

# VIAGGIARE A OCCHI CHIUSI: L'ESPERIENZA ULISSIADE DI *MAIA*

Cristina Montagnani  
Università degli Studi di Ferrara

RIASSUNTO: Nell'estate del 1895 d'Annunzio, in compagnia di alcuni amici, si imbarca sullo yacht di Edoardo Scarfoglio per una vacanza in Grecia; l'avventura si rivela faticosa e scomoda, decisamente poco consona a un «vivere inimitabile». Eppure, pochi anni dopo, quel viaggio non troppo fortunato acquista in *Maia* una nuova dignità: d'Annunzio lo proietta infatti in una dimensione epica, sovrapponendo a quella di Ulisse la sua figura, come un nuovo eroe che viaggia sul mare alla scoperta di una greccità non archeologica, ma profondamente calata nel mondo moderno.

PAROLE CHIAVE: d'Annunzio, *Laudi*, *Maia*, poema epico, classicismo

ABSTRACT: In the summer of 1895 d'Annunzio, together with some friends, embarked on Edoardo Scarfoglio's yacht for a holiday in Greece. The adventure turned out to be tiring and unpleasant, rather incongruous with the «vivere inimitabile». And yet, a few years later, that not very fortunate journey acquired a new dignity in *Maia*. D'Annunzio casts the whole adventure into an epic dimension, superimposing his own figure on that of Ulysses: a new hero who travels the sea to discover a Greekness that is not merely archeological, but one that is deeply rooted in the modern world.

KEY-WORDS: d'Annunzio, *Laudi*, *Maia*, epic, Classicism

\*\*\*



En chemin de fer il dort presque tout le temps, ne regarde jamais les pays que l'on traverse, se couvre même la face avec un foulard.<sup>1</sup>

Mio caro, vi scrivo in un'ora di gioia e di stanchezza, dopo aver terminato un poema che è il più duro sforzo da me compiuto fino ad oggi: *Laus Vitae*. È un poema moderno - forse il "primo" poema moderno che raccolga in sé la materia incandescente della vita nova e la memoria del passato augusto. Io spero che vi sarà caro perché una parte importante del poema è consacrata al viaggio in Grecia in cui mi foste compagno.<sup>2</sup>

Una lettera famosa, tante volte citata, eppure sempre un buon punto di partenza; d'Annunzio in genere utilizza il termine «poema» con un significato più ampio di quello odierno,<sup>3</sup> ma in questo caso non c'è dubbio che il senso è quello proprio, e che l'autore intende collocare la sua prima laude all'ombra di Omero e di Dante. Una forma specifica, quindi, che si inserisce in una tradizione ben precisa; in questo senso, l'esperimento di *Maia* si situa in una fase caratterizzata dalla strenua ricerca di un contenitore stilistico, possibilmente di illustre ascendenza, in grado di accogliere e circoscrivere la pluralità delle esperienze letterarie.

Una profonda volontà di organizzazione emerge, infatti, in quasi tutte le raccolte che precedono le *Laudi*, e soprattutto nei loro rifacimenti. Qualcosa è già evidente in *Primo vere*, ma è con *Canto novo*, soprattutto con la sua riscrittura del 1896, che l'intenzione strutturale viene a farsi cogente; la revisione della raccolta si sviluppa per "arte del levare", giacché i componimenti superstiti sono solo ventitré, inchiavardati in

<sup>1</sup> L'affermazione è di Georges Hérelle, nel giornale di viaggio custodito nel ms. 3134 del Fondo Hérelle della Médiathèque de l'Agglomération Troyenne, a c. 39 nella numerazione dell'autore. Ringrazio Mario Cimini che mi ha gentilmente messo a disposizione la riproduzione digitale del manoscritto.

<sup>2</sup> D'ANNUNZIO - HÉRELLE, *Carteggio* [Cimini]: 562; la lettera non è datata, ma deve essere assai prossima al 18 aprile del 1903.

<sup>3</sup> Basta ricordare il titolo del *Paradisiaco*, o anche pensare alla denominazione di «poema» che l'autore riservò spesso alle *Vergini delle rocce*.

compenso in un organismo saldo e simmetrico. Due sezioni, *Canto del sole* (dodici testi) e *Canto dell'Ospite* (altri dodici, uno dei quali nuovo), con tre elegie, le *Offerte votive* a Venere, Pan e Apollo, che si collocano in apertura, a metà e in chiusa dell'opera. Anche a uno sguardo distratto, tutt'altro che una struttura di tradizione romanza (se ne veda una conferma nella scomparsa dei sonetti della prima edizione); potremmo anzi dire di una greicità esibita, dalla citazione di Pindaro in epigrafe, fino ai debiti contratti dalle tre *Offerte* nei confronti di testi della *Antologia palatina*.<sup>4</sup> Classicismo di esclusiva pertinenza greca, come più di una volta sottolinea il poeta: per esempio nella lettera ad Emilio Treves del 7 luglio 1896, al momento dell'invio del testo definitivo: «Di un libro sovrabbondante, disdegnante, *contraddittorio* [il corsivo è mio], ho fatto un libro quasi greicamente composto [...]».<sup>5</sup>

La Grecia, per d'Annunzio, è ormai tutt'altra cosa dal mondo fatato di carducciana ascendenza che ancora si percepiva in *Primo vere*, non solo per lo spirito che informa la crociera del 1895 (quella poi evocata in *Maia*), ma soprattutto per le prime epifanie nietzschiane, dove prende vita un mondo antico assai più dionisiaco che apollineo: lo vediamo in molti tratti del testo rinnovato, ma soprattutto nell'unico componimento aggiunto, l'XI del *Canto dell'Ospite*, nel quale traspaiono gli aforismi della *Gaia Scienza*.<sup>6</sup> Un libro di solida impostazione, dunque, formale e contenutistica, ma senza storia, senza tempo e senza spazio, un museo, o una antologia, in cui si coagulano singoli attimi di perfezione formale, non un canzoniere, men che meno un poema, nonostante la prossimità – cronologica e ideologica – con le *Laudi* future.

<sup>4</sup> La prima indicazione in tal senso si deve al commento del Palmieri, sempre raffinatissimo esegeta dell'opera dannunziana: D'ANNUNZIO, *Primo vere. Canto novo. Intermezzo* [Palmieri], *ad locum*.

<sup>5</sup> D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva]: 189.

<sup>6</sup> Si tratta sempre di conoscenze indirette, come ha dimostrato TOSI 1973.

A fianco del classicismo grecizzante, però, per comprendere l'avventura delle *Laudi*, è necessario allargare lo sguardo alla tradizione italiana antica, che pure stentò alquanto a trovare un suo spazio nella produzione dannunziana.

Parrebbe affiorare, a volersi fidare del titolo, nell'*Intermezzo di rime* del luglio 1883 (datato 1884), ma l'apparenza è ingannevole. Sono assenti, è vero, i metri barbari, sostituiti da quelli della nostra tradizione (i sonetti – tali sono infatti anche i sette componimenti intitolati *I madrigali* –, i versi martelliani del *Peccato di maggio* – magari più francesi che italiani, comunque romanzi – e infine le ottave di *Venere d'acqua dolce*), ma il recupero rimane ancorato al livello metrico-formale, perché le fonti dell'*Intermezzo* sono, come è noto, quasi esclusivamente francesi.

Un destino simile accomuna *Canto novo* e *Intermezzo*, stampati fianco a fianco (assieme alle *Elegie romane*) nell'edizione nazionale dell'*Opera omnia* del 1929 sotto il titolo di *Femmine e Muse*; anche l'*Intermezzo di rime* venne infatti profondamente rivisto in occasione della pubblicazione del 1894. Emerge senz'altro una volontà strutturale ma, a differenza di quanto accade per *Canto novo*, la realizzazione resta parziale. D'Annunzio insiste difatti molto sull'idea di un percorso, di uno sviluppo, come leggiamo nell'*Avvertenza* al nuovo volume («l'autore [...] nel suo continuo ascendere verso forme d'arte più spirituali»), ma l'evoluzione del libro, soprattutto, è stilistica, tesa ad inglobare nel vecchio *Intermezzo di rime* i risultati del nuovo d'Annunzio, quello del *Poema paradisiaco*.

Nel tragitto, fortemente scorciato, e senza dubbio a tesi, che ci sta accompagnando verso le *Laudi*, un posto di tutto rispetto tocca a una delle opere più “sfortunate”, quanto meno a livello di ricezione critica: *Isaotta Guttàdauro ed altre poesie*, pubblicata nel dicembre 1886. Rimasto sostanzialmente invenduto, il volume venne riproposto ai lettori nel 1890, scandito in due parti: *Isottò* (che raccoglie le liriche dell'*Isaotta Guttàdauro*) e *Chimera* (dove confluiscono le *altre poesie*); tutte e due le sezioni conoscono sia processi variantistici sui testi conservati sia nuove acquisizioni. Il

libro di Isotta, però, in entrambe le redazioni, mostra la caratteristica che qui più mi interessa, ovvero la rilettura della tradizione poetica antica, diciamo dallo Stilnovo alla lirica toscana quattrocentesca. All'interno dell'*Isotta* e poi dell'*Isottèo* d'Annunzio è soprattutto interessato al recupero "antiquario" dei metri italiani: nona rima, ballata, sonetto (anche in variante rinterzata), madrigale, sestina. Forma e lingua si corrispondono (come dubitarne?) e il lessico si muove fra Dante e Poliziano, non senza pagare il dovuto debito a Petrarca. «Parnassiano» e «manieristico» sono le valutazioni critiche più diffuse, specie da parte di chi legge l'*Isottèo* in dittico con la *Chimera*, con il suo marcato gusto preraffaellita (quindi ancora rinascimentale, ma dichiaratamente "falso antico"); giudizi severi, in sostanza ingiusti ma soprattutto inutili. Lungo la via che porta alle *Laudi*, e soprattutto ad *Alcyone*, questa è una stazione importante.

Potremmo dire che è quasi l'ultima tappa, il che non significa certo sottrarre peso e interesse né alle *Elegie romane* né, soprattutto, al *Poema paradisiaco* (marginali, invece, rimarranno le *Odi navali* del 1893).

Le *Elegie*, pubblicate nel giugno del 1892, rappresentano infatti un momento importante dello sperimentalismo poetico dannunziano,<sup>7</sup> ma non sono destinate a sviluppi ulteriori: i ventiquattro componimenti in distici barbari, cui segue un *Congedo* nello stesso metro, specie se letti nella loro successione cronologica di composizione, rievocano in forma diaristica (diario letterario, come sempre in d'Annunzio, mai in presa diretta) le vicende dell'amore fra il poeta e Barbara Leoni. Si muovono nel solco dell'imitazione dichiarata delle *Römische Elegien* goethiane, come del resto testimonia l'ode dannunziana del 1888 confluita (come prima sequenza di *Donna Francesca*) nella *Chimera: Gennaio romano – Rileggendo le «Römische Elegien»*; una strada che, lo si vede

<sup>7</sup> Importanti e nuovi sono anche alcuni elementi contenutistici, destinati ad avere un peso rilevante nelle *Laudi*, per esempio le presenze dello Schopenhauer del *Mondo come volontà e come rappresentazione*, o alcuni presentimenti nietzschiani; il celebre articolo di d'Annunzio su *La bestia elettiva*, lo ricordiamo, è datato 25 settembre 1892.

subito, non portava lontano. E infatti, uniche o quasi fra le opere poetiche, le *Elegie* non sono mai state oggetto di revisione, consegnate in eterno alla fissità icastica della loro perfezione un po' raggelata.

Più innovativa la proposta del *Poema paradisiaco* (pubblicato nel 1893, in dittico con le *Odi navali*), sia sotto il profilo della struttura che dei contenuti. Mi interessa di più, al solito, il primo aspetto, anche perché l'influsso dominante sui temi del *Paradisiaco* è di nuovo francese piuttosto che italiano. La volontà organizzativa è forte, pur se applicata a materiali per lo più preesistenti: ce lo confermano le missive all'editore, per esempio quella del 12 marzo 1893: «Se voi gli darete un'occhiata, potrete notare facilmente l'unità e la coerenza di tutta la materia poetica [...]».<sup>8</sup> Importante anche la scelta del termine «poema» nel titolo: è vero che si tratta di acquisizione tarda, visto che d'Annunzio per lungo tempo pensò a un ben diverso *Margaritae ante porcos*, respinto con sdegno da Treves, ma è comunque di un certo significato, quasi a sottolineare l'aspetto unitario di quello che, tecnicamente, rimane pur sempre un canzoniere. Dominato da una ferrea impalcatura: la dedica *Alla nutrice*, un *Prologo* articolato in cinque testi, poi i tre giardini paradisiaci, *Hortus Conclusus* (nove componimenti), *Hortus Larvarum* (diciassette), *Hortulus Animae* (diciassette), in chiusura un *Epilogo* simmetrico al *Prologo*, anch'esso in cinque testi. Forte volontà narrativa: dal rimpianto per l'età felice dell'infanzia, al viaggio attraverso gli amori sensuali, poi quelli infelici, sino all'approdo all'«innocenza» e a un nuovo programma di vita e di letteratura:

Quando i poeti al mondo canteranno su corde  
d'oro l'inno concorde:  
– O voi che il sangue opprime,  
Uomini, su le cime  
splende l'Alba sublime! – (*I poeti*, vv. 50-54).

<sup>8</sup> D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva]: 108.

Il paragone con la chiusa di *Maia* è forse un po' azzardato:

[...] la maschia  
voce nel mio cor solitario  
griderà: "Su, svégliati! È l'ora.  
Sorgi. Assai dormisti. [...]  
Riprendi il timone e la scotta;  
ché necessario è navigare,  
vivere non è necessario"

e altrettanto potrebbe esserlo ravvisare nel percorso in tre tappe del *Paradisiaco* una citazione dantesca, ma i tempi delle *Laudi*, ormai, sono vicinissimi.

L'idea di una forma nuova di poema, che si concretizzerà poi in *Maia*, è fra i battaglieri propositi di Andrea Sperelli:

Egli intendeva trovare una forma di Poema moderno, questo inarrivabile sogno di molti poeti; e intendeva fare una lirica veramente moderna nel contenuto ma vestita di tutte le antiche eleganze, profonda e limpida, appassionata e pura, forte e composta.<sup>9</sup>

Ma nel 1889, ai tempi del *Piacere*, si trattava di un progetto vuoto, senza contenuto e, ciò che per d'Annunzio è ben più grave, senza una forma. Il contenuto, o almeno una parte del contenuto, sarà offerto dalla famosa crociera in Grecia del 1895, un viaggio "necessario" nell'ottica del nuovo classicismo annunciato in una lettera a Giuseppe Treves del 10 luglio 1895: «Andrò in Oriente per cinque o sei settimane: agli scavi di Delfo e di Micene, alle rovine di Troia. Queste visitazioni votive sono richieste dai miei studi attuali. Mi sono rituffato nell'Ellenismo».<sup>10</sup>

<sup>9</sup> La citazione dalla LIZ (Letteratura Italiana Zanichelli).

<sup>10</sup> D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva]: 163.

Di questo viaggio sappiamo molto, pettegolezzi compresi,<sup>11</sup> ma nell'ottica del presente contributo mi fermerò solo sul processo di costruzione dei canti greci della *Laus Vitae*, per mettere a fuoco come d'Annunzio trasferisca in una accusata dimensione epica un dato di realtà meramente cronachistico.

Già l'indicazione di canti greci, però, richiede qualche glossa: il poema, infatti, è un'opera composita, percorsa da esibite istanze unitarie, ma intrinsecamente bipartita, giocata sulla contrapposizione emulazione fra la Grecia e Roma (prima quella antica, poi quella moderna). L'esperienza greca copre circa metà dell'opera: i vv. 4999-5017 del canto XV segnano il totale distacco dal poema marino ispirato alla crociera in Grecia, e l'inizio di un altro percorso (solo metaforicamente potremmo definirlo un viaggio) che dalla Grecia conduce all'Italia, da «questa patria a un'altra patria», appunto.

Superati i testi proemiali, che in qualche modo valgono per tutte le *Laudi*, *Alle Pleiadi e ai Fati* e *L'Annunzio*, i primi tre canti si tengono ancora distanti dalla crociera della Fantasia, che solo al IV salpa finalmente le vele. Si parte da Gallipoli (non da Brindisi come leggiamo ai vv. 617-624)<sup>12</sup> e il viaggio, quello vero, procede a singulti, per il poco vento, sino a Leucade.<sup>13</sup>

Il *Taccuino III*, alle date del 28-30 luglio, indugia molto su questa prima parte della navigazione, sulla quale invece il poema trascorre per affrettarsi verso Leucade, e

<sup>11</sup> In un primo momento solo i ricordi dannunziani, fissati nei taccuini; come dimostrato in MONTAGNANI 2007a e MONTAGNANI 2007b, il materiale dei taccuini è tutt'altro che in presa diretta: molto spesso l'autore filtra i suoi ricordi attraverso i resoconti scritti dei viaggiatori che lo hanno preceduto. Sulla scorta dei diari di Georges Hérelle e di Guido Boggiani, ma senza conoscere ancora i taccuini dannunziani (saranno pubblicati nel 1965 e nel 1975), Guy Tosi ha scritto il suo famoso libro (TOSI 1947). Nel 2010, finalmente, Mario Cimini ha pubblicato l'intero *corpus*, con il testo di Hérelle reso in italiano (CIMINI 2010).

<sup>12</sup> Edizione di riferimento è D'ANNUNZIO, *Maia* [Montagnani].

<sup>13</sup> Il *Taccuino III* (D'ANNUNZIO, *Taccuini* [Bianchetti - Forcella]), quello in cui d'Annunzio rielabora le impressioni e i ricordi legati alla prima parte del viaggio, è un testo di riferimento imprescindibile; ma, come vedremo, è tutt'altro che un resoconto in presa diretta. In qualche caso, dunque, sarà necessario ricorrere ai testi pubblicati in CIMINI 2010.

l'incontro con Ulisse, vero momento fondativo della *Laus Vitae*. Nella concreta esperienza del viaggio, ben poco spazio è riservato all'isola e alla contigua Itaca; scrive infatti d'Annunzio: «[...] l'Itaca diletta al politropo Odisseo. Siamo finalmente nel mare classico. Grandi fantasmi omerici si levano da ogni parte» (p. 39).<sup>14</sup> Più puntiglioso, al momento del passaggio fra Cefalonia e Itaca, Hérèlle annota: «Nous lisons dans l'*Odyssée* (édition grecque-latine de Didot) le retour d'Ulysse». <sup>15</sup> E anche nei famosi esametri<sup>16</sup> che d'Annunzio annuncia a Hérèlle nel febbraio del 1896 («[...] ho composto alcuni versi su la nostra navigazione, e precisamente su l'ora mattutina in cui apparve per la prima volta ai nostri occhi la terra ellenica: il profilo di Leucade. Ve ne ricordate? Pubblicherò questi esametri in un giornale, e ve li manderò») <sup>17</sup> la figura di Ulisse è ancora assente, e dunque la suggestione omerica evocata nei resoconti del viaggio pare caduta nel vuoto. Tutt'altra cosa accade nel poema: al largo di Leucade d'Annunzio e i compagni incontrano Odisseo, e *Maia* trova il suo eroe, o meglio i suoi eroi, quello antico e quello moderno, accomunati dalla profonda fede nietzschiana. Dopo l'epifania di Ulisse, il canto IV prosegue recuperando larghi tratti dell'*Odissea*, soprattutto dai canti XIX-XXIV: l'avvicinamento a Itaca, il sogno di Penelope, il famoso letto, i porcari, di cui Telemaco rammollito dall'ozio diventa re. E la parte finale sviluppa ulteriormente l'identificazione dell'antico eroe col moderno, perché d'Annunzio sovrappone al ritorno di Ulisse in patria il suo personale rimpianto della «terra paterna», delle «tre sorelle» e

<sup>14</sup> Non vale forse neanche la pena di rievocare il rilievo del mito di Ulisse a cavallo fra Otto e Novecento, tanti e tali sono i testi che andrebbero citati; ricordo solo, per la contiguità con l'approccio dannunziano, un passo di Charles Maurras in apertura di *Anthinécia* (stampato nel 1901 in volume, ma nel 1896 su «La Gazette de France»). Poco oltre le Bocche di Bonifacio, l'autore osserva: «[...] nous avons pénétré dans le coeur du monde classique, patrimoine du genre humain. Ulysse est venu jusqu'ici, Ulysse, le prudent et fertile esprit de la Grèce» (MAURRAS, *Anthinécia*: 20).

<sup>15</sup> P. 11 del ms.

<sup>16</sup> D'ANNUNZIO, «*Esametri*» *inediti* [De Michelis].

<sup>17</sup> D'ANNUNZIO - HÉRÈLLE, *Carteggio* [Cimini]: 366.

infine della «madre mortale», in versi tramati di calchi greci.<sup>18</sup> Proprio l'*Inno* alla madre, su cui si chiude il canto IV, segna un punto forte nella struttura complessiva dell'opera, giacché corrisponde alla conclusiva *Pregghiera alla Madre immortale* (la Natura), dove il poeta ribadisce, in un moto circolare di «eterno ritorno», sia la propria identificazione con Ulisse che la perenne necessità del viaggio: «Ma odo anche un rombo lontano / che dice: “Son qua, Ulisside. [...] Riprendi il timone e la scotta; / ché necessario è navigare, / vivere non è necessario.”» (vv. 8388-8400).

Lo sviluppo del primo canto “greco” ci può guidare nella lettura dei successivi, perché il meccanismo fondante resta più o meno simile: in apertura il dato reale, per il quale si possono indicare riscontri sia nei resoconti dei crocieristi sia nei taccuini (in maniera varia, come vedremo da qualche esempio), che il poeta sottopone a un processo elativo di tipo stilistico retorico, e a cui sovrappone un elemento esterno al resoconto del viaggio, quasi sempre di origine letteraria, senza che ciò provochi alcuna cesura, una benché minima oscillazione nella scrittura: fra quanto visto e quanto conosciuto solo attraverso le parole altrui c'è poca differenza. Non è dal dato sperimentale che nasce la conoscenza: è il sapere che genera altro sapere, e per un umanista quale è d'Annunzio non si dà sapere fuori dai libri.

L'impostazione del canto V non è dissimile, ma l'autore deve confrontarsi con una materia davvero ardua da rileggere in chiave epica: i primi tratti sono fedele sviluppo del *Taccuino III* e corrispondono alla realtà del viaggio all'altezza del 1° agosto come registrata anche da Hérelle: la ripresa del vento, il dispiegarsi delle vele (con tutto l'armamentario lessicale che d'Annunzio ricava dall'appassionata lettura del *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti), l'approdo a Patrasso, l'orrore fisico indotto dai luoghi, il corteo funebre, l'atteggiamento rivoltante del pope, e infine la celeberrima

<sup>18</sup> Penso in particolare, ma non solo, agli appellativi rivolti alle sorelle: «dai floridi ricci» (v. 887), «dagli occhi bovini» (v. 895) la prima e la terza, mentre la seconda, per *variatio*, è connotata secondo modalità tutte dannunziane: «[...] quasi d'un velo soffusa / argenteo [...]» (vv. 891-892).

quanto sconclusionata avventura erotica dei nostri eroi, che nel taccuino si articola in tre tappe: l'incontro con la servente della donna di Pirgo «dalle bianche braccia», ovvero la «vecchia parca, coronata d'una grande criniera bianca, quasi tragica, con un viso profondamente incavato», la, vana, promessa di «una vergine di quindici anni – che dà *tutto* fuorché la sua verginità», e infine il mesto ritorno alle «nostre *pure* cuccette». La rievocazione di Hérelle è simile, con un *quid* di malcelato disprezzo – qui come altrove – per i comportamenti dei compagni di viaggio (cc. 15 e 16 del ms.), mentre nel diario di Boggiani, che pure nell'avventura rimase infortunato, non c'è traccia del poco edificante episodio. Difficile pensare a una *tranche* più ostile a ogni slancio elativo; eppure in qualche modo d'Annunzio riesce nell'impresa, focalizzando la sua attenzione sulla fantesca della meretrice, la «vecchia parca» del taccuino, che viene caricata di dignità letteraria nella farandola sulla «vecchiezza di Elena», la parabola sulla progressiva decadenza della Grecia, sino all'orrore della contemporaneità, attraverso il degrado di uno dei suoi miti più suggestivi. È uno snodo ideologico importante, perché il classicismo dannunziano non vuole mai essere archeologico: gli antichi miti sono destinati al disfacimento e alla corruzione, a meno che non si carichino di nuovi significati, come predicato da Nietzsche e come sarà poi esplicitato all'interno di *Maia* nell'inno a Erme. La riflessione teorica si accompagna spesso alla prassi del canto epico, quasi che il poema avesse bisogno di giustificazioni che con ogni evidenza agli autori antichi non erano necessarie: il classicismo moderno, come a tutti ha insegnato Leopardi, si nutre soprattutto di rimpianto.

I canti dal VI al IX vedono gli Ulissidi lontani dalla Fantasia: in treno (forse dotati di apposito foulard) si spostano da Patrasso ad Olimpia il 2 agosto, come registrano anche i tre resoconti dei compagni di viaggio. I canti dedicati a Olimpia sono centrali nello sviluppo del poema (come lo saranno, nella parte romana, quelli dedicati alla Sistina), perché definiscono gli elementi fondanti del classicismo ellenico, non quello destinato a perire, simboleggiato dall'immagine degradata di Elena, ma quello che riesce a

reincarnarsi nella modernità, sotto le fattezze di Erme: il dio nuovo che nasce dall'antico raffigurato da Prassitele.

Il percorso è complesso, e richiede al poeta uno sforzo non indifferente, soprattutto per amalgamare fra loro elementi che hanno un'origine molto diversa, ma che devono raggiungere la stessa – altissima – temperatura stilistica. Dietro i versi, infatti, tralucono non solo gli appunti registrati nel *Taccuino III*, ma anche la memoria fissata da un altro viaggiatore di fronte agli stessi luoghi: Charles Diehl che con le sue *Excursions archéologiques en Grèce* pubblicate a Parigi nel 1890 più di una volta si pone come un serbatoio esterno per la memoria dannunziana.<sup>19</sup>

Lo vediamo già nel canto VI, dove il filo del taccuino, da cui viene la descrizione del paesaggio attorno a Patrasso (vv. 1470-1491), lascia presto il posto all'affollarsi di «una moltitudine immensa / d'uomini, di cavalli, / di carri [...]» (vv. 1522-1527), proiezioni fantastiche degli Elleni che accorrono a Olimpia. Una calca un po' generica<sup>20</sup> che nei versi successivi d'Annunzio articola nell'elenco dei grandi strateghi, dei filosofi, dei letterati che a Olimpia hanno visto consacrato il loro successo: prima i popoli greci, poi i loro eroi, Temistocle, Pericle, Alcibiade; infine un catalogo di scrittori: Erodoto, Ippia, Gorgia, Demostene, Isocrate, Lisia. Il testo francese, dal canto suo (p. 230), annovera «les généraux et les hommes d'État» (Temistocle e Filopomene), «les philosophes et les littérateurs» (Anassagora, Pitagora, Socrate, Platone, Gorgia e Demostene), «les poètes» (Simonide e Pindaro) e infine «les voyants» (Apollonio Tiano). Il “canone dei citati” non è esattamente sovrapponibile, ma il meccanismo è lo stesso.

In chiusura, un riferimento letterario, stavolta a Pindaro e alle sue quattordici *Odi olimpiche*: un altro fantasma della Grecia antica che prende vita sul finire di un canto e, a differenza di quanto accaduto con Ulisse, risponde alle appassionante invocazioni del

<sup>19</sup> TOSI 1967.

<sup>20</sup> Più disincantato, al solito, il punto di vista di Hérelle: «Imaginez cette sorte de foire que devait être la vallée, au moment des jeux» (c. 20 del diario).

poeta. Il gioco stilistico è analogo a quello sperimentato su Omero: Pindaro è «monarca degli inni» (v. 1663), come nella *II Olimpica*, e «aquila» (v. 1664), secondo l'appellativo della stessa ode.

Per l'apertura del canto VII, sempre dedicato a Olimpia, d'Annunzio è piuttosto sguarnito sul fronte dei taccuini, dove (2 agosto, p. 47) leggiamo: «Giungiamo a Olimpia verso le nove. L'albergatore – a cui avevamo telefonato – ci attende. Ci mettiamo su per una viottola erta e polverosa e sassosa che conduce all'albergo. // Dopo una *toilette* sommaria, ci mettiamo a pranzo su un terrazzo che sta d'innanzi alla porta. L'appetito è formidabile». Stavolta si tratta di una materia cui neppure d'Annunzio potrebbe infondere linfa epica, ed ecco allora riemergere le *Excursions archéologiques* appena ricordate. Da qui, seppure in forma di denegazione (visto che al poeta interessa solo la presenza panica diffusa «dai gioghi d'Arcadia»), vengono i primi versi:

Non templi non are non tombe  
non statue votive, non greggi  
di vittime, non teorie solenni lungh'esso il Pecile,  
né il coro dei bronzei fanciulli  
sacrato al dio da Messina,  
né l'opra di Càlami offerta  
da Agrigento, né il toro  
degli Eretrii, né la Vittoria  
di Naupatto ammirammo  
giungendo ai piedi del Cronio  
pinifero [...] (vv. 1681-1692)

[...] on voyait un chœur de trente-cinq enfants en bronze consacré par la ville de Messine, et plus loin des enfants en pierre, oeuvre de Calamis, offerts à Zeus par les gents d'Agrigente [...] et le toreau en bronze des Erétriens, et surtout la Victoire de Paenios, dédiée par les Messéniens de Naupacte (p. 223).

Poco più avanti, quando la narrazione riprende, il materiale dei taccuini ritorna utilizzabile in pieno:

E, poi che al Cronio la notte  
gemmò di stelle la fronte,  
solo discesi là dove  
il Clàdeo breve si mesce  
all'Alfeo tortuoso,  
verso le pietre infrante  
che mute dormivan sul suolo  
augusto, simili a torme  
di atleti dalle bianche  
clamidi nella viglia  
dei Giuochi sotto il plenilunio  
d'ecatombi giacenti (vv. 1743-1755)

[...] la curiosità ci spinge a discendere verso le rovine. [...] Passiamo un piccolo ponte gettato sul Cladeos, su l'antico torrente che affluisce all'Alfeo. Ed eccoci alle rovine. // Un'adunazione enorme di frammenti calcarei, biancastri alla luna; alcune colonne snelle in piedi; altre abbattute e infrante, colossali. Ci avanziamo in silenzio nel grande cimitero di pietra morta [...] In questa stagione un tempo si celebravano le Feste; nel plenilunio che seguiva il solstizio d'estate [...] In questa ora, alla vigilia, la città santa era occupata da una moltitudine innumerevole che già, nel giorno, divisa in teorie sacre aveva percorso l'Attis e aveva depositato le offerte nei santuarii. Gli atleti, raccolti in una solenne aspettazione, meditavano gli sforzi del domani (2 agosto, pp. 39-40).

Ma anche qui, non tutto è frutto della memoria personale: la parte finale dell'appunto, infatti, deriva dal Diehl: «[...] les athlètes, recueillis dans une solennelle attente, prenaient des forces pour le lendemain, et dans la nuit lumineuse, à la face des étoiles, la foule des

pèlerins s'endormait dans l'espoir de la solennité prochaine» (p. 232). Come si vede, fra memoria propria e altrui il poeta non fa alcuna differenza: materiale d'uso, interscambiabile, da riutilizzare in qualunque forma, in più luoghi.

Il canto si chiude con la *Pregghiera al Cronide*, intessuta dei consueti riferimenti letterari di alto lignaggio, qui al *Prometeo incatenato* di Eschilo e all'*Inno orfico ad Atena*:

Pallade Atena dagli occhi  
chiari vergine prode  
artefice meditabonda  
patrona dei vertici forti  
nemica del cieco tumulto  
lucida regolatrice  
del combattimento ordinato  
che reca al sicuro trionfo (vv. 1820-1827)

e si veda l'*incipit* del testo antico:

Pallade unigenita, augusta prole del grande Zeus,  
divina, dea beata, che susciti la guerra, dall'animo forte,  
indicibile, dicibile, di gran nome, che abiti negli antri,  
che governi le alture elevate dei gioghi montani  
e i monti ombrosi, e rallegri il tuo cuore nelle valli,  
godì delle armi, con le follie sconvolgi le anime dei mortali.<sup>21</sup>

Il percorso del canto VIII è molto simile a quello del VII: aderenza al dato biografico registrato nel *Taccuino III* per il bagno nell'Alfeo (ricordato anche da Hérelle, con una sottolineatura polemica rivolta alla nudità dei convenuti, e da Boggiani), che acquista nel

<sup>21</sup> *Inni orfici* [Ricciardelli].

poema dannunziano una spiccata dimensione panica. Nella nuova sezione dedicata al museo di Olimpia il debito del taccuino nei confronti del Diehl si fa ancora più impressionante: quelle che Longhi avrebbe chiamato «spuntature d'impressione immediata» sono in realtà traduzioni fedeli. Un solo esempio: nel taccuino leggiamo «A sinistra sta Pelope, giovine imberbe, dal bel corpo elegante e svelto. A fianco dei due avversarii, con rigida simmetria, Sterope dalle lunghe vesti con il capo un poco rivolto, e Ippodamia pensosa, chiusa nel grave peplo dorico dalle pieghe dritte e rigide» (p. 51), che traduce il passo di Diehl a p. 256:

[...] à gauche, c'est Pelops tout jeune et imberbe encore, dont le beau corps juvénile est plein d'une élégante souplesse; et aux côtés des deux adversaires, opposées elles aussi avec une rigoureuse symétrie, Stéropé en longs vêtements et détournant légèrement la tête, Hippodamie pensive, vêtue du lourd péplos dorien aux plis raides et droits, complètent le motif central de la composition.

I vv. 2143-2152 sono poco più che un adattamento degli appunti:

O Ippodàmia, nel rotto  
fronte del Tempio giacente,  
io vidi te sola  
tra Pelope e i quattro cavalli,  
orrendo virgineo silenzio,  
chiuso nella gravezza  
del dorico peplo. Costretta  
nelle pieghe rigide come  
nelle ferree dita del Fato  
eri, o figlia d'Enomào.

Ma la chiusa del canto, come abbiamo già visto, richiede sempre un sovrappiù letterario, che in questo caso viene offerto dall'*Ifigenia in Aulide* euripidea (Ifigenia, figlia di Agamennone e dunque nipote di Atreo, figlio di Ippodamia); lo verificiamo nei versi che d'Annunzio mette in bocca alla fanciulla prima del suo sacrificio:

“Recate i canestri! Versate  
sul fuoco l'orzo lustrale!  
Conducete vittima all'ara  
me trionfatrice dell'alta  
Ilio! Coronatemi il capo!  
All'Ellade io do la mia vita.” (vv. 2220-2226)

E si confronti il modello:<sup>22</sup> «Si consacrino i canestri, il fuoco purifichi i grani d'orzo, mio padre giri verso destra intorno all'altare. Io vengo a portare vittoria e salvezza agli Elleni» (vv. 1470-1474). Ma tutta la strofa corrispondente ai vv. 2227-2247 è costruita per *variatio* (in realtà piuttosto sbrigativa) sul testo euripideo.

L'andamento ormai standard di questi canti greci viene profondamente rivoluzionato al canto IX dalla epifania dell'Ermes di Prassitele, che del resto non emozionò solo d'Annunzio. Scrive infatti Boggiani: «me ne sono staccato con vero rammarico; avrei pianto...! E Gabriele che era con me – lo vedevo negli occhi suoi – provava la mia stessa emozione».<sup>23</sup> I primi versi del poema (2290-2331) sono simili a quelli dei canti precedenti, ricalcati sulle osservazioni del taccuino (pp. 50-51), a loro volta in parte recuperate dal Diehl.

Ma dopo pochi versi la descrizione della statua lascia spazio alla lunga *Pregbiera a Erme* (vv. 2332-2982): è una tappa fondamentale, prodromo per il futuro sviluppo del

<sup>22</sup> EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide* [Ferrari].

<sup>23</sup> CIMINI 2010: 91.

poema. Ermete è un dio giovane, figlio di Maia, «Maestro dei Sogni» (v. 2773) come nel IV *Inno omerico*,<sup>24</sup> sovrano della trasformazione («di congiungimenti maestro», v. 2923), del divenire, dell'operosità "industriale" e, dunque, dei tempi nuovi. Si tratta in qualche modo di una sorta di prova, di anticipazione del canto XI, in cui d'Annunzio celebrerà l'elogio della decima musa, la modernità. Qui è un dio già conosciuto ad assumere movenze e significati inusuali, a farsi interprete di tempi ormai mutati (si vedano gli epiteti classici che tramano la *Pregghiera*,<sup>25</sup> quasi a sottolineare il continuo rapporto fra antico e moderno), là sarà addirittura necessario infondere vita a una divinità sino a quel momento inesistente. Ancora poco, e i confini della Grecia andranno stretti al novello Ulisse, che per concludere il suo periplo dovrà attingere lidi diversi.

Anche i canti successivi al IX sono tramati di importanti riflessioni teoriche: la sezione greca della *Laus* si apre con l'individuazione dell'*alter ego* del protagonista, un Ulisse che d'Annunzio fa interagire con la realtà fenomenica del suo viaggio, proiettando l'esperienza in una dimensione epica, lontana da quella biografica. A questo primo "movimento" del poema, dal dato di realtà alla sua trasfigurazione, viene via via ad affiancarsi una riflessione teorica, sul classicismo, o meglio sulla possibile forma di un classicismo moderno. A prestare fede a Hérelle, già durante il viaggio d'Annunzio si era interrogato sul rapporto arte natura nel caso della Grecia. Leggiamo, infatti, un appunto del 4 agosto, subito dopo l'escursione a Olimpia:

<sup>24</sup> Non pochi i riferimenti all'*Inno omerico* a Ermete; cfr. MONTAGNANI 2010.

<sup>25</sup> Un esempio minimo, in apertura della *Pregghiera*: «"O figlio di Maia" pregai / "figlio dell'Atlantide Maia / dall'affocata faccia, / che onoro notturna fra gli astri / Pleiade dai sandali belli / dal crin di giacinto [...]» (vv. 2332-2337): tre epiteti grecizzanti attribuiti a Maia, il secondo e il terzo piuttosto tradizionali, mentre il primo pare un classico caso di "falso antico". E si legga a confronto l'attacco dell'*Inno omerico* dedicato a Demetra: «Demetra dalle belle chiome, dea veneranda, io comincio a cantare, / con lei la figlia dalle belle caviglie» (*Inni omerici* [Cassola]).

Réflexion de G. d'A. sur la nature et sur l'art en Grèce. Ici, dans ce pays maigre, sec, ou tout s'accuse en lignes arrêtées, l'homme est obligé de lutter pour se soustraire à l'empire de la nature [...] ce sont eux [les Grecs] qui se sont imposés aux choses. Race orgueilleuse et superbe, ils ont mis sur les choses la marque de leur génie propre. Tout leur art vient de là (c. 22).

Ma l'incontro con Nietzsche (mediato, letto superficialmente, frainteso, ma comunque fondamentale) permette a d'Annunzio di andare oltre la riflessione sul rapporto fra il contesto naturale e l'anima – anche poetica – di un popolo, e di individuare in una nuova mitologia la chiave di un classicismo non archeologico e pedante, ma trionfale. Il pezzo sull'Ermes di Prassitele ci guida verso il rinnovato modello di divino e di eroico, che viene precisandosi nel canto X. Qui, infatti, poco dopo la ripresa del viaggio per mare, d'Annunzio incastona *I miti superstiti* (vv. 3109-3150), un frammento di composizione tarda<sup>26</sup> incentrato sul rapporto passato / presente, e sulla natura intimamente mitica della terra greca: «Ma i Miti, foggiate di terra / d'aria d'acqua di fuoco / e di passione furente, / sono il tuo popolo vivo» (vv. 3126-3129). Il nesso fra eroe e mito, implicito in tutta la riflessione dannunziana in materia, lo troviamo chiaramente espresso in una notazione autografa sull'antiporta della traduzione francese da Thomas Carlyle, *Les Héros*, pubblicata nel 1888 e custodita al Vittoriale: «Gli Eroi sono i seminatori e i trasfiguratori della Terra (i generatori del pensiero). Gli eroi fanno della loro stirpe la rivelazione di Dio [...]».

La parte finale del canto X, la zona deputata all'innalzamento letterario della materia, è riservata a *L'apparizione apollinea*, tramata di echi classici, dall'*Inno omerico ad Apollo* dal cui esordio d'Annunzio ricava l'attacco della sua strofa: «E tutti balzammo a guatare / la faccia d'Apollo apparita» (vv. 3171-3173), e «Io mi ricorderò, e non voglio dimenticarmi, di Apollo arciere / che fa tremare gli dei mentre giunge alla dimora di Zeus:

<sup>26</sup> È infatti ancora assente nell'*Avviso Treves* che pubblicizza, all'inizio del 1903, l'ormai imminente uscita delle prime *Laudi* (su tutto questo si cfr. l'introduzione a D'ANNUNZIO, *Maia* [Montagnani]).

/ al suo avvicinarsi balzano in piedi / tutti, dai loro seggi [...]],<sup>27</sup> a quello a *Dioniso* (il VII),  
dove il poeta estrapola gli «antichi portenti» dei vv. 3280-3286:

quando per la còncava nave  
gorgogliò vino odorato  
e per la vela si sparse  
alta racemifera vite  
e l'edera l'albero avvolse  
di corimbi e s'ebbe corona  
ogni scalmo. [...]

e nel testo greco:

Dapprima, sulla veloce nave nera, gorgogliava  
vino dolce a bersi, profumato, da cui si effondeva un aroma  
soprannaturale: stupore prese tutti i marinai, quando lo videro.  
Subito dopo si distesero lungo il bordo superiore della vela  
tralci di vite, da una parte all'altra, e ne pendevano abbondanti  
grappoli; intorno all'albero si avviticchiava una nera edera,  
ricca di fiori, su cui crescevano amabili frutti (vv. 35-41).

A partire dal canto XI, il rapporto col dato biografico di partenza tende a mutare, all'inizio in maniera quasi impercettibile: gli Ulissidi navigano serenamente, quando alla visione del mare greco si sovrappone il ricordo di quello Tirreno, dai fondali ricchi di prede («Armonie», secondo gli insegnamenti del Guglielmotti), e di lì si apre una rievocazione dei «Poggi di Fiesole» e dell'incanto primaverile di Bellosguardo. La parentesi di *Ver blandum*, inattestata nell'Avviso Treves, è tutt'altro che un "a parte"

<sup>27</sup> Sempre in *Inni omerici* [Cassola]; l'inno è il III, cioè il primo dei due dedicati ad Apollo.

lirico esornativo cui d'Annunzio pone fine con la rievocazione delle imprese, non molto eroiche invero, degli Ulissidi piromani e sterminatori di falchi:<sup>28</sup> si tratta invece del primo indizio del movimento che congiungerà la Grecia all'Italia (qui è la Toscana, più avanti sarà Roma), permettendo all'autore di chiudere il cerchio di *Maia*.

Il canto si riallinea al taccuino<sup>29</sup> con la tappa di Delfi: la sfinge di Nasso, le tre cariatidi danzanti, un gruppo di donne greche intraviste dal poeta. Esattamente la materia della strofa che si stende fra i vv. 3612-3633. Ma l'esile traccia biografica lascia ben presto il posto all'altro grande "pezzo" teorico sul primato del presente sul passato: l'elogio della modernità, di quella *Decima musa* già presente nell'*Avviso Treves*, musa dei «Distruttori» nietzschiani, chiamata a celebrare i tempi nuovi, quelli del trionfo delle macchine, in grado di liberare gli uomini dalla schiavitù del lavoro manuale. In chiusa di canto l'usuale innalzamento letterario lascia il posto a un rito di matrice dantesca, che consentirà all'eroe – purificato – di accedere al santuario di Delfi: «Lavai la mia fonte nell'acqua / castalia, ne bevvi nel cavo / delle mie mani; alacre e puro / salii pel cammino solenne / verso le ruine del Tempio» (vv. 3902-3906). Il bagno nell'Alfeo del canto VIII aveva ancora una matrice biografica, come attestato dai taccuini; questo si direbbe invece di origine solo letteraria.

L'ennesima ripresa del viaggio, al canto XII, segna l'abbandono, o quasi, della riflessione teorica sul classicismo e assieme un progressivo quanto inquietante sfaldarsi del dato oggettivo: le tappe evocate solo in minima parte corrispondono a quelle reali, e il «periplo ellenico» che il poeta tratteggia è solo mentale, non corrisponde ad alcun percorso, né reale né possibile. Con la conclusione del *Taccuino III* (non saprei dire se ci sia un nesso di causa effetto, ma non mi sento di escluderlo), il rapporto di d'Annunzio

<sup>28</sup> Entrambe presenti nel *Taccuino III*, che con la «strage crepuscolare dei falchi» e col «superbo spettacolo» dell'incendio (D'ANNUNZIO, *Taccuini* [Bianchetti - Forcella]: 59-60) si avvia a conclusione; solo il destino degli sfortunati falchi, invece, è testimoniato da Hérelle.

<sup>29</sup> Quello numerato 1 in D'ANNUNZIO, *Altri taccuini* [Bianchetti], che propone più o meno i contenuti di III, ma in forma non rielaborata.

con il dato di memoria cambia, quasi che l'organizzazione in forma letteraria del più celebre dei taccuini greci ne agevolasse l'inserimento diretto nel testo poetico. La parte successiva del resoconto di viaggio risulta tramandata dai *Taccuini IV* e *V*; o meglio solo dal *V*, giacché il *IV* si limita a registrare il contenuto – «Crociera nello Ionio e nell'Egeo / Delfo Corinto Micene» – e la data del 5 agosto, giorno dell'escursione a Delfi. Il *V*, dal canto suo, è ben lontano dall'aver conosciuto quel processo di nobilitazione della scrittura che riscontriamo nel *Taccuino III*: è rimasto allo stato dell'appunto, nella forma impressionistica in cui anche il *III* era stato scritto in origine, e che ci è conservata dal primo degli *Altri taccuini*. Oltre a non aver subito alcuna riscrittura, i materiali annotati nel *V* sono piuttosto rarefatti e saltuari: privo di un aggancio oggettivo, o almeno avvertito come tale, il poeta si è forse sentito più libero di ricostruire una storia che, con i dati del viaggio, quali ce li hanno conservati i resoconti dei suoi compagni di crociera, ha sempre meno a che vedere.

Ricapitoliamo, per quanto possibile, i fatti: la crociera della Fantasia, il 4 agosto, si riavvia verso l'approdo di Corinto. Kalamaki, Corinto, Micene, Argo, Nauplia, Tirinto, Megara, Eleusi ed Atene sono le tappe dei novelli Argonauti (anche se solo Micene e Tirinto vengono visitate, le altre sono appena sfiorate); carta alla mano, un percorso sensato, da turista bene avvezzo ai *tours* ellenici. Quello dannunziano in *Maia* è invece un vero labirinto, una pura proiezione mentale: Corinto e l'Acrocorinto, l'altura a sud della città dove d'Annunzio non è mai salito (la Fantasia non fece scalo). L'evocazione dei luoghi si sviluppa soprattutto in chiave mitica, facendo tutt'uno del dato di realtà (effettivo o più spesso fittizio) e della sua trasfigurazione poetica: *Il fanciullo Thanatos*, per esempio, evade dalla cassa di Cipselo ricordata nel *Taccuino III* (p. 43) per farsi compagno del poeta alla scoperta di entità magiche, dallo *Specchio di Lais* al cavallo alato (*Pegaso domato*).

Appena un ricordo del viaggio reale ai vv. 4107-4116,<sup>30</sup> ma rapidamente il poema ci trasporta in un'altra realtà, quella di Tebe («O Tebe, di te mi sovviene», v. 4117): la città non è lontana da Delfi, ma gli escursionisti del 1895 non ci andarono. In terra tebana abbondano i «falsi ricordi», dettagli solo all'apparenza realistici: «[...] bevemmo il sapore / del supplizio all'ombra dei meli» (vv. 4137-4138), o «[...] All'Edipodèia / alternammo i sorsi col succo / delle persiche molli» (vv. 4153-4155), che si intrecciano a materiali di origine disparata, come tutto il passo sulle qualità delle acque (vv. 4138-4147) prelevato (come registra per primo Palmieri nel suo commento a *Maia* del 1941) dal *Volgarizzamento* di Palladio (testo di lingua ampiamente frequentato dal d'Annunzio laudistico), o la figurina di Tanagra, che pare evasa da *Alcyone*.

Argo e Tirinto segnano un nuovo ricongiungimento del viaggio reale con quello fantasmatico, ma il materiale apparentemente biografico è piuttosto di origine libresca, questa volta il Thomas degli *Études sur la Grèce*,<sup>31</sup> a cui d'Annunzio fa ricorso, sia per la descrizione di Argo (vv. 4180-4186) che per quella di Tirinto (vv. 4190-4195).

La situazione non muta di molto per le tappe successive: Micene (dove il ricordo dannunziano, più che ai luoghi storici, corre alla *Città morta*), Megara, Egina e infine Salamina, presente in un cenno del *Taccuino V*: «Salamina ha nel suo dorso una incavatura simile a quella di una sella» (p. 71), ma che trasmigra nel testo dannunziano (vv. 4390-4395) soprattutto sulla scorta di un altro passo del Thomas.

E così il poeta, con qualche difficoltà, conclude il canto XII; canto che possiamo supporre tutto composto nel 1903, giacché nell'Avviso Treves compare solo il vago titolo di *Periplo ellenico*: è evidente che il poeta pensava a qualcosa del genere, ma non aveva

<sup>30</sup> «e in uno sguardo abbracciare / i due golfi [dello Ionio e dell'Egeo], la sitibonda / Argolide, gli arcadi gioghi, / i vertici sacri alla Danza / e al Canto [le due cime del Parnaso], l'isole guerriere / e agresti [Egina e Salamina, secondo i diari di bordo della crociera], e il Monte dell'api [l'Imetto] / e il Sunio e il Laurio e quella, / anima mia, c'è la tua sposa / diletta, che non canterai / perché troppo a dentro ne tremi [Atene, ovviamente, spesso evocata ma assente nel poema]».

<sup>31</sup> THOMAS, *Études sur la Grèce*, segnalato da TOSI 1947.

ancora scritto nulla. E la situazione sembra identica per i canti XIII e XIV, che sono fatti veramente di poco: cessata – o quasi – l’ispirazione dei taccuini, d’Annunzio ricorre per il canto XIII all’*Inno omerico a Demetra*, che gli offre un robusto telaio per i vv. 4453-4494, mentre qualche tessera, di nuovo, viene dalle *Excursions archéologiques* del Diehl (vv. 4516-4523). Sul finire del canto, l’ennesima allusione al cambio di passo, alla necessità di un “altrove” rispetto alla Grecia, anche una Grecia rinnovata da Ermes e dalla Decima Musa: foscolianamente il poeta dal ricordo di Salamina trascorre alla battaglia combattuta dai Fabii sulle rive del Cremera, «[...] pieno / dell’altra mia patria», proiettato cioè nella dimensione moderna della classicità, quella italica.

Non molto, ancora, di greco, troveremo nella *Laus*: giusto la tappa di Eleusi e Colono nel canto XIV,<sup>32</sup> costruito in maniera simile a tutti quelli cui è venuto meno l’apporto dei taccuini: passi descrittivi derivati dagli *Études* di Thomas (vv. 4563-4571, 4680-4682, 4685-4692, 4734-4739, 4784-4788), cui il poeta inframmette echi letterari. In questo caso il Sofocle dell’*Edipo a Colono*, citato in *Maia* proprio coi versi incipitari: «“Figlia del cieco vegliardo, / Antigone, dove siam giunti? / in quale città di mortali?”» (vv. 4579-4581), e poi variamente ripreso (i luoghi sono segnalati da tutti i commenti) sino al v. 4648.

Il canto XV porta a compimento la svolta del poema: quanto si colloca al di là ha il sapore di un nuovo inizio, di una nuova dimensione di viaggio e di conoscenza, sottolineata dalla ripresa puntuale dei primi versi della *Laus*:

O Vita, o Vita,  
dono terribile del dio,  
come una spada fedele,  
come una ruggente face,

<sup>32</sup> Al Museo di Eleusi d’Annunzio dedica alcuni tratti del *Taccuino V*, con scarse ricadute, però, sul tessuto del poema.

come la gorgóna,  
come la centàurea veste (vv. 1-6 e 5524-5529).<sup>33</sup>

Eppure dobbiamo registrare un'ultima tappa, quella di Delo, oramai del tutto avulsa dalla realtà del viaggio, e anche dalla rivisitazione epica sperimentata nei canti che precedono questo. Sull'isola, infatti, d'Annunzio non andò mai; men che meno fu «l'ultimo approdo» prima del «triste ritorno»: il poeta abbandonò i compagni e il viaggio, stroncato dal mal di mare, durante la sosta al Pireo, il 21 o il 22 di agosto, e comunque la Fantasia non fece scalo a Delo.

A cosa serve, dunque, l'isola incantata? Perché una tappa fasulla in luogo di Atene? Sull'assenza di Atene è difficile formulare ipotesi, se non che la caratteristica stanziale del soggiorno lo rendeva sommamente inadatto alla natura odeporica della prima parte di *Maia*. Delo, per converso, funge magnificamente da epilogo per la parte greca e da viatico per la seconda *tranche*, sotto il segno della *Deliaca Lex* «Sii puro»,<sup>34</sup> che accompagnerà il poeta prima nella sua discesa verso l'inferno delle città terribili (che corrispondono alle «città soavi» del III canto) e poi nel riscatto ecfrastrico della Cappella Sistina, equivalente italico degli splendori di Olimpia.

La seconda parte di *Maia*, per molte ragioni, forse anche per la fretta necessaria a comprimere in pochi mesi la scrittura di una gran mole di testo, perde per via molte delle caratteristiche originarie del poema: il mare, il viaggio, gli eroi. Ma la conclusione, che è saldamente organizzata già nell'Avviso Treves del 1903, riprende tutti i fili: il «dèspota» del v. 8391 ci appare una sorta di controfigura di Ulisse, la *Preghiera alla Madre immortale* (la Natura), oltre che porsi come palinodia rispetto alla preghiera di San

<sup>33</sup> E in maniera affatto analoga alla ripresa dall'*Odissea* nei primi canti del poema, all'altezza dei vv. 5076-5082 d'Annunzio farà ricorso all'*Enaide*, cioè al testo fondativo dell'altra civiltà, per aprire la seconda metà del suo viaggio (VII, 107-30).

<sup>34</sup> Come è ben noto, a Delo nessuno poteva nascere e nessuno morire; era quindi una terra non toccata dalla contingenza umana.

Bernardo alla Vergine, corrisponde all'*Inno alla madre mortale* dell'Ulisside al canto IV. Il messaggio finale dell'opera «[...] necessario è navigare, / vivere non è necessario» (vv. 8399-8400) suggella infine in maniera circolare il periplo dell'eroe moderno, che è arrivato esattamente dove voleva arrivare, al punto di partenza, perché non conta la meta, ma il percorso.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- D'ANNUNZIO, *Altri taccuini* [Bianchetti] = Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976.
- D'ANNUNZIO, "Esametri" *inediti* [De Michelis] = Gabriele d'Annunzio, "Esametri" *inediti*, seguiti da una *Notizia* di Eurialo De Michelis, in «Il Verri», 7-8 (1985), 37-47.
- D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva] = Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999.
- D'ANNUNZIO, *Maia* [Montagnani] = Gabriele d'Annunzio, *Maia*, edizione critica a cura di Cristina Montagnani, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2006.
- D'ANNUNZIO, *Primo vere. Canto novo. Intermezzo* [Palmieri] = Gabriele D'Annunzio (con la maiuscola in uso all'epoca), *Primo vere. Canto novo. Intermezzo*, con interpretazione e commento di Ezio Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1953.
- D'ANNUNZIO, *Taccuini* [Bianchetti - Forcella] = Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.
- D'ANNUNZIO - HÉRELLE, *Carteggio* [Cimini] = Gabriele d'Annunzio e Georges Hérèlle, *Carteggio D'Annunzio-Hérèlle (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004.
- EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide* [Ferrari] = Euripide, *Ifigenia in Aulide*, traduzione italiana di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 1998.
- Inni omerici* [Càssola] = *Inni omerici*, traduzione italiana di Filippo Càssola, Milano, Mondadori, 1986.

*Inni orfici* [Ricciardelli] = *Inni orfici*, traduzione italiana di Gabriella Ricciardelli, Milano, Mondadori, 2000.

MAURRAS, *Anthinéa* = Charles Maurras, *Anthinéa: d'Athènes à Florence*, Paris, Champion, 1901.

THOMAS, *Études sur la Grèce* = Gabriel Thomas, *Études sur la Grèce. Beaux-Arts. Les sites et la Population*, Paris, Berger-Levrault, 1895.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

CIMINI 2010 = Mario Cimini, *La crociera della "Fantasia". Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale*, Venezia, Marsilio, 2010.

MONTAGNANI 2007a = Cristina Montagnani, *Il viaggio immobile. D'Annunzio e la genesi di "Maia"*, in «Filologia italiana» 4 (2007), 215-248.

MONTAGNANI 2007b = Cristina Montagnani, *"Navigare è necessario"?: postille a un viaggio iniziatico*, in *Questioni odepatiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, a cura di Giovanna Scianatico e Raffaele Ruggiero, Bari, Palomar, 2007, 547-566.

MONTAGNANI 2010 = Cristina Montagnani, *Un traduttore "maestro di sogni": d'Annunzio e gli "Inni omerici"*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, a cura di Andrea Carrozzini e Giuseppe Camerino, Galatina, Congedo, 2010, 441-51.

TOSI 1947 = Guy Tosi, *D'Annunzio en Grèce. "Laus Vitae" et la croisière de 1895*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.

TOSI 1967 = Guy Tosi, *Une source inédite de "Laus Vitae": "Les excursions archéologiques de Charles Diehl"*, in «Lettere italiane», XIX, 4 (1967), 483-486.

Viaggiare a occhi chiusi: l'esperienza ulissiade di *Maia*

TOSI 1973 = Guy Tosi, *D'Annunzio découvre Nietzsche*, in «Italianistica», II (1973), 3, 481-513.