Alighieri, Dante

di Laura Melosi, Edoardo Ripari, *Enciclopedia dannunziana*

1. *Sanguificatio* ed *aemulatio*

Fonte di lungo corso da cui attingere vocaboli, musicalità e ritmi, Dante rappresenta, per Gabriele d'Annunzio, non un modello cui sottomettersi o da imitare scolasticamente, bensì un costante e fertile terreno di confronto e dialogo. Anche l'autore della *Commedia* risponde a una necessità di «intonazione» cui consegue un «utilizzo continuo» della sua memoria «per far poesia» (Anceschi 1982, p. XXVIII): il «demone mimetico» dannunziano presuppone del resto una poetica aperta alle esperienze più svariate, il cui riverbero si diffonde a macchia di leopardo in tutta l'opera di Gabriele; solo Dante però, «vera presenza», è anche oggetto di viva emulazione, al punto che l'autore delle *Laudi* se ne sente discepolo e unico continuatore; il solo a suo dire, nell'intera storia letteraria italiana, a poterne superare abilità e gloria poetica.

> Dov'è la *poesia* nella letteratura d'Italia? — si chiederà il signore del Vittoriale in un appunto destinato al *Libro segreto* — Nei primitivi, in certe notazioni in margine delle carte notarili — ma Ariosto, Tasso, tutto il resto! E Manzoni? E Leopardi? La poesia italiana comincia con 200 versi di Dante e — dopo un lungo intervallo — continua in me. (in Bruers 1940, p. 396)

Se Omero è padre della letteratura occidentale, se Virgilio, Orazio e Ovidio lo sono della latina, l'Alighieri è padre sotto molteplici aspetti: sulla scia del grande passato classico, che eredita per una sorta di processo di *sanguificatio*, egli ha saputo competere con l'autore delle *Metamorfosi*, dialogare alla pari con quello dei *Carmina*, scegliere quello della IV ecloga e dell'*Eneide* come maestro (cfr. Pasquini 2001, pp. 70-71 e 199-203); allo stesso modo Gabriele d'Annunzio si è posto sulla strada che Dante gli ha indicato per consentirgli di superarlo (Gibellini 2023, p. 513). Entrambi del resto hanno avuto una forte apertura allo sperimentalismo, sebbene Dante l'abbia virato in direzione plurilinguistica ed espressionistica, per dirlo con Contini, e d'Annunzio in quella di un monolinguismo dal lessico assai ricercato che sfrutta la lezione medievale per creare un vocabolario stilisticamente efficace, innestato in una poesia preziosa e in una prosa elegantissima,

fatta di frasi brevi e coordinate (ivi, p. 515).
Quello dannunziano, in definitiva, è anche un Dante mai neutro: chi ha formato la lingua della sua poesia bevendone l'inchiostro, esattamente come questi aveva succhiato la lingua con il latte materno (ivi, p. 514), può sentirsi anche legittimato a una strumentalizzazione che, secondo l'idea mazziniana dell'Alighieri padre della lingua e della patria italiane, ne reinventa ed esaspera il patriottismo per spingerlo in direzione espressamente nazionalistica.

2. Nei *Versi d'amore e di gloria*

Dopo il primo incontro al Cicognini, d'Annunzio non ha mai smesso di frequentare il poeta della *Commedia*. Già nel 1879 il liceale stende l'*Allegoria (prova di versificazione italiana*), in cui recupera la terza rima per una riscrittura aderente al primo canto dell'*Inferno* ma con un finale che tradisce stigmi del d'Annunzio più noto: al Gabriele-pellegrino in ascesa sul colle si oppongono tre fiere abruzzesi («uno scheltro di lupo», un mostro «simile a un bove truculento» e un caprone); il giovane riesce a contrastarle e rivendica: «Ond'io ripieno di nuovo valore / mi volsi e stetti di offensione in atto» (Ziglia 2025).
Nell'esordio ufficiale di *Primo vere*, in cui la poetica dell'intonazione crea una parola inserita in uno spazio letterario per cui è la ripetizione stessa, il riverbero, a farsi garanzia di autorevolezza e originalità, emerge spesso la fascinazione per presenze letterarie che spaziano da Omero a Dante a Carducci, talora evocati direttamente: si pensi agli echi stilnovistici di *Ai bagni*, di *A Firenze* (in particolare vv. 91-112), con citazioni da *Rime*, LXXXV e *Par*. XI, 97-99, e di *Hoc erat in votis*, in cui si innestano reminiscenze di *Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io* e del Carducci di *Candidi soli e riso di tramonti* (Mariotti 2025, p. 398). Se il *Canto novo*, nella sua prima edizione dell'82, presenta talora elementi simili (ad es. IV, II, v. 48), la riedizione del '94 procede a una loro accentuazione, come in III, vv. 25-32 con la trasfigurazione letteraria della donna e l'evocazione del sogno dantesco, o nel *Canto dell'ospite*, II, 1-2, che conferma il recupero di intarsi da Dante, Cavalcanti o Cino. Il *Ricordo di Ripetta* dell'*Intermezzo* si spinge invece a tradurre, secondo l'uso preraffaellita e con un orientamento simbolista, una materia letteraria direttamente legata, ancora, al ricordato sonetto di Dante a Cavalcanti (*Rime*, LII). Sparsi un po' ovunque, ma quasi sempre con la mediazione del Tommaseo, sono gli intarsi lessicali danteschi.
Con le *Elegie romane* la poesia dannunziana non è più sentita, alla maniera di Dante, come proiezione del «libro della memoria», ma diventa, a mo' di Petrarca, veicolo di piccoli frammenti dell'anima, come suggerisce la riflessione dell'*explicit*: «Sol chiusi in te, o Libro, dell'anima mia qualche parte» (Bertazzoli 2025). È qui, tuttavia, che incontriamo per la prima volta il rinvio, per giunta esplicito, a un episodio dantesco particolarmente amato da d'Annunzio, quello purgatoriale di Matelda (*Pg*. XXVIII, 40 sgg.):

> Parvemi, lei seguendo, che simile in vista alla donna
> cui lungo il rivo scorse Dante tra' freschi mai
> [...] ella in salir per l'erbe vestigia stellanti lasciasse,
> gemmee spandesse ai mirti da le sue man rugiade»
> (*Villa Medici*, IV, 105-106).

Altrove (come nel *Libro IV*, *Nella certosa di San Martino in Napoli*, vv. 27-28: «vacuità, tristezza, immobile tedio, nel muto / lume, sotto i muti chiari lontani cieli»), il riverbero si avverte in forme sinestetiche di chiara provenienza (*If*. V, 28). *Isotteo* e *Chimera*, invece, tendono a inserirsi nell'orizzonte dell'Europa contemporanea, che affianca e spesso egemonizza la tradizione classica e medievale di impronta italiana, in una giustapposizione non gerarchica di epoche e autori, stilemi e intonazioni. Dante sembra una mera reminiscenza, confusa nella congerie di elementi ora provenzali e stilnovistici, ora addirittura boccacciani e polizianeschi: pare confermarlo il *Trionfo d'Isaotta*, posto quasi a sigillo della raccolta, con l'elenco, ai vv. 61-74, di quella poesia e delle donne che l'hanno ispirata. Certo Dante è costantemente compulsato, ma i prelievi sono utilizzati con intenzioni talora devianti dall'originale. Egli resta, insomma, un modello a cui non si può non guardare, ma come si guarda anche ad altre epoche e poeti, talvolta sentiti come addirittura più autorevoli, dal Rinascimento di Poliziano e Lorenzo agli europei europei Goethe e Shelley, Lorrain e Hugo, Gautier e Baudelaire, Flaubert e Verlaine. Simile discorso vale per un'opera pur tanto diversa come il *Poema paradisiaco*, in cui l'apporto letterario giunge sia dalla tradizione italiana (con le Tre Corone e con Leopardi e Carducci) sia da quella europea contemporanea, che allarga l'orizzonte al Belgio di Maeterlinck, Verhaeren e Jammes e alla narrativa russa di Tolstoj e Dostoevskij. Il richiamo diretto all'Alighieri è semmai localizzato, coi rinvii espliciti di *Invito alla fedeltà*, v. 76 («in aria senza vento», che modula *If.* XIV, v. 39), *L'esempio*, terzo sonetto dell'*Epilogo* in cui troviamo il dantismo «veglio», e *La parola*, vv. 11-12 («[...] e la pia soavità spandi; // ma fossi tu per me fiume tra i grandi»), con reminiscenza del Virgilio di *If.* I, vv. 79-80 («Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume»).

Con le *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* Dante incomincia a rivestire un ruolo diverso già a partire dal componimento che introduce l'intero ciclo, posto in apertura al primo libro: *Maia*; i 37 versi in terza rima di *Alle Pleiadi e ai Fati* pongono sotto il segno di Dante la nuova poetica dannunziana, con la celebrazione della figura dell'Ulissìde che, emulando l'Odisseo omerico e soprattutto dantesco, affronta eroicamente l'ignoto. Il modello esplicito è l'eroe di *If.* XXVI: da qui è ripresa la metafora del «folle volo», per indicare tuttavia la capacità di spaziare nei più alti cieli dell'anima, mentre il mare che nella fonte si richiude su Ulisse a suggellarne la dannazione eterna è sostituito ora dalla ricomparsa del re di Itaca nelle vesti di «re di tempeste». Incontrandolo idealmente nella prima parte di *Laus Vitae*, il poeta-navigatore — che ha sostituito la patria celeste con quella ellenica — ne riceve un'investitura e in lui si identifica per proporre alla modernità l'eroe di riferimento. La mediazione avviene attraverso il dialogo col Charles Maurras di *Anthinéa*, col Pierre Louÿs di *Venus victa* e soprattutto col Nietzsche dell'*Origine de la tragédie* e dell'*Ainsi parlait Zarathoustra*: il nuovo Odisseo infatti, impaziente e «bellicoso», volto alla conquista di nuovi lidi , finisce per mostrare «più la volontà del Superuomo "distruttore"» che non «l'ansia di conoscenza» del protagonista di *If*. XXVI (Gibellini 2002, pp. 603-605). E Gabriele, che si vede conferito da Ulisse il «carisma dell'eroe», può ora vivere a sua volta della grandezza solitaria dell'*Übermensch*.

Non è solo qui, però, che Dante fa sentire la sua presenza in *Laus Vitae*: il *bagno nell'Alfeo* del canto VIII culmina in una purificazione del protagonista che guarda direttamente alla seconda cantica, mentre la *Preghiera alla madre immortale* del XXI e ultimo canto è condotta sulla falsariga di *Par*. XXXXIII, vv. 1-39, debitamente riletto in chiave pagana. Tutto il poema dannunziano, in questo modo, viene collocato dall'autore «all'ombra di Omero e di Dante» (Montagnani 2020, p. 196), o meglio, come scrive il poeta stesso, «Tra la luce d'Omero e l'ombra di Dante» (*Laus Vitae*, XVII, vv. 6931-6932).

A Dante si intitola una lunga ode di *Elettra*, il secondo volume delle *Laudi* dedicato agli eroi intesi nel senso che al termine conferiva Thomas Carlyle in *Les Héros* (Paris 1888), ossia campioni del coraggio in battaglia ma anche del pensiero e dell'arte in tutte le sue manifestazioni. Il componimento in questione, eroico e retorico, non appartiene però alle poesie celebratrici di

scrittori e artisti ma è posto all'inizio, subito dopo l'incipitaria *Alle montagne* ispirata allo *Zarathustra* di Nietzsche e prima di quelle per i patrioti. Coi suoi 121 versi in undici strofe di undici versi ciascuna, esso, nel presentare il poeta della *Commedia* come una rupe gigantesca ferma nell'oceano dei mutevoli destini umani, offre di Dante l'immagine del padre della lingua italiana e figlio del tricolore; non più, anche, di Firenze e dell'Impero. L'ispirazione religiosa e morale che sottosta alle tre cantiche è ridotta all'«alta [...] vendetta» di un poeta sdegnato, privato di ogni prospettiva teologica, mentre la verticalità del suo viaggio oltremondano è ridotta al piano orizzontale dell'oceano su cui si staglia la sua figura. Come l'*Ubermensch* è anche il «distruttore» che sente di dover poi creare al di là del bene e del male, così Dante è anche profeta della stirpe e dell'uomo nuovo. La sua esaltazione, evidentemente, lo «deforma e mutila», ne ignora l'afflato religioso e, allo scopo di consacrarne l'arte, ne sconsacra la fede (ivi, p. 107); egli è anche rivestito di panni orientali ed ellenici e sulla scia dei *Grands initiés* di Edouard Schuré diventa un «Risvegliatore-Purificatore» intermediario fra cielo e terra (ivi, p. 111).
In *Elettra*, d'altro canto, questa non è la sola comparsa del poeta medievale: lo ritroviamo in *Per la morte di Giuseppe Verdi* in cui è presentato come colui «che sorresse il mondo / in suo pugno ed i fonti / dell'universa vita ebbe in suo cuore» (vv. 4-6), mentre la sua ombra veglia sul musicista scomparso assieme a quelle di Leonardo e Michelangelo; e poi ancora — questa volta senza il peso della retorica — nelle *Città del silenzio Ravenna* e *Gubbio*, in cui ci imbattiamo in un curioso *pastiche* di voci dantesche desunte dall'episodio di Oderisi, il miniatore punito tra i superbi di *Pg.* XI, vv. 73 e sgg. In definitiva d'Annunzio, convinto di «creare un monumento poetico a Dante, ne deforma le fattezze, costruisce un idolo dal volto immobile, e finisce per ritrarre una controfigura di se stesso», sovraccaricandola di una dimensione nazionalistica non priva d'un «tocco di positivismo darwiniano e pre-razzista» (ivi, p. 115).
Giunto al capolavoro laudistico di *Alcyone*, il dantismo dannunziano sembra abbandonare, almeno per il momento, i toni eroici e retorici; non per questo però si può parlare, o almeno non solo, di un Dante stemperato la cui «precisissima forza oggettiva» lascerebbe il posto a «trasposizioni che ne fanno un piccolo delirio musicale» dissolvendo le immagini «in suoni un poco sospesi» (Anceschi, p. LXXXIII). Debiti dichiarati e omaggi alla *Commedia* non accennano infatti a diradare; tutt'altro: i componimenti alcionii presentano citazioni o calchi poco variati nel numero altissimo di circa quattrocento, stando alle segnalazioni di Belletti, Campardo e Gambin commentatrici dell'edizione critica del 2018. Talvolta la fonte è addirittura virgolettata e il poeta chiamato in causa, come in *Beatitudine*, il cui incipit riprende *Rime*, XIV, vv. 46-47:

> «Color di perle ha quasi, in forma quale
> convene a donna aver, non for misura».
> Non è, Dante, tua donna che in figura
> della rorida Sera a noi discende?

Questa «Sera» è personificata con la maiuscola come nella lirica in cui è protagonista, *La Sera fiesolana*, mentre il paragone con Beatrice ricorda la *Beata Beatrix* preraffaellita immortalata da Dante Gabriel Rossetti. Se *Maia* ambisce dunque, velatamente e idealmente, a calcare la struttura della *Commedia* per palinodiare il poema sacro in direzione pagana e panica, qui lo sguardo si volge alla *Vita nova* e l'espressione caratteristica «volontà di dire» traspare sulle labbra silenziose della Sera per renderle «belle / oltre ogni uman desire». Il prosimetro dantesco ubbidisce del resto alla necessità di conferire anche ad *Alcyone* una struttura poematica e narrativa; ma se nel giovane

Dante protagonista della narrazione è Beatrice, qui, con il Ditirambo III, vv. 66-68, la donna è sostituita dall'«Estate ignuda, la «grande Estate / selvaggia, / libidinosa, / vertiginosa» (Gibellini 2022, p. 22):

> Il libro di *Alcyone*, come il prosimetro dantesco — prosegue Gibellini —, racconta il suo apparire, la sua pienezza, la sua morte preannunciata da malinconici *Indizi*, promossi a titolo della poesia dedicata a quel tema. E che il libro prenda una direzione diversa da quella della poesia stilnovista inizialmente imboccata, d'Annunzio ce lo ricorda nell'incipit del componimento *Furit aestus*, che introduce il *Ditirambo* sull'Estate che «infuria gli estri» e che riprende, per variarlo radicalmente, il sintagma cromatico della *Vita nova* già ripreso in *Beatitudine*: «Un falco stride nel *color di perla*». (*ibid.*)

Il terzo libro della *Laudi*, d'altro canto, fa scuola a sé, laddove le restanti due parti dell'incompiuto ciclo, in cui pure Dante è citatissimo, tornano a guardare al modello eroico di *Elettra* e a quel paradigma retorico e politico che caratterizzerà il d'Annunzio oratore, una volta che avrà abbandonato il flauto per imbracciare l'arco.

3. Nelle *Prose di romanzi*

Scritti negli anni della produzione poetica sospesa tra edonismo formale e preraffaellitismo, *Il piacere* e *L'innocente* non lasciano spazio visibile ad assonanze dantesche, sebbene la spia di un sostrato indelebile, solo carsicamente attivato, si può scorgere in un verbo («artificiare») che, attraverso l'*Ottimo commento* a *If*. XVII, vv. 109-111 («Non trovando Dedalo altro scampo ali artificiò di penne, a sé e al figliolo le impose») riaffiora due volte tra le pagine del primo romanzo (Praz 1988, p. 396):

> Lo splendor sincero della giovinezza era, appunto, la qualità sua più preziosa. Alla gran fiamma della passione, quanto a lui era più falso, più tristo, più arteficiato, più vano, si consumava come un rogo (d'Annunzio 1988, p. 93)

> I vecchissimi elci, d'una verdura così cupa che quasi quasi pareva nera, protendevano su la fontana un tetto arteficiato senza vita (ivi, p. 330).

È col *Trionfo della morte* che Dante assume una funzione simbolica e strutturale. Nel terzo libro infatti, *L'eremo*, il protagonista Giorgio Aurispa cerca di ricostruire l'armonia perduta col mondo naturale e il proprio retaggio attraverso il ritiro con Ippolita Sanzio in un borgo della costa adriatica. Ippolita pare qui assumere un ruolo di Beatrice in grado di ricondurre l'amato «alla forza fisica, alla

sanità possente, a una vita di gioia quasi selvaggia, all'amore semplice e rude, alla grande libertà primordiale», mentre Giorgio si trova immerso in un sogno panico dal nome dantesco di «Vita Nuova» (ivi, p. 818); e *La Vita Nuova* si intitola, ancora dantescamente, il libro quarto, in cui l'utopia di Giorgio finisce però per infrangersi al contatto con una folla derelitta, selvaggia e superstisa. Ippolita d'altro canto, che nella prima parte del romanzo incarna il femminino ambiguo proprio del *Piacere* e dell'*Isaotta*, è presentata ora in linea con le suggestioni medievali che sin dalla dedica a Francesco Paolo Michetti permeano il *Trionfo*, il quale si pone così nel solco di un uso generalizzato del prosimetro dantesco quale modello di narrazione auto-psicologica condiviso dalla letteratura europea *fin de siècle*. (ivi, pp. 639-642 e Andreoli-Lorenzini 1988, pp.1285, 1287-1288, 1301)
Evidentemente alla *Commedia* e alla sua tripartizione guardano invece *Le vergini delle rocce*: il romanzo è diviso in tre libri e l'«elemento ternario ricorre» continuamente nel romanzo, dal numero di opere che avrebbero dovuto comporre il ciclo e quello delle protagoniste, dalla città di Trigento ai fiori di Massimilla (giglio, biancospino e narciso), dal riferimento a Cariti, Moire e Gorgoni ai tre ordini della fontana del giardino Montaga, senza dimenticare la stessa struttura ternaaria di non pochi periodi. Del resto, fra i possibili titoli del romanzo, c'erano o *Le tre principesse* e *La Trinità* (cfr. Di Nino 2021, p. XXV).
Che il romanzo ambisca a porsi nel segno di Dante sembrano confermare anche i numerosi dantismi che sin dalla pagina iniziale «percorreranno poi l'intero tessuto narrativo» (Andreoli-Lorenzini 1989, p. 1099), o la presenza di un preraffaellitismo di chiara simbologia dantesca: pensiamo all'equazione Massimilla-Beatrice, o alle tante immagini che alludono alla trasfigurazione di Dante ancora nella *Vita nuova*:

> Io vidi uno spirito, che non era il mio, giungere di repente e mantenersi per alcuni attimi in quella parte della vita, di là dalla quale — secondo il verbo di Dante — non si può ire più per intendimento di ritornare. (d'Annunzio 2021, p. 211)

Non ultima per importanza è la ripresa — con aperta strumentalizzazione — del Dante politico. Il protagonista Cantelmo infatti, recuperando il concetto di nobiltà spirituale trasferita per via ereditaria, stravolge il *De Monarchia* per sostenere l'aspirazione alla nascita di un «uomo superiore», figlio di una «razza» nobile abituata alla «dominazione» e all'«imperio». Il trattato medievale, volto a giustificare i due Soli e a sostenere l'Impero cristiano, è ampiamente citato (si pensi al capitolo V del Libro I) per essere tuttavia piegato a una lettura riduttiva, «finalizzata all'egotistica esaltazione del pensiero di potenza di Cantelmo» (Andreoli-Lorenzini 1989, p. 1099), mentre a un Dante filtrato da Nietzsche (e Leonardo da Vinci) guarda il simbolismo del paesaggio roccioso, che enfatizza il polo superumano e vitalistico e si contrappone al tema decadente del giardino; il titanismo, però, è tinto di visione infernale (dal canto XII, nella fattispecie, proprio come in *Alle montagna* di *Elettra*, in cui la balza dantesca è la rovina del primo girone: quello dei violenti contro il prossimo saettati dai Centauri), secondo una «mitizzazione romantica dello scenario prometeico» (ivi, p. 1147).
Stilnovistiche sono invece le sfumature dantesche del *Fuoco*, sempre colorate, certo, con toni preraffaelliti. Vi troviamo espressioni tipiche, ormai lessicalizzate («Significare alla maniera di», da *Vita nuova*, XXVI e *Par.* I, v. 70), intarsi («Allora un canto lontano oscillò per l'aria senza mutamento», da *Pg.* I, vv. 116-117) e veri e propri riferimenti, esplicitati nel testo: «D'un tratto le ombre furono rapite a un potere che parve l'aquila fulminea di cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco» (con riferimento a *Pg.* IX, vv. 19-30); e ancora:

> Ella gli lesse le pagine dei sovrani poeti. [...] Leggendo le cantiche di Dante, ella fu severa e nobile come le sibille che nelle volte della Sistina sostengono il peso dei sacri volumi con tutto l'eroismo dei loro corpi commossi dal soffio delle profezie. Le linee del suo atteggiamento e fin le minime pieghe della sua tunica al pari delle modulazioni, dichiararono il testo divino [...] Ella lo vide talora venire a lei con occhi raggianti, trasfigurato da un sùbita beatitudine. (d'Annunzio 1989, p. 467)

Certo, a quest'altezza la figura dell'Alighieri, proprio come avviene nelle contemporanee *Laudi*, è interpretata in senso superomistico, in linea con l'ode *A Dante* di *Elettra* o alla sezione dedicata alla Cappella Sistina di *Laus Vitae*, mentre il tono oratorio guarda ora ad Algernon Swinburne ora, più evidentemente, a Thomas Carlyle (Andreoli-Lorenzini 1989, pp. 1300-1301).
Le pulsioni suicide di Aldo e Vana, nel *Forse che sì forse che no*, sono collocate sullo sfondo delle Balze di Volterra: un paesaggio infernale per la cui descrizione d'Annunzio ricorre in abbondanza a lessico e stilemi danteschi (pensiamo solo alla presenza di «bolge discoscese» e «rotte lacche» prelevate alla lettera da *If.* XII, vv. 4-12). Dante e la *Commedia* tornano dunque a tratteggiare, fisicamente e simbolicamente, un paesaggio che diventa anche spazio di un'inquietudine interiore. Ad esempio quando, dopo che Vana ha confessato a Paolo il suo amore tormentoso ed è stata da questi respinta, la sua disperazione si staglia su uno sfondo dominato da «falde di fango contro le ripe tinte di giallo e di sanguigno», da una «broda bigia viscosa untuosa», dal «gorgòglio dei bulicami», da «pozze lorde», dal «turbine di vapori» torridi in cui sembra di scorgere «dannati fitti nell'imo», «genti fangose», «nuovi tormenti e nuovi tormentati, come in un sogno d'oltremondo» (d'Annunzio 1989, p. 631). Grazie a Dante, in questo caso, la figurazione sostituisce l'introspezione (cfr. Andreoli-Lorenzini 1989, p. 1323).
L'ultimo romanzo dannunziano, la *Leda senza cigno* scritto negli anni delle *Faville del maglio*, condivide con queste quella dimensione memoriale che implicitamente torna ad alludere alla *Vita nuova*. Del prosimetro in effetti sono riportati più passi, non alla lettera ma immediatamente riconoscibili, ed è lo stesso Dante che, qui come altrove, è chiamato in causa in modo diretto, ad esempio dove si legge:

> Stavo per lasciare dietro di me, al cancello d'un giardino, una di quelle dolci e noiose creature che, all'incontro della giovenile visione di Dante, si ostinano di tener senza fine su le braccia il loro amore esanime «involto in un drappo sanguigno leggiermente» per non poter mai risolvere a seppellirlo, e si sforzano di farci mangiare «per ingegno» il loro caro cuore che pur non arde. *Vide cor meum*; (d'Annunzio 1989, pp. 881-882)

espressione, quest'ultima, che ritroveremo anche nel *Notturno*:

> Ho un solo male radicato in un sol punto dell'essere: una specie di ascesso venuto a maturità, che non scoppia e non può essere da me tagliato né da altri, né estirpato, né alleviato. *Vide cor meum*. (d'Annunzio 2005, I, p. 233)

Dante però impone la sua presenza pure laddove, proprio come nella lauda di *Elettra*, prevale un'enfasi oratoria vòlta a promuovere l'esaltazione della latinità, con piegatura strumentale di *Par.* XXX, vv. 124-125 e 130:

> È un giorno mistico. Le nubi sono così fulgide e si dilatano così lontano in così ampio cerchio che mi fanno pensare alla Roma sempiterna e mi rammentano la parola di Beatrice: «Vedi nostra città quanto ella gira!». Quale può esser mai l'ardore dell'azzurro, oggi, su Roma? (d'Annunzio 1989, p. 958).

Altrove, è l'impaziente Odisseo a far nuovamente capolino; ora perché il suo «folle volo» si trasferisce nelle qualità dell'«Ulisse novello» Cristoforo Colombo, ora perché l'eroe di *If.* XXVI è richiamato alla memoria da una statua «barbata e coperta di una sorta di berretta di navigatore» (ivi, p. 960).
Né il Dante della seconda cantica smette di essere, per l'inquieto poeta in esilio ad Arcachon, un consolatore:

> L'ombra di Dante sembra soccorrere alla mia tristezza, creando in me l'eco della sua rima un sentimento musicale che si confonde col desiderio della patria lontana. L'anima affannata si sogna di cercarlo nei luoghi dove forse peregrinò, e di ritrovarlo, e di domandargli quella consolazione ch'egli domandò sì dolcemente al buon cantore di Pistoia. «Casella diede il suono». (ivi, pp. 961-962)

4. In *Tragedie, sogni e misteri*

Sebbene *La città morta*, con la sua materia mitico-archeologica, non sembri pagar tributo al poeta della *Commedia*, il personaggio di Alessandro, scrittore a sua volta e in crisi creativa, rivive (in at. II, sc. I) la parabola dantesca del poeta amante (Zanetti 2013, I, pp. 1110-1111) che ricorre sia in *Pg.*, XXIV, v. 51 (con citazione di *Donne ch'avete intelletto d'amore*) e XXVI, v. 141, sia nel paradisiaco cielo di Venere (VIII, v. 37 e IX, v. 81): luogo dantesco che pare aver colpito a fondo d'Annunzio in virtù delle continue invenzioni linguistiche che lo caratterizzano. (cfr. Andreoli 2010, pp. 206-220)
È invece il *Sogno d'un mattino di primavera*, incipit dell'incompiuto ciclo stagionale, a presentare un dantismo più diffuso e stratificato. A partire dalla complessità, non scontata, dell'intreccio fra l'autore della *Commedia* e lo Shakespeare delle *fairytales*. Così la vicenda di Isabella la Demente richiama sia *If.* V sia, più direttamente, *A Midsummer Night's Dream* laddove il bosco diventa luogo di iniziazione e sottofondo di presenze fantasmatiche e inconsce. Elemento integrante il genotipo dello psicodramma è del resto la ballata della *Ghirlandetta* che «forse Dante compose prima dell'esilio», come sottolinea d'Annunzio stesso in una lettera a un interlocutore francese del 4 giugno 1897:

> Intonato su la prima strofa di un'antica ballatetta attribuita a Dante Alighieri, esso procede musicalmente sino alla fine. [...]
>
> «Per una ghirlandetta
> Ch'io vidi, mi farà
> Sospirar ogni fiore...»
>
> È la proposta di una ballata deliziosa, che forse Dante compose prima dell'esilio. Su questa il giardiniere Panfilo intona il suo canto improvvisando le rime. [...]
> In un crepuscolo di primavera, appunto, una donna vestita di una veste verde mi recitò all'improvviso – dopo un lungo silenzio – con un accento indimenticabile, quei versi antichi. Eravamo su la riva del Lago d'Albano, in un paese ancora abitato dalle divinità; e quella voce risvegliò innumerevoli bellezze addormentate.
> Ecco il germe del drama: *la ghirlandetta*, *la veste verde*. Un campo di lupinella rossa mi suscitò l'imagine del sangue. E sul verde e sul rosso io composi il mio Sogno primaverile». (in Zanetti 2008-2009, pp. 433-434)

Come è stato osservato, gli strumenti «posti in opera nel rifacimento» della «ballatetta» di Dante «sono quelli della più abile riscrittura inventiva: la citazione testuale, l'eco semanticamente variata, il ricorso da altre opere dantesche, il richiamo a Cavalcanti maestro della ballata stilnovista» (Zanetti 2013, I, p. 1046). Tutto si sposa con il folklore nuziale contadino testimoniato dal *Dream*, mentre il Dante della ghirlandetta è contaminato ulteriormente con quello di *If.* XIII per il ramo spezzato, *Pg*. I per il rito del «giunco schietto» e XXVIII, 40-42, nell'ulteriore rinvio all'amato personaggio di Matelda (Gibellini 2023*b*, pp. CLVI-CLVIII).
Nella scena III del primo atto della *Gioconda*, la luce iniziatica di Edouard Schuré sfuma in quella paradisiaca con la citazione del «miro gurge» (*Par.* XXX, v. 68) e dei suoi angeli in festa (*Par*. XXXI, vv. 131-132). Ha osservato ancora Zanetti:

> Se «l'estasi della luce» si può sperimentare solo in Egitto, le «parole abbaglianti» di Dante ne sono però il vero e solo equivalente. Nella lettura dannunziana dallo spartito dantesco il fiume di luce diventa figura di un tempo che di lineare si fa circolare, per cui nei registri profondi del dramma agisce anche la similitudine del *fantin* (*Par.* XXX v. 82 e sgg.) a segnare il ritorno all'innocenza del desiderio. (2013, I, p. 1137)

Allo stesso modo, nella scena successiva, Silvia entra nella stanza della Sfinge allo scopo di provare la virtù purificatrice del capolavoro di Lucio Settala; i termini della descrizione sono gli stessi che Angelo Conti viene delineando nella *Beata riva* (1900, p. 11), laddove si guarda proprio al Dante paradisiaco: «E venni dal martirio a questa pace» (*Par*. XIV, v, 140).
L'inizio del nuovo secolo si pone all'insegna della passione per Dante, condivisa anche da Eleonora Duse, chiamata dantescamente Ghìsola o Ghisolabella. Tra gennaio e marzo dell'anno precedente, in un bosco d'olivi in faccia al mare di Corfù, d'Annunzio ha riletto la *Commedia* scoprendone, per la

prima volta a sua dire, la vera grandezza. Di ritorno in Italia, l'8 gennaio 1900, a seguito di un'indisposizione di Carducci ha l'occasione di far ingresso nel tempio del dantismo fiorentino contemporaneo: la sala di Orsanmichele dove, come vedremo, terrà una *Lectura Dantis* sull'ottavo canto dell'*Inferno*. Tutto sembra convergere nella maturazione della nuova tragedia, quella *Francesca da Rimini* per cui il drammaturgo si confronta più direttamente che mai con l'Alighieri. *If.* V, v. 90 («Noi che tignemmo il mondo di sanguigno») è posto in esergo dell'edizione a stampa e il testo è preceduto dal sonetto *Ai fedeli d'amore* della *Vita nuova*, a sottolineare gli elementi di amor cortese che hanno segnato la condanna dei due amanti Paolo e Francesca. Né queste sono le sole fonti medievali: ci sono i primi commentatori fiorentini (soprattutto Andrea Lancia e l'anonimo dell'*Ottimo commento*); c'è, soprattutto, il Boccaccio delle *Esposizioni sopra la Commedia*.
Anche allo scopo di garantire un esatto colore temporale, d'Annunzio procede a studi meticolosi sulla Romagna medievale, secondo un approccio che molto deve alla Scuola storica. Sono costanti i suoi contatti coi più importanti dantisti dell'epoca, da Corrado Ricci autore dell'*Ultimo rifugio di Dante* a Guido Biagi, quest'ultimo suo vicino di casa come Giuseppe Lando Passerini; suggerimenti bibliografici gli giungono poi da Annibale Tenneroni e Francesco Novati (come testimoniano gli intensi scambi epistolari), mentre Angelo Bruschi, direttore della Biblioteca Marucelliana, favorisce prestiti di non pochi volumi.
Francesca è stata più volte protagonista della scena teatrale (viene in mente il successo della tragedia di Silvio Pellico); d'Annunzio però si distingue per assoluta originalità, da un lato introducendo il feroce personaggio di Malatestino (che più di ogni altro denuncia il retroterra della prima cantica dantesca; cfr. Maiolini 2021*b* e Pirovano 2022, pp. 127-128), dall'altro immerge la sua protagonista sognatrice nella malinconia propria di chi tende a un Amore assoluto, mistico, irraggiungibile: liberata da ogni peccato di lussuria, Francesca è piuttosto la vittima di un femminicidio, sorella, più che del personaggio dantesco, delle tante vittime delle novelle di Boccaccio e Bandello (Gibellini 2022, p. 24).
Adatta probabilmente più alla lettura che alla scena, la tragedia non riscuote grande successo di pubblico, né sono sufficienti a riscattarla la recitazione della Duse e la magnificenza scenografica (Pirovano 2024). A restare colpiti sono però i dantisti (con a capo Isidoro Del Lungo), ammirati dalla capacità dell'autore di creare una lingua altra, sistematicamente dedotta: un falso antico che nasce da «libere contaminazioni e contaminazioni di contaminazioni (Andreoli 2013, I, p. 1187). La «pressione del virtuosismo letterario (Maiolini 2021, p. CXIV) è ovunque nel testo, dai versi alle didascalie, e la preziosità semantica del dettaglio è impreziosita grazie al ricorso a libri e dizionari (dal Tommaso-Bellini al *marino e militare* del Guglielmotti), al punto che si delinea un percorso biunivoco: voci di vocabolario indirizzano il poeta verso determinati testi, posseduti o presi in prestito, così come testi specifici lo spingono alla consultazione dei dizionari e all'approfondimento lessicale (Pirovano 2024). Ne deriverebbe una tendenza all'accumulo e alla ripetizione, con riprese fino alla citazione da una congerie di autori antichi (da Guittone a Guinizelli e Cavalcanti, da Boccaccio a Sacchetti, oltre evidentemente dalla *Commedia*). Inoltre, la poesia popolare dell'età di Dante è recuperata, secondo i suggerimenti di Francesco Flamini (autore di *Poeti e poesia di popolo ai tempi di Dante*, 1901), mediante il ricorso ai *Canti popolari toscani corsi illirici greci* raccolti dal Tommaseo, che d'Annunzio utilizza soprattutto per i dialoghi delle coralità femminili (Maiolini 2021, p. CXIV). L'esito è «un nuovo e originale mosaico testuale» (Gibellini 1995, pp. 16-17), un «lingua damascata» (Maiolini 2021, p. CXXIII) che rende questa *Francesca da Rimini* una novità assoluta rispetto a tutte le precedenti.
Evitando l'anacronismo proprio del melodramma contemporaneo, d'Annunzio, «per forza d'ingegno e di studi è risalito alla topica della *fole amor*» (Andreoli 2013, I, p. 1192) e la sua tragedia si configura come visione moderna della passione patologica studiata dai medici medievali e ripresa anche da Dante e Cavalcanti. Di quest'ultimo, anzi, *Donna me prega* si rivela lettura utilissima per il poeta del Novecento (Pirovano 2024), che porta alle estreme conseguenze l'idea che l'amore passi

dalla potenza all'atto per effetto di «una scuritate / la qual da Marte vène» (Guido Cavalcanti, *Donna me prega*, vv. 17-18).
D'Annunzio, dunque, non imita qui moduli e linguaggio danteschi; simula piuttosto la poesia delle origini, quella di un'epoca in cui «poeta e popolo in comunione avevano creato la sostanza della nostra stirpe» (Andreoli 2013, I, p. 1251). È a partire da questo aspetto che possiamo ricondurre a Dante anche un'opera a lui apparentemente distante come *La figlia di Iorio*, in cui però la simulazione del popolo in quanto autore è massima e il poeta torna a combinare il canto popolare, il folclore e la poesia dantesca che li riprodurrebbe. Ecco perché «Aligi parla come Dante [...] e Mila parla come Dante [...] e Lazaro parla come Dante [...] e così via con tutti i personaggi e i cori», in un laboratorio di variazioni che, proprio come nel primo *Sogno*, accomuna Dante e Shakespeare in quanto «creatori e creature del popolo» (ivi, p. 1252). Ed ecco perché d'Annunzio tiene nel suo laboratorio la *Commedia*, i suoi rimari e concordanze assieme alle opere demologiche di Gennaro Finamore e Antonio De Nino.
La fiaccola sotto il moggio si pone in parte su questa linea: Edia ha una pronuncia dantesca evidente, che spesso calca l'ottava bolgia di *If.* XXVI; il serparo tornerà invece nella favilla *Dante, gli stampatori e il bestiaio*, di cui si tornerà a parlare. La stessa prospettiva sarà recuperata anni più tardi con *La Pisanelle*: qui l'atto III presenta un materiale folclorico trattato proprio come nella *Francesca*, per cui il poeta della *Commedia*, creatura e creatore di popolo, è un archetipo italiano soggiacente, come già nell'atto II in cui il dialogo tra le clarisse, nella traduzione condotta da Janni, evidenzia il riverbero di testi danteschi e cavalcantiani (Giacon I, 2024). Diversamente, nella *Nave* scritta un lustro prima, Dante è tornato a tratteggiare e colorare luoghi e atmosfere: come la Fossa Fuia del primo episodio, luogo di sofferenza e tortura che filigrana la «lacca» di *If.* VIII, un canto riletto anche attraverso il commento di Giovanni Andrea Scartazzini. Quanto alla tragedia seguente, *Fedra*, l'argomento mitologico parrebbe escludere ogni eco dantesca; eppure di calchi dalla *Commedia* l'opera è ricca, al punto che Eurito d'Ìlaco, auriga di Capanèo divenuto messo prima di essere aedo, è visto arrivare con segno «di vittoria coronato», secondo la formula di *If.* IV, v. 54. Se per la materia tebana la fonte di superfice rimane Stazio, sono tuttavia Dante e l'*Ottimo commento* il serbatoio profondo cui il poeta attinge a piene mani: lo mostrano le parole della schiava Ipponòe tormentata dalla gelosa protagonista e i tratti essenziali del bestemmiatore già di *If*. XIV.

5. Nelle *Prose di ricerca*

La ricordata *Lectura Dantis* dell'8 gennaio 1900 (pubblicata col titolo *Nel tempio di Dante* nel «Giorno» del 14 successivo; poi tra le *Prose di ricerca* come *Per la dedicazione dell'antica loggia fiorentina del grano al nuovo culto di Dante*) è l'occasione attraverso cui d'Annunzio,, tra l'ira e le invidie del Pascoli, cerca di imporsi alla comunità fiorentina e ai dantisti come portavoce delle idealità rappresentate, in quegli anni, dall'autore della *Commedia*: di fronte a una folla di «circa cinquemila persone» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, 2004, p. 244), il commentatore del canto VIII dell'*Inferno* introduce nella figura di Dante l'immagine, riflessa dal paesaggio, dell'eroe di ascendenza carlyliana che contemporaneamente sta prendendo vita in *Elettra*. La lauda *A Dante* qui compresa, del resto, viene letta quel giorno a Orsanmichele, quasi a rafforzare l'idea di una *Religione di Dante*, come Angelo Conti titola il suo commento sulla *Lectura* dell'amico dalle colonne «Marzocco» del 14 gennaio, osservando:

> Nessuno, o pochi dopo il Carlyle, avevano veduto Dante come una forza della natura, nessuno aveva sentito passare nel suo poema le stesse forze che generano le selve e le montagne. (in Gabriele d'Annunzio, 1996, p. 1644).

È questo Dante, invero, che di qui a breve rivestirà una funzione più specificamente politica. Come nella più tarda *Orazione per la sagra dei mille*, poi in *Per la più grande Italia*, in cui la nazione è personificata in donna in travaglio, secondo il modello di *Pg.* VI e Machiavelli, *Principe*, XXVI; o nelle *Parole dette il VI di maggio nella sala delle compere, nel palagio di san Giorgio, ricevendo in dono la targa di bronzo offerta dal Comitato genovese della «Dante Alighieri»*, in cui la retorica post-unitaria è ripresa con evidenza anche maggiore: Dante, esattamente come Garibaldi, è esempio di sintesi nazionale, patrimonio culturale dei laici (e il ricordo va al Foscolo che ne ha fatto un «ghibellin fuggiasco») in cui possono riconoscersi mazziniani, sinistra e destra moderata. Nel *Libro ascetico della giovine Italia* le modalità di recupero sono in fondo le stesse: ora, come già nelle *Vergini delle rocce*, Dante accompagna la contemplazione del paesaggio italiano e il legame tra terra, sangue ed eccellenza della stirpe; ora, nel «culto dell'aspettazione», gli viene assegnato il compito, di cui lo stesso d'Annunzio si è fatto carico, di ripristinare il culto della bellezza nelle generazioni a venire e di contrastare il degrado dei tempi presenti, dominati dalla «bestia trionfante». Egli è insomma, nell'un caso e nell'altro, «padre e sosia di d'Annunzio»: come lui «poeta-soldato», «comandante», addirittura «dongiovanni» (Gibellini 2023, pp. 520-521). Un tempo dunque il poeta moderno si è posto quale emulo e degno erede di quello antico; ora questi gli sembra «il predecessore e il profeta del grande d'Annunzio» (ivi, p. 521), la sua «figura».
Dante però continua a essere recuperato anche a livello profondo: il modello del «libro della memoria», l'invito a leggere nel proprio cuore (il «vide cor meum» della *Vita nuova*), si riaffaccia prima nel *Notturno* (e gli intarsi dalla *Commedia* confermano la stessa vocazione, con l'immersione nel buio totale che imita la sinestesia di *If.* V, v. 28: «La stanza è muta d'ogni luce»), poi a più riprese nelle *Faville del maglio*, a loro volta testi di una memoria che guarda al prosimetro dantesco per anticipare l'intermittenza proustiana (Andreoli 2005, II, pp. 3302-3303). Pensiamo, a titolo d'esempio, a certi passi del *Venturiero senza ventura*:

> Non ho in me pensieri definiti, né immagini compiute. Ma, a quando a quando, mi tornano nella memoria e m'inebriano di mistero parole che sembrerebbero vane o remote a un estraneo e che dentro me risuonano con non so quali rispondenza profonde. (d'Annunzio 2005, vol. I, p.1074)

> Mi ricordo di aver veduto i rosai gialli e bianchi abbracciare quei tronchi decrepiti, nelle mie primavere, quando le Terme erano il prediletto luogo di convegno ai miei dialoghi platonici. Dolci nella memoria. (ivi, p.1086)

> Nulla sfugge al mio sguardo indefesso. Gli aspetti di tutte le cose mi si stampano nella memoria con la maniera dura e sommaria delle primitive incisioni in legno. (ivi, p. 1111)

Proprio le *Faville*, per loro stessa natura, ci consentono di ripercorrere in diversa prospettiva il rapporto di lungo periodo tra Gabriele e Dante: a cominciare dall'episodio di autocorrezione della pronuncia abruzzese attraverso cui d'Annunzio vuole ribadire la toscanità come elemento forte della sua formazione culturale (cfr. Fatini 1935, pp. 14-15), dalle allusioni dantesche nella lingua e nelle *personae*, dai riferimenti espliciti disseminati tenendo sott'occhio il commento di Scartazzini-Vandelli, fino all'auto-mitografia di chi narra un episodio di vita per scorgervi la predestinazione a un destino eccezionale, richiamando il dantesco «trasumanar significar per verba» di *Par.* I, 70.
C'è del resto un sintagma che lega nel segno di Dante le *Faville* al *Libro segreto*: quell'«incognito indistinto» che dagli affreschi di Piero della Francesca descritti nel *Catino di Certomondo* si proietta a definire «la sublime inconsapevolezza» che Dante diede «alla 'soavità di mille odori' mentre significa in due termini, quasi in sigla religiosa, di intuizione eterna, la più nascosta essenza della poesia» (d'Annunzio 2010, p. 217). Già un appunto riconducibile proprio al *Libro segreto* pone in relazione il «canto settimo» della seconda cantica, con la sua «valletta dell'Antipurgatorio che Dante dipinge con pittura grossa», e il pittore che «tenne il grido» dopo Cimabue:

> ecco all'improvviso due parole:
> Un *incognito indistinto*.
> Senza poesia, Dante esprime il mistero della poesia o l'aura che nella poesia vera spira tra parola e parola. (*Ibid.*)

Lo stesso saprebbe fare d'Annunzio, com'egli afferma nel *libro soprannaturale* del *Secondo amante di Lucrezia Buti* proponendosi di scrivere appunto «un libro ove tutte le parole sieno vive e musicali come le foglie che fremono variamente a ogni mutazione di soffio in una giornata varia del mio marzo. [...]»:

> Ci sono ancóra molti altri modi d'adoperare la lingua di Dante, moltissimi altri modi che Dante non conobbe e non conobbero gli ottimi scrittori di secolo in secolo. C'è nell'arte di collocare le parole una novità perpetua che mi rinnova la vita universa e mi collega alla vita universa, a tutte le forme della vita innumerevole, anche a quelle in punto d'apparire. (d'Annunzio, 2005, I, pp. 1434-1435)

Ancora più rivelatrice, infine, è la pagina in cui d'Annunzio presenta il sommo poeta come un suo sosia, simile a lui nelle vicissitudini, nelle passioni e nei vizi:

> Dante della Cavallata, Dante priore, Dante proscritto, Dante bilioso libidinoso rabbioso imperioso vendicativo feroce crudele: Dante accoppiato alla Gentucca e alla Pietra su l'origliere di Beatrice: Dante violento contro natura che osa svergognare Brunetto maestro incomparabile: infine Dante morituro che trasfonde la sua ombra all'ombra della pineta di Ravenna e del suo sale insala il lito di Chiassi, la mia riva adriatica. Certo egli consente se il terzo de' suoi figli battezzato fu Gabriele degli Alighieri. (d'Annunzio 2010, p. 345)

Ecco di nuovo che la *sanguificatio* tante volte rivendicata fa tutt'uno con l'*aemulatio*; ecco ancora perché chi è ricorso tanto spavaldamente, appropriandosene in modo anche indebito, al ricordato commento di Giovanni Andrea Scartazzini può spingersi a chiamarlo «scolastico» e a deformare il nome del commentatore in «Scarto Scartazzini».
Come è stato detto, insomma, Gabriele d'Annunzio non può interpretare correttamente Dante perché vuole esserne l'erede e la sua esigenza di rivitalizzare lingua e poesia italiane fa sì che il suo dantismo, di là di ogni possibile ermeneutica e strumentalizzazione, sia «un processo culturale a tutto tondo, mai esercizio filologico» (Lombardinilo 2021, p. 145).

6. L'edizione 1911 della *Commedia*

Il mito risorgimentale è alla base della lussuosa edizione della *Commedia* che Leo Samuel Olschki pubblicò nel 1911 per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, con il testo curato da Giuseppe Lando Passerini e una prefazione di d'Annunzio, poi confluita nel *Compagno dagli occhi senza cigli* con il titolo *Dante gli stampatori e il bestiaio*.
La ricostruzione documentaria dell'impresa, di alto valore simbolico ed espressione della migliore arte tipografica, consente di precisare il rilievo che l'opera dantesca assume nell'esperienza intellettuale di d'Annunzio. Al di là della complessa vicenda editoriale, estesa al biennio 1909-1911 e segnata da esitazioni, rinvii, difficoltà economiche e laboriose negoziazioni (cfr. Melosi, 2019), si conferma infatti la natura tutt'altro che occasionale del rapporto con Dante. La *Commedia* si configura per d'Annunzio come un'autorità linguistica e poetica, un modello di autorialità, un repertorio simbolico e, insieme, il principale monumento letterario dell'identità nazionale italiana.
La partecipazione dannunziana alla prestigiosa iniziativa promossa dal libraio antiquario, cultore di Dante ed editore del «Giornale Dantesco», deve essere anzitutto collocata nel clima di diffuso dantismo della Firenze del primo Novecento. Ormai inserito nell'ambiente fiorentino in cui l'inaugurazione della cattedra neogotica in Orsanmichele, il rilancio delle *Lecturae Dantis* ad opera della Società Dantesca Italiana, il concorso Alinari per l'illustrazione della *Divina Commedia* (1902-1903) concorrono a rinnovare il culto civile e letterario dell'Alighieri, d'Annunzio è parte attiva in una ricezione che congiunge filologia, arti figurative e ritualità pubbliche. La *Commedia* non rappresenta soltanto un classico da interpretare, ma un dispositivo culturale capace di mettere in relazione il passato medievale con le aspirazioni estetiche e politiche della modernità.
L'importanza attribuita da d'Annunzio all'opera dantesca è comprovata dalle tracce materiali della sua lettura. Nella biblioteca del Vittoriale si conserva l'edizione Hoepli della *Divina Commedia*, curata da Giuseppe Vandelli con il commento di Scartazzini, fittamente annotata dal poeta nelle antiporte, nel frontespizio e nei margini del testo (Melosi, 2021, pp. 43-48). Dante appartiene all'officina dello scrittore: è oggetto di studio, repertorio lessicale e stilistico, fonte di immagini e formule, testo sul quale esercitare una lettura insieme erudita e creativa. L'interesse dannunziano per la *Commedia* assume pertanto anche una dimensione propriamente laboratoriale.
La genesi del contributo destinato all'edizione monumentale rende tuttavia evidente la difficoltà avvertita da d'Annunzio nel misurarsi pubblicamente con Dante. Il progetto originario, ideato da Passerini, prevedeva di assumere a testo la lezione stabilita da Vandelli, la collaborazione di Adolfo De Carolis per la parte illustrativa e una breve *Vita di Dante* (anche definita «vita lapidaria» nei carteggi) che avrebbe dovuto precedere il poema. D'Annunzio riconosce immediatamente la complessità dell'incarico, dichiarando di avere da tempo in animo una biografia breve dell'Alighieri, ma qualificando il compito come «difficilissimo» e affidandone la riuscita all'auspicata «ora di grazia». L'incapacità di rispettare le scadenze poste dall'editore per rientrare nei tempi delle

celebrazioni unitarie del 1911 non può essere spiegata soltanto attraverso la consueta tendenza dannunziana al differimento degli impegni. Nel caso dantesco, il ritardo appare connesso anche alla percezione dell'eccezionale autorevolezza dell'argomento. Scrivere di Dante significa confrontarsi con una tradizione secolare di commenti, interpretazioni e celebrazioni, rispetto alla quale d'Annunzio aspira a trovare una voce autonoma, non meramente encomiastica.

La lunga serie di trasformazioni subite dal progetto conferma tale tensione. Dalla biografia in prosa si passa all'ipotesi di una vita in terza rima forse destinata a confluire nel progetto delle *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*. Abbandonata anche questa soluzione, alla fine d'Annunzio compone un proemio in prosa, *De Comoedia Dantis*, e il passaggio dalla biografia alla poesia e dalla poesia alla prosa rivela la ricerca di una forma capace di sottrarsi alla pura informazione erudita. D'Annunzio non intende limitarsi a ricostruire la vita dell'Alighieri, ma aspira a produrre un equivalente moderno della sua potenza verbale, instaurando con Dante una relazione di emulazione creativa.

Questa aspirazione emerge con particolare chiarezza nella lettera con cui, il 16 agosto 1911, d'Annunzio accompagna l'invio del sospirato manoscritto a Olschki, che lo attendeva dal gennaio dell'anno precedente (Melosi, 2019, pp. 67-68). Il poeta afferma che «parlare di Dante dicendo cose nuove con modi potenti è impresa disperata» e spiega che la difficoltà maggiore è consistita nel trovare «l'*accento* giusto». Dante è percepito come un autore intorno al quale la tradizione critica ha già accumulato un sapere immenso e il confronto risulta legittimo soltanto se fondato sull'originalità del pensiero e sulla forza della forma. L'interprete moderno deve quindi essere, a sua volta, poeta. L'*accento* ricercato da d'Annunzio non è soltanto un registro espositivo, ma la conquista di un'autonoma postura autoriale di fronte al massimo poeta italiano, e questa esigenza avvertita in maniera lancinante fa chiarezza sulle motivazioni dell'angoscia della scrittura e dei ritardi procurati all'editore.

Il confronto con Dante investe in maniera decisiva anche la questione della lingua. D'Annunzio dichiara di non aver mai scritto in una lingua «più schietta e più energica» e si compiace dell'assenza dal suo testo di qualsiasi traccia di «infranciosamento», osservazione particolarmente significativa perché formulata durante il soggiorno francese. Il Proemio dantesco diventa così un esercizio di riappropriazione dell'italiano e di resistenza all'interferenza linguistica dell'esilio. La *Commedia* agisce come matrice di autenticità idiomatica: consente allo scrittore di recuperare una lingua energica, concreta e profondamente radicata nella tradizione nazionale. Anche in questo caso si percepisce chiaramente che il modello dantesco non produce un'imitazione passiva, ma favorisce una rigenerazione della prosa moderna mediante il contatto con le strutture originarie e la loro forza semantica.

L'interesse per le più antiche edizioni della *Commedia* rivela inoltre la componente bibliografica e antiquaria del dantismo dannunziano. Nel Proemio il poeta si sofferma sugli stampatori del poema e chiede a Olschki verifiche puntuali circa l'edizione fiorentina di Niccolò di Lorenzo della Magna, le incisioni riconducibili ai disegni di Botticelli e l'esattezza del *colophon* dell'edizione folignate. Dante non è separabile dalla storia materiale della sua trasmissione. La *Commedia* è, per d'Annunzio, insieme testo e oggetto, parola e libro, opera poetica e tradizione tipografica. Questa attenzione trova corrispondenza nella sua bibliofilia e nel valore attribuito alla biblioteca quale strumento indispensabile della creazione. Non è casuale che il poeta, durante l'esilio francese, associ il tormento della composizione alla mancanza dei propri libri e alla minaccia gravante sulla biblioteca della Capponcina.

La figura di Dante acquista, in tale contesto, anche una profonda risonanza autobiografica. D'Annunzio scrive il Proemio nella condizione dolorosa dell'espatriato, mentre assiste da lontano alla dispersione degli arredi della dimora di Settignano. La corrispondenza con Olschki mostra come il poeta elabori la propria esperienza attraverso il paradigma dell'esilio dantesco. Nella lettera del 30 agosto 1911 da Arcachon, rievocando il lido ravennate di Classe, egli confessa di soffrire

intensamente il «male della patria»: dantescamente «l'Esule conforta l'esule» (Melosi, 2019, p. 71). L'identificazione non comporta un'equivalenza storica tra le due esperienze, ma testimonia una precisa strategia di autorappresentazione. Dante offre a d'Annunzio la figura archetipica dell'autore lontano dalla patria, colpito dalla sventura e tuttavia capace di trasformare l'esilio in condizione di grandezza poetica.

La *Commedia* assume così un valore insieme consolatorio e legittimante. Attraverso Dante, d'Annunzio conferisce alla propria condizione privata una forma culturalmente consacrata. Le difficoltà finanziarie, la perdita della dimora, la lontananza dall'Italia e la privazione dei libri vengono ricomposte entro il paradigma dell'intellettuale esule. L'Alighieri diviene uno specchio attraverso il quale il poeta moderno interpreta la propria biografia e rafforza la propria identità pubblica.

A questa componente autobiografica si aggiunge quella civile e nazionale. L'edizione Olschki nasce come celebrazione del cinquantenario dell'unificazione italiana, è dedicata a Vittorio Emanuele III e presenta Dante come «Vate della nova gente latina». La collaborazione di d'Annunzio inserisce il poeta contemporaneo in una genealogia nazionale che ha nell'Alighieri il proprio fondatore. Dante incarna l'unità linguistica e spirituale anteriore all'unificazione politica, mentre d'Annunzio viene chiamato a interpretarne l'eredità nella modernità. Il Proemio stabilisce pertanto un rapporto di continuità tra il poeta medievale, gli artefici rinascimentali del libro, l'editore moderno e la cultura dell'Italia unita.

In tale prospettiva, la *Commedia* è per d'Annunzio un testo fondativo della Nazione. La sua monumentalizzazione editoriale non costituisce una semplice operazione di lusso, benché la tiratura ridotta, i materiali preziosi e il prezzo elevato suscitino critiche. Il carattere maestoso del volume traduce materialmente la sacralizzazione civile di Dante. Il poema viene assimilato a un «libro sacro», destinato a rappresentare la profondità storica e la grandezza spirituale dell'Italia e d'Annunzio aderisce a tale impostazione perché essa corrisponde alla sua concezione della letteratura come forza capace di formare la coscienza collettiva e di intervenire nell'immaginario nazionale.

La relazione con la *Commedia* presenta dunque una duplice direzione: da una parte, d'Annunzio riconosce in Dante un'autorità superiore, di fronte alla quale prova esitazione e persino angoscia; dall'altra, tenta di appropriarsi produttivamente di quell'autorità, presentandosi come il poeta moderno capace di rinnovarne la potenza linguistica e la funzione civile.

7. Dante Adriacus contro il Führer

Il 1921, sesto centenario della morte di Dante, è l'anno in cui si rinnova, a distanza di un decennio, il mito dell'autore della *Commedia* quale padre della Patria e profeta della Nazione. Per l'anno seguente viene annunciata la pubblicazione di una grandiosa edizione dell'*Inferno*, infolio, illustrata da tavole disegnate e dipinte da Amos Nattini, che ha avviato la sua carriera di illustratore rappresentando nel 1911 le *Canzoni delle gesta d'oltremare* di d'Annunzio, il cui sostegno morale alla nuova intrapresa giunge immediato: già nell'ottobre del 1920 egli ha acquistato, per la cifra di venticinquemila lire, la monumentale xilografia dell'amico di lunga data Adolfo de Carolis, ribattezzata dal poeta *Dante Adriacus*, di cui facilita la distribuzione di trecento copie a Fiume. La dicitura dannunziana ha l'obiettivo di ribadire con rinnovato vigore il ruolo di Dante quale forza iconica dell'Italia irredenta. Certo non sa, il poeta, che di lì a breve il Natale di sangue porrà fine alla sua utopica impresa.

Dante Adriacus, nondimeno, sarà collocato al centro della biblioteca nella sala maggiore del

Vittoriale, «tempio dell'italianità e libro fatto di pietre e arredi» (Gibellini 2022, p. 29), la quale diventa così una sorta di altare dantesco. Il profeta dell'Italia continua del resto a rappresentare «lo squisito poeta d'amore» (*ibid.*), tanto che d'Annunzio decora una stanza della sua dimora con l'incipit di *Rime*, CIV, la canzone «Tre donne intorno al cor mi son venute» (cfr. Maiolini-Paradisi 2022, pp. 52-53).
Dello stesso 1921 è il busto bronzeo di Dante realizzato di Onorio Ruotolo e donato al poeta dagli italiani di New York: d'Annunzio lo collocherà di fianco al busto di Michelangelo, opera di Napoleone Martinuzzi, nel Portico del Parente.
Come è stato osservato (Gibellini 2022, p. 28), a conferma definitiva del rapporto privilegiato del Vate col Sommo Poeta, proprio la *Commedia* potrebbe essere la base generativa della *Pasquinata* contro Hitler che l'ormai anziano signore del Vittoriale abbozza, fra il 1933 e il 1934, fra le pagine di un suo esemplare del poema dantesco (la già ricordata edizione Vandelli): per d'Annunzio le minacce del folle dittatore, già imbianchino, sono ridicole ed è grazie a Dante se l'irrisione diventa vero sdegno contro il tiranno. La *Pasquinata* Gabriele deve averla scritta in uno dei «soprassalti notturni» nel corso dei quali, com'egli informa, è uso annotare con *lapis* «durante il dormiveglia i guizzi dell'ispirazione improvvisa» sul libro tenuto a capo del letto (*ibid.*).

Il contributo è stato concepito e sviluppato congiuntamente dagli autori. Ai fini della valutazione ANVUR, si attribuiscono a Laura Melosi i paragrafi 6 e 7 e a Edoardo Ripari i paragrafi da 1 a 5.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Gabriele d'Annunzio, *La Pisanella. Commedia in tre atti e un prologo. Volta in verso italiano da Ettore Janni*, Milano, Treves, 1914.
Gabriele d'Annunzio, *Maia*, commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1941.
Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, edizione critica a cura di Pietro Gibellini, commento di Giulia Belletti, Sara Campardo, Enrica Gambin, e scheda metrica di Gianfranca Lavezzi, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, co-ed. Venezia, Marsilio, 2018.
Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, edizione critica a cura di Nicola Di Nino, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2021.
Gabriele d'Annunzio, *Primo vere*, edizione critica e commentata a cura di Claudio Mariotti, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2025.
Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, prefazione di Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, 2 voll., Milano, Mondadori «I meridiani», 1982-1984.
Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, 2 voll., Milano, Mondadori «I meridiani», 1988-1989.
Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, saggio introduttivo di Annamaria Andreoli, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, 2 voll., Milano, Mondadori «I meridiani», 2005.
Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, prefazione di Annamaria Andreoli, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, 2 voll., Milano, Mondadori «I meridiani», 2013.
Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici (1882-1888)*, a cura di Annamaria Andreoli e Federico

Roncoroni, Milano, Mondadori «I meridiani», 1996.
Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, edizione critica a cura di Cecilia Gibellini, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2023.
Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, edizione critica a cura di Elena Valentina Maiolini, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2021.
Gabriele d'Annunzio, *Libro segreto*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, «Bur» Rizzoli, 2010.
Carteggio d'Annunzio-Hérelle, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004.

Bibliografia secondaria

Luciano Anceschi, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., pp. IX-CXI.
Annamaria Andreoli, *Per la rilettura di 'Francesca da Rimini'*, «Sinestesie», 6-7, 2008-2009, pp. 484-522.
Annamaria Andreoli, *Il dantismo di d'Annunzio*, «Sinestesie», 8, 2010, pp. 206-220
Annamaria Andreoli, *D'Annunzio e l'antropologia poetica di Francesca da Rimini*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 12, 2015, pp. 69-87.
Annamaria Andreoli, *Note* a Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini, La figlia di Iorio, La fiaccola sotto il moggio, La nave, Fedra, Pisanelle*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, voll. I e II, cit.
Annamaria-Andreoli-Niva Lorenzini, *Commento* a Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, cit.
Raffaella Bertazzoli, *Elegia romane*, «Enciclopedia dannunziana», 2, 2024.
Antonio Bruers, *Un giudizio inedito di Gabriele d'Annunzio sulla poesia italiana*, «Nuova Antologia», Roma, 16 dicembre 1940, pp. 395-398.
Simona Costa, *D'Annunzio e Dante*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio: la Toscana*, Pescara 1999, pp. 57-70.
Dante e d'Annunzio. Al Vittoriale una mostra sul rapporto tra il Vate e il Sommo Porta, «gardapost.it», 17 agosto 2021.
Nicola Di Nino, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. V-LXXI.
Giuseppe Fatini, *Il Cigno e la Cicogna. Gabriele d'Annunzio collegiale*, Firenze, La Nuova Italia, 1935.
Maria Rosa Giacon, *La Pisanelle ou le jeu de la rose et de la mort*, «Enciclopedia dannunziana», I, 2024.
Cecilia Gibellini, *Introduzione* (2023b) a Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, cit., pp. III-CLXII.
Pietro Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995.
Pietro Gibellini, *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento* (2002), in Id., *Un'idea di d'Annunzio. Trent'anni di studi*, Lanciano, Carabba, 2023, pp. 591-624.
Pietro Gibellini, *La laude di Dante: celebrazione e traviamento* (2021), in Id., *Un'idea di d'Annunzio*, cit., pp. 101-118.
Pietro Gibellini, *«Sono il terzogenito di Dante». Il Dante di d'Annunzio, eroico ed erotico*, «la Biblioteca di via del Senato», gennaio 2022, pp. 19-29.
Pietro Gibellini, *D'Annunzio e Dante* (2023), in Id., *Un'idea di d'Annunzio*, cit., pp. 513-521.
Elena Valentina Maiolini, *Introduzione* (2021) a Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, cit., pp. III-CLXXXV.
Elena Valentina Maiolini, *«Cognata, avete orrore di me?». Sul Malatestino di d'Annunzio*, «DNA», 2, 2, 2021b.
Elena Valentina Maiolini, *Estetismo e misticismo danteschi in 'Francesca da Rimini' di d'Annunzio*,

«Ermeneutica letteraria», 21, 2021c, pp. 153-162.
Simone Maiolini, Patrizia Paradisi, *I motti di Gabriele D'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.
Claudio Mariotti, *Commento* a Gabriele d'Annunzio, *Primo vere*, cit.
Laura Melosi, *D'Annunzio e l'edizione 1911 della Commedia*, Firenze, Olschki, 2019.
Laura Melosi, *Il sentimento dantesco di d'Annunzio*, in *D'Annunzio e Dante*, a cura di Pietro Gibellini, Elena Valentina Maiolini, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2021, pp. 43-57.
Cristina Montagnani, *Viaggiare a occhi chiusi: l'esperienza ulissìade di «Maia»*, in «AOQU», I, 2, pp. 195-223.
Enzo Palmieri, *Commento* (1941) a Gabriele d'Annunzio, *Maia*, cit.
Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
Donato Pirovano, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, premessa di Elena Ledda, saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli, «Sinestesie», a. XXIV, 2022 (numero speciale), pp. 119-132.
Donato Pirovano, *Francesca da Rimini*, «Enciclopedia dantesca», I, 2024.
Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1988.
Valerio Terraroli, *La fortuna iconografica di Dante e il mito dantesco nel Vittoriale degli italiani*, in *D'Annunzio e Dante*, cit., pp. 59-69.
Paolo Valesio, *Dante e D'Annunzio*, in *D'Annunzio a Yale*. Atti del Convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988), a cura di Paolo Valesio, «Quaderni dannunziani», 3-4, 1988, pp. 191-222.
Giorgio Zanetti, *Note* a Gabriele d'Annunzio, *La città morta, Signo d'un mattino di primavera, La Gioconda*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I, cit.
Camilla Ziglia, *Poesia disperse*, in «Enciclopedia dannunziana», vol. 3, 2025.

Condividi:

(https://enciclopediadannunziaria/sogno-dun-mattino-di-primavera/)