Annunzio, mandando il superuomo a ruzzolare nel magazzino del grottesco, potrà conclusivamente sfociare nell'affabulazione tutta mitica di *Fedra*. D'Annunzio, in questo dramma, sembra aver finalmente capito, come dice con saggia arguzia Montale, che «tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla» e quindi avvolge la sua eroina delle nebbie propizie del mito, l'unica condizione che può stemperarne l'insopportabile tracotanza. Al prezzo, manco dirlo, di negarvi esemplarità per il presente, quasi una sconfitta per chi voleva presentarsi al pubblico italiano nella veste di maestro e profeta. O meglio, atto inaugurale di un'arte drammaturgica di fuga della realtà, che in D'Annunzio si mantiene pur sempre al livello di un alto magistero letterario ma in altri, emuli e continuatori (penso a Sem Benelli per esempio) sfiorerà invece la vuota magniloquenza del Kitsch.

Un ultimo aspetto dei *Sogni* va infine ancora menzionato: il loro collocarsi, nell'ambito del teatro, come una specie di ideale chiave di volta in quella parabola poetico-ideologica che porta D'Annunzio a rivedere il carattere e le funzioni della sua arte, mitigandone l'aspetto di separatezza, di comunicazione colta ed elitistica con il solo, esiguo manipolo degli spiriti consentanei.

L'attività letteraria di D'Annunzio, bisogna premettere, non si svolge sulle acque serene di un Paese in tranquilla evoluzione, ma ha dietro a sé la crisi di crescita di un'Italia arretrata e rurale, di scarse tradizioni democratiche e civili, ammalata di retorica e particolarismo (*nihil novum sub soli!*), con una classe dirigente affascinata da opposte tentazioni «autoritarie» e «populistiche», con un ceto intellettuale attraversato da

11. *Idem*, *Il sogno di un tramonto d'autunno*, in *I sogni delle stagioni*, op. cit., pp. 90-91.

profonde contraddizioni, in parte ancora vicino agli ideali carducciani di partecipazione civile, di protagonismo attivo, in parte astiosamente distante (in una sorta di esilio interno piuttosto umorale che nutrito di lucide motivazioni) dalla società borghese-liberale uscita dal Risorgimento, ma consapevole, nel suo insieme, del mutare dei tempi, della fine delle ristrette oligarchie politico-intellettuali, della società letteraria ottocentesca di generosi dilettanti di sangue blu, ed alla ricerca di nuove modalità di presenza e di intervento nella nascente società di massa e dell'industria culturale.

La stizza di D'Annunzio nei confronti di una società che pare sorda alla bellezza, all'unisono con la generazione del Decadentismo, trova nei motivi del Simbolismo il suo ideale veicolo ideologico-espressivo: l'arte viene allora concepita come un arcano comunicabile a pochi, la letteratura come una dimensione impervia e separata, da cui sono esclusi i profani e i cultori di quelle poetiche del «vero» che sembrano rivendicare all'arte una funzione meramente utilitaristica o esornativa; come suggeriva des Esseintes, vero maestro, nelle pagine di *A Rebours*, della sua generazione, ciò che conta è di «pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même»,¹² dove si incontra, nella parola - *rêve* -, il vero termine chiave della nuova sensibilità.

Pian piano però, nel corso degli ultimi anni del XIX° secolo e del primo decennio del Novecento la generazione del Decadentismo e i giovani «idealisti» suoi eredi naturali, individuano nuove forme di intervento capaci di interpretare la loro visione dell'arte, dell'uomo, della società: non più il sogno malinconico e rinunciatario di chi si sente isolato ed escluso, ma la orgogliosa e pubblica riaffermazione di un impegno militante a favore della Bellezza, contro la società del lucro, contro quel «grigio diluvio democratico»¹³ e quella invadenza delle plebi che sembrava minacciare i valori della tradizione.

Nascono così riviste di marcato carattere conservatore, «Il Regno», «Hermes», ecc. e viene elaborato il mito dell'artista come condottiero di popoli, faro di un'umanità che non sa più la direzione di marcia, il superuomo.

Va da sé che ai nuovi compiti non giova un'arte cifrata e difficile di ermetiche suggestioni, ma il canto spiegato di un' estrinsecazione chiara e diretta, che parla, per trascinare e convincere, all'anima delle moltitudini.

È così che D'Annunzio scopre la necessità del teatro e perfeziona la sua già consistente vocazione tribunizia. La trasformazione della poetica avviene però lentamente e per gradi, e i *Sogni*, nella implicita antitesi tra un impianto marcatamente simbolistico e personaggi-manifesto di una concezione dell'arte invece attivistico-transitiva documentano molto chiaramente la fisionomia di transizione di questo momento dell'attività letteraria di D'Annunzio.

Per non dare l'impressione di parlare sul vuoto non resta che concludere citando dal *Discorso della siepe* del 1897, primo importante cimento oratorio del D'Annunzio politico che andrà poi a rimpinguare il romanzo del superuomo-artista, *Il fuoco*, il passo dove con più lucidità si individua il nuovo compito dei letterati usciti dagli anni bui dello «spleen» e dell'«ennui»:

12. J. - K. Huysmans, *A Rebours* (1884), Parigi, 1978, p. 80.

13. G. D'Annunzio, *Il piacere* (1889), Milano, 1980, p. 106.

V'è nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto possono trarre baleni. Quando quella bellezza si rivela per l'improvviso clamore che scoppia nell'anfiteatro o sulla piazza pubblica o nella trincea, allora un torrente di gioia gonfia il cuore di colui che seppe suscitarla col verso, con l'arringa, col segno della spada. Un atto è la parola del poeta comunicata alla folla, un atto come il gesto dell'eroe.¹⁴

D'ANNUNZIEVI SOGNI IZMEĐU SIMBOLIZMA I NIETZSCHEA

U dvije kratke drame G. D'Annunzija *delle stagioni*, pod patinom stila koji mnogo toga duguje Maeterlinckovu simbolizmu, mogu se uočiti anticipacije D'Annunzijeve mitske koncepcije koja je imala najviše odjeka – Nadčovjek.

To nam dopušta da smatramo te dvije jednočinke znakovitim trenutkom prijelaza iz razdoblja poetike tajanstvenoga, estetizma samo za upućene, u razdoblje konzervativnog angažmana s početka 20. stoljeća, kad će se D'Annunzio u umjetnosti i u životu ponašati kao učitelj novih vrijednosti i duhovni vođa svoje generacije.

14. G. D'Annunzio, *Laude dell'illaudato (Il discorso della siepe)*, in *Il libro della giovane Italia*, Ed. naz., p. 26.