

ARTICLES / SAGGI

METAMORFOSI E NATURA NELLA POETICA DI GABRIELE D'ANNUNZIO¹

Anna Meda

Abstract

The article deals with the concepts of metamorphosis and nature as key elements in D'Annunzio's art. In his view, the poet himself is transformed by the practice of his own art into an Hermetic figure, who — like Hermes, the god who guides the souls of the dead across the threshold dividing the world of the living and the underworld — ventures into the unknown. Having identified the 'signs' of all things in nature, the artist gives shape and meaning to such knowledge in his work. Since, for D'Annunzio, nature is the starting point for all knowledge, art which is not rooted in it, is meaningless.

Il fuoco, Il trionfo della morte, Le Laudi and Fedra, works which are pivotal to any understanding of D'Annunzio's conceptualisation of art, are among those discussed in this article.

Nella Premessa del 1906 alla tragedia *Più che l'amore*, intitolata “Della bianca pietra di Pallade e dell'ultima terra lontana”, riferendosi alla *Laus vitae* d'Annunzio afferma:

¹ Questo saggio è una versione riveduta ed estesa della comunicazione da me presentata al XVII Congresso Internazionale dell'A.I.S.L.L.I. (Gardone Riviera, 2-5 giugno 2000), che qui ringrazio per avermi consentito di anticiparne la pubblicazione in questa sede.

Questo poema opera per *continua metamorfosi su le immagini del mondo visibile trasmutandole in segni luminosi del mistero interiore*. È il ditirambo delle origini e delle profondità. L'anima vi si agita nel canto come una Menade che abbia rapito il segreto a Orfeo prima di lacerarlo.²

Questa, tra tutte le molteplici dichiarazioni sulla sua idea di arte poetica, che d'Annunzio sparpaglia variamente nella sua opera, è forse la più emblematica e suggestiva, in quanto in essa il poeta sintetizza le fonti stesse della propria creatività e la sua idea di opera d'arte come tramite dinamico e indispensabile tra natura e interiorità, tra il visibile e il tangibile e l'ignoto della psiche inconscia. In tale prospettiva il poeta stesso si trasforma in una figura ermetica, uno psicopompo a suo agio in egual misura sia nel "mondo visibile" che in quello segreto e misterioso di un oltretomba che ben si può equiparare ai recessi più profondi della psiche (il "mistero interiore" appunto). Tale è "il segreto di Orfeo", la conoscenza che gli deriva dall'intima frequentazione di entrambe le realtà, il rapporto positivo che ha stabilito sia con la donna terrena, Euridice, che con la regina del profondo e degli abissi, Persefone.

In tale idea di poesia la metamorfosi e la trasmutazione sono condizioni essenziali per generare una conoscenza (i "segni luminosi"), un sapere che è in primo luogo intuitivo piuttosto che razionale. Questo muoversi dal "mondo visibile" al "mistero interiore" può avvenire solo grazie ad uno stato di ebbrezza estatica che porta oltre la soglia della realtà contingente. La visione estatica di chi "ha rapito il segreto a Orfeo" è quella del poeta, che nel suo canto ricompone "l'unità della vita ideale"³ e "non si muov[e] in una selva di figure e di simboli [ma] palpit[a] e [s]'esalt[a] in un folto di verità formate e di divinazioni

² In *Tragedie Sogni e Misteri*, I, Mondadori, Milano, 1968: 1093-4. I corsivi sono miei.

³ *Il fuoco in Prose di Romanzi*, II, Mondadori, Milano, 1989: 346.

inespresse”⁴. In due appunti non datati del periodo del Vittoriale tale concetto viene ripreso e ulteriormente sviluppato:

L'arte è la trasfigurazione naturale degli esseri e delle cose spogliate del loro niente e reintegrate nella pienezza del loro essere.

La parola è l'esplosione della natura d'un essere.

Sentimenti, passioni, persone, costumi e altre particolarità non sono – per il poeta – se non segni da interpretare. Essi non han sensò se non nei loro rapporti e nelle loro gerarchie. *L'insieme, per colui che ne prende coscienza, costituisce la verità.*⁵

Spogliare le cose e gli esseri “del loro niente” per reintegrarli “nella pienezza del loro essere” altro non è figurativamente che quello stesso processo di trasformazione che Orfeo ha operato e allo stesso tempo subito: la morte e la rinascita di chi è sceso volontariamente nell'oltretomba e, dopo aver soggiogato le forze del profondo, è riaffiorato alla luce⁶. Il poeta, allora, per traslato è un novello Orfeo, il musico che suona la lira delle origini e, solo grazie alla propria arte, riesce a visitare quelle regioni ignote e perigliose e a ritornarne trasformato. L'Orfeo, che ritorna nel mondo dei vivi, porta in sé una nuova conoscenza. Così è anche il poeta, che nella musica sublime del proprio canto trasfonde, dando loro forma, gli sprazzi di tale rivelazione.

⁴ *Cento ... pagine del libro segreto*, in *Prose di Ricerca*, II, Mondadori, Milano, 1962: 710.

⁵ *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano, 1990: 182-3. I corsivi sono miei.

⁶ “Neanche lo stesso Ade riuscì a domare il virtuoso aedo. [...] Tutti gli abitanti del regno delle tenebre si commossero al suono della sua lira: Cerbero si accucciò quieto, si fermarono i castighi dei peccatori, le terribili Erinni cominciarono a piangere”, M. Mavromataki, *Mitologia greca e culto*, tr. S. Zuzzi-Simeonidi, Edizioni Haitali, Atene, 1997: 210.

Tali idee percorrono l'intera opera con poche variazioni. Già in un articolo giovanile apparso sul "Fanfulla della domenica" (18 febbraio 1883) all'epoca del suo tirocinio giornalistico, infatti, d'Annunzio, parlando a proposito di arte pittorica, aveva espresso un concetto di arte che per traslato rivela la sua stessa poetica: "[...] oltre l'aspetto delle cose io cerco altro, cerco un significato, cerco uno spiracolo di vita, l'espressione di quel che un poeta audacemente ha chiamato *i pensieri della natura*"⁷. Che cosa siano questi "pensieri della natura" traspare senza ambiguità anche da quanto si è finora discusso. L'idea di Natura del d'Annunzio è molto più pagana che cristiana. Il concetto cristiano di separazione di spirito e materia, in cui quest'ultima è essenzialmente cosa greve e grezza e pertanto rappresenta la negazione stessa dello spirito, è del tutto aliena a d'Annunzio per lo meno nel contesto di cui ci occupiamo in questa sede. La Natura nella sua concezione è spirito materializzato e *intelligente*. Pertanto i suoi "pensieri", sebbene misteriosi, si manifestano nei "segni" della sua apparenza visibile; segni che l'attento e sensibile osservatore può tentare di decifrare e intendere e che rivelano aspetti di quella "unità della vita ideale", di cui si è parlato sopra. Tramite la propria arte l'artista, dunque, interpreta ed estrinseca "i pensieri" della Natura, dando loro una forma intellegibile.

Il programma, che d'Annunzio aveva espresso nell'articolo succitato, troverà poi piena attuazione nelle *Laudi* e nella *Laus vitae* in particolare, quello cioè che d'Annunzio chiamerà, sempre nella Premessa già citata a *Più che l'amore*, un "poema di vita totale – vera e propria «Rappresentazione di Anima e di Corpo»" (1093). È da questa frequentazione del mistero, del significato che sta oltre l'apparenza e la frammentarietà dell'esperienza umana che l'artista deriva la capacità di "guardare" che gli è propria e condivide con i mistici e i visionari. Una delle qualità che allora definiscono il poeta sono il suo sguardo attonito, la sua capacità di meravigliarsi per cui veramente ogni giorno è come se

⁷ *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, con introduzione di P. Gibellini, Electa, Milano, 1986: 24.

rinascesse e vedesse per la prima volta (“Io nacqui ogni mattina,/ Ogni mio risveglio/ fu come un’improvvisa/ nascita nella luce:/ attoniti i miei occhi/ miravano la luce/ e il mondo. Chiedea l’ignaro:/ «Perché ti meravigli?»/ Attonito io rimirava/ la luce e il mondo. Quanti/ furono i miei giacigli!/ [...] Dove giacqui, rinacqui”⁸). In questa meraviglia, in questo sguardo che attonito sempre osserva e scopre, compaiono già i caratteri del Fanciullo alcyonico, vera dichiarazione di credo poetico e personificazione dell’idea dannunziana di arte, secondo cui appunto la natura e l’arte sono parte di un’unica realtà:

Natura e Arte sono un dio bifronte
che conduce il tuo passo armonioso
per tutti i campi della Terra pura.
Tu non distingui l’un dall’altro vólto
ma pulsare odi il cuor che si nasconde
unico nella duplice figura.⁹

La Natura, quindi, nella sua stessa fisicità e perenne creatività è sempre il punto di partenza di ogni e qualsiasi ricognizione nella dimensione dell’Arte. Senza la profondità della Natura, l’Arte non sarebbe che un esercizio vacuo e sterile, pura tecnica e mestiere. Il binomio Arte-Natura ritorna in un foglietto degli anni del Vittoriale (1921-1938):

Nelle opere d’arte l’osservatore sagace scoprirà sempre nuove concordanze con l’infinito edificio dell’universo, riscontri con idee posteriori, parentele con le forze e i sensi superiori dell’umanità. Esse sono simboliche e hanno più di un senso, sono semplici e inesauribili come i prodotti della natura.¹⁰

⁸ *Maia in Versi d’Amore e di Gloria*, II, Mondadori, Milano, 1964: 18.

⁹ *Alcyone*, ib.: 566.

¹⁰ *Di me a me stesso*, cit.: 184.

Ciò che guida l'artista in questo viaggio verso l'ignoto è l'istinto (“[...] l'istinto prevale su l'intelletto. Quante volte ho sentito, in me artista peritissimo, in me tecnico infallibile, tesaurizzatore assiduo di modi antichi e novi, quante volte ho sentito che il mio istinto supera la mia abilità mentale, precede tutte le sottigliezze del mio mestiere”)¹¹. L'istinto è il tramite indispensabile, è ciò che pulsa e si nasconde nel cuore del dio bifronte. L'istinto è ciò che guida il “passo armonioso” del fanciullo alcyonico.

Se il binomio Arte-Vita è già stato variamente discusso nella sua particolare valenza per la scrittura dannunziana, quello Arte-Natura è tuttavia altrettanto significativo. Lo evidenziano, per esempio, la centralità della figura della Natura-Madre, a cui dedica la “Preghiera alla Madre immortale” nella *Laus vitae* e le riflessioni che su tale argomento compaiono anche nel *Trionfo della morte*¹². La Natura, come madre, è fonte di vita ma anche di morte e della rigenerazione fisica e spirituale che ne consegue.

Alla base della poetica dannunziana stanno le stesse idee che erano già apparse in un libro particolarmente significativo non solo perché uscito in quegli stessi anni, ma anche e soprattutto perché il suo autore è Angelo Conti, cioè quel “dottor mistico”, amico fraterno del d'Annunzio, che ne fa anche un personaggio del *Fuoco*, Daniele Glauro. Ed è proprio con lui che il protagonista del romanzo, Stelio Effrena l'alter ego di Gabriele d'Annunzio, discute e sviluppa infatti la sua idea di arte e di un'arte drammatica in particolare. Angelo Conti pubblica il saggio *La beata riva. Trattato dell'oblio* nel 1900. *Maia*

¹¹ *Cento ... pagine del libro segreto*, cit.: 863. Si veda anche quanto Stelio Effrena, *alias* Gabriele d'Annunzio, afferma nel *Fuoco*: “«Seguire l'impulso del mio cuore, obbedire al mio istinto, ascoltare la voce della natura in me: ecco la mia suprema unica legge!»”, cit.: 300. Sull'arte come conoscenza si veda anche il saggio di Mario N. Ferrara, «Arte come conoscenza in Gabriele D'Annunzio», *Osservatore politico letterario*, vol. 24, n. III, pp. 33-51.

¹² In *Prose di Romanzi*, I, Mondadori, Milano, 1988: 924-5.

uscirà tre anni dopo e ne esplicherà gli stessi concetti, dando loro piena espressione poetica. È facile ritrovare in quanto Conti aveva scritto nella *Beata riva* gli stessi concetti dannunziani fin qui discussi:

L'artista è come un fanciullo a cui tutte le cose producono un senso di meraviglia. La sua anima si rinnova ogni giorno, la sua gioia dinanzi alla perpetua gioventù delle cose non ha confine. Le nuvole vaganti per il cielo, il lontano ondeggiamento delle montagne, la fiamma che arde nel focolare, gli alberi e i fiori ch'egli vede ogni giorno gli dicono sempre nuove parole, gli rivelano sempre qualche nuovo aspetto della vita. [...] Quando l'artista riesca a mettersi in comunicazione diretta e immediata con l'anima delle cose, egli non è più una creatura individuale, egli è un creatore che opera seguendo le stesse leggi con le quali operano le cose, egli è la voce stessa della natura.¹³

Della natura l'artista convoglia nella sua arte “le energie fecondanti, generative e distruttive” (924), come si legge nel *Trionfo della morte*. È *Il fuoco*, tuttavia, a tutti gli effetti il libro per eccellenza sull'arte e sulla condizione dell'artista. In esso, tramite il protagonista, d'Annunzio esprime la consapevolezza della novità della propria opera:

¹³ Treves, Milano: 26 e 215. È uscita nel 2000 una nuova edizione a cura di P. Gibellini, con l'editore Marsilio di Venezia. È interessante notare che “Il fanciullino” del Pascoli era uscito nel 1897. È dunque possibile individuare un percorso ideale di tale concetto che, iniziato da Pascoli, viene ripreso con le dovute differenze da Conti per poi apparire, pur ovviamente con le varianti del caso, in vari altri scrittori del periodo, tra cui non solo d'Annunzio ma anche, per esempio, Luigi Pirandello che ne parla nel saggio del 1933, *Non parlo di me* (in C. Donati, “In margine a un saggio ‘dimenticato’ di Luigi Pirandello”, *Letteratura italiana contemporanea*, vol. III, n. 7, settembre – dicembre 1982:105-124). Per una trattazione di questo aspetto in d'Annunzio e Pirandello cfr. A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, premessa di C. Segre, Ravenna, Longo, 1993: 23-26.

Io ho tutto da creare. Io non verso la mia sostanza in
impronte ereditate. La mia opera è d'invenzione totale.
Io non debbo e non voglio obbedire se non al mio
istinto e al genio della mia stirpe. (494)

Sono gli anni fecondi compresi tra il 1896 e i primi del Novecento, in cui d'Annunzio produsse opere quali *La città morta* (1896), la sua prima tragedia, *Il fuoco* e le *Laudi* (1899-1903), nonché i due *Sogni* (1897 e 1898) e quattro altre tragedie, *La Gioconda* (1898), *La gloria* (1899), *Francesca da Rimini* (1901) e *La figlia di Iorio* (1903). La concentrata produzione teatrale di questo periodo nasce non solo dal fruttuoso incontro con Eleonora Duse, ma anche dall'ambizione di far nascere la tragedia, dichiarata morta da Nietzsche, secondo canoni ben precisi per cui la rappresentazione teatrale viene equiparata a un rito sacro:

Il drama non può essere se non un rito o un messaggio.
[...] Bisogna che la rappresentazione sia resa
novamente solenne come una cerimonia,
comprendendo essa i due elementi costitutivi d'ogni
culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena
come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la
presenza della moltitudine muta come nei templi ...¹⁴

Il teatro di poesia dannunziano segnò a tutti gli effetti “un momento di innovazione originale e ardita”¹⁵, la cui portata si comincia ad apprezzare soltanto oggi, ma della cui originalità d'Annunzio era pienamente consapevole:

¹⁴ *Il fuoco*, cit.: 286.

¹⁵ G. Getto, *Tre studi sul teatro*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1976: 165-173.

Poiché [...] all'artefice è dato di veder risplendere della perfezione futura del mondo ancora informe e di gioire profeticamente nel desiderio e nella speranza, *io annunzio l'avvento d'un'arte novella o rinnovellata* che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta.¹⁶

Proprio perché lo intende rivolto ad una moltitudine partecipe, d'Annunzio vede nel dramma la sede privilegiata ad accogliere la Poesia. Nell'utopia dannunziana la parola dell'Artefice solitario nel teatro poteva uscire dalla sua torre d'avorio e raggiungere e infiammare le masse verso un ideale di bellezza sublime. Leggerezza d'immagini e di stili simbolici e suggestivi di altre dimensioni d'esistenza, potenziati come sono nel dramma dal convergere di musica, danza e canto, sembra essere il motivo ispiratore di tale teatro ideale, capace di rivelare l'intima essenza delle cose all'anima partecipe della folla. La qualità aerea e la capacità rivelatoria di "tutta la vita della Natura" sono gli aspetti che definiscono tale teatro, come d'Annunzio fa dire a Stelio Effrena nel *Fuoco*:

Il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle immagini umane. [...] La loro intima essenza è là, scoperta e messa in comunione immediata con l'anima della folla che sente sotto le Idee significate dalle voci e dai gesti la profondità dei Motivi musicali che a quelle corrispondono nelle sinfonie. Io mostro insomma le immagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo. E per mezzo della musica, della danza e del canto lirico creo intorno ai

¹⁶ *Il fuoco*, cit.: 287. I corsivi sono miei.

miei eroi un'atmosfera ideale in cui vibra tutta la vita
della Natura... (360-1)

Purtroppo il carattere stesso del teatro dannunziano, troppo colto e sublime, nonché le scadenti e enfatiche messinscena dell'epoca, impedirono l'avverarsi di tale sogno. È in un'altra tragedia più tarda, *Fedra* (1909)¹⁷, che trova ulteriore sviluppo e maturazione l'idea di arte come tramite, soglia che si apre verso una mistica rivelazione del mistero. La figura di Fedra in quest'opera abbina, infatti, ai tratti dell'eroina, dell'Ulisside in veste femminile, anche quelli di Musa ispiratrice, figura dell'Anima che sprona tramite l'arte ad una conoscenza più profonda, delle emozioni piuttosto che delle azioni. Non gli dei e la vastità dei cieli saranno infatti gli oggetti della sua ispirazione al canto, ma la profondità del cuore umano e la smisurata tensione della sua volontà eroica. L'insegnamento di Fedra al novello aedo, infatti, sarà:

Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte / dalla tua più
profonda libertà. / «Cuore, narrami l'uomo» / sia nel
cominciamento d'ogni tuo / canto. «Narrami l'uomo
che scagliò / contra l'Etere l'asta e poi sorrise. / [...] /
Narrami il fuoco e il sangue, e la bellezza / creata dalla
folgore.» (75)

Il cantore di Fedra sarà colui che, cinto di cipresso e non d'alloro, sa
“come il dolore terga le sue lacrime / e divenga gioia, / come la morte
copra di sangue / e divenga la vita” (205). Il poeta, quindi, non è
l'eroe virile e vittorioso, ma il portatore del messaggio che sale dai
recessi più profondi del cuore dell'uomo, colui che – come Orfeo –
“conosce l'amore disperato e solo” e comprende la bellezza del
sacrificio di sé come preludio ad una più alta dimensione d'esistenza. Il
cantore di Fedra è a tutti gli effetti il “messo dell'Ignoto”. La morte

¹⁷ In *Tragedie Sogni e Misteri*, I, cit.

allora non sarà più una fine, ma il passaggio in quel “grembo stesso della sostanza primordiale” di cui d’Annunzio parla nella Premessa a *Più che l’amore*:

Avrà tal riposo dal dio [Thanatos] che affranca da ogni giogo e da ogni catena colui che lo ha servito; l’avrà non allo sbocco del fiume, non in un luogo designato, ma nel grembo stesso della sostanza primordiale, nell’unità originaria, a cui egli ritornerà confondendo la gioia del disparire nella gioia del divenire, dopo aver ricevuto «un annunzio di perpetuità». (1075)

Quella di Fedra è, dunque, una musa che non appartiene alla sfera d’influenza di Apollo, ma piuttosto a quella di Dioniso, il «dio doloroso» della morte per smembramento e della rinascita. Che si tratti del Dioniso Zagreo del culto orfico, sbranato e divorato dai Titani su istigazione di Era, ce lo conferma d’Annunzio stesso nella Premessa a *Più che l’amore*, in cui le figure dell’eroe tragico e di Dioniso si fondono¹⁸;

L’idealità [dell’eroe si ricongiunge] con l’idealità delle grandi figure antiche sotto il cui velame si celavano gli aspetti del dio doloroso, dello Zagreo lacerato dai Titani, ch’era la sola persona tragica presente sempre nel drama primitivo come il *Christus patiens* del nostro Mistero e della nostra Lauda. Il dio si manifestava per atti e per parole in un eroe solitario, esposto al desiderio, alla demenza, al delitto, al patimento, alla morte. (1074)

¹⁸ L’edizione degli inni orfici usata da d’Annunzio e di cui è conservata una copia al Vittoriale, è quella in francese del 1869 di Leconte de Lisle, *Hésiode, Hymnes Orphiques, Théocrite, Bion, Moschos, Tyrtée, Odes anacréontiques*, Lemerre, Paris. Sugli aspetti orfici nella *Laus vitae* cf. G. Lancellotti, “Natura, terra madre, voce del poeta. Su «Laus vitae» del D’Annunzio”, in *Humanitas*, 4/1996: “Il mito nella letteratura italiana moderna”, a cura di P. Gibellini: 680-696.

Né deve sorprendere l'insistenza di d'Annunzio sul dolore come ambito di riferimento della sua poesia. Non c'è in effetti alcuna contraddizione con l'idea della necessità di gioia per l'artista che ricorre in varie opere dannunziane, quali per esempio *La città morta* e *La gioconda*¹⁹. Vita e morte, gioia e dolore altro non sono che gli opposti aspetti di un'unica realtà, per cui la morte riceve senso dalla vita e la vita acquista maggior valore dalla morte, come leggiamo nei famosi versi di *Maia*:

E, da poi ch'io l'ho meco, ei [Thanatos] sembra
rendere più rosse le rose
del mio piacere, più profondo
il suon del mio riso, più forti
i miei denti. (170)

Si tratta dello stesso concetto che era già apparso anche nel *Trionfo della morte*:

Pur nell'errore, pur nel dolore, pur nel supplizio egli non riconosceva se non il trionfo della Vita. Il patimento per lui era uno stimolo, producendo in lui l'effetto di quei farmaci i quali eccitano accelerano aumentano le azioni organiche da cui risulta la potenza dell'essere. (924)

La valenza positiva del dolore ci riporta ancora una volta alla figura emblematica di Orfeo e alla citazione che è stata inserita all'inizio di questo saggio: “[Nel ditirambo] L'anima vi si agita nel canto come una Menade che abbia rapito il segreto a Orfeo prima di lacerarlo”. Il dolore è quello della lacerazione, è lo *sparagmos* rituale che accomuna Orfeo a Dioniso e che tramite la morte prelude alla rinascita. Per questo l'artista, “l'uomo di gioia” che è Stelio nel *Fuoco*, sente “l'attrazione di tanto accumulato dolore, di tanta umiltà e di tanto orgoglio, di tanta

¹⁹ In *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, cit.

guerra e di tanta vittoria” (448). È attraverso tale dilatarsi dei limiti dell’esperienza umana che il poeta, come Orfeo, acquista la “potenza di fecondazione e di rivelazione” proprie dei vati e dei visionari²⁰.

La conoscenza di cui nella *Fedra* è portatrice la Musa tramite le parole alate del suo aedo è quella che nasce dalla profonda e antica saggezza delle origini e che nella poesia in particolare trova il suo veicolo privilegiato. Il poeta, allora, diviene a tutti gli effetti un esploratore degli «aspetti dell’Ignoto», come a suo tempo aveva messo in evidenza Luciano Anceschi parlando della condizione estetica di estasi dannunziana: “Questo stato consiste soprattutto nella acquisita capacità di accostare cose lontane e diverse, scoprendo identificazioni profonde, che sono prefigurate nelle cose, relazioni sublimi e celate, ignote e splendide, in contatti rapidissimi di realtà per solito invisibili. [...] L’*ars* ha una sua energia persuasiva, ordinatrice, di risalto, e di eccitazione verbale che è necessaria per il registro delle scoperte; [...] ed il verso appare allora modo di comunicazione simbolico-musicale che raggiunge l’esito della *forma vivente*, in cui l’estasi si fa *epifania* letteraria, [...] momento raro e perfetto di intensità percettiva e di equilibrata espressione, apparizione splendida del sublime e del segreto”²¹. Dirà infatti a conferma di tale interpretazione il poeta stesso: “Non valgo, come artista, se non per aver conquistato allo Spirito alcuna plaga incognita”²².

Con il concetto di morte e rinascita e di arte come conoscenza e rivelazione che affiora tramite il poeta-vate si ritorna dunque alla figura mitica di Orfeo e ad una percezione orfica della poesia, che si contrappone a quella olimpica apollinea, e la cui bellezza e saggezza

²⁰ *Il fuoco*, cit.: 449.

²¹ L. Anceschi, “D’Annunzio e il sistema della analogia”, in AA.VV., *D’Annunzio e il Simbolismo europeo (Atti del Convegno 14-16 settembre 1973)*, a cura di E. Mariano, Il Saggiatore, Milano, 1976: 86-87.

²² *Di me a me stesso*, cit.: 221.

possono solo derivare dalle profondità dell'anima. Per questo la poesia può trasferire il caduco nella sfera dell'eterno e il personale in quella del collettivo. Il tema arcaico del sacrificio alla Grande Madre, cioè di morte e rinascita, che costituisce il fulcro di significato della *Fedra*²³, porta avanti un'idea di conoscenza come rivelazione, che è incentrata sul mistero del dolore, dell'amore e della morte. La morte, come la poesia, è allora l'unica vera guaritrice e la gloria dell'eroe ha senso solo nella prospettiva della sua fine e di quel «cerchio di potenze più alte» e di quella «inaspettata sovrabbondanza di vita superna» (1072), che vengono generati dal suo atto eroico e di cui d'Annunzio parla nella Premessa a *Più che l'amore*. In tale prospettiva acquista particolare eco l'affermazione dannunziana a proposito della *Laus vitae*, ma valida per tutta la sua poesia:

[Questo poema] è composto con un'arte demoniaca come quella che foggia gli specchi magici; [...] È il ditirambo delle origini e delle profondità. (1093)

Thanatos, il “fosco fanciullo” della *Laus vitae*, s'accompagna quindi per scelta connaturata a Hermes Psicopompo, il dio che conduce le anime oltre la soglia, il *limen* che si apre verso il mistero da cui nascono le visioni, le intuizioni e l'ebbrezza estatica del sacerdote-veggente. Ermes è la sua guida e Thanatos la sua musa. Si fondono nell'idea dannunziana di poeta-vate, di sacerdote-veggente al servizio dell'Arte gli elementi propri del dionisiaco a cui d'Annunzio attingeva sia dalla ricca tradizione classica mediterranea, che anche da quella nord-europea del mito di Wotan. E che l'accostamento non sia arbitrario, è chiaro dal diretto riferimento al dio nordico che d'Annunzio inserisce nel *Fuoco*:

²³ Per un'analisi approfondita di tale tema rimando al mio saggio, *Bianche statue contro il nero abisso*, cit.:133-177, da cui derivano alcuni degli spunti contenuti in questo saggio.

Il suo spirito era trascinato violentemente nell'orbita del mondo creato dal dio germano; le visioni e le armonie lo sopraffacevano, le figure del mito settentrionale si sovrapponevano a quelle della sua passione e della sua arte oscurandole. Il suo desiderio e la sua speranza parlavano il linguaggio del barbaro. (301)

Wotan è il sacerdote-veggente e guerriero al servizio della Grande Madre. Da lei riceve il dono di sapienza primordiale e della poesia, ma deve sacrificarle l'occhio destro con tutte le valenze simboliche che questa menomazione comporta²⁴. Wotan è un dio tempestoso e orgiastico, che nell'estasi parla con voce d'oltretomba. Molte sono le coincidenze esistenti tra questa figura mitica e il personaggio-d'Annunzio nelle sue manifestazioni sia personali che letterarie che nel *Fuoco* anticipano sviluppi successivi nella vita dello scrittore: il temperamento capace di estasi e dedito all'orgia, la sua figura di guerriero-vate, la sua visitazione quasi mantica delle tenebre nonché persino la sua cecità dell'occhio destro. Resta infine anche quella fascinazione con il perdersi “nel grembo della sostanza primordiale”, vero grembo materno archetipico che d'Annunzio rappresenta in varie forme in molte sue opere, ma che nel *Trionfo della morte* trova una delle sue più suggestive esemplificazioni nel salto finale dei protagonisti nell'abisso che conclude il romanzo²⁵.

Visto nella prospettiva di quanto si è venuto approfondendo, il ruolo di poeta all'insegna di metamorfosi e natura – così come lo intende d'Annunzio – diventa allora fondamentale perché traccia in filigrana una mappa del suo mondo interiore, le cui tensioni, inquietudini e ansia

²⁴ Questo aspetto in d'Annunzio viene approfondito in *ib.*: 328-329.

²⁵ Cfr. a questo proposito A. Meda, “D'Annunzio, la musica e l'archetipo”, in *Letteratura italiana e musica (Atti del XIV Congresso AISLLI, Odense 1-5 luglio 1991)*, II, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C.K. Jørgensen, Odense University Press, 1997: 569-580.

di totalità si fanno interpreti e veicoli di ben più vaste istanze non solo ed esclusivamente individuali ma di capitale importanza per comprendere ed apprezzare anche quelle che dilanano ed esaltano i suoi contemporanei.

University of South Africa