

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiricò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Les déformations de l'esprit. Il D'Annunzio francese fra straniamento e autocoscienza

Matteo Veronesi

Ha osservato George Steiner che il plurilinguismo, la diglossia o poliglossia, di uno scrittore non sono che l'emergere (sfaccettato, prismatico, molteplice nelle sue sfumature eppure uno nella sua matrice, quasi humboldtiana e goethiana *Ur-Bild*) di una sorta di pensiero prelinguistico, di radice o matrice originaria, di cui ogni espressione è manifestazione significativa, determinata, ma per ciò stesso parziale: una sorta, avrebbe detto Schopenhauer, di *principium individuationis*, di parziale e limitante affioramento fenomenico, attraverso cui il mare impersonale, diveniente ed illimitato della Sostanza non poteva affiorare che in modo parziale, giacché solo nella musica, in quella “metafisica in suoni”, svincolata da ogni messaggio logico e da ogni contenuto particolare, l'universale sostanza noumenica poteva trovare piena, pura e traslucida espressione.

E, forse, dati lo schopenhauerismo e il wagnerismo di D'Annunzio, la sua volontà di esprimere, la sua «volontà di dire» anche nella *musica* di una lingua altra come il francese, a maggior ragione in quanto legata alla «sensualità senza carne» della musica di Debussy, sensuosa, scolpita, modellata, eppure in apparenza così incorporea ed eterea, risponderanno ad un anelito verso la ricomposizione di una lingua originaria, verso il rinvenimento di un Verbo, di una Parola assoluti ed anteriori, benché certo filtrati, schermati, forse in certa misura adulterati, dal virtuosismo retorico soggiacente al divenire del tempo, e anzi fondante una determinata, e da noi per molti risvolti ormai remota, stagione, quella, appunto, del simbolismo e del dannunzianesimo.

Scrive Roland Barthes, in limine a *Le plaisir du texte*: «Le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages qui travaillent côte à côte. Le texte de plaisir, c'est Babèle heureuse»¹.

La «voluttà» di D'Annunzio, il suo «amor sensuale della parola», non sono in fondo dissimili da questa «Babèle heureuse»: egli assapora, nella sua esperienza (dal 1909 fino a quel testamento letterario che è *Le dit du sourd et muet*) di scrittore francese, nel suo intenso, quasi amoroso legame, in seno alla *Rénaissance latine*, al culto del «genio latino», alla rivisitazione delle radici culturali e linguistiche della modernità romanza, con «France la douce», proprio il «texte de plaisir», il piacere profondo, radicato, essenziale, quasi fisico, sempre rinnovato, della «Babele felice» in cui le identità linguistiche danzano, si intrecciano, si sfiorano, senz'altro fine se non la gioia del loro

1 ROLAND BARTHES, *Oeuvres complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002, p. 218.

esistere, interiore e storico, soggettivo e testuale, del loro interno e fluente moto di pensieri e di forme.

Del resto, D'Annunzio «multànime», D'Annunzio cantore, in *Maia*, sulle orme del Gide delle *nourritures terrestres*, della Diversità, «sirena del mondo», non poteva che essere consapevolmente travolto, lucidamente inebriato, dal labirinto di specchi della pluralità delle lingue.

Proprio in questa pluralità congiunta all'unitarietà, in questa *multiplex unitas*², sta l'essenza del peculiare, edonistico ma insieme autocosciente, umanesimo dannunziano – la cultura multànime e polifonica di colui che affermò di essere «il supremo degli umanisti», poiché aveva posseduto, come si legge nel *Libro segreto*, la «pazienza» e la «costanza» di «vivere in comunione di spirito con l'intera somma della umana esperienza, con la Somma intellettuale e morale a noi conservata dalle Lettere greche e latine e italiane e francesche».

In questo anelito ad una totalità e ad una quasi infinita pluralità che siano, però, anche unità, l'umanesimo è, se così si può dire, un oltre-umanesimo. La *humanitas* si fa, nietscheanamente, volontà di potenza e, congiuntamente, «volontà d'interpretazione».

In *Alcyone*, nella tessitura fine e complessa, severa e melodiosa, della «strofe lunga», che contamina, rendendoli tutti compresenti all'atto, e nell'atto, del dire, antecedenti, suggestioni, fonti capaci di spaziare dai classici greco-latini ai simbolisti francesi, l'analogismo che era proprio, appunto, degli stessi simbolisti (tanto nella costruzione del testo quanto nella percezione della natura e nel rapporto stesso, innovativo e creativo, con la tradizione letteraria) pare fondersi con la *mellificatio*, la *mirifica permixtio*, la *insignis mutatio*, proprie dell'umanesimo, almeno a partire da Petrarca (ma è evidente che D'Annunzio proietta, a ritroso, questo paradigma pancronico ed onnicomprensivo di umanesimo rivisitato anche sul Medioevo, dalle *chansons de geste* ai Trovatori, dai *mystères* a Brunetto Latini, prototipo dello scrittore italo-francese, avallando e puntellando così la parabola creativa che dal *Martyre de Saint Sébastien* arriva al *Dit du sourd et muet*).

George Steiner parla, in modo suggestivo, a proposito dello scrittore plurilingue, di «internalized translation», «multilingual imaging», «private mixed idiom»³. Ogni atto di interpretazione, o viceversa di espressione, di creazione *ex novo*, è sempre e comunque *traduzione*, trasferimento e trasmutazione di un significato, un'energia, una *dynamis*, fra il piano del pensiero silente e quello della lingua, o viceversa, o da una lingua ad un'altra.

Nel caso dello scrittore plurilingue, o di quello che si autotraduce in una lingua *altra* (come D'Annunzio dal *Ferro* alla *Chèvrefeuille*), il luogo della Parola originaria, prima, perduta, inattingibile, è tenuto dal piano di un pensiero quasi preconcio, extramentale – di un'istanza

2 Cfr., per questo concetto, CLAUDIO GUILLÉN, *L'uno e il molteplice*, Bologna, Il Mulino, 2008.

3 GEORGE STEINER, *Extraterritorial*, Hammandsworth, Penguin, 1975, p. 200.

espressiva, un anelito alla forma, una «volontà di dire», come la chiama D'Annunzio con espressione dantesca, che rasentano la sfera dell'indicibile, di ciò che è prima, o al di là, o al di sopra, del dire.

Malgrado la debordante e talora vacua retorica che si è soliti – non del tutto a torto – rimproverare a D'Annunzio, egli fu comunque, forse non meno di Mallarmé, attento al sottile confine, alla tensione dialettica, fra la parola e il silenzio, il dire e il non dire, l'esprimibile e l'ineffabile.

In un passo della parte finale di *Maia* di cui il Mutterle ha messo in evidenza l'importanza teorica anche in relazione alla poetica dell'analogia e alla concezione del critico come artista⁴, il poeta si pone come colui che, fra naturalezza e artificio, innocenza ritrovata attraverso la cultura e lucida autocoscienza critica, trae dal «tacito abisso» le parole, prima immerse nel «gorgo della prima origine».

E quella prima origine è appunto l'origine latina, il «genio latino», la comune matrice romanza del francese e dell'italiano, matrice che li riconduce, attraverso la mediazione del substrato, all'*antiqua mater* rappresentata dalla latinità. La rete di analogie che pervade ed innerva il rapporto fra le lingue e i testi nell'autotraduzione e nella creazione bilingue può costituire, metaforicamente, la stessa rete della coscienza culturale, che trae dall'abisso prelinguistico, anteriore ad ogni pensiero e ad ogni espressione articolati, delle origini le parole-idee primigenie, gli archetipi cui dare forma e voce.

«La letteratura, il cui spirito germina da ciò che Éluard chiamò *le dur désir de durer*, non ha possibilità di vita al di fuori della traduzione continua all'interno della propria lingua»⁵.

Lo stesso vale per il rapporto fra due lingue che, attraverso la traduzione o l'autotraduzione, celebrano il loro gioioso ricongiungimento – quasi *coniunctio, unio*, sposalizio in senso mistico –, eco o riverbero di un'origine remota, indefinita, *presente-assente, visibile-invisibile*, dispersa nella fantasmatica ipoteticità delle proto-radici.

Ma lo sforzo critico-creativo del traduttore, in accordo con Mallarmé e Benjamin, tende a rievocare e richiamare alla vita *die reine Sprache*, il «linguaggio puro», il «Logos che rende il discorso significante ma che non è contenuto in nessun idioma parlato specifico – è come una fonte segreta che cerca di aprirsi un varco attraverso i canali ostruiti delle nostre lingue, tra loro differenti»⁶.

4 ANCO MARZIO MUTTERLE, *La «mano casta e robusta»: interpretazione di un luogo di Maia*, «il verri», 1985, n. 5-6, pp. 117-135.

5 GEORGE STEINER, *Dopo Babele*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 30.

6 *Ibidem*, p. 63.

L'epistolario intercorso fra D'Annunzio e il suo traduttore, Georges H  relle, rispecchia l'affiorare, forse per la prima volta, proprio in seno alla sensibilit   simbolista, di temi e problemi che largamente caratterizzeranno la traduttologia successiva⁷, fino ai tempi a noi pi   vicini.

In particolare, D'Annunzio auspicava – e in tal senso interveniva spesso, direttamente, sul testo francese, incontrando in alcuni casi le vive resistenze di H  relle, e cogliendo l'occasione per apportare vere e proprie varianti d'autore, che rientrano a tutti gli effetti nella sua produzione francese – una prosa che recasse in s   e su di s   l'impronta dell'originale italiano, anche a costo di suonare desueta e straniante alla sensibilit   linguistica del lettore.

La traduzione, per lui – scriveva il 4 gennaio del 1905 –, non pu   essere «qu'une façon ing  nieuse de faire deviner ... les qualités de l'oeuvre originale». Questo era riuscito a Mallarm  , «poète tr  s obscur»⁸.

«Deviner peu    peu», secondo la celebre formulazione mallarmeana dell'intervista con Huret,    il cuore della «jouissance du poème», all'opposto dell'oggettivit   eburnea e gelida del Parnasse e, a maggior ragione, di quella carnale e fetida del naturalismo.

In un gioco quasi geometrico di rispecchiamenti, il poeta si pone davanti alla natura con lo stesso sguardo del traduttore davanti al testo da tradurre, e del critico di fronte all'opera – «solo di fronte all'opera», senza barriere, condizionamenti, vincoli metodologici, secondo la concezione degli esteti italiani – che deve, oltre e pi   che interpretare e delucidare, far rivivere, rispecchiare, in certo modo protrarre come un'onda, un'eco o un riverbero, nel tessuto verbale della propria scrittura.

«Ah! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre (...) Vainement j'avais cherch   d'emprunter    mes livres un soursis au chagrin □ au chagrin de la L  nore perdue □ de la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment L  nore».

Il giudizio di D'Annunzio era estremamente lucido e fondato. Il passo della traduzione mallarmeana di *The Raven* appena trascritto (che fra l'altro contiene molti dei cardini della poetica e della poesia simbolista: il ghiaccio come simbolo inamovibile di stasi, e di logorante autocoscienza; la vana, solitaria ma inebriata consolazione intellettuale di chi sente di avere «lu tous les livres»; la

7 Ormai abbastanza ampia la bibliografia in materia: vedi GABRIELE D'ANNUNZIO, *Lettere a Georges H  relle*, a cura di Maria Grazia Sanjust, Bari, Palomar, 1993; *Gabriele D'Annunzio    Georges H  relle*, a cura di Guy Tosi, Paris, Deno  l, 1946; GUY TOSI, *D'Annunzio écrivain français*, in «Quaderni del Vittoriale», 1977, nn. 5-6, pp. 104-110; Elina Suomela-H  rma, *Tradurre D'Annunzio con D'Annunzio*, in «Romansk Forum», 2002, n. 16, www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/ita/Suomela.pdf; THOMAS LOU  , BLAISE WILFERT-PORTAL, *D'Annunzio    l'usage des français*, dans «Ethnologie Française», XXXVI, 2006, pp. 101-110, <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-1-page-101.htm> (con particolari ed importanti riferimenti al risvolto talora censorio che avrebbero assunto le correzioni apportate ai testi dannunziani al momento della traduzione, e, di conseguenza, con riflessioni circa il significato e le implicazioni di natura ideologica e moralistica che la traduzione pu   recare con s  ).

8 Gabriele D'Annunzio    Georges H  relle, cit., p. 385.

scorporata, evocativa, materiale-immateriale, rappresentazione fonosimbolica della percezione o dell'allucinazione: *rare-rayonnante-anges-Lénore*) mostra in modo perfetto quell'illuminante, fecondamente paradossale, straniamento per eccesso di letteralità, per adesione del testo d'arrivo finanche alle minime sfumature logico-sintattiche, alle più minute pieghe dell'*ordo verborum*, insite nell'originale, con il risultato che l'unità minima cui la traduzione aderisce è la singola parola, o al più il sintagma, assolutizzati così come valore supremo nelle loro implicazioni espressive e nelle loro profonde risonanze conoscitive.

Inoltre, la traduzione è in prosa □ «poème critique», e insieme «genre littéraire créateur de quoi la prose relève», erano, per Mallarmé, la facoltà, e l'espressione, critico-creatrici, cui la traduzione stessa appartiene □, una prosa poetica, lirica, musicale, immaginosa, «plastica e sinfonica», secondo il modello e l'ideale simbolisti, da Baudelaire a D'Annunzio – «Le vers est partout dans la langue où il y a le rythme».

Anche le illustrazioni di Gauguin – il corvo troneggiante sul marmoreo rigore del busto d'Atena, le cortine vibranti e squarciate di tenebre circonvolute ad avvolgere e sovrastare il nitore inflessibile della pura *ratio ratiocinans* – era traduzione o trasposizione o trans-codificazione, in senso intersemiotico, del testo: non nella sua letteralità immediata ed esteriore, com'è evidente, non nel suo contenuto fattuale, ma nella sua sostanza, quasi nel suo noùmeno, espressivi e concettuali.

Il concetto di traduzione, in accordo con la poetica simbolista, è legato a quello di analogia. L'onda vibrante del pensiero e dell'espressione passa da una lingua all'altra, o dalla lingua tacita del pensiero inespresso ed inesprimibile a quella, rivelatrice ma sempre parziale, delle parole di un idioma determinato, ma sempre legato alle radici remote, affiorante dall'oscuro «gorgo dell'origine prima».

Come in Baudelaire (si pensi a testi quali *Les Phares*) il rapporto fra le diverse sfere sensoriali e le diverse categorie concettuali ed ontologiche (forma, materia, pensiero) si traduce, per riflessione o traslazione, in una complessa rete di rapporti – anche indiretti, allusivi, metaforici, *in absentia*⁹ – fra i diversi linguaggi e mezzi artistici – colore parola suono forma spazio – e analogamente, fra i differenti idiomi, sospesi tutti sull'abisso incolmabile dell'origine prima, idealmente e potenzialmente interrelati in una vasta rete di corrispondenze e di analogie.

Il D'Annunzio francese, e segnatamente quello del *Martyre de Saint Sébastien*, sviluppa un'esperienza creativa strettamente legata alla fascinazione della musica.

E qui occorre sgombrare il campo da un equivoco: come D'Annunzio non fu solo – ormai è noto – un superficiale e decorativo «dilettante di sensazioni», così Debussy non può essere ridotto alla dimensione dell'«impressionismo», di una vaghezza informe, di una nebula di sensazioni confuse.

9 Cfr. MARILENA RAGGI, *Ipotesi per un'esegesi de «Il Fuoco»*, «il Verri», 1985, 7-8, pp. 195-209.

Come Mallarmé voleva «peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit», non «nominare» ma «evocare poco a poco», così Debussy, evitando il mimetismo, il fonosimbolismo e l'onomatopea, superficiali e prevedibili, di tanta musica ottocentesca, dal romanticismo al verismo, non vuole offrire, della realtà e della natura, una sorta di calco sonoro, di esteriore figurazione musicale, ma, piuttosto, tradurre in suoni, in strutture musicali, in arcate e campiture uditive, l'essenza, il noumenon, soggettivamente percepiti (e simbolizzati secondo un processo spontaneo, intuitivo e insieme autocosciente), del mondo esterno; andare – citando ancora Mallarmé – dalla realtà allo stato d'animo, e viceversa, con un moto d'ispirazione ed espirazione, «par une série de déchiffrements», attraverso una serie di decifrazioni, di decodificazioni e ricodificazioni, che non sono, nella sostanza, troppo dissimili da quelle che vengono operate sia dal critico che traduce i suoni e le immagini in parole, sia dal traduttore che legge, interpreta, comprende ed interiorizza la sostanza concettuale ed espressiva di un testo per poi restituirla, trasferita e traslata, in un nuovo testo, che è – al pari della pagina partecipe e suggestiva del critico artista e creatore – essa stessa, in certa misura, opera originale.

Qualcosa di simile, forse, alla «critica profetica» di Giannotto Bastianelli, teorico – fra il tardo romanticismo, Debussy e la nuova scuola italiana dei Pizzetti e dei Malipiero, e dunque vicino a quell'estetismo dannunziano di cui pure avvertiva le degenerazioni e i rischi – di una «musica pura», immune sia dal sentimentalismo declamatorio dell'Ottocento romantico sia dal descrittivismo impressionista, la quale era, in certo modo, il correlativo della «poesia pura» e della «critica pura», dalla *Voce* agli ermetici, così come di quella «pittura pura» – da un Matisse e un Degas fino a un De Chirico e a un Morandi – che depurava e razionalizzava le forme e gli spazi nell'atto stesso di vederli e di rappresentarli.

La «prosa musicale» spezzata ed ansante di Richard Strauss, e quella più limpida, lirica, depurata, di Debussy, parevano far rivivere, specie la seconda, le austere melodie modali e diatoniche e gli ieratici ed intemporalmente contrappunti dell'antica musica medievale e rinascimentale, nella quale trovava il suo corpo sonoro «la creatura dal fecondo grembo da cui (...) la *vis aeternitatis* trae la salda palpitante carne della rinascente umanità»¹⁰.

Ed è proprio intorno a questo fondamentale nodo di una musicalità mistica e insieme razionale, metafisica eppure interiorizzata, che può essere contestualizzato l'uso dannunziano del francese.

Come osservava il Valéry di *Regards sur le monde actuel*, il francese non pare, di per sé, con la sua *clarté* e il suo rigore, una lingua particolarmente musicale; «le français, *bien parlé*, ne chante presque pas»; eppure, le vocali, numerose e sfumate, *nuancées*, «forment une rare et précieuse

¹⁰ GIANNOTTO BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, prefazione di Gianandrea Gavazzeni, Firenze, Vallecchi, 1976, p. 90.

collection de timbres délicats», che offrono «des valeurs par le jeu desquelles ils peuvent compenser le registre tempéré et la modération générale des accents de leur langue»¹¹.

In particolare, le vocali mute, che, nondimeno, a volte possono acquisire rilievo nel computo metrico e nella scansione del verso, sono, si può dire, visibili-invisibili, presenti-assenti, simboli sonori, quasi, della fluidità misurata, della sorvegliata mutevolezza, attraverso cui la *durée réelle* bergsoniana, il tempo interiorizzato e in perenne cangiare, trovano espressione nella scrittura musicale debussyana come in quella letteraria dell'ultimo D'Annunzio¹².

Con Debussy, entro il delicatissimo e vitale equilibrio che si viene ad instaurare, in *Pelléas et Mélisande* così come nel *Martyre de Saint Sébastien*, fra la parola e il suono, fra la “musica” verbale, così fondante per la poetica simbolista, e quella strumentale, grande rilievo assumono le cadenze modali, sospese, indugianti, spesso ingannevoli, a suggerire e far presagire e anticipare e introdurre riprese e sviluppi ulteriori, con un'arte sapientissima di echi e riprese, di variazione nella ripetizione, e ripetizione nella variazione, che fanno pensare ad una rivisitata *Unendliche melodie* wagneriana così come alla «prosa sinfonica» e alla «strofe lunga» dannunziana, dominate dall'etimo strutturale dell'anafora, dell'accumulazione, del parallelismo, della *variatio*.

Per questa via, tramite questo dinamico, e insieme coerente, sistema formale nella sua sinergia di testo e musica, trovava risposta e soluzione l'auspicio di Mallarmé, ansioso, ne *Le Mystère dans les lettres*, di trovare una parola letteraria che sapesse «réprendre à la musique son bien», e restituire i timbri, le sfumature, le sinuose movenze «qui existent dans l'instrument de la voix».

Fra D'Annunzio e Debussy la collaborazione fu ben più cordiale, serena e fattiva che fra Debussy e Maeterlinck, il quale nella musica non vedeva che un'aggiunta, un ornamento o un complemento o un rivestimento *a posteriori*.

Il *Martyre* nacque da una profonda simbiosi fra *poeta e musicus* – fra un poeta che faceva della musicalità il suo fine ultimo e un compositore decisamente letterario, che dal musicare i simbolisti francesi aveva tratto un senso vivissimo del rapporto fra parola e musica, tra i fonemi e i semantemi del testo e le tessere costitutive del discorso strumentale.

Per usare un'espressione cara al D'Annunzio delle *Faville*, il *Martyre* ebbe la sua natività dalla musica e nella musica. L'arcaismo medievaleggiante – ma anche grecizzante, se pensiamo all'idea stessa, comune alla tragedia greca da Eschilo fino al bizantino *Christus patiens*, del teatro come rito sacro ed iniziatico, come *mystérion* appunto – del testo di D'Annunzio trovava riscontro nelle melodie modali, esatoniche, diatoniche, atonali, inconcluse, sottratte al tempo ordinario, al ritmo

11 PAUL VALÉRY, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Stock, 1931, p. 111.

12 Cfr. ADRIANA GUARNERI CORAZZIOL, *Sensualità senza carne*, Bologna, Il Mulino, 1990; PIERO BUSCAROLI, *Ariel musicus*, Sondrio, Banco Popolare, 1982; RUBENS TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; CARLO SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio: la musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997; *D'Annunzio musicus immaginifico*, Firenze, Olschki, 2008.

immanente, danzanti sulle brume di quell'eterno di cui il tempo è – diceva il Platone del *Timeo* – «immagine mobile».

Ma D'Annunzio si richiamava anche all'idea, agostiniana e boeziana, della musica come *ars bene movendi* ed *ars bene modulandi*, tempo-oltretempo interiorizzato, interiormente vissuto e scandito dalla soggettività trascendentale ed interpretante: questo in un articolo apparso sul *Corriere della sera* il 18 marzo 1915, dedicato ad Ildebrando Pizzetti e alle musiche della *Fedra*, nel quale si accenna ad una moderna e insieme antica «melodia parlata», fra «recitar cantando» e «poème en prose», ad una «narrazione musicale meravigliosamente fusa con la qualità della parola scritta»¹³. «On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps». Leggendo queste parole (quelle con cui Pelléas accoglie il responso dell'amore di Mélisande) Debussy annotò, repentinamente, la squisita melodia (ondulante, alata, e poi digradante, discendente, come il motivo principale del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, secondo quel carattere sinuoso, oscillante, dilatato, da durata interiore, che il bergsoniano Jankélévitch indicò come cifra essenziale del compositore) che avrebbe poi accompagnato le parole stesse nel dramma musicato, e costituito, quasi, una minimalistica micro-cellula originaria, una leibniziana monade in cui erano, quasi, già iscritti ed impliciti, interamente, tutto il respiro, tutta la concezione e l'indole di quella musica vibrante, sinuosa, ondulante, marina, di quell'orchestrazione – «orchestration verbale d'un grand drame», nelle parole di Mallarmé e di René Ghil – che sembra parlare prima di tutto, liturgicamente, a se stessa, concludere e sancire e celebrare, mormorando, la propria suprema autocoscienza, mentre fissa ed essenzializza, liricamente, situazioni e caratteri senza descriverli.

Prosa, quella di Maeterlinck; ma prosa lirica, imaginosa, plastica, sinfonica, secondo i caratteri del *poème en prose* simbolista □ ma prosa le cui radici, in pari tempo, sono affondate nel sostrato medievale delle sequenze e delle litanie alleluiatriche, come i simbolisti ben sapevano da *Le Latin Mystique* di Rémy de Gourmont, tra le fonti del *Martyre*¹⁴.

Nel seno straziato delle martiri, dice Gourmont, il latte si mutava in sangue, il nutrimento in sacrificio; come già nei Neoplatonici, il Verbo, il Logos si spargono, come seme, nel mondo¹⁵, allo stesso modo che il corpo del Dio sacrificato – nel Dionisismo come nel Cristianesimo – si comunica ai fedeli attraverso lo *sparagmós*, lo smembramento sacrificale.

Lo stesso è della molteplicità delle lingue: i *disiecta membra* del Verbo effuso si ricompongono nell'atto riunificante della traduzione e dell'autotraduzione, che rispecchiano e fanno trasparire.

13 Cito da CARLO SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 206-208.

14 STEFANIA FILIPPI, *Il carteggio fra D'Annunzio e Debussy*, www.unibo.it/boll900/numeri/2001-ii/W-bol/.../filippi_mappa.html

15 RÉMY DE GOURMONT, *Le Latin Mystique*, prefazione di Marzio Pieri, Milano, Medusa, 2008, pp. 66 e 234.

In un contesto che mescola, come nel Falubert della *Tentation de Saint Antoine*, il sacro e il profano, la sensualità e il misticismo, l'ardore della Parola orante e la lucidità della coscienza compositiva, la «bellezza dolente», tragica, terribile, di Euripide – dall'*Ippolito*, rivisitato da D'Annunzio nella *Fedra/Phèdre*, fino alle *Baccanti* – si fonde con l'*ejulatus Matris* del *Christus patiens* e dei *mystères* medievali.

Il coro degli Arcieri di Émesa ripete, estatico, con un'ecolalia enfatizzata dalla sovrapposizione delle voci e dagli arpeggi ascendenti, il nome del santo. In quel Nome è la forza del mistero e del rito. «Et dans ma chevelure / tous les astres louent sa clarté». «Dieu est et toujours sera Dieu. / Célébrez son nom par le feu». Si rincorrono, qui, simboli musicali e visivi cari a Mallarmé: la capigliatura, ondulata, modulata, flessuosa; la «clarté mélodieuse» degli astri; la purezza perfetta e inamovibile dei gigli, solo turbata dalla porpora del mattino.

Questo Corpo-Parola lacerato, immolato, disperso, parrà ricomporsi, come per risorgere, attraverso il caleidoscopio dello scrittore bilingue, nel *Dit du sourd et muet*, il vero e proprio testamento – letterario, biografico, spirituale – del poeta diviso fra la patria determinata, ma enigmatica, dell'Italia e quella molteplice ed universale dell'Europa latina e romanza (del resto, nell'ambito dell'estetismo italiano, sulle orme di analoghe dispute e discettazioni ottocentesche, da Goethe a Mazzini, si discuteva di «letteratura italiana o italo-europea», propendendo, nel caso di Pascoli, «ultimo figlio di Virgilio», per una letteratura europea proprio in quanto italiana, e per ciò stesso vicina ai suoi immediati e consustanziali archetipi classici, comuni a tutte le espressioni dell'identità culturale dell'Europa).

Ma, più in generale, da quest'ultima Europa (così importante, come dimostrò Ernst Robert Curtius in un libro celebre, per la costituzione, il divenire, la nervatura e la continuità di una tradizione europea che andava «da Omero a Goethe»), dalla sua lezione di spiriti e di forme, derivò la rinascita, nell'Europa primonovecentesca, del genere letterario del *mystère* (insieme rito e rappresentazione, affabulazione e liturgia), capace di attuare, di rendere vivo e presente, nel tempo sospeso, intemporale, eppure vissuto, attuato, agito, del *drama*, quella *communio*, quella *unio mystica* (fosse essa cristiana, come in Péguy e Claudel, o sontuosa, sensuosa, paganeggiante e ambivalente, quasi ermafroditica, come in D'Annunzio) che il Verbo divino e umano, trasmesso e compartecipato alla folla, eppure nel contempo aureolato e circonfuso dal cerchio dell'individualità creatrice, sapeva veicolare («una veemente zona di luce, erotta da un cielo interiore a rischiarare i fondi più segreti della volontà e del desiderio umano; un inaudito verbo, emerso dal silenzio originario a esprimere quel che v'è di eterno e di eternamente indicibile nel cuore del mondo»: così nel *Fuoco*).

Ci fu chi accostò il *Martyre* al *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* di Péguy; il quale, sdegnato, in *Clio* (sofferta, dialettica e amaramente ironica riflessione sulla storia), negò che la sua meditazione assorta ed eticamente tesa intorno a fede, grazia, comunione, potesse avere qualcosa da spartire con il torbido edonismo e l'estetismo lussureggiante ed artificiato del *Martyre* dannunziano.

Eppure, lo stile iterativo, liturgico, mormorante, salmodiante – la preghiera appena bisbigliata alle soglie del silenzio – di Péguy paiono avere qualcosa in comune – proprio per la loro origine ecclesiastica, litanica, per la loro austerità mediolatina e claustrale – con la *musique du silence*, con i parallelismi iterativi ed autogenerativi – come se il Verbo, divino e poetico, non potesse, per non contaminarsi, parlare d'altro che di se stesso, né ad altro far eco che a se stesso, o all'ombra dell'indicibile □ propri del dettato dannunziano.

«Pane che fosti cambiato in corpo, vino che fosti cambiato in sangue». «Una sorgente eterna, / un'acqua pura eterna attendeva le sue piaghe vive». «La preghiera che tante volte doveva (...) cantare; mormorare. Tante volte tremare nei cuori dei fedeli, nel segreto dei cuori»¹⁶.

Lo stesso soffuso tremolio, lo stesso bisbiglio sommesso, la stessa ritualità sacrificale, lo stesso silenzioso lamento e soffocato gemito, del *Canticum geminorum* del *Martyre*. Canto che, quasi, già detta alla musica, suo riflesso e compimento, il tremolio ondulato, modulato, quasi ferale, egizio, isiaco, dei pizzicati e degli arpeggi: «Dieu est et toujours sera Dieu, / Célébrez son nom par le feu. (...) / Semez Son Nom mystérieux / dans les poussières de l'épée».

Le ondate vibranti e concentriche della musica accompagnano l'effondersi, fecondo, dei semi del Verbo □ delle *rationes seminales*, degli *spérmata tou Lógou*.

«Teatro, teatro totale, teatro popolare: nessuno ha espresso tutto ciò meglio di Mallarmé. Per lui il teatro è divina sofferenza, alfabeto degli astri, focolare dei piaceri assaporati in comune, solennizzazione del dio nell'uomo»¹⁷. Anche l'*Après-midi* ed *Hérodiade* furono concepiti come impossibili – perché immateriali, puramente intellettuali – «monologhi» e «scene tragiche».

Il *mystère* esplicita questa teatralità intradialettica, questa teurgia, e teodrammatica, del farsi Verbo, del divenire Parola e Voce, suono-silenzio, presenza-assenza del corpo divino nel teatro-rito; puro suono – eppure, nel contempo, dialettica tragica di ideale e reale, di eterna idealità ed opacità della storia.

La *surchair*, l'Oltrecarne di cui parla Claudel – quasi corpo glorioso, corpo spirituale, «vesta ch'al gran di sarà sì chiara» – non è, in ciò, diversa dalla «carne senza carne» vagheggiata dall'ultimo D'Annunzio (ma già prefigurata dalla Violante delle *Vergini delle rocce*).

16 CHARLES PÉGUY, *Il mistero della carità di Giovanna D'Arco*, introduzione di Mimmi Cassola, Milano, Jaca Book, 1978, pp. 25, 66, 142.

17 ALFRED SIMON, in *Teatro europeo tra esistenza e sacralità*, Milano, Vita e pensiero, 1986, p. 21.

Per Claudel la storia è un Libro che Dio scrive, e insieme conduce alla riflessione e alla coscienza, attraverso la mano del poeta. «La mano di Dio non ha smesso il suo movimento che scrive con noi sull'eternità in linee brevi o lunghe»¹⁸.

«Tout au monde existe pour aboutir à un livre» – per risolversi in valore divino, pur se metafisico, provvidenziale, per Claudel e Péguy, legato invece alla sfera puramente umana, stilistica, intrasoggettiva, per Mallarmé e D'Annunzio.

Fra i testi a cui D'Annunzio si ispirò per il *Martyre* vi era la *Tentation de Saint Antoine* di Falubert: un testo teatrale risolto, data la sua irrappresentabilità, in poème en prose, allo stesso modo che *Hérodiade* di Mallarmé, nata come *scène tragique*, si risolverà in poesia pura, per orrore del reale, del verisimile, del contingente, del limitato.

Sant'Antonio e San Sebastiano sono, a loro modo, personificazioni e crocevia di un conflitto autenticamente tragico, anzi del conflitto essenziale che attraversa la modernità letteraria: quello fra la parola e l'indicibile, e fra l'esperienza concreta, tangibile, carnale, e l'astrazione e l'evasione intellettuali e mistiche.

Nell'unità-duplicità della Parola, del Simbolo (*Symbolon*, ciò che unisce), peraltro, questi opposti possono interagire e fondersi, restando distinti.

Come la parola può giungere al silenzio proprio intensificando, approfondendo e scandagliando i propri livelli di significato, così la sensibilità può arrivare a trascendere, ed oltrepassare, se stessa proprio raccogliendosi nel centro e nel colmo della propria tensione – sino alla fiamma, alla consunzione, alla purezza estrema della cenere – alla «cendre des astres» di Mallarmé.

La brama di martirio – la «sete del martiro», direbbe Dante – che morde Sebastiano non è dissimile dal «besoin d'une volupté surhumaine», attingibile solo con la morte, che pungola le pellegrine in visita da Sant'Antonio. Eppure, Ilarione ricorda ad Antonio che la sua ostinata castità «n'est qu'une corruption plus subtile», perché esaspera l'immaginazione nella mancanza della sensibilità.

Deve esistere, dice Antonio, un nesso – tramato di cristallizzazioni ideali, di emblemi concettuali – che congiunga esperienza e trascendenza, «le lien de la matière et de la pensée, en quoi l'Être consiste».

Proprio in questa materia concettualizzata, o in questo ideale incarnato, in questo Verbo-Parola insomma, Antonio infine si immerge e si sprofonda, come Sebastiano nell'Ade: «Pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière – être la matière».

E, nel *Martyre* di D'Annunzio, con un'eco classicheggiante e pagana del *tempus edax*: «Tout ce qui est beau, l'Hadès morne / l'emporte. Renversez les torches, / Eros, / Pleurez!». «Je pense è mon

18 Cit. da MICHEL AUSTRAND, *ibidem*, p. 67.

éternité», dice il martire Marco. «Car je suis en face du ciel / comme devant la mer vernale / au lever des Pléiades belles» (il mare a primavera, estasi e speranza, come in Maeterlinck).

Questa duplicità, o molteplicità, di tensioni e di aspirazioni sembrano ricomporsi nel *Dit du sourd et muet*¹⁹.

Qui, il magistero di Ernesto Monaci viene rievocato come una sorta di misteriosa iniziazione alle profondità e alle sfumature della parola, della lingua, le cui diverse e successive stratificazioni storiche sono quasi magicamente ricondotte all'unità del Verbo creatore: «De modes en modes avec tant d'haleine il conduisait les mots à l'unanimité du chœur vaste et à la sommité du chant singulier». «L'unique loi de ma vie et de mon art m'enjoignait l'effort quotidien de retrouver quelque chose de moi même, incorruptible et inimitable, au milieu des fluctuantes rêveries et tromperies étrangères, dans le jeu même de mes incarnations, de mes incantations animations conjonctions hallucinations».

In questa ricerca dell'unità nel molteplice, dell'identità nella diversità, dell'immagine autentica – ammesso che vi sia – nella selva dei rispecchiamenti franti ed illusori, nell'intreccio dei registri, delle espressioni, delle lingue, sta forse l'essenza dell'avventura creativa dannunziana, se non il destino stesso dello scrittore moderno.

19 Di cui segnalo l'edizione da me curata (Torino, Aragno, 2012).