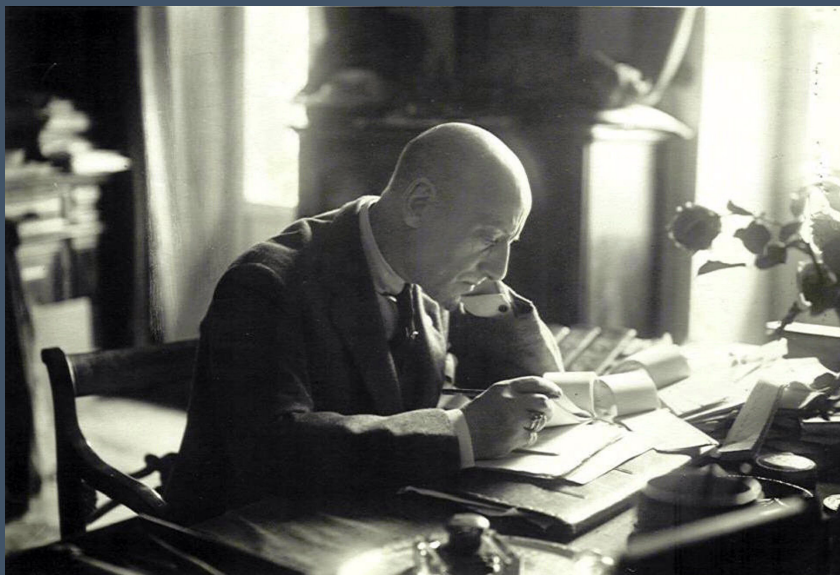




Consonanze
Series minor 1

MAURIZIO VITALE, D'ANNUNZIO E LA *SCIENZA DELLA PAROLA*

a cura di Ilaria Bonomi e Silvia Morgana



Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company

Maurizio Vitale, D'Annunzio
e la *Scienza delle parole*

a cura di Ilaria Bonomi e Silvia Morgana

LEDIZIONI

CONSONANZE
Series Minor

Collana del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza

1

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-5526-014-5

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11 20141

Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione

Indice

Premessa SILVIO BERETTA	9
Introduzione ALBERTO QUADRIO CURZIO	11
Sulle tracce di un D'Annunzio malinconico guidati dalla <i>Scienza delle parole</i> ANNA DOLFI	17
La prosa d'arte nel D'Annunzio Maggiore FRANCESCO SPERA	31
La lingua del <i>Fuoco</i> e della <i>Città morta</i> di Gabriele D'Annunzio nell'analisi di Maurizio Vitale ILARIA BONOMI	43

Si raccolgono in questo volume gli interventi tenuti da Alberto Quadrio Curzio, Anna Dolfi, Francesco Spera, Ilaria Bonomi in occasione della presentazione del volume di Maurizio Vitale *La scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Ledizioni, 2018, svoltasi all'Università degli Studi di Milano il 10 dicembre 2018.

Si ringraziano l'Accademia dei Lincei, l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, il Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano e il direttore della collana "Consonanze", che hanno promosso il volume e hanno contribuito alla sua realizzazione.

Le curatrici

Premessa

Un ringraziamento vivissimo, a nome dei membri e dei soci tutti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, ad Alberto Quadrio Curzio e ai colleghi dell'Università degli Studi di Milano per avere promosso, con l'Accademia Nazionale dei Lincei, questa occasione di incontro, di studio e di festeggiamento. Un saluto affettuoso e ammirato, in particolare, a Maurizio Vitale. È molto significativo che oggi l'Università degli Studi di Milano, l'Accademia Nazionale dei Lincei e l'Istituto Lombardo, del quale Maurizio Vitale è decano per esserne membro effettivo dal 1973, si trovino riuniti per discutere del suo più recente lavoro scientifico, *La scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, già argomento di un seminario svoltosi di recente presso l'Istituto. Ed è anche significativo che proprio in questo stesso giorno di sei anni fa, il 10 dicembre del 2012, si sia tenuto presso l'Istituto Lombardo un Incontro di Studio dedicato al nostro decano, certo per solennizzarne un compleanno per così dire strategico, ma soprattutto per approfondirne il lavoro scientifico accompagnando la discussione con l'inaugurazione di una mostra delle sue opere. E se le relazioni di Angelo Stella, Isabella Gualandri, Susanna Peyronel, Silvia Morgana, Francesco Bruni, Vittorio Spinazzola e Alfredo Stussi hanno fatto allora da guida agli ascoltatori discutendo sapientemente di argomenti og-

getto del suo lavoro di ricerca, è stato Maurizio Vitale stesso ad accompagnare simbolicamente i visitatori della mostra consentendo loro di ripercorrere anche con lo sguardo, e attraverso la carta stampata della quale egli era autore, l'opera della sua vita di studioso. Da allora, cioè negli anni immediatamente successivi a quella data, Maurizio Vitale non solo non ha mai cessato di coltivare la propria passione di ricercatore, ma dei risultati ottenuti ha fatto sistematicamente partecipi tanto i colleghi delle Accademie che si onorano di averlo membro, quanto coloro che in tante occasioni hanno avuto modo di ascoltarlo. Ricordo in particolare i seminari che l'Istituto Lombardo ha promosso in occasione di altri suoi più recenti lavori, quello sulla lingua del Parini e quello sulla lingua del Vico, così come ricordo l'Adunanza nella quale egli stesso ha riferito proprio sui temi dannunziani che saranno trattati oggi. Attraverso incontri come quello odierno, come per il tramite dei tanti che l'hanno preceduto, si fa quindi ancora più numerosa la straordinaria galleria di autori da Boccaccio a Petrarca, da Leopardi a Manzoni, da Tasso a Bacchelli per finire appunto (per ora) con Parini, Vico e D'Annunzio, che popolano la bibliografia di Vitale, ma anche quella dei "luoghi" nei quali la lingua ha abitato e che ha contribuito a plasmare: la Milano del Trecento, la Cancelleria visconteo-sforzesca del Quattrocento, la Cancelleria sforzesca ai tempi di Ludovico il Moro, ma poi la nazione italiana tutta, della quale la lingua è fondamento, come recita il titolo di un lavoro del nostro Decano. A lui quindi tutta la nostra ammirazione e il nostro augurio e non soltanto per le cose che ci ha fatto scoprire, ma per la sua costante lezione di autentico Maestro.

Silvio Beretta
Presidente dell'Istituto Lombardo
Accademia di Scienze e Lettere

Introduzione

Alberto Quadrio Curzio

Premessa

La presentazione di questo volume di Maurizio Vitale *La scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D'Annunzio* mi offre l'occasione per esprimere i miei "razionali" sentimenti di stima verso chi è stato ed è un maestro di molti dei presenti, siano essi filologi e linguisti siano essi cultori di altre scienze umanistiche come lo scrivente. Il breve intervento che segue non potrà sviluppare adeguatamente queste mie valutazioni e toccherà solo tre aspetti della vita di Maurizio: la dedizione alle Istituzioni Accademiche; lo studio e la scienza come vocazione e missione; l'Italiano come lingua, come Identità nazionale, come Ideale civile.

1. La dedizione alle istituzioni accademiche

Da quando conobbi Maurizio circa 30 anni fa fui subito colpito da questo suo essere. All'Istituto Lombardo prima e alla Accademia dei Lincei poi, la sua presenza era non solo segno di appartenenza ma attiva partecipazione sia con personali interventi scientifici sia nell'ascolto delle relazioni dei colleghi sia nel governo delle Istituzioni. Con riferimento alle due seconde attività di Maurizio e cioè nell' «ascolto» e nel «governo», la sua

capacità di misurare le parole per esprimere concetti e giudizi ben raramente lo ha portato a sbagliare una valutazione. Così come quando il problema non gli consentiva di commentare o di valutare, mai si è spinto ad esprimere un parere. Sappiamo che Maurizio non ha mai voluto assumere cariche direttive nelle Accademie ma so che il suo giudizio e il suo sostegno sono stati di grande importanza per chi, come me, ha avuto molte responsabilità in cariche accademiche sia per inclinazione personale sia per competenza professionale. Pur avendo dunque grande esperienza non mi sono mai privato di una valutazione e di un consiglio di Maurizio.

Oltre alle esperienze personali ritengo che anche per questo più di una volta le istituzioni accademiche abbiano promosso e celebrato suoi genetliaci e sue opere.

Tra le molte celebrazioni richiamo quella del 2012 promossa dall'Istituto Lombardo per i 90 anni di Maurizio. Il Convegno «Parole in cerca di idee, idee in cerca di parole» ebbe il patrocinio del Centro di Judaica Goren-Goldstein, del Centro Nazionale Studi Manzoni e dell'Università degli Studi di Milano e vide la partecipazione con relazioni in prevalenza di filologi e linguisti affermati, di storici e critici della letteratura italiana, ma anche di due studiosi di filologia classica e di storia, che non erano specialisti della sua materia ma che davano uno sfondo più ampio alla scienza umanistica di Maurizio.

2. Lo studio e la scienza come vocazione e missione

Impossibile ripercorrere qui anche solo per cenni quanto Maurizio ha fatto. Basti dire che negli ultimi 20 anni, dal 1996 al 2016, ha elaborato nove monografie pubblicate in prevalenza dall'Istituto Lombardo, dall'Istituto Veneto, dalla Accademia dei Lincei ad ulteriore testimonianza della dedizione di Maurizio alle Accademie.

Ciascuna di queste ha impegnato in modo totalizzante Maurizio con uno studio senza discontinuità, con un rigore senza sconti, con una passione evidente. Senza volerlo Maurizio ha insegnato a molti di noi che lo studio e la scienza sono vocazione (chi ha scelto la nostra vita dovrebbe saperlo) ma anche missione, perché in questa vi è anche la fatica e da questa viene anche l'esempio. Tanti sono gli elementi che potrei usare per mostrare come così sia da sempre Maurizio e mi riprometto di farlo in futuro, anche se penso che tutti voi già lo sappiate.

Ora mi fermo a due esempi "materiali". Il primo è la sua biblioteca, espressione unica di una razionalità ma anche di una dedizione al «libro» quale elemento essenziale della vita e della memoria di uno studioso. Il secondo sono i riferimenti bibliografici e alle fonti di ogni suo volume. Esaminando quello che oggi viene presentato, non credo che la memoria e la capacità organizzativa di uno studioso dotato di un potente computer saprebbe fare meglio. Ma Maurizio non usa il computer bensì la penna, strumento essenziale dell'essere di uno studioso, la memoria e la sua biblioteca.

3. L'italiano come lingua, come identità nazionale, come ideale civile

L'opera di Maurizio è italiana non solo in quanto dedicata alla italianistica ma anche alla identità del nostro Paese. Questo è un aspetto che mi ha sempre interessato e influenzato. Leggendo e meditando alcuni contributi di Maurizio è per me importante riprodurre alcune sue valutazioni espresse nel saggio *La lingua italiana e l'unità nazionale* letto alla Accademia Nazionale dei Lincei in una adunanza del 2011 (e pubblicato nella rivista di «Storia della filosofia» 4/2012).

Il saggio inizia così:

Si dirà preliminarmente che la lingua costituisce l'elemento primario della identità nazionale, sia pure con altri fattori, geografici, storici e culturali: è stato detto giustamente dallo scrittore Elias Canetti che non si abita in un luogo, ma piuttosto in una *lingua*: mediante una lingua, infatti, si ha consapevolezza di appartenere a una medesima comunità che in quell'istituto si riconosce e con il quale i componenti si intendono pienamente nella comunicazione, quale che sia la loro collocazione geografica e sociale. (p. 227)

E si conclude così:

Il più grande linguista italiano, Graziadio Isaia Ascoli, nel *Proemio* all'«Archivio Glottologico Italiano», a unità dello Stato già avvenuta, nel 1873, ribadendo l'inscindibile nesso tra attività intellettuale ed esercizio della lingua e confermando i valori di tutta la tradizione linguistica italiana, poteva, perciò, postulare con grande ragione e con monito di perenne attualità, una intensa attività culturale diretta a coinvolgere tutti i ceti d'Italia nell'uso della *culta parola*, ossia della lingua italiana scritta e comune, per una sua sempre maggiore e compiuta diffusione sociale. È stata, quindi, ed è, la lingua italiana il segno storico della nostra identità e unità nazionale; e spetta a noi che essa continui ad esserlo anche per l'avvenire. (p. 834)

Sono affermazioni che mi hanno molto colpito e che mi trovano del tutto concorde. So anche che ciascuno può costruire o declinare quel paradigma secondo la sua storia personale e le sue inclinazioni. Dal canto mio l'ho configurato intorno all'Illuminismo Lombardo di Beccaria dentro l'Impero Austro-Ungarico, all'Unità d'Italia come voluta da Manzoni e da Verdi, da Sella a Brioschi, da Croce a Einaudi. Nessuno di questi fu un italiano chiuso nel localismo antagonizzante. Tutti furono universalisti proprio perché la loro identità italiana era forte. Tutti conoscevano bene altre lingue europee ed avevano soggiornato a lungo in altre Nazioni europee. Nessuno tuttavia

aveva rinunciato alla propria lingua per dimostrare la propria apertura ad altre lingue più diffuse come purtroppo accade spesso oggi. Sapere le lingue è importante ma chi finge di dimenticare la propria o la storpia, rinuncia o storpia anche la propria Identità Culturale e Nazionale che sono una componente essenziale della Civiltà Europea. La storia della Accademia dei Lincei serve anche a ricordare che la comunità su cui si regge non è solo quella di insigni scienziati ma anche quella di italiani culturalmente convinti della loro identità aperta ad altre culture, lingue, popoli.

Sulle tracce di un D'Annunzio malinconico guidati dalla *Scienza delle parole*

Anna Dolfi

1. Davanti a questo nuovo libro di Maurizio Vitale (*La scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, pubblicato nel 2018 dalle milanesi Ledizioni),¹ la prima reazione del lettore è di ammirazione. Ammirazione per la sapienza, la chiarezza, l'eshaustività, la ricchezza degli esempi, e al contempo per la concisione, la capacità di sintesi, per la generosità con la quale il nostro studioso continua a mettere a disposizione la sua straordinaria competenza di storico della lingua per libri che insegnano molto non solo ai cultori della sua disciplina, ma a quanti si occupano di letteratura. Dopo le grandi opere su Petrarca, Ariosto, Tasso, Leopardi, Manzoni (ma quasi nessun periodo storico è rimasto fuori dalle sue indagini: si dovrebbero ricordare almeno anche le ricerche sul *Decameron*, sulla lingua del Quattrocento settentrionale, sul Trissino, su Parini, su Vico...), Vitale torna al Novecento (era del 1999 il suo *Tradizione e modernità nella lingua del "Mulino del Po" di Riccardo Bacchelli*) scegliendo uno dei nostri autori più complessi e discussi. E individua, nella ricca produzione dannunziana, due opere (*Il fuoco* e *La città morta*) molto significative anche perché segnano il passaggio dai primi romanzi a una prosa diversa, "poetica", di fatto preludio al periodo della grande poesia.

1. Al quale faremo riferimento in queste pagine con la sigla SP.

Ma, nonostante l'oggettiva importanza e l'indubbia modernità (penso in particolare al bellissimo testo teatrale), nessuno dei due titoli ha avuto molta fortuna (clamoroso, non solo allora, ma anche in tempi più recenti, l'insuccesso della *Città morta* presso gli stessi cultori dell'antico, ove si eccettui Piero Treves, che in occasione di un convegno veneziano ha avuto occasione di parlarne come di un libro nuovo e rivoluzionario),² coinvolti come sono stati nella diffidenza e distanza che, salvo eccezioni, ha contrassegnato per decenni, per motivi che talvolta esulano dallo strettamente letterario, l'atteggiamento di gran parte della critica verso D'Annunzio. Non ne sono stati esenti neppure illustri storici della lingua, se si pensa che Mengaldo, a cui pure si deve un saggio fondamentale sull'influenza della lingua di D'Annunzio sui poeti del Novecento (*Da D'Annunzio a Montale*), ha parlato del D'Annunzio «proverbialmente *pasticheur*, orpellato e di cattivo gusto di certi romanzi»,³ se il ben più giovane Vittorio Coletti ha definito la lingua dannunziana «troppo artificiosa per il romanzo».⁴ Si ricorderà d'altronde che Barilli aveva attaccato il D'Annunzio lettore di arti figurative, pur parlando del *Fuoco* come di un «coraggioso *tour de force* sperimentale».⁵ Certo si possono citare sul versante opposto le belle pagine dell'*Autonomia del significante* di Gian Luigi Beccaria,⁶ gli studi di Clelia Martignoni,⁷ di Manlio

2. Treves 1997, 114. In quello stesso saggio Treves nega la conoscenza, da parte di D'Annunzio, della nietzschiana *Nascita della tragedia* (visto che la versione francese dell'opera tedesca è del 1904, quella italiana del 1907). Sappiamo per altro dalla corrispondenza di Guy Tosi, ampiamente citata nel volume dei "Meridiani" dedicato alla prosa, che D'Annunzio aveva conoscenza della cultura tedesca non direttamente, ma tramite quella francese.

3. Mengaldo 1975.

4. Coletti 1993, 312.

5. Barilli 1997, 69.

6. Beccaria 1975.

7. Fino al recente Martignoni 2018.

Pastore Stocchi,⁸ di Turchetta⁹ e di altri,¹⁰ ma il debito che il Novecento ha verso D'Annunzio continua ad essere ancora parzialmente opacato sul versante della prosa. Con l'eccezione, s'intende (oltre a quelli a cui già accennavo; e continuo a limitarmi ai nomi di maggior peso), di Ezio Raimondi e della scuola bolognese (Annamaria Andreoli-Niva Lorenzini), a cui si devono lucidi saggi e splendidi "Meridiani"¹¹ che hanno consentito una valorizzazione significativa e documentata proprio del D'Annunzio prosatore. Eppure, anche Luca Serianni, in un suo recente *Italiano in prosa*,¹² preferisce parlare del debito che la poesia del Novecento ha contratto con la lirica di D'Annunzio, richiamando l'attenzione, quanto alla prosa, principalmente sulla punteggiatura, sottolineando poi il preziosismo di un lessico «opulento» ed «esuberante».

Insomma, se nessuno mette ormai in dubbio l'importanza complessiva della poesia, o la natura «sperimentale sul piano della tecnica e del linguaggio» di *Aleyone*¹³ per la «novità e duttilità dei ritmi», o i transiti che dal *Fuoco* vanno verso la lingua degli *Ossi montaliani* (cito ancora il Mengaldo dei primi anni Settanta), la prosa (una volta ribaditi i meriti di Beccaria, di Raimondi e della sua scuola e di pochi altri) continua ad essere accompagnata da pregiudizi ideologici e dal sospetto dell'illeggibilità.

8. Pastore Stocchi 2016. Come si vede dalla bibliografia selezionata, la nostra attenzione è rivolta prevalentemente al contributo dato alla critica dannunziana da filologi e storici della lingua, già che altrimenti sarebbe assai più ampio l'elenco, soprattutto se esteso anche a volumi collettanei e miscellanee.

9. Turchetta 1993.

10. Da ricordare in particolare i numerosi e importanti contributi di Ivanos Ciani, Guido Baldi e Luciano Curreri. Sulla *Città morta* da segnalare ancora il saggio di Giovanni Getto pubblicato su «Lettere italiane» nel 1972 (45-96).

11. *Prose di romanzi*. Edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2 voll.

12. Pubblicato a Firenze da Franco Cesati nel 2012.

13. Così Mengaldo 1975, 182.

Il primo merito di Maurizio Vitale consiste allora proprio nell'aver proceduto con scientifica oggettività evitando i rischi del caso e le inevitabili contese. Legge senza giudicare, descrive, rubrica, classifica, repertoria, deduce, e lo fa senza usare il computer e i suoi programmi, come sua abitudine, per altro. E se qualche volta, come in altri suoi libri, menziona la LIZ, le citazioni da quella mediate (che per altro non hanno l'eshaustività del resto) figurano solo nelle note che stabiliscono i rapporti della lingua dannunziana con la tradizione prevalentemente prosastica precedente (lungo un asse che da Dante arriva a Nievo). Tutto quanto riguarda direttamente l'autore, le concordanze dei romanzi evocati per confronti interni col *Fuoco*, è stato fatto a mano. Ma questo consente di raggiungere risultati diversi da quelli a cui siamo ormai abituati, molto più leggibili, si potrebbe dire più lavorabili. Che certo inducono a considerare con una diversa attenzione questo D'Annunzio di fine secolo che, in modo più mosso e articolato di quanto non fosse avvenuto nelle *Vergini delle rocce*, affronta il mito e il rapporto con la grande cultura classica.

Maurizio Vitale, all'inizio di ogni sezione del suo libro, offre, delle due opere prescelte, una sintetica scheda che ne fissa i momenti salienti: ma già così presenta un *plot* linguisticamente e tematicamente orientato, che individua nei coloristi veneti, nella musica, nei «mirabili levrieri», nell'episodio del labirinto, nella fornace dei vetrai, le presenze e i momenti fondanti del romanzo. Giustamente insiste sulla singolarità e personalità della lingua di D'Annunzio, sul tono anticheggiante della sua prosa «alta e dotta», sull'importanza del ritmo, offrendo esempi delle cadenze musicali che ne strutturano la frase. Parla di cultismo e letterarietà declinati in ogni parte, nella fonetica (conservativa, legata all'etimologia nell'aspetto grafico-fonetico, a usi ottocenteschi o tosco-fiorentini...), e nella morfologia (i pronomi personali, di cui rileva forme «usitatissime»...; quelli dimostrativi e relativi, i verbi, le preposizioni, gli avverbi, le

congiunzioni di uso ottocentesco). Quanto alla sintassi ricorda l'uso alla toscana dell'articolo davanti al possessivo, l'utilizzazione vistosa del pronome personale, dei verbi intransitivi usati transitivamente, le reggenze infinitive (dimentiche del *di*), le congiunzioni.

Ma per chi si occupa di critica letteraria e di ermeneutica la parte più produttiva di suggestioni è quella che nel libro figura nella sezione della *Retorica del sublime*. Vi sono indagate le figure di espressione (perifrasi, antonomasia - Stelio Effrena appellato *animatore, evocatore, favolatore, Imaginifico, indagatore, veggente*) e di parola, tramite l'elenco di sinestesie, accumulazioni, anafore, allitterazioni. A seguire le figure di pensiero, con antitesi, ossimori, chiasmi, comparazioni. Né manca una sottolineatura di figure grammaticali quali l'accusativo alla greca, che rivelano la propensione e direzione della scrittura verso un'«elevata prosa d'arte».¹⁴ Le sequenze bimembri, trimembri, quadrimembri, pentamembri, esamembri, eptamembri... presenti nel testo dannunziano sfociano in vere e proprie enumerazioni che, con riprese, ripetizioni, ritorni, contribuiscono a creare quell'effetto di «ritmo musicale continuato» sul quale Vitale giustamente insiste.¹⁵ L'individuazione di un lessico che si giova di neologismi e di tecnicismi, che mescola antico e nuovo, antiquato e corrente, prova la componente squisitamente letteraria della scrittura dannunziana, esaltando così il valore e il peso delle parole. Che hanno per altro un'esistenza funzionale al discorso, se Vitale mostra con i suoi spogli come perfino scelte consonantiche e fonetiche siano determinate talvolta dal bisogno estetico di una «fonetica forte»; come la replicazione «risponda all'intento [...] di un'accentuazione espressiva»,¹⁶ come la letterarietà sia funzionale a «una particolare e propria magnificenza».¹⁷

14. SP, 63; ma si veda anche 95.

15. Come felicemente lo chiama Vitale (SP, 76 e 191).

16. Ivi, 80.

17. Ivi, 62.

2. A interessarmi, nelle opere scelte da Vitale – che grazie a lui sono tornata a rileggere – è il clima simbolista, pre-raffaellita, klimtiano: i colori acquei, opalescenti, inclini all'azzurro, di contro alla luminosa esplosione di un oro modellato nelle forme dell'*art nouveau*. Flagrante è la continua contrapposizione di universi tematici, di personaggi, di situazioni, di atmosfere sentimentali. Come se a dominare questi testi ci fosse una costante alternanza (e complementarità) tra il sublime e la sua negazione, così come tra la vita e la morte, la pietra e l'acqua (di cui è fatta Venezia: la città su cui si misura l'epifania del fuoco e il passaggio della barca funebre dell'estate), il presente e la fuga del tempo (*Il fuoco* non è a caso scandito dal «farsi tardi», dal «mai più dunque», di cui forse avrebbe serbato una qualche memoria Montale), la passione e l'istanza di sacrificio, il vitale e il funebre. È continua la contrapposizione tra innalzamento e caduta, esaltazione (sicurezza) e paura (perdita): esemplificativo l'episodio del labirinto, o la predilezione per Gaspara Stampa («miscuglio di gelo e ardore», a tradurre un noto endecasillabo: «Viver ardendo e non sentire il male!»). Costante la complementarità e il contrasto tra Stelio, il giovane artista che, nella convinzione del connubio Arte/Vita, sostiene, parlando/scrivendo, che «non so parlare se non di me» e Foscarina (Perdita), che si muove al limite dell'Ade, dell'Erebo, per sefonica Signora delle Ombre. A voler seguire il percorso della malinconia, che mi intriga e mi pare connotare in modo fortissimo queste opere, il libro di Vitale mi aiuta a documentarne le tracce, tramite la rilevazione di metafore, sinestesie, ossimori («sonoro silenzio», «sordità del silenzio»),¹⁸ sequenze che contrappongono la luce all'ombra. Utilissime (e intelligentemente individuate) le pagine dedicate a isolare i nomi dei colori, quelle che (tramite l'elenco delle bimembrazioni)

18. Ivi, 65.

consentono di verificare l'antitesi tra nero e bianco, luci e ombre, gioia e tristezza, gioia e dolore, apice e abisso, amore e dolore, miseria e piombo, nascita e morte, allegro e lugubre, miseria e morte, ilarità e tristezza. Ogni colore di cui Vitale offre le frequenze consente al suo lettore di costruire campi semantici trasversali, trascorrenti. Dal *verde* (che ha poche occorrenze) si può passare al *verdazzurro*, e da lì al *celeste*, al *cerulo*, al *cilestro*, al *turchino*, all'*azzurrognolo*, all'*azzurro*. Mentre nel campo semantico del *giallo* (dove sta anche il *verde giallo*, o il *giallo azzurro*), possiamo inserire un *biondo* che si allarga al *fulvo* e al *croceo* colore zafferano. Il *nero* è tra i colori più compatti, denso e nero, ma si sfuma in *nericcio*, *nerastro*, *bruno*, *grigio* e *nero*, a contrassegnare il *nereggiare* del *Fuoco* (che possiamo esemplarmente contrapporre all'affocato *meriggiate* montaliano). Tra chiari e scuri, all'insegna del *nero*, possiamo andare alla ricerca del *grigio*. E il *rosso* potremmo aggregarlo, nel campo semantico del *sanguigno*, con il *paonazzo*, il *porpora*, il *vermiglio*. Muovendo le occorrenze ci accorgiamo che il rosso sconfina nell'oro: avremo allora un mare azzurro che diventa rosso, un rosso che diventa oro, un sole che si imporpora, una porpora che si fonde al cromo. A riprova della mobilità della lingua dannunziana su cui giustamente tanto insiste Vitale.

Di grande interesse l'elenco delle parole che si rifanno all'universo sentimentale, che possiamo facilmente verificare orientate tutte sul basso cupo: in direzione di *orrore*, *angoscia*, *timore*, *paura*. Mentre i campi semantici trasversali continuano a parlarci di *acuta angoscia*, *confusa angoscia*, *strana angoscia*, *angoscia atroce*, *angoscia estrema*,¹⁹ anche per via di metafora, di similitudine, di contrapposizione (*come un mare d'angoscia*, *muta angoscia*, *angoscia e fortuna*, *come un'angoscia*...) fino ad arrivare all'*angoscia sublime* che iscrive il *Fuoco* nella sistemica del sublime (lo spoglio di Vitale e la sua lettura dei rilievi lo sottolineano opportunamente). Quanto

19. Cfr. *ivi*, 176.

alla *lucidità*, si tratta di una parola che vive di ossimori (*un'atroce lucidità*), alla pari di ilarità (*un'atroce ilarità*), orrore (*grazioso orrore, orrore e disgusto, pietà e orrore, desiderio e orrore, travaglio orribile*, cromaticamente scalato in *ombra d'orrore*, ad unire al nero dell'ombra la paura), riso (*orribile riso*), per andare di nuovo verso un registro più alto. E così anche la gioia sarà *quasi terribile, dolce e terribile, bellissima e terribile*, collocata com'è nell'ultima sezione rubricata da Maurizio Vitale, quella degli elativi e delle forme superlative. Avremo allora aggettivi di estensione, di durata (*immensa pioggia, immensa folla, mare immenso*) pronti a cambiarsi in clausola nel loro inscritto, fatale destino di *immenso sepolcro*. Quel sepolcro che è alla base della *Città morta*, che altro non rivelerà, alla febbrile ricerca delle tombe degli Atridi, che l'inconsistenza, la fallacia conseguenti al disvelamento delle maschere che la Foscarina, nel *Fuoco*, aveva già bene sperimentato su di sé. La scoperta archeologica di Leonardo, dopo un'attimale euforia, mostra come dietro le maschere d'oro non ci sia che vuoto, disfacimento, polvere. I volti sbriciolati di Agamennone, di Cassandra... Il loro destino si fonderà con quello dei protagonisti del testo teatrale, così come era accaduto a Foscarina, che nel *Fuoco* era stata contemporaneamente Antigone, Cassandra, Giulietta...

Ad affascinare, in una lettura acuita dagli spogli evidenziati da Vitale, è proprio la tonalità malinconica diffusa sia nella *pièce* teatrale che nel romanzo (dall'accumulazione – tipica della malinconia – alla barca funebre che accompagna l'estate defunta dell'inizio e ritorna alla fine per il funerale di Wagner, alla lettura del Dürer della *Malinconia*, su cui ha scritto pagine molto belle Lea Ritter Santini),²⁰ il campo semantico della sofferenza, il clima mortuario («Quando tu coglierai il colchico...»), che ci ricorda il Luzi di *Arvento notturno: Già colgono i neri fiori dell'Ade*). Mentre la decadenza della Foscarina si modella su quella di Venezia, di una

20. Cfr. Ritter Santini 1986.

Venezia notturna, corrosa dalle acque e dal languore funereo di cui la protagonista è ben consapevole se ricorda che «aveva già cominciato a vivere nel mito di Persefone e [...] *le*] sembrava di navigare su le acque stigie, di trapassare nel paese *di là*». Maschera tragica, la Foscarina – alla pari di quelle che saranno rinvenute nella *Città morta* – in grado di impersonare in figure di morte «La fedeltà eroica di Antigone, il furore fatidico di Cassandra, la divorante febbre di Fedra...», e di parlare loro tramite come in una sorta di *mise en abîme*. Che non fa che rafforzare l'impressione dell'esistenza di una forte componente meta-letteraria che domina i due testi qui presi in esame.²¹ Non solo perché i protagonisti (come per altro succede quasi sempre in D'Annunzio) sono artisti e si pongono continuamente *en artiste*, ma perché esiste un rapporto speculare tra quel che sono e che vivono e quel che raccontano. Nella *Città morta* sarà dichiarata la sovrapposizione Anna/Cassandra, nel *Fuoco* è evidente quella Effrena/D'Annunzio, nella comune volontà di costruire un'estetica sensibile alle novità d'Oltralpe (*L'Anello del Nibelungo*) ma desiderosa di proffilarle in un diverso contesto nazionale, «italico», creando la «propria favola bella» tramite il ritorno a un passato (analogo a quello che affascina i personaggi della *Città morta*) verso cui il giovane protagonista spinge la sua amante, invitandola a far sì che la sua «anima tocchi l'anima antica». Usando, per farlo, una «straordinaria facoltà verbale» che permette di «tradurre istantaneamente», con la «potenza isolatrice dello stile», con «la potenza della voce», con il «fremito della parola dominatrice», quando consente di sovrapporre «il giro dei [...] periodi» alle «massicce cornici d'oro [del]le pitture del soffitto». Quanto insomma fa sì che si realizzi la coincidenza di

21. Già opportunamente segnalata, per il *Fuoco*, da Mutterle 1997, che parla di una «metaletterarietà particolare, tutta visiva e scenica» (p. 47) e di una «dolorosa umanizzazione del mito» (p. 58) all'interno di una situazione scenica e teatrale in un romanzo che si giova di autocitazioni, riuso, isometria, paratassi, elencazione.

nuovo ed antico tramite la figura musicale delle parole, il grande stile...

Parimenti Stelio racconterà nel *Fuoco* a Daniele Glauro il significato della sua *Città morta*, la scoperta delle tombe degli Atridi, descriverà la stanza piena di tesori funebri, il sacrificio, la purificazione (l'incesto/omicidio), per una «Tragedia [che] non ha più la sua maschera immobile, ma mostra il suo viso nudo». Un volto metaforico – potrei aggiungere –, di una nudità simile (secondo quanto suggerisce la didascalia d'apertura) a quella che domina perfino la suggerita scenografia teatrale, ove tutto ha un «aspetto chiaro, rigido, quasi sepolcrale», e le apparenze funebri si mescolano con i lutti (la sorella morta, l'allodola morta) e con la mistione di polvere e oro, di oro e di cenere (la stanza dell'oro non è altro che stanza di cenere), nell'«immobilità raggianti», nei corpi degli Atridi, di un oro funebre. Che, oltre le figure di corpi assenti, non può prevedere che la bellezza immobile e durevole delle statue.

3. Tra il prezioso materiale di lavoro che il libro di Vitale fornisce, c'è un lungo, ricchissimo elenco di parole desuete. Utili certo per individuare attraverso il lessico le forme costitutive di uno stile, ma anche per attivare la nostra memoria poetica novecentesca. Mi limito a citarne alcune, che parzialmente almeno sono state sicuramente già segnalate, ma che mi consentono di costruire un diagramma che copre la lirica del secolo scorso almeno dalla prima alla terza generazione. Pensiamo a *sitibonda*, che troviamo nella liriche del giovane Onofri; a *barbaglio*, che richiama la *Pregghiera* del primo Ungaretti («Quando mi desterò dal *barbaglio* della promiscuità»); a *ordegno*, a *crogiolo*, che ricorreranno negli *Ossi*; a *parvenza* e *sembianza*, voci identificative di Gatto poeta; a *eptacordo*..., ai tanti semi che dalla *Città morta* si propagano a raggiera fino alla IV generazione e che riattivano la memoria della grande poesia dannunziana, che a sua volta aveva serbato ricordo del mito persefoneo del *Demeter and*

Persephone di Walter Pater, della *Beata riva* di Angelo Conti, delle maeterlinckiane *Serres chaudes*, delle *Stones of Venice* di Ruskin.

Insomma il libro di Vitale, facendoci vedere di cosa è costruita la materia verbale, ci rammenta che la letteratura si nutre di parole, che le parole si nutrono della tradizione delle parole (dagli etimi alle influenze, a tutti gli altri attraversamenti), e del contatto e del rapporto con l'epoca. Il che spiega ad esempio – come lo studioso fa notare – i ridotti arcaismi e gli usi ottocenteschi nella lingua della *Città morta* che, in quanto testo teatrale, doveva avere necessariamente un rapporto più diretto con il proprio pubblico. Basti pensare, quanto a incidenze temporali determinanti per la stessa ideazione dell'opera, all'emozione dannunziana per gli echi della scoperta di Troia da parte di Schliemann di cui si trova ampia testimonianza nell'epistolario al traduttore francese.

La scienza delle parole (oggetto e obiettivo del libro di Vitale) ci ha spinto insomma a interrogarci sulla natura di uno stile e di una poetica, e a fare un viaggio imprevisto e intrigante su due opere speculari create da un D'Annunzio «artefice dotto»²² e indagate a nostro uso da un maestro della lingua e delle parole.

Riferimenti bibliografici

- Barilli 1997 = R. Barilli, *Venezia e il fuoco: un rapporto strutturale*, in E. Mariano (a c. di), *D'Annunzio e Venezia*. Convegno di studio, Venezia 1997, 61-75.
- Beccaria 1975 = G.L. Beccaria, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, 258-316.
- Coletti 1993 = V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino 1993.
- Martignoni 2018 = C. Martignoni, *Tra i notturni dannunziani. Accezioni, tipologie, campioni testuali*, in A. Dolfi (a c. di), *Notturni in musica nella poesia moderna*, Firenze 2018, 329-345.
- Mengaldo 1975 = P.V. Mengaldo, *Un parere sul linguaggio di "Alcione"*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano 1975.
- Mutterle 1997 = A.M. Mutterle, *"Il fuoco" e le altre prose veneziane*, in *D'Annunzio e Venezia*, Venezia 1997, 45-59.
- Pastore Stocchi 2016 = M. Pastore Stocchi, *La suggestione dell'antico: D'Annunzio, "La città morta"*, in *Altre conversazioni e letture da Dante ai Crepuscolari*, Padova 2016, 245-262.
- Ritter Santini 1986 = L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna 1986.
- SP = M. Vitale, *La Scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, Milano 2018.
- Treves 1997 = P. Treves, *Il teatro greco e il Maestro del "Fuoco"*, in *D'Annunzio e Venezia*, Venezia 1997, pp. 103-118.

Turchetta 1993 = G. Turchetta, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, Firenze 1993.

La prosa d'arte nel D'Annunzio Maggiore

Francesco Spera

Gabriele D'Annunzio scrive una lettera al suo traduttore francese Georges H  relle, il 22 gennaio 1900 da Settignano (dalla famosa villa La Capponcina dove visse al tempo dell'amore con Eleonora Duse), esprimendo il suo «scoraggiamento» dopo aver letto le prime prove di traduzione del *Fuoco*, che non lo soddisfacevano affatto. Egli riporta anche le parole dell'amico Edoardo Scarfoglio, eminente giornalista e buon narratore, conosciuto dallo stesso H  relle perch   i tre avevano partecipato insieme a una crociera in Grecia nel 1895, sullo yacht di Scarfoglio (viaggio importante anche per gli appunti che lo scrittore prese e utilizz   per *La citt   morta*): «Edoardo Scarfoglio – che conosceva alcune pagine della prima parte – mi diceva – Tutto questo   in traducibile e il nostro caro H  relle avr  del filo da torcere. – Infatti bisogner  rassegnarsi a una esattezza puramente letterale, rinunciando ai ritmi e ai rilievi».¹ Per altro lo stesso D'Annunzio in una lettera precedente aveva scritto a H  relle raccomandandogli di: «Evitare sempre nel tradurre, “le frasi fatte”. Nel *Fuoco* pi  che in qualunque altra mia opera, v'  una ricerca personale di espressione».² Ecco questo   l'oggetto privilegiato dell'indagine retorica e stilistica di Maurizio Vitale nel libro *La scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Citt  morta di Gabriele D'Annunzio*,³ che permette al lettore di comprendere in

1. Cimini 2004, 495.

2. Ivi, 489

3. M. Vitale, *La scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Citt  morta di Gabriele D'Annunzio*, Milano 2018 (d'ora in avanti abbreviato e citato come SP).

modo esauriente come concretamente questo stile sia stato preziosamente elaborato appunto da uno scienziato della parola. La «scienza delle parole» è infatti una citazione: lo studioso ci ricorda che, nel precedente romanzo *Le vergini delle rocce*, viene detto proprio al protagonista Claudio Cantelmo: «tu hai il dono della poesia e ti studii d'acquistare la scienza delle parole». Per altro nello stesso *Fuoco* ritornano i sostantivi di «Animatore», «Favolatore», «Evocatore», «Imaginifico», che si riferiscono appunto alla superiore capacità di parlare e di scrivere del protagonista Stelio Effrena, che così si propone di combattere il silenzio e la morte dell'arte.

La dichiarazione sullo stile molto ricercato presente nel romanzo non è l'unica, anzi D'Annunzio sembra quasi voler insistere su questo aspetto che distingue in particolare *Il Fuoco*, sopravanzando i precedenti romanzi, e soprattutto intende sottolineare un distacco fortissimo dalla narrativa contemporanea. Chiunque abbia letto *Il Fuoco* non può non concordare sulle difficoltà incontrate da Hérèlle, che per uno dei passi chiave del romanzo, la celebre orazione sull'*Allegoria dell'Autunno* che Stelio Effrena proclama nel salone del Maggior Consiglio, loda con acutezza gli effetti del testo: «La splendeur du texte original [...] les idées sont devenues comme aériennes, elles ne s'adaptent plus à des réalités concrètes: elles se sont transformées en pures images et en rythmes sonores». ⁴ D'Annunzio accettò alla fine dei tagli e l'inserimento di riassunti con il discorso indiretto; così il romanzo, a conferma della fama ormai raggiunta in Francia, uscì prima sulla «Revue de Paris» e poi in volume (in versione un po' diversa). Aveva dunque ragione Scarfoglio a ritenere intraducibile il romanzo cogliendo l'elemento essenziale di uno stile molto personale, molto ricercato. Questa caratteristica fu individuata già dai primi recensori, per lo più negativamente, e diventò un luogo comune di molta critica successiva, che inoltre condannava i primi

4. Cimini 2004, 499.

romanzi anche per ragioni ideologiche. Del resto D'Annunzio è stato studiato approfonditamente prima soprattutto per la sua poesia, e soltanto in seguito è iniziata una lenta rivalutazione della prosa (e si badi: prima l'ultima prosa, quella del genere che si usa definire «notturno») e poi quella dei romanzi; soltanto da pochi decenni una certa attenzione è stata dedicata anche al teatro. Tuttavia mancava un'indagine particolareggiata e completa dei diversi livelli linguistici e retorici delle due opere maggiori di uno scrittore così diverso da tutti gli altri del suo tempo, che si caratterizza appunto per una ricerca espressiva così inusitata e originale. Questa lacuna oggi non esiste più grazie alla monografia di Maurizio Vitale.

Lo studioso infatti ha scelto accortamente due opere composte negli stessi anni, che costituiscono il vertice di questa parabola formale. *Il Fuoco* (1900) è davvero il romanzo più alto di D'Annunzio; forse il *Piacere* rimane il più noto e si può aggiungere che tra gli altri romanzi alcuni sono di grande valore, come ad esempio *Il trionfo della morte*, ma indubbiamente *Il Fuoco* rappresenta per le idee e per lo stile il massimo punto d'arrivo dell'arte dannunziana. Il romanzo successivo *Forse che s'è forse che no* (1910) appare sicuramente inferiore, tant'è che nel nuovo secolo lo scrittore cambiò rotta e la sua prosa cominciò a presentarsi con sperimentazioni di scritture molto diverse e varie, con passaggi dal lirismo all'espressivismo, a partire dalla *Leda senza cigno*, al *Secondo amante di Lucrezia Buti*, al *Notturmo* e alle altre prose narrative e autobiografiche.

Accoppiare il romanzo con la *Città morta* (1898) è una scelta decisiva: a prima vista si può giustificare con il fatto che nel *Fuoco* si parla di un'opera teatrale che ha per argomento proprio quello della *Città morta*, ma in realtà il rapporto è molto più stretto perché la Venezia del romanzo ormai sopravvive alla sua secolare civiltà, ed è per così dire una città morta. Un celebre passo, quando i due amanti fanno la gita sul fiume Brenta e vedono le ville abbandonate, dove spicca soprattutto la descrizione delle mura in rovina, dei giardini non più curati, delle statue mutilate,

con la vegetazione che ricopre inesorabilmente tutto, a indicazione di un «Passato irrevocabile», in assoluto uno degli episodi più belli del romanzo, si chiude con una sola lapidaria tragica parola: «NIENTE». Per di più l'episodio finale del romanzo narra proprio la morte di Wagner e il suo funerale accompagnato da Effrena. Ma anche la passione ardente che esplose tra i due protagonisti ha un esito negativo, con un'insistente crudeltà da parte di Stelio che vede nella donna i segni impietosi degli anni e nello stesso tempo si mostra più interessato alla giovane cantante Donatella.

Inoltre tutta la celebrazione degli splendori veneziani, dalla grande pittura alla grande musica, riguarda il passato: di qui la necessità, come dimostra precisamente l'analisi di Maurizio Vitale, di uno stile in parallelo molto colto, ricco di un lessico e di una retorica che sicuramente per il lettore non può e non deve essere di facile ricezione. Lo studioso mostra con un'ampia serie di esempi, magistralmente selezionati, come la scrittura dannunziana sia orchestrata all'insegna dell'amplificazione, dalla morfologia alla sintassi, dal lessico alle figure retoriche (si vedano in particolare i capitoli 4 e 5: *La retorica del sublime*, *La dovizia espressiva: il lessico*). Giustamente alla conclusione del capitolo *L'artefice della parola* sono definite con particolare efficacia quali sono le caratteristiche del *Fuoco*: «La scrittura del romanzo, scrutinata nelle sue diverse parti di lingua e di stile, nei suoi molteplici registri, nella diversità delle componenti del suo lessico, nella costanza dei suoi toni alti, nella prevalenza dei modi culti e letterari, attesta, dunque, per varietà e ricchezza, nell'autore, un singolare ed eccezionale *Signore* della scienza delle parole». ⁵ Emerge allora la profonda calcolata differenza del testo nei confronti dello stile medio imperante nella narrativa del tempo. Gli anni Novanta in Italia vedono la fine del realismo verista, tuttavia la narrativa contemporanea resta ancora condizionata da forme espressive di un realismo più attenuato

5. SP, 193.

ma pur sempre dominante anche in scrittori tra loro diversi e lontani per visione del mondo. Invece l'operazione dannunziana, come dimostra questo studio, vuole segnare uno stacco netto dalla prosa letteraria del suo tempo, anche per esempio da un romanziere come Fogazzaro, che ha molto successo, capofila di quella corrente spiritualista che aveva avuto il sopravvento sui realisti ortodossi e che per convenzione viene annoverato nel cosiddetto Decadentismo, dove è incluso genericamente anche il nostro autore. Ma pure di fronte a uno scrittore, che potenzialmente poteva essere più vicino, lo stile dannunziano dimostra tutta la sua assoluta unicità. Se si passano in rassegna i moltissimi esempi raccolti nel saggio, si possono verificare le scelte compiute nel *Fuoco*: esiste un primo gruppo di parole ed espressioni già utilizzate nei romanzi precedenti; poi una più ampia e variegata serie di testimonianze contemporanee, provenienti anche da aree che sono lontane dallo scrittore, come quella degli scrittori scapigliati; si passa infine alla scoperta di riprese linguistiche che risalgono alla letteratura di tutti i secoli della nostra storia letteraria. Insomma, in una successione di intrecci sorprendenti si dipana, sostiene Vitale, «un armonioso composto d'arte»,⁶ una lingua altra, alternativa, non colloquiale, non quotidiana, che aspira al «sublime». E l'inserimento di qualche locuzione dialettale sulla bocca dei pochi personaggi umili veneziani risulta quasi provocatoria da parte di D'Annunzio, visto che il dialetto da un lato era stato rifiutato dai veristi e dall'altro veniva adoperato in teatro con intenti comici o pittoreschi o anche drammatici, mentre qui è relegato a una parte molto minore, che serve a meglio segnare il distacco dell'autentico linguaggio del romanzo.

In questo saggio sono dunque analizzate e valorizzate le eccezionali facoltà espressive di D'Annunzio. Memorabili appaiono molte pagine del romanzo per il virtuosismo esibito nelle descrizioni: la già citata gita sul Brenta, i fuochi notturni, le

6. *Ibid.*, n. 7.

altre gite con la Foscarina da Murano a Stra (con annesso lo splendido episodio del labirinto); inoltre si susseguono le descrizioni dei paesaggi, delle opere pittoriche dei maestri veneziani, delle musiche da Monteverdi a Benedetto Marcello, e persino delle ecfrasi come per la famosa incisione della *Malinconia* di Dürer.⁷ Nel romanzo è presente la figura muta di Wagner, l'innovatore compositore tedesco, che, rigettando il modello del melodramma italiano, propone una riforma del teatro musicale secondo l'idea di un'opera totale dove si fondono letteratura e musica, ma anche Stelio Effrena discute di una riforma del teatro. E allora possiamo aggiungere che lo stesso D'Annunzio in parallelo pensa evidentemente a un rinnovamento del romanzo come rappresentazione totale della bellezza. Nell'Ottocento molti romanzieri puntano invece a una rappresentazione totale del mondo, ma alla fine del secolo D'Annunzio intende rigenerare la prosa e finalizzarla alla rappresentazione totale della bellezza, che va salvata perché erosa dal tempo, soprattutto dalla degradazione del mondo contemporaneo.

Come dimostra felicemente Vitale, questa celebrazione della totalità della bellezza si concreta con lo stile più esteticamente elevato. Si pensi ai numerosi passi dove si esalta la fusione tra letteratura, pittura e musica, come in questo tratto dalla sua appassionata orazione iniziale:

Creare con gioia! È l'attributo della Divinità. Non è possibile immaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale. Le parole stesse che lo significano hanno la splendidezza dell'aurora. E questi artefici creano con un mezzo che è per sé medesimo un mistero gioioso: col colore, che è l'ornamento del mondo, col colore, che sembra esser lo sforzo della materia per divenir luce. E il novissimo senso

7. Si deve ricordare che D'Annunzio era stato preceduto dal barocco Marino, altro diverso virtuoso dello stile, che nei suoi componimenti si era cimentato nei confronti tra letteratura, arte e musica, in particolare nella *Galeria* e in alcuni canti dell'*Adone*.

musicale ch'essi hanno del colore fa sì che la lor creazione trascenda i limiti angusti dei simboli figurati e assuma l'alta virtù rivelatrice di un'infinita armonia.

Per questa straordinaria operazione molto appropriatamente Maurizio Vitale parla di prosa d'arte riassumendo quanto con tanta maestria è riuscito a sceverare dal testo:

Accorgimenti finissimi che consentono di qualificare i procedimenti espositivi come il risultato della ricerca del raro e dell'inusitato, come tendenza a una letterarietà di grado elevato, come aspirazione ad attingere il sublime artistico, in una prosa per gran parte coerente con l'uso dotto corrente, ma intenta sempre alla qualità di prosa d'arte, come anche gli elementi grammaticali e lessicali testimoniano.⁸

Nella critica letteraria questa espressione rimanda usualmente a un esiguo gruppo di scrittori del primo Novecento, invece il critico adotta questa definizione proprio per la somma prosa dannunziana. E se Wagner nel *Fuoco* viene definito eroe, un eroe artista, naturalmente diverso dall'eroe tragico antico, anche lo scrittore moderno vuole apparire tale grazie alla creazione di uno stile assolutamente innovativo che ha per fine la lotta a favore della suprema Bellezza di un'Arte liberatrice.

Il problema del linguaggio si pone poi nell'opera teatrale. Qui D'Annunzio era alle prese con un nuovo genere. Mentre per il romanzo e la poesia era già un autore affermato (negli anni Novanta pubblica le raccolte *Elegie romane* e *Il Poema paradisiaco*), nel teatro aveva esordito da poco, con i due sogni, *Sogno di un mattino di primavera* e *Sogno di un tramonto d'autunno* che sono del '97 e del '98; ma la prima vera opera teatrale è appunto *La città morta* (1898), il cui argomento è accennato anche nel corso del romanzo. Nel saggio si dimostra con efficacia il parziale

8. SP, 95.

ridimensionamento attuato dallo scrittore, che per rendere più fruibile il testo riduce la tecnica dell'amplificazione:

Nel dramma D'Annunzio non aveva rinunciato alle sue consuete tendenze linguistiche e retoriche, specie nelle didascalie, talora lunghe, ma aveva impiegato nello svolgimento un lessico senza arcaismi e non particolarmente raro (isolati i latinismi), forme di uso più correnti anche se elette, un ornamento retorico per lo più misurato, una ricchezza verbale ridotta nella successione delle battute, anche quando esse siano di ampia portata.⁹

Tuttavia, se confrontiamo lo stile delle battute dei personaggi con quelle più abituali recitate sul palcoscenico di allora, non possiamo non rilevare, e la sequenza degli esempi riportati lo dimostra chiaramente, come anche qui avvenga un'operazione di voluto distacco dell'autore dal teatro contemporaneo, dal genere del dramma borghese che era dominante, a favore di un rifacimento o meglio di una rielaborazione del teatro tragico antico. Non si dimentichi che, se nella gerarchia classica dei generi s'imponevano il poema e la tragedia, *Il Fuoco* è appunto un romanzo che aspira ad appropriarsi uno stile tanto alto da imitare il poema (e del resto all'inizio del romanzo Stelio confessa che da giovane aveva iniziato un poema in nona rima intitolato appunto *L'Allegoria dell'Autunno*).¹⁰

Nella *Città morta* l'argomento e l'ambientazione sono da tragedia greca, ma la rappresentazione dei personaggi è moderna, con uno scavo profondo negli inquieti meandri dell'interiorità, sulla scia si direbbe dei protagonisti di Wagner. La vicenda d'amore, che potrebbe essere tipica del dramma borghese con al centro il ben noto triangolo amoroso e un possibile adulterio, viene incardinata in una situazione drammatica molto originale,

9. Ivi, 235.

10. In effetti nell'*Isottee* lo scrittore aveva sperimentato non pochi componimenti in nona rima.

che sembra richiamarsi all'antico anche per la straniante ambientazione nell'«Argolide sitibonda». Spicca la presenza di una protagonista cieca, quasi una veggente, cioè Anna, moglie dell'archeologo Alessandro che scopre le tombe di Agamennone e Cassandra e degli altri personaggi fatti trucidare da Clitemnestra; e ancor più s'impone la tematica incestuosa, visto l'amore inconfessabile di Leonardo per la sorella Bianca Maria, alla fine uccisa da lui quasi come in una catastrofe all'antica maniera. Soprattutto colpisce che l'azione sia ridotta al minimo per dare spazio alla voce dei personaggi, che dialogano sì tra loro, ma spesso recitano a lungo come dei monologhi, alla maniera del nunzio che arrivava sulla scena con un messaggio essenziale per il prosieguo della vicenda e per lo scioglimento della tragedia. Insomma la necessità di tenere conto delle esigenze del genere non distolgono l'autore dal creare soluzioni assolutamente nuove, in cui allora lo stile può di nuovo mirare al sublime. Questi copiosi interventi consentono ancora di riconnettersi alle opere di Wagner, che, rifiutando arie, cabalette, duetti, concertati, opta invece per un declamato musicale dove il personaggio procede col suo canto, spesso solitario, ad ampie volute e di notevole estensione temporale.

Così Vitale dimostra che pure nel teatro dannunziano domina l'amplificazione, ridotta rispetto al romanzo, ma sempre molto elevata se si considera il teatro contemporaneo. La sapiente operazione scientifica dello studioso illustra allora con dovizia di esempi un caso direi unico nella nostra letteratura di un autore che riesce con le sue grandissime doti a sperimentare tutte le possibili potenzialità della lingua e della tradizione letteraria in due diversi generi prosastici. Tale risultato scaturisce da un'indagine precisa e ricchissima della lingua e dello stile del romanzo e della tragedia, che permette anche la comprensione del più autentico significato della singolare operazione dannunziana nel quadro della cultura del tempo. Si può notare come Vitale riprenda talora nel suo discorso parole fondamentali che si trovano anche nelle opere analizzate, come ad esempio la

già citata «armonia». Queste doppie presenze sono significative perché rivelano la più ampia e profonda portata dello studio. Possiamo ad esempio incontrare alcune volte anche un altro termine alto come «magnificenza», sia tra gli esempi nei due testi sia nel discorso critico: emblematicamente si riconosce la «particolare e propria magnificenza espressiva»¹¹ dell'opera dannunziana e insieme emergono le rigorose scelte e le illuminanti interpretazioni di Maurizio Vitale.

11. SP, 62.

Riferimenti bibliografici

Cimini 2004 = M. Cimini (a c. di), *Carteggio D'Annunzio – Hérèle*, Rocca Carabba 2004.

SP = M. Vitale, *La Scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, Milano 2018.

La lingua del *Fuoco* e della *Città morta* di Gabriele D'Annunzio nell'analisi di Maurizio Vitale

Ilaria Bonomi

Maurizio Vitale torna ad occuparsi del Novecento, dopo il volume *Sul fiume reale* dedicato a Riccardo Bacchelli (1999), analizzando il romanzo dannunziano *Il Fuoco* e il dramma *La città morta*, ad esso connesso. Una scelta che non stupisce, per il carattere di alta letterarietà e il forte legame dell'autore con la tradizione, e che è motivata dall'opportunità di dedicare un'analisi specifica a questo esempio di prosa d'arte, poco illuminato dagli studi linguistici, rivolti piuttosto all'insieme della scrittura dannunziana o ad altre singole opere o segmenti.¹

Il metodo di lavoro che Maurizio Vitale ha sempre seguito nell'analisi dei diversi aspetti e piani della lingua dell'opera di un grande autore, in costante e documentatissimo riferimento alla tradizione della letteratura, trova qui un'altra conferma, con un adattamento, come di consueto, all'oggetto indagato. Il libro percorre e illumina la letterarietà linguistica e stilistica dannunziana nelle sue diverse forme, dalla fonetica alla sintassi, fermandosi poi a lungo sull'assetto retorico, che informa in modo così profondo e pervasivo la prosa del *Fuoco*, e sulla «dovizia espressiva» del lessico. Ma alla minuziosa analisi Vitale accompagna momenti di penetrante sintesi critica e interpretativa nei quali il senso delle

1. Vitale ricorda in particolare (li cito in ordine cronologico) Terracini 1940, Migliorini 1963, Schiaffini 1969, Beccaria 1975, Mengaldo 1975, Marazzini 1979, Turchetta 1993, Gavazzini 2006 (l'ultimo è rivolto alla metrica della *Figlia di Iorio*).

scelte dell'autore è illuminato anche in rapporto al taglio e al contenuto dell'opera.

Costanti i riferimenti, pur se questa volta collocati sinteticamente ma esaustivamente nelle dense e importanti note, agli altri romanzi dannunziani precedenti al *Fuoco*, *Il Piacere*, *L'Innocente*, *Trionfo della morte*, *Le Vergini delle rocce*, *Giovanni Episcopo*, e agli autori della letteratura sia poetica sia prosastica fino alla fine dell'Ottocento, con una particolare attenzione per la prosa della seconda metà del secolo (Camillo e Arrigo Boito, Praga, Aleardi, Verga, De Roberto, Fogazzaro, De Marchi, Nievo, Deledda, Serao, De Amicis, Imbriani, Rovani, Dossi, Faldella, per citare solo i più presenti): e i riferimenti fanno emergere con chiarezza le linee della prassi linguistica dannunziana e il distanziarsi della sua prosa d'arte dalla prosa letteraria coeva nei suoi diversi filoni.

L'ultima parte del volume è dedicata alla lingua del dramma *La Città morta*, fondato sull'*Orestiaide* di Eschilo, scritto nel 1896 e rappresentato in francese a Parigi nel 1898: della composizione del dramma, strettamente legato, quindi, al romanzo, il protagonista Stelio Èffrena parla all'amico Daniele Glauro sintetizzandone la trama e spiegandone il senso profondo.

«Scienza delle parole» è espressione che lo stesso D'Annunzio impiega nella frase rivolta al protagonista delle *Vergini delle rocce*, Cantelmo, *alias* D'Annunzio: «tu hai il dono della poesia e ti studii d'acquistare la scienza delle parole». ² Una 'scienza delle parole' che l'autore del *Fuoco*, il romanzo che egli considerava il suo migliore, ha raggiunto e realizzato, come sottolinea e documenta Vitale, con esiti di mirabile omogeneità, penetrando la tradizione degli autori attraverso i secoli e anche servendosi di strumenti lessicografici moderni e di opere specialistiche. ³ Una 'scienza delle parole' che trova appunto nel *Fuoco* una espressione molto più omogenea rispetto agli altri romanzi, in particolare il successivo *Forse che sì*

2. In *Prose di romanzi*, II 430, come lo stesso Vitale precisa (SP, 187, n. 2).

3. In particolare, il dizionario Tommaseo-Bellini e il *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti.

forse che no, con cui D'Annunzio, sottolinea Maurizio Vitale, realizza un «insieme disarmonico e artefatto»;⁴ un'omogeneità, quella del *Fuoco*, raggiunta nel segno, accentuato e dilatato, della letterarietà e dell'amplificazione che caratterizza la prosa dannunziana nel suo complesso.

La mirabile omogeneità nell'oltranza linguistica attraversa il romanzo nelle sue due parti, testualmente e narrativamente diverse: la prima occupata in gran parte dalle descrizioni di Venezia in festa, la festa della morte dell'estate, e dall'allocuzione di Stelio Effrena, con larghe digressioni pittoriche; la seconda dedicata più continuativamente alla narrazione dell'amore tra il protagonista, *alias* Gabriele D'Annunzio, e l'attrice Foscarina, *alias* Eleonora Duse. Pur nella differenza strutturale e narrativa tra le due parti, i caratteri fondanti della lingua dannunziana si confermano pienamente, come ci mostra l'analisi minuziosa e insieme sinteticamente penetrante di Maurizio Vitale, che nelle sue linee fondamentali mi propongo di seguire.

Uno dei caratteri che con maggiore evidenza emergono dall'analisi linguistica condotta da Maurizio Vitale è l'alternanza tra la forma culta, propria della tradizione letteraria e in disuso nella prosa letteraria di fine Ottocento, e la forma corrente, su cui Vitale pone l'accento in apertura del capitolo *Il cultismo latineggiante e la letterarietà tradizionale*.

La grammatica del romanzo, nella sua totalità (grafia, fonetica, morfologia, sintassi) risponde a un ideale di lingua di singolare e personale nobiltà, ispirata alla tradizione anticheggiante attuata liberamente con propria sensibilità d'arte e con

4. «D'Annunzio, se ha adibito nel *Fuoco* la scienza delle parole a un armonioso composto d'arte, ha invece impiegato la scienza delle parole, nel dotto, ambizioso e tormentato romanzo seguente *Forse che sì forse che no* (1910), in modo esorbitante, tessendo una lingua straricca, sovraccarica di preziosità letterarie, di rarità lessicali da vocabolario, di arcaismi, di tecnicismi di arti diverse, di cultismi latini e greci, di stranierismi, di neologismi, così da comporre, quale che sia il valore del romanzo, un ardito *insieme* linguistico disarmonico e artefatto» (SP, 193, n. 7).

creazioni nuove, e soprattutto con grande varietà. Una varietà mossa dall'ansia del molteplice, specie nella frequente adozione, oltre che di forme arcaiche e consuete, rare e innovative, dei due modi di diverso valore, antiquato o corrente, in cui una forma compare nella tradizione (p. 13).

Un'alternanza che attraversa in particolare il piano grafico-fonetico, largamente investito, nel suo complesso, appunto dalla letterarietà tradizionale e dal cultismo latineggiante, e che trova le sue ragioni, come scrive e dimostra di volta in volta Vitale, in fattori diversi.

Determinanti nell'alternanza sono sicuramente il motivo fonico e quello ritmico, centrali nello stile magnifico dell'autore. Così, ad esempio, la necessità di una fonetica forte in quel preciso contesto ha indotto l'autore a preferire la forma ormai disusata *acciario* alla più comune *acciaio* (p. 31): *E la sua volontà con una specie di percossa cruda, come l'acciaro dalla selce, suscitò in quel buio la scintilla nuova.* O, più generalmente, un particolare gusto fonico e la ricerca del ritmo sono alla base dell'elisione nelle preposizioni articolate *alla e della* (p. 27), e dell'apocope vocalica frequentissima (p. 26): *Ed ecco un vin dolce e aulentissimo, L'inno celebrava il domator delle tigri.* Gusto personale, per lo più spinto da ragioni foniche, guida D'Annunzio nell'uso del dittongo o del monotongo *o/uo* (p. 16); nell'alternanza tra forme più elette e forme correnti e moderne del vocalismo atono (pp. 18-23): *romore/rumore, gittare/gettare*; nel consonantismo (pp. 28-29): *ripa/riva, beneficio/beneficio*. Nella maggior parte dei casi è la variante più eletta ad essere preferita.

Spesso poi la scelta ricade sulla forma più propria della poesia, come per la forma dittongata *laude* (p. 18), o per il sintagma *belli occhi* (p. 29).

Altrove appare determinante l'opposizione morfologica singolare/plurale, anch'essa comunque, almeno in alcuni casi, influenzata da fattori fonico-ritmici, come accade nella preferenza per *armadio* al singolare e *armarii* al plurale (p. 32), o di *giovine* al singolare e *giovani* al plurale (p. 23).

In alcuni rari casi, poi, precisa Vitale, nell'alternanza fonetica agisce la ricerca della precisione lessicale, come per *bucintoro*, forma toscano-fiorentina usata per l'imbarcazione del Doge, mentre *bucentoro*, con *-e-*, indica questo tipo di imbarcazione (p. 21).

Complessivamente, dunque, l'analisi del piano grafico-fonetico documenta con dovizia di esemplificazione l'orientamento spiccato dell'autore verso la tradizione, anche nella preferenza o nell'uso assoluto di varianti letterarie e latineggianti spesso del tutto disusate all'epoca: le forme etimologiche con mantenimento del nesso *-ns-* *conscienza constretto* e simili (p. 13), o con mantenimento della consonante scempia *imagine, comento, academia* (p. 14); le scrizioni analitiche di alcune preposizioni articolate e locuzioni preposizionali o avverbiali (p. 15): *su le acque, a traverso un velo*, ecc.

Un orientamento spiccatamente letterario che è certo proprio anche degli altri romanzi dannunziani, ma che nel *Fuoco* trova una realizzazione molto più decisa, come mostrano i costanti riscontri operati da Vitale con gli altri romanzi dannunziani, dove spesso sono preferite forme più moderne, e con gli autori della tradizione letteraria. Riscontri da cui emerge appunto che nel piano grafico-fonetico le scelte dannunziane nel *Fuoco* si distanziano in modo significativo dalla prosa letteraria ottocentesca, essendo in consonanza molto maggiore con la lingua poetica.

Meno marcato, pur se indubbiamente presente, appare il tradizionalismo letterario nella morfologia, a conferma che sono spesso le spinte fonico-ritmiche a orientare le scelte dannunziane.

Un maggiore orientamento anticheggiante caratterizza il pronome e in parte anche il nome.

Spiccano come scelte preziose i pronomi personali *elle* per persona e *elleno* per cose (p. 33), davvero rarissimo in epoca postmanzoniana: per esempio *essa pareva riassumere le concordanze indefinite che correvano fra quelle forme create dall'arte umana e le qualità dell'atmosfera naturale ov'elleno si perpetuavano*,⁵ come raro era *cui* in

5. Nel secondo '800 *elleno* ricorre nel Nievo e nel Rovani.

funzione di complemento oggetto (p. 34). Nell'uso dell'enclisi pronominale, un fenomeno orientato alla letterarietà tradizionale ma tanto legato alla componente ritmica, D'Annunzio è guidato dalla propria sensibilità e dal proprio gusto, usandola in modo oscillante sia all'inizio che all'interno di frase (p. 59).

Nel nome, spiccano (pp. 36-37) arcaismi come le forme in *-iere* (assoluta *levriere*, oscillanti invece *prigioniere/prigioniero*, *sentiere/sentiero*), preziosismi come il femminile per *carcere*, o plurali rari come *frondi*, in alternanza con *fronde*.

Nel verbo prevale invece una sostanziale modernità, forse, si potrebbe ipotizzare, a causa del suo valore esclusivamente funzionale e ancora di più della sua prevalente collocazione mediana, che lo rende poco adatto a caricarsi di valenze ritmiche. Non molte le oscillazioni, come quella tra il tipo *avevo* e il tipo *aveva* (p. 41), ancora del tutto normale nonostante la scelta decisa del Manzoni verso la modernità: nel *Fuoco* D'Annunzio preferisce, ma non con decisione, la forma moderna, che si alterna con quella etimologica della tradizione, ben presente, ma sempre preceduta dal pronome soggetto disambiguante (*io aveva*), senza ragioni legate al contesto, rileva Vitale, ma per solo gusto della varietà. Rare, con una opzione anche più moderna e prosastica per l'allotropo moderno, le forme di imperfetto con diletto della labiodentale del tipo *avea aveano*. Poche le scelte tradizionali come *debbo veggo* (p. 40) e soprattutto alcuni participi forti come *conquisa*, *erotta*, *incesso* (p. 44). Notevoli, poi, usi sintattici come la transitività di alcuni verbi intransitivi (p. 60, *regnare*, *somigliare*), e il participio presente con funzione verbale (p. 43), molto più frequente che negli altri romanzi dannunziani.

Scelte anticheggianti figurano poi nelle parti invariabili: per citarne solo qualcuna, *anco*, *omai*, *anche* 'ancora' nella locuzione *anche una volta*, *a mal suo grado*.

In ambito sintattico, infine, l'orientamento tradizionalista emerge in alcuni fenomeni generali, come l'alta presenza del pronome soggetto, in senso contrario rispetto all'assenza nell'italiano moderno, la ricorrente enclisi pronominale,

l'inversione del soggetto; o in opzioni minute di segno anticheggiante, anche assenti negli altri romanzi, come l'articolo determinativo davanti all'aggettivo possessivo nel tipo *il tuo fratello* (p. 57).

Ma, nella scrittura del *Fuoco* analizzata e illuminata da Maurizio Vitale, la letterarietà tradizionale si mostra in tutta la sua potenza e la sua raffinatezza nella retorica, dove la prosa d'arte può realizzare i più alti risultati, e nel lessico, dove la scienza delle parole può esprimersi al massimo grado.

L'uso studiatissimo delle figure retoriche di espressione, di parola e di pensiero; la ricerca, nella collocazione delle parole e nelle dinamiche del loro intreccio sintattico e semantico, di sonorità, di ritmo, di musicalità, di amplificazione e accumulazione; il gusto per la contrapposizione concettuale, per i rapporti metaforici, sinestetici, di similitudine; la ricerca di preziosismi variamente ottenuti, sono alla base della composizione di una prosa d'arte protesa verso il sublime. Nel capitolo intitolato *La retorica del sublime*, Vitale mette in luce come D'Annunzio impieghi nel *Fuoco* perifrasi, antonomasia, metafora, sinestesia; con particolare abbondanza, poi, l'accumulazione verbale, di due o più membri, fino a dieci, e fino all'enumerazione. Nella collocazione delle parole, anastrofe, tmesi, anafora, allitterazione, che investe in particolare la fine delle frasi nell'omoteleuto (p. 211 *perché tu udissi il grido del nostro amore e del nostro dolore*). Tra le figure di pensiero, usatissime soprattutto l'antitesi, la comparazione, di cui Vitale documenta un impiego massiccio; delle figure grammaticali, spiccano il polittoto e l'accusativo di relazione (p. 93 *riappariva umile e pallida sotto la veste della messaggera, curva il capo, spenta lo sguardo, avendo nella voce rauca e rotta una sola parola: «Servire, servire!»*). Nel confronto, poi, con gli altri romanzi dannunziani, che delle figure retoriche e grammaticali fanno un uso meno abbondante, proprio l'accusativo di relazione, dal particolare valore anticheggiante, appare come una peculiarità esclusiva del *Fuoco*.

Nel lungo capitolo dedicato al lessico (*La dovizia espressiva: il lessico*) Maurizio Vitale evidenzia e documenta come i due bagagli

a cui D'Annunzio nel *Fuoco* ricorre con particolare insistenza sono quello letterario e quello tecnico, nell'ambito dei quali individua alcune chiare tendenze e ragioni di impiego.

Nella presenza amplissima di voci letterarie emergono con chiarezza dall'analisi alcune linee di impiego:

- il gradimento per voci rare dalla particolare sostanza fonica: *fumèa*;
- il gradimento per i latinismi (*animula, esodio, incesso, irremediabile*) e i grecismi (*musurgo, anadiomène, pentafora*);
- il gradimento per composti dalla forte carica evocativa: *lampadaforie* 'portatrici di fiaccole';
- l'uso insistito di prefissi e suffissi che conferiscono alla voce una particolare ricercatezza anticheggiante: *dis-* (*dischiudere, scoprire, dislegarsi*), *in-* soprattutto negativo (*inaccessa, irrivelato*), *-ale* (*vesperale*), *-atile* (*fluviatile*), *-aggio* (*maritaggio*);
- la presenza di voci rarissime, con una o due attestazioni nella tradizione letteraria (*iddie* 'dee', *orchestica, sciablache* 'drappi') o senza nessuna attestazione, che diventano quindi neologismi o hapax dannunziani (*sinfoneti, sinfoniali, spintrie* 'prostitute');
- la ricorrenza di sinonimi anticheggianti e preziosi: *coniugio, conquidere, cubito* 'gomito', *prigione* 'prigioniero', alcuni dei quali con vitalità nella tradizione soprattutto poetica come *doglià*, e, possiamo forse aggiungere, anche in relazione allo stretto legame di D'Annunzio con la musica, in quella melodrammatica ottocentesca, come *magione, perigli, vanni* 'ali'.

Per un ampio numero di voci, poi, la componente letteraria viene a sovrapporsi parzialmente con la componente tecnica,⁶ che copre prima di tutto gli ambiti privilegiati della musica e della pittura, per estendersi ad altri vari ambiti, dalla botanica (*balausto* 'fiore del melograno', *cinnamomo* 'pianta dalla corteccia aromatica', *corimbi*

6. Sull'uso dei tecnicismi nella prosa letteraria dannunziana si ferma a lungo Turchetta 1993, 25-40.

‘bacche di edera’, *spicanardo* ‘lavanda odorosa’), alla medicina (*chiragra* ‘gota’).

All’ambito musicale, centrale nella narrazione, con il personaggio della cantante Donatella Arvale, l’importante presenza di Wagner e le digressioni dell’autore sul confronto tra la musica di tradizione italiana e quella germanica, ineriscono prima di tutto i nomi degli strumenti «di varietà antica e recente, che paiono rispondere, più che a ostentata erudizione, a necessari ed espliciti intenti di verità e ricchezza rappresentativa» (p. 168) (*arpicordio, crotalo, eptacordo*, per citare alcuni dei meno comuni), poi altre voci della musica come *armonia, melodia, mottetto*.

I termini da considerarsi, poi, veri e propri tecnicismi, non di tradizione letteraria, pertengono alla marineria in generale (*bompreso* ‘albero che sporge dalla prua nei velieri’, *cavigliotti* ‘bastoncelli di legno duro che fanno da gradini alla scala penzola’, *orzare* ‘portare la prua in direzione del vento’), alle imbarcazioni della laguna veneziana (*bissona, bragozzò*), alla vetreria (*avventurine* ‘gemme di vetro o di quarzo gialle’, *bolo* ‘impasto di vetro’), alle armature (*giaco* ‘maglia di acciaio’, *morione* ‘elmo’).

Nella varietà lessicale del romanzo figurano poi, non numerosi venezianismi (*squero, vissole*), rari toscanismi (*cernecchi*), rari esotismi (l’ispanismo *rovana* ‘di colore bianco picchiettato di marrone rossiccio’, l’arabismo *sloughi* ‘levriero nordafricano’).

Ma, al di là della pertinenza di settore e del valore letterario e anticheggiante di tanto lessico dannunziano nel *Fuoco*, sottolineatura particolare nell’analisi di Maurizio Vitale ricevono parole, come i nomi di colore, che concorrono largamente e con precisione alla descrittività e all’espressività pittorica, unitamente ad una evidente tensione verso l’armonia, nella sinergia, teorizzata dall’autore, tra pittura e musica:

Sono, infine, riflesso del singolare gusto dannunziano per l’espressività coloristica, la serie varia e molteplice dei nomi di colore (e dei loro derivati e affini) in tutte le possibili tonalità (con i suffissi *-ino, -astro, -ognolo, -aceo, -iccio*). Il colore, oltre a

rendere più vivida la realtà rappresentata, pare sentito quasi come valore musicale; e proprio in bocca al protagonista del romanzo Stelio Èffrena (*alter ego* dell'autore) è posta, nell'allocuzione di Palazzo Ducale, la dichiarazione in ordine ai pittori «E il novissimo senso musicale ch'essi hanno del colore fa sì che la lor creazione trascenda i limiti angusti dei simboli figurati e assuma l'alta virtù rivelatrice di un'infinita armonia (p. 170).

Così, campeggiano nelle pagine delle descrizioni, ma non solo in queste, nomi vari di colori e loro derivati e sinonimi (taluno raro, come *cròceo*), con una particolare insistenza, sottolineata dall'esemplificazione portata da Vitale, per il nero (*nero, nericcio, nerastro, nereggiare, bruno, grigio, grigiastro, plumbeo*) e per il rosso (*rosso, rossastro, sanguigno, vermiglio*).

Un altro campo centrale nel lessico del romanzo è quello dei sentimenti, delle emozioni e delle sensazioni, nella «ricorrenza vistosa ed eloquente di voci (sostantivi e aggettivi) che testimoniano nobilmente, nel rilievo di atteggiamenti ed eventi, una passionata partecipazione sentimentale, accentuata dall'impiego di toni, concettualmente e formalmente, aspri e cupi o da sonorità di espansa durata» (p. 176). Particolarmente alta, tra questi, la ricorrenza di voci come *angoscia, orrore, terrore* con i loro derivati. E se nella linea dell'enfatizzazione emotiva rientrano i numerosi elativi, in quella che fa leva sulla sonorità rientrano invece i derivati suffissati «di fine e lieve sonorità» (p. 182), come i nomi in *-io* (*gocciolo, romorio, vocìo*), quelli «di accentazione sonante» (p. 183) parasintetici proparossitoni in *-ibile* e *-abile* con il prefisso *in-* (*inconoscibili, inestinguibile, insaziabile*).

Il lessico dei sentimenti, delle emozioni e delle sensazioni è poi assolutamente preponderante nel dramma *La Città morta*, nel quale è ridotto, sottolinea Vitale, nelle parole dei personaggi l'ornato artistico, più presente invece nelle didascalie. Il dramma, meno orientato rispetto al romanzo verso la ricercatezza tradizionalistica, pure documentata da Vitale, ricorre invece con particolare forza a modalità espressive di intensa drammaticità,

come le *esclamazioni*, le *interiezioni*, le *interrogazioni*, le *ripetizioni insistite*, le *pause*, le *sospensioni vocali*.

La lingua della *Città morta*, dramma recitato, si presenta non molto dissimile dalla lingua del *Fuoco*, romanzo di lettura, ma risulta diversa nell'insieme degli elementi che la caratterizzano come lingua drammatica.

D'Annunzio nel romanzo attende a una lingua nobilitata da rarità, da forme anticheggianti, da doviziosa espansione espressiva, dalle finezze dell'arte retorica, da una sintassi lineare ampiamente protratta. Nel dramma D'Annunzio non aveva rinunciato alle sue consuete tendenze linguistiche e retoriche, specie nelle didascalie, talora lunghe, ma aveva impiegato nello svolgimento un lessico senza arcaismi e non particolarmente raro (isolati i latinismi), forme di uso più correnti anche se elette, un ornamento retorico per lo più misurato, una ricchezza verbale ridotta nella successione delle battute, anche quando esse siano di ampia portata. L'alta letterarietà delle voci e delle forme vivamente presente, appare oggettivamente privata di una appariscente evidenza proprio nella catena parlata, nella quale assumono valore e timbro drammatico i modi nei quali gli attori, nelle diverse animazioni, esprimono linguisticamente, in forma quasi interamente non verbale, l'intensità dei sentimenti e il tumulto dell'animo (p. 234).

Dunque, la lingua della *Città morta* mostra nei dialoghi parziali analogie con il romanzo nella direzione della letterarietà e tratti diversi nella direzione dell'enfasi emozionale e delle varie modalità espressive dell'intensità drammatica. Modalità che Maurizio Vitale descrive e interpreta completando con questo confronto tra dramma e romanzo un'analisi che illumina e scandaglia nel profondo le modalità espressive di D'Annunzio e il suo rapporto con la lingua della tradizione nell'opera massimamente rappresentativa della sua produzione artistica e della sua prosa d'arte.

Riferimenti bibliografici

- Beccaria 1975 = G.L. Beccaria, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, 258-316.
- Gavazzeni 2006 = F. Gavazzeni, *Perizia metrica della «Figlia di Iorio»*, in Id., *Studi di critica e filologia tra Otto e Novecento*, Verona 2006, 469-525.
- Marazzini 1979 = C. Marazzini, *La «vertu du verbe» e il comportamento linguistico di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale» 14 (1979), 37-53.
- Mengaldo 1975 = P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano 1975, 13-106; *Un parere sul linguaggio di Alcione*, ivi, 181-189; *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, ivi, 190-216.
- Migliorini 1963 = B. Migliorini, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in Id., *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze 1963³, 293-323.
- Schiaffini 1969 = A. Schiaffini, *Gabriele D'Annunzio: arte e linguaggio*, in Id., *Mercanti. Poeti. Un Maestro*, Milano-Napoli 1969, 78-131.
- SP = M. Vitale, *La Scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, Milano 2018.
- Terracini 1940 = B. Terracini, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, «Vox Romanica» V (1940), 330-337.
- Turchetta 1993 = G. Turchetta, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, Firenze 1993.
- Vitale 1999 = M. Vitale, *Sul fiume reale. Tradizione e modernità nella lingua del Mulino del Po di Riccardo Bacchelli*, Firenze 1999.

CONSONANZE

Series minor

1. *Maurizio Vitale, D'Annunzio e la Scienza delle parole*, a cura di Ilaria Bonomi e Silvia Morgana