

Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana

Elena Maiolini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The paper traces some general reflections on the problems, methods and perspectives of authorial philology applied to d'Annunzio's work and in relation to some recent scientific contributions. Following Contini's philological sensitivity, the d'Annunzio variant studies have dealt with a peculiar processing method that manifests itself almost instantly, in *currenti calamo* interventions. In critical editions, they are given an adequate representation through multilayered apparatuses and through the distinction between text's prehistory and protohistory. The critical applications of these studies have since been the most attractive prospects for an investigation into the elaboration of d'Annunzio's text.

Keywords D'Annunzio. Philology. Critical editions. Text prehistory. Text protohistory.

Sommario 1 Frutti recenti. – 2 Scartafacci. – 3 Criterio topografico o criterio cronologico. – 4 Preistoria testuale. – 5 Applicazioni critiche della variantistica. – 6 Sul metro.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-08-01
Accepted	2019-08-06
Published	2019-10-15

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Maiolini, Elena (2019). "Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana". *Archivio d'Annunzio*, 6, 101-128.

1 Frutti recenti

Alcuni contributi recenti invitano a fare il punto sugli studi dedicati a *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, come Emilio Mariano, Pietro Gibellini e Eurialo De Michelis titolavano il contributo collettivo gardonese da cui prese avvio, oltre quarant'anni fa (era il 1977), la variantistica dannunziana (*Quaderni del Vittoriale* 1977).¹

Nel 2013 sono stati pubblicati gli atti di una giornata in ricordo di Franco Gavazzeni coordinata da Gibellini. Il volume rende omaggio fin dal titolo (*L'officina di d'Annunzio*) all'impegno del fine studioso che «vagliò gli strumenti lessicografici usati da d'Annunzio, ne indagò le fonti antiche e le riprese moderne, procurò le concordanze alcionie, ricostruì la vicenda testuale delle opere, le corredò di commenti, recuperò testi inediti o dispersi...» (Gibellini 2013, XIV)². La sua lezione metodologica e interpretativa è ripercorsa dagli interventi di Gibellini («D'Annunzio, Pascoli e Marinetti di fronte al mito»), Cristina Montagnani («1903: un anno vissuto pericolosamente»), Raffaella Bertazzoli («Perizia metrica sul d'Annunzio tragico»), Clelia Martignoni («Appunti sulla prosa») e Gianni Mussini («Le lettere di Franco»), oltre che dalla recensione, riprodotta in appendice, con cui Gibellini (1981) salutò il libro sulle *Sinopie di «Alcione»* (Gavazzeni 1980) in *Studi e problemi di critica testuale*.

Recentemente è stata poi rilanciata, dopo qualche anno di silenzio dovuto a ragioni varie, l'attività dell'Edizione nazionale coordinata dal Comitato ora presieduto da Gibellini e composto da Raffaella Bertazzoli, Nadia Ebani, Clelia Martignoni, Pier Vincenzo Mengaldo, Cristina Montagnani, Giorgio Zanetti e dall'attuale presidente del Vittoriale, Giordano Bruno Guerri. La prestigiosa collana - che già annovera *Alcyone* a cura di Gibellini (1988), *Elegie romane* a cura di Maria Giovanna Sanjust (2001), *La Figlia di Iorio* a cura di Raffaella Bertazzoli (2004), *Maia* a cura di Cristina Montagnani (2006) e *La Fiaccola sotto il moggio* a cura di Maria Teresa Imbriani (2009) - si è arricchita infatti dell'*Elettra* a cura di Sara Campardo (2017). Di *Elettra* si dispone della minuta autografa, che attesta la parte più sostanziosa e significativa dell'elaborazione testuale: rientrava dunque tra le opere sulle quali si concentra la nuova Edizione Nazionale, per la quale sono in preparazione le *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, la *Contemplazione della Morte*, la *Francesca da Rimini*, *Il ferro*, *Il fuoco*, *La nave*, *La vita di Cola di Rienzo*, *Le vergini delle Rocce*, il *Notturmo* e il *Sogno d'un mattino di primavera*.

¹ Per una testimonianza della collaborazione da cui nacque, tra le altre cose, anche quel convegno, si veda Gibellini 2008, 154.

² Si veda a questo proposito Zava 2016, 168.

Una nuova edizione critica dell'*Alcyone* è stata inoltre pubblicata nel 2018 nella «Collana di classici italiani» diretta da Cesare De Michelis e Gilberto Pizzamiglio per Marsilio, in co-edizione con l'Edizione Nazionale, in ragione del numero ragguardevole di autografi emersi tra il 1990 e il 2009 (ventuno minute e otto belle copie) che hanno reso necessario un aggiornamento (Gibellini 2018, 13-5). Il libro abbina l'apparato filologico di Gibellini a un commento poderoso (quasi 400 pagine, all'incirca metà volume) affidato alle tre studiose cafoscarine Giulia Belletti, Sara Campardo e Enrica Gambin (Gibellini 2018, 479-861), attento alle varianti, oltre che alle fonti e agli echi nella poesia del Novecento: «censisce e vaglia la vasta messe dei contributi precedenti, indicando, specie per l'individuazione delle fonti, la paternità del reperto», ed «estende i rinvii intertestuali al dopo-*Alcyone*, aggiungendo alle fonti usufruite dal poeta [...] gli echi dei versi alcionii rintracciabili nei principali poeti novecenteschi» (Gibellini 2018, 15). Completano l'edizione le schede metriche curate da Gianfranca Lavezzi (Gibellini 2018, 863-84).

L'anno scorso, infine, un libro su *Come lavorava d'Annunzio* (2018), scritto da quattro mani da Pierandrea De Lorenzo (capp. 1-4) e Cristina Montagnani (cap. 5), è uscito nella serie «Filologia d'autore» della collana «Bussole» di Carocci, diretta da Simone Albonico, Paola Italia e Giulia Raboni. In linea con le finalità della serie, che intende offrire un orientamento pratico nello studio di grandi autori, il libro inquadra la poetica, mappa gli archivi e presenta la modalità compositiva, con un approfondimento sull'articolarsi di un'opera, in questo caso le *Laudi* (nel capitolo che si deve a Montagnani). Particolarmente utili risultano i capitoli centrali, dove si presenta un panorama complessivo sulla dislocazione dei manoscritti e dei libri, tra il Vittoriale (l'Atto di donazione allo Stato pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* il 4 dicembre 1930, il ruolo di Antonio Bruers nell'organizzazione degli autografi e delle migliaia di volumi nella villa di Cargnacco, la composizione della biblioteca già appartenuta a Henry Thode e in seguito arricchita, ecc.), la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (il lavoro di Annibale Tenneroni, di Federico Gentili di Giuseppe e degli eredi, gli acquisti compiuti nella seconda metà del Novecento, ecc.) e l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (i copioni autografi delle tragedie di mano di Eleonora Duse, ecc.).

Questi contributi e frutti della filologia dannunziana invitano chi scrive, alle prese con l'edizione critica della *Francesca da Rimini*, a riflettere sui problemi, i metodi e le prospettive del cantiere.³

3 Vi attendo beneficiando di un assegno di ricerca cofinanziato dal Dipartimento di Studi Umanistici di Ca' Foscari e dal Vittoriale degli Italiani, sotto la guida di Michela Rusi e Pietro Gibellini (cf. «Notizie dell'Edizione Nazionale». *Archivio d'Annunzio*,

2 Scartafacci

Contro l'entusiasmo per la critica delle varianti si sono affacciate perplessità che è opportuno tener presenti, come ha suggerito Franco Suttner (2012) in una sintesi penetrante - a cui si rimanda - dei problemi posti dalla cosiddetta 'critica degli scartafacci'. Dalle obiezioni fondamentali di Benedetto Croce (e poi dei crociani) circa l'*Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori* (Croce 1948), secondo le quali l'opera d'arte è sintetica a priori e quindi non deve invischiarsi del retrobottega dell'autore (vi si troverebbero «inezie» che al più possono destare e soddisfare una certa «curiosità», ma non stimolare o sostenere una riflessione critica intera), si possono trarre indicazioni di metodo, spunti per un pragmatismo con cui allontanarsi dall'atteggiamento reverenziale implicito nelle rappresentazioni fotografiche, che obbligano il lettore a farsi filologo, o diplomatiche, spesso complicate e comunque non sufficientemente immediate.

Come si sa, Contini intervenne nella polemica, innescata dai suoi studi, con prudenza e in modo indiretto, rispondendo a Nullo Minnisi, che nella rubrica «Noterelle e schermaglie» di *Belfagor* aveva espresso la sua sulla questione. Nel saggio «Come lavorava l'Ariosto» pubblicato nel *Meridiano di Roma* il 18 luglio 1937, indicava lo studio delle varianti come l'operazione più istruttiva, davvero pedagogica, da farsi con i manoscritti degli autori: esse, affermava, vanno considerate quali indicatori delle diverse fasi attraverso cui passa un testo, all'interno di un'esistenza dinamica; l'editore deve seguire il lavoro elaborativo e correttivo e rappresentarlo «in modo subito evidente, nella sua esatta cronologia» (Contini 1974, 233). Al modo statico di considerare l'opera, che si risolve in una descrizione topografica delle lezioni soggette a variante, Contini - e chi segue la sua scuola - preferisce un modo che indica una direzione per traguardi ideali (gli *stati* che conosce la poesia, dinamica come l'acqua) e tende a rappresentare cronologicamente la «vita dialettica» del testo:

Il primo [modo] stima l'opera poetica un «valore»; il secondo, una perenne approssimazione al «valore»; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, «pedagogico». È a questa *considerazione pedagogica dell'arte* che spetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti d'autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d'un pittore), in quanto esse sostituiscono ai *miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali*, documentariamente accertati. (Contini 1974, 233-4; corsivi aggiunti)

5, 2018, 8, <https://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni4/riviste/archivio-dannunzio/2018/5/notizie-delledizione-nazionale/>.

Usciva in quegli anni anche la prima incursione *Nell'officina di «Alcione»* operata da Pietro Pancrazi (1939): lo studio sugli autografi, che il critico riproduceva in facsimile, poggiava sull'«elegante e fragile strumentazione del gusto», proponendo una lettura impressionista volta a dimostrare il progressivo miglioramento del testo (Gibellini 1985, 31).⁴ Con sensibilità di stampo continiano nasce la critica delle varianti dannunziana, il cui debutto andrà fissato nel 1973, quando al convegno su «D'Annunzio e il simbolismo europeo» Gibellini presentava il suo studio sui «Pentimenti della “Sera” fiesolana»: vi metteva in luce le linee correttive della lirica, che facevano sistema, consegnando al sottotitolo, «Saggio di un commento alle correzioni di *Alcyone*», un omaggio proprio al Contini ([1943] 1970) del memorabile «Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare» (Gibellini 1976).⁵ Altre osservazioni generali avrebbe affidato ai saggi - riuniti poi nella prima parte di *D'Annunzio dal gesto al testo* (Gibellini 1995, 9-113) - premessi ai facsimili degli autografi di sette opere acquistate all'asta londinese della casa Christie's (*Le vergini delle rocce*, il ritratto di *Cola di Rienzo*, *Il Vangelo secondo l'avversario* e la *Contemplazione della morte*, il *Ferro*, i due *Sogni*): sostanzialmente, la tendenza a innalzare il registro linguistico-stilistico e a dilatare il testo, e la ripresa/l'occultamento delle fonti (la *Cronica dell'Anonimo Romano* trecentesco per *La vita di Cola di Rienzo* e i Vangeli apocrifi per *Il Vangelo secondo l'avversario*).

Non «una tecnica compiaciuta», ma «un'arte nitida e onesta», la filologia d'autore appariva anche a Gavazzeni - il 'Gava', nel ricordo di Mussini:

Perché la filologia non era per lui una tecnica compiaciuta ma un'arte nitida e onesta. Anche coraggiosa, non rinunciando mai al giudizio di valore: che è dopo tutto il motivo per cui si studiano i testi letterari. In questo Gava[zzeni] era *naturaliter* continiano, dunque inevitabilmente - se pur solo per certi aspetti - anche un po' crociano, poiché negli scartafacci cercava sempre le tracce profonde della poesia, la sua logica e il suo significato. (Mussini 2013, 52)

All'architettura del terzo libro delle *Laudi* Gavazzeni dedicò negli anni 1974-75 e 1976-77 i suoi corsi universitari pavesi, frequentati, tra gli altri, da Montagnani e Martignoni, che ne hanno tracciato un ricordo affettuoso e grato:

⁴ Lo studio su «La storia di “Alcyone”» era già apparso sui *Quaderni del Vittoriale* 1977, 67-103.

⁵ Il saggio è ora compreso, insieme a altri sulle correzioni alcionie, in Gibellini 1985, 85-117.

Era il 1974, veramente del secolo scorso, pensando all'università di oggi; io avevo diciotto anni (il dato è del tutto irrilevante), quando mi trovai proiettata, forse meglio catapultata, nel cuore di una ricerca davvero al calor bianco: nuovi metodi, approccio diretto a materiali allora affatto sconosciuti. Seguire non era facile, e non era in ogni caso sufficiente: a ciascuno di noi venne affidato un tema seminariale, ovvero un malloppo di autografi dannunziani fotocopiati, con qualche - vaga - istruzione per l'uso. Come avrebbe detto Gavazzeni, ce la cavammo «mica male». (Montagnani 2013, 20)

Le lezioni tenevano conto del contributo «Per la cronologia di *Alcione*» con cui Gibellini (1975) aveva studiato le varianti di struttura e il macrotesto, stabilendo la cronologia, prima ignota o mal nota, e spiegando perché d'Annunzio chiami «poema» la sua raccolta di liriche, dalla struttura piuttosto forte, aggiustata in corso d'opera. Dai corsi pavesi sarebbero geminati i due capitoli delle *Sinopie*, in cui Gavazzeni

esamina ogni spostamento interno, nella singola sezione come nel piano complessivo, ricostruendo lo svanire di certe sinopie e l'adempieri di altre con o senza modificazioni, nell'affresco finale, ordinato sulle categorie distributive dello spazio e del tempo [...], che il critico distingue opportunamente nel loro valore ideale (la semanticità spazio-temporale del poema) e nel loro valore reale, genetico (i tempi e i luoghi di composizione). (Gibellini 2013b, 64-5)

In un'ottica in cui filologia e critica rimandano in modo circolare l'una all'altra, si capisce che la variantistica abbia una modalità pragmatica di pensare alla rappresentazione della dinamica compositiva, e quindi di costruire un apparato in cui, con le parole di Mussini:

il documento, il dato, non è dunque mai fine a se stesso ma sempre funzionale a un senso, in una filologia che - come nel Poliziano dell'*Epistola aragonese* - salva la parola per salvare la storia, la vita stessa. (Mussini 2013, 53)

Contini era parte del Comitato scientifico a capo dell'Edizione nazionale con cui nei primi anni Ottanta del secolo scorso il Ministero dei Beni Culturali decretò l'inizio di un nuovo corso all'Edizione, il cui Istituto era stato fondato il 21 giugno 1926, onore eccezionale per un autore ancora vivente. Presieduto da Dante Isella, il prestigioso Comitato era dunque composto da Contini, Domenico De Robertis, Franco Gavazzeni, Pietro Gibellini, Emilio Mariano, Pier Vincenzo Mengaldo, Giorgio Petrocchi, Ezio Raimondi e dall'allora presidente del Vittoriale, Egidio Ariosto. Compito del Comitato: guidare edizioni

critiche che elaborassero scelte ecdotiche e rappresentative adeguate al peculiare metodo di lavoro di d'Annunzio, che con vena fluente

vergava a penna d'oca il testo sui fogli accuratamente tagliati, risolvendo man mano sui cartigli l'incepparsi della vena, l'ostacolo di una difficoltà locale. (Gibellini 1985, 50)

Come spiega De Lorenzo, l'autore

scrive i versi su fogli sciolti, e sulla scrivania ha poi altre carte, sempre gruppi di fogli sciolti, su cui prova e riprova un sintagma, risolve un verso o una rima inceppata, studia un giro di frase o di strofa. Carte quindi molto travagliate, sofferte, pasticciate, che il poeta, appena giunge a una redazione soddisfacente, getta nel cestino. [...]

In altri casi i filologi si imbattono invece in autografi che presentano correzioni e varianti interne. [...] Lo studio attento di queste carte, avviato ormai decenni fa, chiarisce molti aspetti del modo di lavorare dannunziano e, più in generale, del suo *usus scribendi*. Di solito d'Annunzio corregge *currenti calamo*, cosicché la prima lezione vergata subisce un intervento rettorio istantaneo e accoglie subito l'eventuale variante nel tessuto testuale. Non siamo quasi mai di fronte a correzioni che nascono da una rielaborazione avvenuta a distanza di tempo, o che sono il risultato di una modifica radicale della poetica sottostante, come ad esempio accade in Manzoni. (Montagnani, De Lorenzo 2018, 63)

Questa pratica è stata osservata da Gibellini per l'*Alcyone* e poi da tutte le curatrici delle edizioni critiche. Scriveva ad esempio Sanjust, introducendo alle *Elegie romane*, che la lirica «Elevazione» almeno in una prima fase

si concludeva dopo i primi nove distici, assai elaborati, seguiti da due coppie di tratti di penna sovrapposti e poi cassati quando l'autore decise di far succedere al motivo della nostalgia per la donna amata lontana, svolto nella prima parte, la spiritualizzazione della memoria sensuale (distici 10-16, che non mostrano lo stesso faticoso travaglio formale dei precedenti, proprio perché dettati da motivi shelleiani). (Sanjust 2001, XXVI)

Così Montagnani, chiedendosi «quali relitti di questa disperata foga elaborativa ci hanno conservato i manoscritti» di *Maia*, si rispondeva:

sono spesso individuabili tre distinti momenti redazionali: abbozzi del testo in fase nascente, trāditi da minuscoli foglietti, quasi relitti sospesi in un mare di riscritture occultate, carte che reca-

no prime stesure già raffrontabili con il testo finale, e infine carte che registrano al tempo stesso prime stesure di alcuni versi e abbozzi dei versi immediatamente successivi. Documenti preziosi che ci rimandano l'immagine di un lavoro condotto senza soste. (Montagnani 2006, XXV)

Il riscontro è supportato dalla testimonianza di Tommaso Antongini sulle numerose ricopiature che precedono l'esemplare in pulito:

Il primo manoscritto, quello che si può chiamare l'originale, è tormentatissimo, irto di richiami, seminato di correzioni e di cancellature, in talune parti difficilmente decifrabile anche per chi abbia dimestichezza con la scrittura del poeta [...] Questa prima copia rimane per così dire invisibile a tutti. (Antongini 1938, 366 cit. in Montagnani 2006, XXV nota 36)

È quanto nota ora anche Campardo, che introducendo *Elettra* avverte come d'Annunzio lavorasse

su fogli sciolti in modo da poter agevolmente sostituire quelli troppo travagliati e poter far credere di aver scritto di getto, senza pause né ripensamenti. Veniva, però, 'tradito' dal suo segretario personale, Benigno Palmerio, veterinario di origine abruzzese promosso al rango di segretario, amministratore e confidente già ai tempi della Capponcina. Efficiente e fidato *factotum*, Palmerio si dimostra oggi preziosissimo per gli studi dei filologi dannunziani, perché aveva l'abitudine di recuperare e conservare le carte che d'Annunzio stracciava e gettava. Queste carte, contenenti appunti, abbozzi di versi, prime redazioni, risultano strumenti imprescindibili per comprendere la genesi di alcune liriche e, in generale, forniscono notevoli informazioni sul modo di lavorare del poeta abruzzese. (Campardo 2017, XXXI-II)

Quanto all'autografo della *Francesca da Rimini*, le 399 carte sciolte custodite presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (sezione Archivio Raccolte e Carteggi, nr. 5.I/C1), scritte tra luglio e settembre 1901 (le date si evincono dalle indicazioni poste in calce alle ultime pagine di ciascun atto), mostrano un travaglio elaborativo precedente a una ricopiatura in pulito di cui non resta traccia. Alcuni fogli sono talmente pasticciati da rendere alquanto laborioso lo sforzo di districare la successione dei ripensamenti. Si veda come esempio la sola carta 22 bis (la numerazione, progressiva, è dell'autore).

Considerando il ruolo marginale della copia dattiloscritta spedita a Georges Hérelle, che ne avrebbe predisposto la traduzione francese poi uscita a Parigi presso Calmann-Lévy nel 1913 (252 carte conservate nel Fondo Hérelle della Biblioteca di Troyes, nr. d'inventario

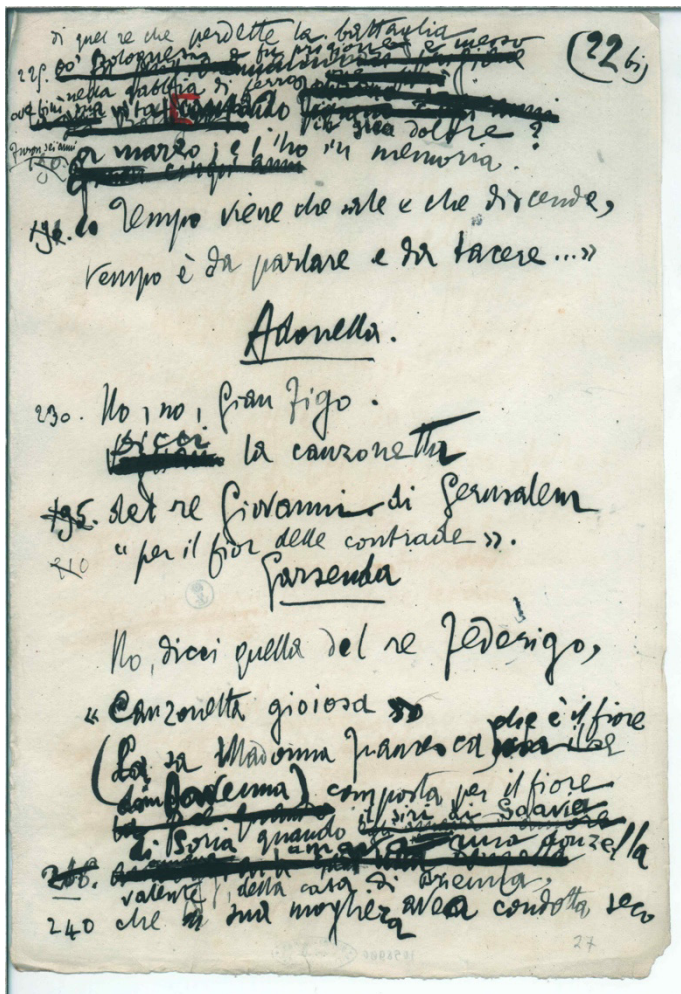


Figura 1 Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*. 1901. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ms nr. 5.1/C1, c. 22bis. Riprodotta online in http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittomoderno/ARC5IC1/BNCR_DAN15514_029

3123), il manoscritto romano resta l'unico testimone della storia compositiva della tragedia, cui fanno da contorno gli autografi (in pulito o quasi) dei versi dedicati alla Duse composti a ridosso della *principes* Treves, uscita a fine marzo 1902 (il manoscritto è datato «San Gabriele: 18 marzo 1902»), e del «Commiato», custoditi nell'Archivio Privato del Vittoriale (lemma 43, nrr. d'inventario 353-7 e 358-66).

3 Criterio topografico o criterio cronologico

L'*Alcyone* con cui Gibellini inaugurò l'Edizione Nazionale fu impostato insieme al «maestro» Isella e al «maestro del maestro» Contini, al quale si deve la scelta e la definizione dell'apparato «algebrico» che rappresenta in modo accuratissimo la successione cronologica delle varianti (Gibellini 2018, 14). Assunsero le stesse opzioni teorico-metodologiche le edizioni che seguirono, compresa la nuova Marsilio, nella cui «Nota al testo» Gibellini richiama i due criteri-guida fondamentali:

1. le correzioni sono rappresentate con criteri cronologici e non topografici, cioè in base alla successione delle varianti e non alla loro posizione sul foglio; 2. le varianti evolutive sono distinte da quelle sostitutive. (Gibellini 2018, 48)

La rappresentazione del lavoro correttorio con evidenza immediata e «nella sua esatta cronologia» è diretta emanazione delle esigenze continiane:

Nel rappresentare l'iter correttorio della minuta, privilegio, come detto, il criterio cronologico, trascurando quello topografico. In un'età in cui l'accesso alle riproduzioni fotografiche e digitali è quanto mai agevole, la resa diplomatica dell'autografo risulterebbe poco utile, e soprattutto non sufficiente a chiarire ciò che più preme: *la successione temporale delle lezioni concorrenti*. Nell'apparato, allestito con un occhio allo scorrere della penna e uno a quello del senso, cioè considerando sia la morfologia scrittoria sia la semantica delle varianti, ho seguito due criteri basilari: 1. *distinguere le varianti evolutive da quelle sostitutive*, ossia le lezioni interrotte da quelle formulate e rimpiazzate, poiché un aborto differisce da un bimbo morto anche nel reparto neonatale della filologia d'autore; 2. *rappresentare la fase correttoria nel suo complesso*, e non frammentarla in interventi isolati. (49-50; corsivi aggiunti)

La distinzione tra varianti evolutive e varianti sostitutive risponde a una riflessione sullo statuto delle correzioni, secondo la riflessione «del maestro del maestro»:

Le prime furono operate dal poeta all'istante lasciando in tronco la stesura del verso: le ho marcate con *una barra verticale che suggerisce il senso di un blocco, di un arresto repentino*. Le varianti sostitutive subentrano invece a *lezioni consolidate*, un periodo concluso, un verso ultimato, un sintagma compiuto ancorché breve: le ho contrassegnate con *una freccia che rende l'idea di un transito*. Dunque le varianti evolutive comportano il passaggio *da un fram-*

mento a un testo, quelle sostitutive *da un testo a un altro testo*: per dirla con Contini, che riprendeva in chiave ecdotica un'antitesi crociana, *dalla non-poesia alla poesia* nel primo caso, nel secondo *da uno «stato di poesia» a un altro*, metafora attinta alla fisica dal geniale filologo. (50; corsivi aggiunti)

L'edizione del 2018 mostra in modo ancora più evidente il processo grazie alla scelta di porre la sequenza delle lezioni in stretto ordine cronologico, rinunciando alla parentesi quadra chiusa (]) e alle didascalie che indicavano le tipologie di varianti:

Il nuovo apparato cambia la rappresentazione tipografica delle varianti. Nell'apparato del 1988 la lezione *ne varietur* soggetta a modifica era posta all'inizio, delimitata da una quadra chiusa, e era seguita dalle varianti, precedute dalle didascalie *su* e *da*, designanti rispettivamente le instaurative e le sostitutive. Ora i due segni sono stati rimpiazzati [...] da una barra verticale e da una freccia, e la *ne varietur* è posta a fine sequenza: le lezioni si susseguono così da sinistra a destra in aderenza alla loro successione cronologica. (51; corsivi nell'originale)

Si confrontino ad esempio le prime fasce degli apparati del 1988 e del 2018:

1-2] *da* Dolci sien le mie parole ne la sera | come il fresco fruscio che fan le foglie A - Fresche] Dolci C

1-2 Dolci sien le mie parole ne la sera / come il fresco fruscio che fan le foglie → Fresche le mie parole ne la sera / ti sien come il fruscio che fan le foglie

Già la prima impostazione consentiva una lettura intuitiva del percorso, e Montagnani può infatti esemplificare con chiarezza la prassi elaborativa proponendo un assaggio del primo apparato predisposto per gli autografi di *Alcyone*, in cui l'uso delle didascalie *da* e *su* rimarca la distinzione «capitale» tra le due tipologie di varianti:

Di solito [...] le correzioni di d'Annunzio furono operate *currenti calamo*, nel corso della stesura della lirica. Tale essendo il modo del correggere dannunziano, informazione essenziale che l'apparato genetico di *Alcyone* deve preoccuparsi di offrire è la distinzione tra varianti evolutive e varianti sostitutive: nelle varianti evolutive la lezione fu modificata prima che il dettato proseguisse conchiudendosi nell'unità del verso; nelle seconde invece una forma compiuta subentrò a una precedente forma altrettanto separata provvisoriamente compita. La distinzione, capitale, è rimarca-

ta dall'uso di due distinte abbreviature didascaliche, *da* (ricavato da) per le varianti sostitutive, *su* (corretto su) per quelle evolutive. (Gibellini 1988, XCVII; corsivi nell'originale; cf. Montagnani, De Lorenzo 2018, 126-31)⁶

L'impostazione procede secondo il modello dell'apparato negativo, ossia riportando accanto alla porzione di testo soggetta a variante, delimitata da una parentesi quadra chiusa, le lezioni divergenti precedute dalla didascalia che ne indica il tipo. La mantengono tutti i volumi dell'Edizione Nazionale, con alcuni scarti dovuti a esigenze peculiari, quali ad esempio un uso più scarso della parentesi quadra per l'edizione di *Maia*, e il ricorso a indicazioni topografiche tramite didascalie in corsivo: che la lezione introdotta si collochi nell'interlinea superiore o inferiore (*spscr. a*, *stscr. a*), anziché a fianco nei margini o negli a capo (*ascr. a*), è un'informazione fornita da Sanjust per le *Elegie romane* (Sanjust 2001, XLIII), da Bertazzoli per *La figlia di Iorio* (Bertazzoli 2004, LXXV), e da Montagnani per *Maia* (Montagnani 2006, XLVI), mentre vi rinunciano Imbriani per *La fiaccola sotto il moggio* e Campardo per *Elettra*.

I criteri rappresentativi della nuova edizione dell'*Alcyone* sono stati introdotti nell'Edizione Nazionale proprio a partire da *Elettra*. L'aggiornamento consiste sostanzialmente nell'introduzione di una barretta verticale (|) e di una freccetta (→) a rimpiazzo delle didascalie *da* e *su* (Campardo 2017, XXXVII). In conseguenza di ciò è caduto anche il modello dell'apparato negativo - che registra, dopo il numero di verso e la lezione definitiva, delimitata da una parentesi quadra chiusa, le lezioni divergenti seguite dalle sigle dei testimoni - e la fascia si legge in modo ancora più immediato grazie a una raffigurazione cronologica, che riporta da sinistra a destra le lezioni primitive e quelle successive al ripensamento. Il criterio del tradizionale apparato negativo è mantenuto sia in *Elettra* sia nel nuovo *Alcyone* per la seconda fascia, in cui sono registrate le varianti tra i testimoni, manoscritti e a stampa. Per i primi versi de *La sera fiesolana* presi in esame poco sopra si ha, quindi:

1 Fresche] Dolci C

Il criterio cronologico seguito a partire da *Elettra* vale anche per l'edizione della *Francesca da Rimini* cui attendo, dove distinguo dunque le varianti evolutive (indicate con una freccia) dalle correzioni istantanee (contrassegnate da una barra verticale), che lasciano la scrittura in tronco: questo a favore dell'individuazione del punto di partenza e dello stadio intermedio che precedono la lezione finale, per

⁶ Si veda il caso riportato in Montagnani, De Lorenzo 2018, 126-31.

una lettura più immediata e fruibile. Traggo un esempio dall'atto II, da una battuta di Paolo in risposta a Francesca, che l'ha rimproverato di non averla abbandonata «alla fiumana | perché mi si prendesse e mi volgesse | al mare» (2, 3, vv. 399-401):

Francesca, tanto
è crudele la vostra rampogna e
tanto è dolce che il cuore mi si fende
e l'anima mia trista mi si sparge
nel suon di vostra voce che è sì strano (2, 3, vv. 408-12)

408-10 Francesca, troppo / è crudele la vostra / rampogna
e troppo è dolce → Francesca, tanto / è crudele la vostra
rampogna e / tanto è dolce che il cuore mi si fende

411-2 e l'anima si sparge nella vostra / voce e non so se soffra
o se gioisca / o se voglia morire. → e l'anima mia trista mi
si sparge / nel suono della vostra voce che è / sì strano. → e
l'anima mia trista mi si sparge / nel suon di vostra voce che è sì
strano.

I versi conoscono alcune riformulazioni apprezzabili con chiarezza attraverso una rappresentazione complessiva, anziché frammentaria. Poco importa conoscere la collocazione topografica delle lezioni, scritte nell'interlinea o sovrascritte a una cassatura: la rappresentazione cronologica rende adeguatamente conto dell'elaborazione, mostrando in modo fluido, ad esempio, la rinuncia agli *enjambement* tra aggettivo possessivo e nome («la vostra | rampogna», «nella vostra | voce»).

Il criterio cronologico mostra meglio anche la natura speciale e sistematica del comporre dannunziano, messa in luce fin dal convegno del 1977: un'elaborazione

sempre tanto sollecita e determinabile in tempi ravvicinati e brevi, e, in ogni caso, [...] presso che sempre definibile in termini più quantitativi che selettivi (Bàrberi Squarotti 1977, 22)

un correggere che

è sempre espansivo, ampliando il periodo con giunte interlineari o marginali, più spesso con la dilatazione paratattica del periodo. (Gibellini 1977, 79; 1985, 50)

È quanto si riscontra anche per la *Francesca da Rimini*, come si può osservare da questi esempi:

E noi tenemmo
 questo rosaio
 per benedetto; lo tenemmo intatto
 come una roba di verginità;
 né giammai ne fu colta
 alcuna rosa [1, 5, vv. 992-997]

per benedetto; né mai ne fu colta / alcuna rosa → per benedetto;
 lo tenemmo intatto / come una roba di verginità [*agg. interl.*] / né
 giammai ne fu colta [*agg. interl.*] / alcuna rosa (vv. 994-997)

e per tutte le fonti,
 che ridono e che piangono,
 ne' luoghi ch'io non so,
 mi pare sparso il mio valore [1, 5, vv. 1141-1144]

che ridono ne' luoghi ch'io non so → che ridono e che piangono [*agg. interl.*] / ne' luoghi ch'io non so (vv. 1142-1143)

Paolo porta una lunga e ricca sopravveste che gli scende più giù
 del ginocchio, fin quasi al collo del piede, stretta ai fianchi da una
 cintura gemmata per cui passa un bel pugnale dommaschino. La
 capellatura increspata, non ispartita su la fronte ma confusa e fol-
 ta, gli ombra il viso come una nube. [didascalia d'apertura di 4, 4]

DID La capellatura increspata gli ombra il viso come una nu-
 be. | La capellatura increspata, non ispartita su la fronte ma con-
 fusa e folta, gli ombra il viso come una nube.

L'amante la bacia e ribacia insaziabile. [didascalia a 5, 4, v. 309]

DID L'amante... insaziabile *agg. interl.* con la bacia,
 insaziabile | la bacia e ribacia insaziabile

4 Preistoria testuale

La storia interna all'elaborazione dei versi, che per d'Annunzio si ri-
 solve in una stesura di getto, rapida quando abbia trovato il ritmo, fat-
 to salvo per alcuni inceppamenti risolti in prove di versificazione su
 foglietti poi gettati (o eventualmente salvati da Palmerio), non esau-
 risce la vicenda creativa. Parlando della tecnica scrittoria, Gibelli-
 ni chiari la distinzione teorica tra preistoria e protostoria del testo:

Dietro questa rapida storia testuale c'è una nutrita preistoria o
 protostoria: il sobrio appunto tematico, le liste botaniche, l'appa-

rato dei dizionari (la Crusca, il Tommaseo, il Forcellini, il marino dei Guglielmotti...): percorsi con facilità agevolata a volta dall'orecchio (quante associazioni nascono dalla consultazione sul Tommaseo di una voce imposta per sola virtù d'assonanza). E poi le fonti, richiamate talvolta dai dizionari ma poi attinte direttamente; e i libri - Régnier o Pascoli, Dante o Carducci - schiusi sullo scrittoio o memorizzati che siano, pongono il problema delle fonti (troppo datata la polemica sui plagii) in modo vario: presenza attiva e attivante, ora inconsapevole, ora lessicalizzata senza più relazione col contesto di provenienza, ora deliberatamente evocate con un diagramma che va dal vircolato alla citazione, al gioco del *remake*, all'indistinta allusione di un clima - fatto di più nomi e di più testi - non focalizzabile con nitore nei suoi ingredienti. E poi i taccuini. (Gibellini 1985, 50-1)

In un recente contributo per *Ermeneutica letteraria*, egli sostiene che la critica genetica (fondata sui materiali preparatori, cioè sulla preistoria del testo) chiarisce solo in parte la genesi di un testo, che

resta spesso insondabile, attestata com'è da testimonianze esterne e dunque indirette: quelle in cui l'autore manifesta un'intenzione compositiva, o altri ne riferisce, o in cui, come fa d'Annunzio, dichiara di aver composto 'mentalmente' una poesia

mentre la critica variantistica interpreta tutta l'elaborazione di un testo:

la preistoria testuale concerne la genesi mentale della lirica o la predisposizione di repertori tecnici (si pensi agli elenchi di rime o alle liste di vocaboli tecnici, come quelli attinti a dizionari marini o botanici utilizzati in varie liriche), mentre la storia testuale mostra il divenire della lirica attraverso successive opzioni stilistiche. (Gibellini 2014, 123)

Come spiega De Lorenzo, approntando l'edizione critica dell'*Alcyone* Gibellini precisò che

i confini fra la preistoria e la storia del testo corrono lungo il crinale che divide i materiali dell'avantesto da quelli della prima stesura. Si potrebbe quindi individuare una *storia testuale* - fatta di correzioni interne alla redazione autografa, di varianti fra i testimoni manoscritti e fra le stampe - che ha una sua *preistoria* negli elenchi di titoli, note lessicali, appunti, abbozzi tematici di varie poesie, progetti compositivi, passi di taccuini, repertori tecnici, ovvero tutto il materiale eterogeneo in parte già nato in funzione dell'opera, in parte autonomo. Avremmo da un lato la 'genesì men-

tale' dell'opera e dall'altro il divenire del testo attraverso le varie fasi di definizione stilistica. (Montagnani, De Lorenzo 2018, 72-3)

Capita infatti che dalla penna di d'Annunzio qualcosa nasca come una cellula staminale trapiantabile, materiale che resta a disposizione della creatività letteraria come una traccia luminosa. È il caso degli spunti provenienti dal *Vocabolario marino e militare* di Alberto Guglielmotti, dal *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana* di Emanuele Repetti, dal *Lexicon* e dell'*Onomasticon* di Egidio Forcellini, del *Prodromo della flora toscana* di Teodoro Caruel, dalla *Crestomazia italiana* di Ernesto Monaci (con cui d'Annunzio aveva studiato a Roma)... e dai passi annotati nei preziosissimi (anzi, «prodigiosi», come li ha definiti Martignoni 2013, 45) taccuini su cui lo scrittore appunta le prime impressioni di motivi lirici:

fogli scritti a penna o a matita, che riportano appunti stesi con il supporto di un piano d'appoggio o, il più delle volte, annotati con un tratto di lapis veloce durante un viaggio in treno, in automobile, o in piedi davanti a un luogo che lo interessa, finanche in trincea durante gli anni della Grande guerra. (Montagnani, De Lorenzo 2018, 21)

Il loro rinvenimento diede un impulso molto forte allo studio dell'elaborazione testuale: essi sono infatti, scrisse Giorgio Bàrberi Squarotti in occasione del convegno collettivo di variantistica:

la forma più clamorosa non già di autobiografismo esasperato [...] bensì di *riduzione della vita*, della propria vita come quella di tutti coloro che vengono in contatto con lui, in primo luogo le donne, *per l'edificazione dell'opera* (Bàrberi Squarotti 1977, 14; corsivi aggiunti)

sono espressione di una fame onnivora che si manifesta nell'appropriazione tanto di esperienze esistenziali quanto di elementi letterari e di forme artistiche, antichi e contemporanei, provenienti dall'Italia o dall'estero, col fine di creare una nuova trasfigurazione, un altro sviluppo.

Della portata enorme di questi piccoli quaderneti che conservano la storia sommersa dei testi rendono adeguatamente conto gli *exempla* proposti da De Lorenzo:

Quando questi appunti confluiscono nell'opera letteraria lasciano con sé un intarsio di dati reali ed elementi immaginari che hanno l'identico peso nel momento dell'oggettivazione lirica o narrativa; ciò dà vita a straordinari paradossi creativi, per cui è difficile segnare un confine tra il vissuto e l'immaginario, là dove tutto

prende vita con uguale dignità in una dimensione nuova. (Montagnani, De Lorenzo 2018, 23)

I *Taccuini* e poi gli *Altri taccuini* furono pubblicati nel 1965 e 1976 nella collana di «Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio» dei «Classici Contemporanei» Mondadori diretta da Egidio Bianchetti, curati dalla figlia Enrica, cui si affiancò Roberto Forcella per il primo volume. I due volumi mondadoriani sono uno strumento di lavoro importante; nella giornata di studi in ricordo di Gavazzeni, Martignoni (2013, 48) ne ha auspicato un'edizione criticamente affidabile:

Chi abbia perlustrato anche superficialmente i taccuini in archivio, o anche solo letto con debita attenzione filologica i pur meritori apparati delle due edizioni Bianchetti (dove continuano a essere preziosi i riscontri con le opere) non può che desiderare una ricognizione del materiale più precisa e meno precaria, per capirne meglio la tipologia e la classificazione.

Alcune primizie «Dal taccuino inedito dell'«Alcione»» furono pubblicate da Isella nel 1972 in *Strumenti critici*, rivista nata in quegli stessi anni (1966) su iniziativa del trio pavese di Maria Corti, Isella e Cesare Segre, insieme a D'Arco Silvio Avalle; e delle tracce creative rinvenibili in quei quaderni si discuteva nel 1977 al convegno su «D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione». ⁷ Furono però impiegati per la prima volta come veri e propri materiali genetici, relativi alla preistoria testuale, nell'edizione critica di *Alcyone*, dove la complessità della diacronia variantistica fu risolta con un apparato a una o più fasce e con la distinzione tra preistoria e storia testuale, affidando all'appendice gli elenchi di titoli; le liste lessicali e gli appunti botanici; i 'motivi', gli abbozzi e appunti tematici; i passi dei *Taccuini* stesi tra il 1881 e il 1903 con materiale rielaborato nelle liriche (Gibellini 2018, 419-77).

5 Applicazioni critiche della variantistica

Studiando *Alcyone* come poema organico, Gibellini osservò come i ritocchi facevano sistema, consolidando l'antropomorfismo della natura, umanizzando pateticamente vegetali e astri. Da tale prospettiva, in cui filologia e critica rimandano circolarmente l'una all'altra, proviene l'invito a non limitarsi allo studio delle microvarianti, interessanti per le considerazioni puntuali che permettono, spingendosi a considerare la struttura dell'opera nella sua interezza, collocando

⁷ Si vedano De Michelis 1977, 140-1; Guglielminetti 1977.

quindi l'insieme delle correzioni all'interno di una storia elaborativa globale e rispondendo al compito di «tradurre in maniera formalizzata questo complesso divenire testuale» (Montagnani, De Lorenzo 2018, 73).

Alla definizione delle strutture dei suoi libri d'Annunzio approda dopo essersi chiarito un percorso. È esemplare il caso delle *Laudi*, cui lavora spartendo in modo travagliato temi e motivi finché, dopo la pausa del 1902 in cui si dedica a *Il fuoco* e alla *Francesca da Rimini*, il canzoniere entra in una fase di «profonda crisi strutturale» ripercorsa da Montagnani nella giornata di studi in onore di Gavazzeni: d'Annunzio la supera definendo un cammino temporale e spaziale attraverso il quale raggiunge il «risolutivo trionfo della modernità» sull'antico e sul classicismo, e prende congedo dalla Grecia (Montagnani 2013, 25-6). Nuove considerazioni sulla struttura delle *Laudi* sono avanzate da Campardo per *Elettra*, tradizionalmente considerata una silloge scissa, non compatta, soprattutto in rapporto a *Maia* e *Alcyone*: susciterebbe un'«impressione di frammentarietà» tutt'al più «attutita» dall'«apporto mitico» comune ai testi (Scicchitano 2011, 164). La posizione sulla quale si attestano i critici è ripresa da Montagnani, la quale toccando l'argomento afferma che *Elettra*, pubblicata nel dicembre 1903, contemporaneamente a *Alcyone*, in realtà

tradisce una natura intimamente composita, scissa fra i testi di carattere eroico e celebrativo, di impronta carducciana, e la sezione delle *Città del silenzio*. In poche parole, è già un testo residuale, alla cui articolazione d'Annunzio, in sostanza, dedicò poco impegno. (Montagnani 2013, 23)

Campardo avanza invece la tesi che la raccolta sia non l'esito dell'aggregazione di momenti lirici isolati, ma un libro strutturato con una marcata progettualità.⁸

Le applicazioni critiche sulla struttura complessiva delle opere provennero dalla variantistica dannunziana fin dagli esordi. Dall'entusiasmo per lo studio degli autografi degli anni Settanta fiorirono contributi preziosi come quello di Martignoni (1977) «Sull'elaborazione delle *Faville del maglio*» e di Ivanos Ciani sulle *Novelle della Pescara*, uno dei pochi rifacimenti complessivi rispondenti a una variazione profonda della prospettiva poetica,⁹ cui lo studioso dedicò un libro

⁸ Si veda su questo Campardo 2017, liii-lxxxvii, § «La genesi del libro».

⁹ Tra i pochi altri, la raccolta di liriche *Canto novo*, di cui si ripercorre la storia in Montagnani, De Lorenzo 2018, 75-81: uscita nel 1882, sarebbe stata ripubblicata nel 1896 in una nuova edizione articolata in due sezioni, in cui all'accentuazione del panismo metamorfico si accompagna l'eliminazione dei sonetti di ispirazione sociale prima dominanti; è l'edizione che d'Annunzio sceglie per l'*Edizione Nazionale* del 1929, retrodatandola però al 1881.

pubblicato con Ricciardi nel 1975. Pubblicate nel 1902 presso Treves ma composte tra il 1884 e il 1888, esse uscirono con in calce le date «1884-1886»: privo di una visione storicistica («Tutta la vita è senza mutamento»), d'Annunzio desidera proporre con l'edizione complessiva delle sue novelle il primo assaggio di un'arte ormai sotto gli occhi di tutti. Sottopone dunque i testi a una riorganizzazione volta a

far scomparire dalle pagine giovanili quanto avrebbe potuto farle ritenere sentita adesione ai discreditati canoni del naturalismo, mentre, invece, io credo, altro non erano se non *sudate carte* di ricerca stilistica, e, al contempo, nobilitarle stilisticamente, sia perché il carattere di *sudate carte* vi risaltasse con maggiore evidenza, sia perché i nuovi lettori, insistentemente avvertiti nella prefazione della «puerilità» delle novelle presentate, si meravigliassero di trovarvi, al contrario, i segni di un'arte già non marginale alle sue prime manifestazioni. (Ciani 1975, 144; corsivi nell'originale)

Applicando la variantistica all'ermeneutica letteraria, Ciani studiò poi i rifacimenti del *Piacere*, pubblicandone nel 1976 con Il Saggiatore un'edizione «nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894», come recita il sottotitolo. Vi analizzava le diverse redazioni illustrando i rimaneggiamenti sostanziali operati in vista della traduzione di Hérelle, apparsa prima nella *Revue de Paris* tra dicembre 1894 e marzo 1895 e poi, con ulteriori modifiche, nel libro dell'editore parigino Calmann-Lévy (1895) (Ciani 1976, VII-XII).¹⁰ Soppressioni e sostituzioni tendono a sottrarre il romanzo da una lettura complice dell'«egoistica sensualità» e del «vano estetismo» di Andrea Sperelli (Papponetti, Cappellini 2001, 293); accanto a questo, si riscontra l'intenzione di ridimensionare i *flashback* e, soprattutto, di occultare le fonti francesi manifeste nei passi espunti, come si può osservare oggi anche nello schema con le «Fonti interne e fonti esterne» del romanzo di Ilvano Caliaro (1995), in appendice all'edizione Garzanti del *Piacere* allestita con Gibellini.

I lavori di Ciani sono tra i pochi in cui la filologia d'autore si sia applicata alla produzione narrativa, come nota Martignoni auspicando la ripresa dei molti «problemi critici e talora filologici ancora aperti per la prosa» (Martignoni 2013, 49). Tra le molte analisi che si potrebbero svolgere sulle strutture e sullo stile del d'Annunzio narratore (ai cui *Volte e risvolti* - ricordo per inciso - Ilaria Crotti (2016) ha dedicato il recente *Lo scrittoio immaginifico*, studiando in particolare la stagione 'notturna'), ritengo particolarmente interessante quelle

¹⁰ Si vedano inoltre «Premesse per uno studio sul *Piacere*» e «'Il piacere' francese» (Papponetti, Cappellini 2001, 245-52 e 253-305).

che indica Martignoni richiamando l'attenzione sull'indagine intorno alle «Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana» avviata da Gian Luigi Beccaria (1975). Mi pare infatti che si rivelerebbe incisiva un'analisi delle strutture melodiche che rivestono anche la sintassi di un lettore di Tommaseo dall'orecchio assoluto come il Nostro.

Un'altra applicazione critica è certamente l'indagine delle fonti, manifeste o occultate che siano. Gibellini riconosceva ad esempio nel *Prodromo della flora toscana* di Caruel custodito al Vittoriale (1860), «la fonte della flora di *Alcyone*», come recita il sottotitolo del saggio «Fiori di carta» incluso in *Logos e mythos*, interessante non solo per l'individuazione sicura della fonte, ma anche e soprattutto per le osservazioni circa «i modi del procedimento elaborativo dannunziano» (Gibellini 1985, 136): d'Annunzio parte da una pagina, più in particolare da una voce del libro aperto sullo scrittorio, e ne compendia i nuclei essenziali in fogli di appunti che confluiscono nella preistoria del testo, ritessuta in versi che ne fermano l'essenza. I contatti stretti tra le nozioni specialistiche del Caruel e le tessere botaniche della poesia dannunziana passano spesso attraverso il lessico del *Dizionario della lingua italiana* Tommaseo-Bellini, in cui altre contiguità vocabolaristiche gli consentono prelievi e appoggi più ampi prima dell'esito poetico. Traggio un solo assaggio dagli *exempla* forniti da Gibellini. Il Caruel tratta gli avorni con queste parole:

Fraxinus Ornus. Detto volgarmente Ornello, Orniello, Avorniello, Nocione ecc.

Fraxinus excelsior. [...] nei monti [...] all'Avernia in Casentino [...]

Cytisus alpinus. In montagna come il precedente (*Cytisus Laburnum*) ma solamente nella regione del faccio e dell'abeto: [...] e nel Casentino dov'è comune, per esempio sopra la Lama e all'Alvernia. Fior. in giugno e luglio. Frutt. in agosto. Tanto questa specie quanto la precedente sono note ai montagnoli col nome di Avorno, Avorniello, Avorniola e simili; mentre i campagnoli delle valate la conoscono meglio sotto il nome di Maggiociondolo. (Gibellini 1985, 139)

I tratti essenziali della pagina scientifica sono riassunti da d'Annunzio in un foglio:

Nei monti dell'Alvernia (nel Casentino), sopra la Lama, fiorisce l'avorno (avornetto, avorniola) (giugno e luglio) fruttifica in agosto [vene]

Nel Tommaseo-Bellini il poeta reperisce un'*auctoritas* quattrocentesca per i nomi volgari delle piante:

Avornio e Avorniello. Poliziano. Stanze 83 «L'avornio tesse ghirlandette al maggio». (Gibellini 1985, 139)

E il lacerto migra ai versi 41-42 de «L'Asfodelo»:

e su pe' monti della Verna
l'avornio tesser ghirlandette al maggio (Gibellini 1985, 139)

Nei versi, «la correzione ben leggibile nell'autografo [*della Verna* succede a *dell'Alvernia*] scopre un tentativo di occultamento della fonte botanica a vantaggio di quella letteraria» (Gibellini 1985, 139-40). «L'Asfodelo» è il testo che sblocca d'Annunzio permettendogli la ripresa della composizione di *Alcyone* nell'estate 1902, perché attraverso il calendario della fioritura suggerisce l'asse strutturale del poema: i materiali botanici dunque non solo illuminano le fonti, ma spiegano ad esempio la genesi di un testo-chiave prima sottovalutato.

Numerosi casi di questo procedimento offre anche la vicenda testuale della *Francesca da Rimini*, la cui stesura nell'estate 1901 s'incrocia alla composizione delle *Laudi*, avviata tra giugno e luglio 1899, ripresa in luglio e agosto 1900 e quindi nell'estate 1902, prima di essere portata a termine nell'estate 1903. Lo studio delle fonti e dei passaggi elaborativi della tragedia può approfittare oggi del commento curato da Donato Pirovano per una nuova edizione dell'opera uscita nel 2018 presso l'editore Salerno.¹¹ Il Tommaseo-Bellini è anche per la tragedia un passaggio fondamentale da cui d'Annunzio trae tessere riformulate in poesia. Così la citazione secentesca cui rimanda la voce «sellare», da *Sopra il governo e il servizio della Cavalleria* di Lodovico Melzo,

Devono gli ufficiali andar per il quartiere svegliando i soldati, e ordinando loro che s'armino di petto e schiena, e che sellino i cavalli¹²

torna utile al poeta per una battuta di Paolo a Gianciotto, nell'atto quarto (4, 4, vv. 507-508):

Ho visto che tua gente s'è armata
di petto e schiena, e aspetta il buttasella.

e sella già i cav[alli] | e aspetta i g | e cinghia già la sella; / Giovanni. | e aspetta il buttasella. (508)

¹¹ Si veda a questo proposito la recensione di Giallombardo (2018).

¹² s.v. «sellare». Tommaseo, Niccolo; Bellini, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*. 4 voll, 8 tt. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1861-79.

La fonte marcata dei versi («che s'armino di petto e schiena, e che sellino i cavalli» del Melzo), di cui avverte Pirovano, è tanto più evidente se si osserva il manoscritto con le correzioni d'autore, in cui il secondo elemento della prima stesura «di petto e schiena, e sella già i cav[alli]» è variato in «e aspetta i g[...]», «e cinghia già i cavalli», fino al definitivo «e aspetta il buttasella», con un evidente allontanamento graduale della fonte.

Similmente, il sonetto attribuito a Enzo, figlio naturale di Federico II, re di Sardegna dal 1238 e caduto prigioniero dei bolognesi nel 1249, che d'Annunzio legge nella *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci, con cui aveva studiato a Roma (è piegato l'angolo della pagina corrispondente nel volume conservato nella Prioria, tra molti altri segni di lettura, note manoscritte e cartigli):

Tempo vene ki sale e ki discende,
 tempo è da parlare e da taciere,
 tempo è d'ascoltare e da imprendere,
 tempo è da minaccie non temere;
 tempo è d'ubbidir ki tti riprende,
 tempo di molte cose provvedere,
 tempo è di venghiare chi tt'affende,
 tempo d'ignere di non vedere.
 Però lo tengo saggio e canoscente
 que' ke fa i fatti con ragione
 e col tempo si sa comportare,
 e mettesi im piacere de la gente,
 ke non si trovi nessuna cagione,
 ke lo su' fatto possa biasimare.
 (Monaci 1889, 203-4)

si ritrova citato - Pirovano lo segnala - in una battuta di Biancofiore al primo atto (1, 1, vv. 319-321):

Intanto
 racconta a noi! Siam tutte orecchi. «Tempo
 è d'ascoltare» disse il prigioniero.

E di nuovo la correzione visibile sul manoscritto, dove il terzo verso termina in «lo re vinto», rende conto di una variante che va in direzione dell'allontanamento (se non, in questo caso, dell'occultamento) della fonte:

Intanto... prigioniero. *agg. nel marg. sinistro, con* Ti stiamo a udire: «È tempo / d' | Siam tutte orecchi: «Tempo / è d'ascoltare» - dice → disse - lo re vinto. → il prigioniero. (vv. 319-321)

Un altro esempio: il verso

Dentro nel cuore mi ferì, ovunque è vena

che d'Annunzio legge in nota a una pagina dei *Canti Greci* di Tommaso, terzo dei quattro volumi dei *Canti popolari toscani corsi illirici greci* pubblicati tra il 1841 e il 1842, di cui una copia si conserva al Vittoriale¹³ insieme alle parole del commentatore, «Il fegato agli antichi era sede degli appetiti men nobili; de' più nobili il cuore», è rielaborato per una battuta di Garsenda, dama di compagnia di Francesca, che vedendo le lacrime della sua signora dice:

Dentro nel cuore
subito la ferì. Ah, s'ella è bella,
egli è pur bello, il Malatesta!
(1, 5, vv. 1058-1060)

La ripresa passa ancora una volta da una prima stesura radente alla fonte, alla sostituzione o, in questo caso, alla soppressione di un emistichio («ovunque è vena»), in modo da allontanarsi dal testo di partenza:

Dentro nel cuore la ferì, ovunque / è vena. S'ella è bella, → Dentro nel cuore / subito la ferì... ovunque è vena. / Ah, s'ella è bella, → Dentro nel cuore / subito la ferì. Ah, s'ella è bella, / egli è pur bello (vv. 1058-1060)

L'operazione funziona anche con i recuperi petrarcheschi. Nell'atto quinto, Paolo esclama:

O mia vita, non fu mai tanto folle
il desiderio mio di te. Sentivo
già venir meno
dentro al core gli spiriti
che vivono degli occhi tuoi. La forza
mi si perdeva nella notte
(5, 4, vv. 266-271)

Pirovano avverte del contatto con «Io sentia dentr'al cor già venir meno | gli spirti che da voi ricevon vita» del canzoniere di Petrarca (47, vv. 1-2), ma il verso 270 conosce una rielaborazione di cui testimonia il manoscritto:

¹³ Si cita da Maiolini 2017, 181 nota 75.

270 che vivono di te. Tutta la forza → che vivono degli occhi tuoi.
La forza

Dal «da voi ricevono vita» petrarchesco, si passa al «vivono di te» della prima stesura, a «vivono degli occhi tuoi» della seconda, con allontanamento dalla fonte a parità di risultato metrico grazie all'espunzione di «Tutta».

6 Sul metro

Alcuni degli ultimi contributi della filologia dannunziana invitano a ulteriori indagini sui fili ritmici con cui il poeta tesse i suoi versi: le schede metriche a cura di Lavezzi che chiudono la nuova edizione critica dell'*Alcyone* e la «Perizia metrica sul d'Annunzio tragico» proposta da Bertazzoli nella giornata di studi in onore di Gavazzeni (Gibellini 2018, 863-84; Bertazzoli 2013). Entrambe sono debitrice di saggi degli anni Settanta e Ottanta: di Gavazzeni, alla cui «Perizia metrica della "Figlia di Iorio"» presentata nel 1985 al convegno sulla tragedia organizzato da Edoardo Tiboni al Centro Studi Dannunziani pescarese, allude il titolo di Bertazzoli, e delle analisi strofiche alcionie poi comprese nelle *Sinopie*, cui rimanda Lavezzi (Gavazzeni 1986);¹⁴ ma anche di Mengaldo, che definì i meccanismi di scomposizione e ricomposizione per cui la poesia novecentesca è debitrice a d'Annunzio in due studi capitali del 1966 e 1972, poi riuniti nel libro su *La tradizione del Novecento* (1975).¹⁵

Richiamo l'attenzione su due questioni, tra le molte messe in luce. Innanzitutto la «cellula ritmica» della «Pioggia nel pineto» riscontrata da Lavezzi, che sulle presenze del componimenti «nel Novecento e oltre» è tornata l'anno scorso anche nell'articolo «Nuove goccioline dal bosco dannunziano» per *Archivio d'Annunzio* (Gibellini 2018, 869; Lavezzi 2018). Nella relativa scheda metrica dell'edizione alcionia, la studiosa individua nel ternario la misura ritmica più piccola del testo la quale, sdoppiata nel senario o triplicata nel novenario (il metro si ravvisa anche in forma scomposta: «che l'anima schiude | novella», vv. 27-8), ne determina il ritmo anapesto-dattilico, oltre che le rime e le assonanze interne.

E poi il «modulo strutturale» dell'endecasillabo con accento di sesta su parola sdrucchiola: «Leggiamo qualche *pagina*, Francesca»

¹⁴ Ora Gavazzeni 2006.

¹⁵ In particolare 13-106, 181-9, 190-216. Il libro raccoglie i saggi «Da d'Annunzio a Montale», uscito in *Quaderno del Circolo filologico-linguistico padovano. Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, 1966, e «D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento», nel numero XL-XLI (1972) dei *Quaderni dannunziani* con gli atti del convegno sul tema.

(*Francesca da Rimini* 3, 5, v. 924, corsivo aggiunto), già individuato da Mengaldo e ripreso da Bertazzoli. La tecnica, peculiare di d'Annunzio come poi di Montale, suscita vari effetti: di legame (cesura/fusione) tra gli emistichi, perché, come scriveva Gavazzeni,

altera l'assetto con il sottrarre (una sorta di rubato) il tempo di una sillaba al secondo emistichio, per saldarlo in tal modo al primo (Gavazzeni 2006, 497)

e di marcatura semantica, in quanto lo sdrucchiolo è di norma una parola-chiave in cui si concentra il significato del verso. Il modulo ha largo uso anche nella *Francesca da Rimini* (oltre 4.000 versi tra endecasillabi, settenari e quinari). Traggo qualche esempio dall'atto 5, scena 4:

PAOLO le stelle *tramontavano* nei tuoi
capelli sparsi ai confini dell'ombra,
ove labbia non *giungono*!
FRANCESCA Perdonami (vv. 281-283)

con le pupille aride e fisse, quale
tra le lance *inflexibili* quel giorno. (vv. 287-288)

le stelle non *tramontano* sul mare (v. 304)

et io non muoia senza aver divelta
dal tuo profondo
e assaporata l'*infima* radice
della mia gioia. (vv. 340-343)

Baciami gli occhi, *baciami* le tempie (v. 344)

La ricerca metrica influisce sui rimaneggiamenti del verso, naturalmente. Le varianti sono spesso dettate da un ritmo che non convince; tutto diventa invece definitivo quando 'si trova il ritmo':

ormai ho trovato il *ritmo* del libro; e mi basteranno sette o otto giorni di lavoro per compirlo

scrive d'Annunzio a Alberto Mondadori il 29 febbraio 1935, quando è al lavoro sul *Libro segreto* (Gibellini 1985, 185). Per restare in un caso già menzionato della *Francesca da Rimini* (i versi 411-412 dell'atto 2, scena 3), due versi possono conoscere tre riformulazioni ravvicinate per una ricerca sonora:

e *l'anima* si sparge nella vostra

voce e non so se soffra o se gioisca
o se voglia morire.

e l'anima mia trista mi si sparge
nel suono della vostra voce che è
sì strano.

e l'anima mia trista mi si sparge
nel suon di vostra voce che è sì strano.

Alla prima versione, poco convincente per varie ragioni (l'inarcatura forte tra possessivo e nome, il ritmo faticoso del secondo verso con accenti di prima, quarta e sesta), subentra un tentativo dalla struttura vocalica più felice nel primo verso (*a - i - a - ia - i - a - i - i - a*) e con giochi allitteranti nei ravvicinati gruppi consonantici con *m* e *s* nel secondo (*ima - mia - sta - mi - si - spa*), che ancora risente però di una certa difficoltà (la successione faticosa degli accenti di seconda, quarta e sesta), risolta nell'ultima e definitiva versione, in cui la tonica forte cade su *voce* anziché su *vostra*, con un rafforzamento della parola semanticamente rilevante. Come conclude Bertazzoli, il ritmo (il suono, o, 'tommaseanamente', il *numero*) vale perché mette in contatto con «l'anima delle cose», che mi pare un bel modo di chiudere anche questo resoconto dello stato della filologia dannunziana.

Bibliografia

- Antongini, Tommaso (1938). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio (1977). «I problemi dell'elaborazione del testo». *Quaderni del Vittoriale*, 1977, 13-23.
- Beccaria, Gian Luigi (1975). *L'autonomia del significante*. Torino: Einaudi.
- Bertazzoli, Raffaella (a cura di) (2004). *D'Annunzio, Gabriele: La figlia di Iorio*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
- Bertazzoli, Raffaella (2013). «Perizia metrica sul d'Annunzio tragico». *Lombardi* 2013, 29-43.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri taccuini*. Milano: Mondadori.
- Caliaro, Ilvano (1995). «Fonti interne e fonti esterne». D'Annunzio, Gabriele. *Il piacere*. Introduzione di Pietro Gibellini. Milano: Garzanti, 421-52.
- Campardo, Sara (a cura di) (2017). *D'Annunzio, Gabriele: Elettra*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
- Ciani, Ivanos (1975). *Storia di un libro dannunziano: Le novelle della Pescara*. Milano-Napoli: Ricciardi.

- Ciani, Ivanos (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: "Il piacere" nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894*. Con una introduzione di Ivanos Ciani. Milano: Il Saggiatore.
- Contini, Gianfranco [1943] (1970). «Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare». *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 5-31.
- Contini, Gianfranco [1939] (1974). «Come lavorava l'Ariosto». *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Torino: Einaudi, 232-41.
- Croce, Benedetto [1947] (1948). «Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori». *Nuove pagine sparse*. Napoli: Ricciardi, 190-1.
- Crotti, Ilaria (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti del d'Annunzio narratore*. Avellino: Sinestesie.
- De Michelis, Eurialo (1977). «Storia di un testo dannunziano. "Il compagno dagli occhi senza cigli"». *Quaderni del Vittoriale 1977*, 140-75.
- Gavazzeni, Franco (1980). *Sinopie di «Alcione»*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Gavazzeni, Franco (1986). «Perizia metrica della *Figlia di Iorio*». Tiboni, Edoardo (a cura di), *La figlia di Iorio = Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-6 ottobre 1985). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 57-101.
- Gavazzeni, Franco (2006). «Perizia metrica della *Figlia di Iorio*». *Studi di critica e filologia italiana tra Otto e Novecento*. Verona: Valdonega, 469-525.
- Giallombardo, Federica Maria (2018). «Recensione a Pirovano, Donato (a cura di) (2018). *D'Annunzio, Gabriele (2018). Francesca da Rimini*. Roma: Salerno Editrice». *Archivio d'Annunzio*, 5, 2018, 191-4. URL <https://doi.org/10.30687/ada/2421-292x> (2018-05-016).
- Gibellini, Pietro (1975). «Per la cronologia di *Alcione*». *Studi di filologia italiana*, 33, 398-424.
- Gibellini, Pietro (1976). «I pentimenti della *Sera*. Saggio di un commento alle correzioni di *Alcyone*». Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del convegno di studi* (Gardone Riviera, 14-5-6 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore, 343-67.
- Gibellini, Pietro (1981). «Recensione a Gavazzeni 1980». *Studi e problemi di critica testuale*, 23, 203.
- Gibellini, Pietro (1985). *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Gibellini, Pietro (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Milano: Mondadori.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Gibellini, Pietro (2008). «De Michelis e d'Annunzio». Bartolomeo, Beatrice (a cura di), *Eurialo De Michelis (1904-1990)*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 149-56.
- Gibellini, Pietro (2013a). «D'Annunzio oggi e ieri: Bergamo, Pavia, Gardone». *Lombardi 2013*, X-XV.
- Gibellini, Pietro (2013b). «Recensione a Gavazzeni, Franco (1980). *Le sinopie di "Alcione"*. Milano-Napoli: Ricciardi». *Lombardi 2013*, 63-75 (riproduce Gibellini 1981).
- Gibellini, Pietro (2014). «Critica genetica e variantistica continiana: esperienze di lavoro (Parini, Belli, Manzoni, D'Annunzio)». *Ermeneutica letteraria*, 10, 115-25.

- Gibellini, Pietro (a cura di) (2018). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Commento di Giulia Belletti, Sara Campardo, Enrica Gambin. Scheda metrica di Gianfranca Lavezzi. Venezia: Marsilio.
- Guglielminetti, Marziano (1977). «I 'taccuini' come libro della memoria». *Quaderni del Vittoriale* 1977, 176-203.
- Isella, Dante (1972). «Dal taccuino inedito dell'*Alcyone*». *Strumenti critici*, 18, 163-73.
- Lavezzi, Gianfranca (2018). «Nuove goccioline dal bosco dannunziano. Altre presenze della *Pioggia nel pineto* nel Novecento e oltre». *Archivio d'Annunzio*, 5, 11-26. URL <https://doi.org/10.30687/ada/2421-292x/2018/05/003>.
- Lombardi, Maddalena (a cura di) (2013). *L'officina di d'Annunzio = Giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni coordinata da Pietro Gibellini* (Bergamo, 26 maggio 2012). Bergamo: Biblioteca civica "Angelo Mai".
- Maiolini, Elena (a cura di) (2017). *Tommaseo, Niccolò: Canti Greci*. Parma: Fondazione Pietro Bembo; Ugo Guanda Editore.
- Martignoni, Clelia (1977). «Sull'elaborazione delle *Faville del maglio*». *Quaderni del Vittoriale*, 308-53.
- Martignoni, Clelia (2013). «Appunti sulla prosa». Lombardi 2013, 44-50.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1975). *La tradizione del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Monaci, Ernesto (1889). *Crestomazia italiana dei primi secoli*. Città di Castello: Lapi.
- Montagnani, Cristina (a cura di) (2006). *D'Annunzio, Gabriele: Maia*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
- Montagnani, Cristina (2013). «1903: un anno vissuto pericolosamente». Lombardi 2013, 20-8.
- Montagnani, Cristina; De Lorenzo, Pierandrea (2018). *Come lavorava d'Annunzio*. Roma: Carocci.
- Mussini, Gianni (2013). «Le lettere di Franco (un percorso tra filologia e amicizia)». Lombardi 2013, 51-9.
- Pancrazi, Pietro [1939] (1944). «Nell'officina di *Alcione*». *Studi sul D'Annunzio*. Torino: Einaudi, 75-123. Roma: Treves-Treccani-Tumminelli.
- Papponetti, Giuseppe; Cappellini, Milva Maria (a cura di) (2001). *Ciani, Ivanos: Esercizi dannunziani*. Prefazione di Pietro Gibellini. Pescara: Edians.
- Pirovano, Donato (a cura di) (2018). *D'Annunzio, Gabriele (2018). Francesca da Rimini*. Roma: Salerno Editrice.
- Quaderni del Vittoriale (1977). «D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione». *Quaderni del Vittoriale*, 5-6.
- Sanjust, Maria Giovanna (a cura di) (2001). *D'Annunzio, Gabriele: Elegie romane*. Milano: Mondadori.
- Scicchitano, Emanuela (2011). «*Io, ultimo figlio degli Elleni*». *La grecità impura di Gabriele d'Annunzio*. Pisa: Edizioni ETS.
- Suitner, Franco (2012). «Su alcune 'resistenze' teoriche alla critica delle varianti». Ponti, Paola (a cura di), *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 522-6.
- Tommaseo, Niccolò (1841-42). *Canti popolari toscani corsi illirici greci*. Venezia: Tasso.
- Zava, Alberto (2016). «Rassegna di pubblicazioni per il centocinquantesimo anniversario della nascita di Gabriele d'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 3, 167-70. DOI <http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-3-16-12>.