

# **UCLA**

## **Carte Italiane**

### **Title**

Il “fratello secentesco” perduto: Gabriele D’Annunzio e la riscoperta del marinismo

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/5pp0b0tm>

### **Journal**

Carte Italiane, 13(1)

### **ISSN**

0737-9412

### **Author**

Barni, Chiara

### **Publication Date**

2021

### **DOI**

10.5070/C913049547

### **Copyright Information**

Copyright 2021 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

## Il “fratello seicentesco” perduto: Gabriele D’Annunzio e la riscoperta del marinismo

Chiara Barni

### Introduzione

Il Barocco insegue e realizza un’arte esuberante e ardita, dinamica e imprevedibile, emotiva e spettacolare. La “poetica della meraviglia” di Giambattista Marino promuove una lirica che rielabora e impreziosisce i canoni classici con metafore e concetti sorprendenti, secondo il rinnovato gusto stilistico. Per più di due secoli, però, la storia critica ha guardato con netta avversione all’intera produzione letteraria del Seicento, tacciandola di servilismo e artificiosità.

Le cose cominciarono a cambiare a cavallo tra Ottocento e Novecento: nell’ambito di quella che è nota come la *questione barocca*, assistiamo in Europa a una generale rivalutazione del Seicento, dalla critica dello storico dell’arte Heinrich Wölfflin alle suggestioni della filosofia di Friedrich Nietzsche. In Italia, la radicata tradizione ostile al Barocco, gravato dal giudizio negativo di Francesco De Sanctis prima e Benedetto Croce poi, comincia ad essere scalfita da un nuovo gusto rappresentativo delle ultime generazioni, a partire da una significativa conferenza del 1894 di Enrico Nencioni. Il critico e traduttore, sensibile alle tendenze europee coeve, aveva infatti ufficializzato per primo l’analogia tra il Seicento e la sua contemporaneità, con atteggiamento volutamente provocatorio nei confronti dell’“Accademia.” Si era così dichiaratamente aperto un primo spiraglio al riaffiorare della sensibilità barocca in Italia; un’operazione già iniziata anni prima, seppur in modo implicito e occulto, dall’amico e allievo di Nencioni, Gabriele D’Annunzio.<sup>1</sup>

Dopo aver tratteggiato la storia dei fermenti barocchi europei, l’articolo dimostra come sia proprio il vate di Pescara a rappresentare la prima figura-chiave che veicola il Barocco nel Novecento italiano, a partire da un’affinità estetica e umana che mette in discussione i parametri classici, promuove l’esperienza sensoriale ed esalta l’irrequietezza frenetica. Tuttavia, in un clima culturale ancora apertamente ostile alla letteratura barocca, una diretta ammissione al riguardo non sarebbe certamente stata appropriata. Questo studio si propone allora di apportare nuove prove e considerazioni sulla segreta correlazione tra D’Annunzio e i seguaci di Marino, lontani nel tempo, ma, come si vedrà, vicini nella sensibilità.

---

<sup>1</sup> Lo stretto legame umano e intellettuale tra Enrico Nencioni e Gabriele D’Annunzio è palesato in più occasioni da entrambi; in particolare, il poeta pescarese ha sempre rivolto parole di stima e profondo debito verso colui che considerava un maestro. Si veda ad esempio l’appassionato saggio a lui dedicato, “Per la morte di un poeta,” che funse da prefazione alla critica postuma di Nencioni; qui, ricordando gli anni giovanili, D’Annunzio lo definì “eloquentissimo pedagogo” e “fratello, più che padre” (Gabriele D’Annunzio, “Per la morte di un poeta,” in *Saggi critici di letteratura italiana* [Firenze: Le Monnier, 1911], VIII). Un’altra significativa testimonianza proviene dal *Libro segreto di Gabriele D’Annunzio*, diario autobiografico e sua ultima opera. “Mi ricordo. Più d’una volta al mio dolce pedagogo fiorentino Enrico Nencioni avevo parlato – con angoscia talvolta – del nodo lirico annodato dentro di me; ch’io pur m’affannavo a disciogliere, che mi bisognava pur disciogliere per essere il grande poeta certo” (*Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D’Annunzio tentato di morire*, a cura di Angelo Cocles [Verona: Mondadori, 1935], 424-425).

Prima di tutto, si intende far emergere il netto apprezzamento da parte di D'Annunzio dell'innovativo saggio di Nencioni, come si evince dai numerosi segni di lettura della copia personale e da una sua significativa rielaborazione. Si considereranno poi gli indubitabili spunti nel primo romanzo, *Il Piacere* (1889), un tributo alla Roma barocca ed elogio alla vita gaudente e pagana di Andrea Sperelli. La prosa è impregnata di quella rivoluzione sensuale cominciata da Marino con l'*Adone*, il poema epico che vede il suo svolgimento nell'incanto atemporale del Giardino, appunto, del *Piacere*.<sup>2</sup> Dopo aver evidenziato la ripresa del gusto barocco nel pensiero e nei romanzi, l'articolo si soffermerà in particolar modo sull'analisi della prima esperienza poetica di D'Annunzio, mettendola a confronto con la lirica marinista. Il tacito riferimento al Barocco affiora con vigore nello stile sensuale e cultore della parola, ma anche e soprattutto nelle tematiche, dalla dimensione carnale dell'amore alla percezione della fugacità del tempo.

Una volta svelata la corrispondenza tra Marino e D'Annunzio, vale la pena interrogarsi sulle motivazioni alla base di questo recupero del Barocco. Seppur nei rispettivi contesti storici, lontani di quasi tre secoli e perciò carichi di peculiarità proprie, i due sono accomunati dalla medesima operazione, di ambizioni culturali e politiche. Se Marino e i suoi discepoli aspiravano a demolire i parametri del petrarchismo, D'Annunzio è il primo portavoce italiano dei poeti – e degli uomini – moderni, dichiaratamente distanti dal classicismo carducciano. Sia Marino che D'Annunzio, infatti, furono scardinatori di coordinate, provocatori sempre alla ricerca di avanguardie artistiche e in aperto conflitto con le tradizioni censuranti. Disvelando una netta crisi della fiducia nei valori idealizzanti, i due intrapresero, *mutatis mutandis*, una sottile battaglia intellettuale mirata a criticare un'ortodossia imperante.

## La stroncatura crociana

Tradizionalmente, l'inedito *focus* sulla dimensione sensoriale, manifestato spesso da prodezze retoriche, ha portato i commentatori italiani a condannare l'intera produzione letteraria del Seicento, contrassegnandole un generale impoverimento filosofico: i marinisti ricorrevano alla meraviglia e all'eroticismo per tentare di compensare ciò che De Sanctis definiva “un assoluto ozio interno,” dando vita a “un meccanismo vuoto, un repertorio logoro.”<sup>3</sup>

Questa fu la posizione egemonica tenuta dalla critica, a partire dall'Illuminismo fino ancora al primo Novecento. Emblematico fu un ciclo di convegni tenuto a Firenze nel 1894 sui costumi della vita italiana nel Seicento; in quell'occasione, la relazione sull'opera di Marino toccò al poeta e critico Enrico Panzacchi. Il “secentismo” viene da lui degradato a “malanno,” “guaio comune,” e infine a “una specie di lebbra universale che invase le letterature europee di quel tempo.”<sup>4</sup> La principale accusa mossa alla cultura barocca fu la totale assenza di impegno civile o religioso, a cui corrispondeva necessariamente una poesia goffa, falsa e priva di scopo. Con retorica decisamente paternalistica, il relatore arrivò a definire l'*Adone* un poema “frivolo e meschino.”<sup>5</sup>

L'autorità critica a cavallo tra Otto e Novecento è però Benedetto Croce, il quale, dato il

---

<sup>2</sup> Pubblicato nel 1623 a Parigi, l'*Adone*, come sostiene Emilio Russo nell'Introduzione all'edizione da lui curata, aveva l'ambizione di porsi in discendenza con i poemi di Ariosto e Tasso. Per la prima volta, tuttavia, la trama, dall'impronta decisamente laica, ha un *focus* marcatamente sensoriale: il contenuto epico consiste nell'instabile e tragico amore tra Venere e Adone, ambientato nel Giardino del Piacere (Canto VI). Si veda: Giambattista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo (Milano: BUR Rizzoli, 2013).

<sup>3</sup> Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo (Torino: Einaudi, 1996), 609-610.

<sup>4</sup> Enrico Panzacchi, “Giambattista Marino,” in *La vita italiana nel Seicento. Conferenze tenute a Firenze nel 1894* (Milano: Fratelli Treves Editori, 1919), 206-207.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 220.

rinnovato interesse per il Barocco soprattutto in contesto decadentista, si trovò costretto ad affrontare la spinosa questione. Il giudizio crociano sull'età barocca, qui necessariamente riassunto in breve, è talvolta ambiguo e contraddittorio; in ogni caso, è interessante notare come appaia spesso legato all'associazione di Marino con D'Annunzio. Nel 1910 Croce dichiara che occorre abbandonare il preconcetto che da sempre aveva congiunto il secolo a "una follia, una pestilenza,"<sup>6</sup> cominciando così a guardare al Seicento con l'oggettività dovuta a qualsiasi periodo storico; dopotutto, "se qualcosa decade, qualche altra nasce o germina."<sup>7</sup> Questo fermento consiste per il critico principalmente in due caratteri della poesia marinista: il sensualismo e l'ingegnosità. Ed è proprio il sensualismo ad essere rievocato dal "decadentismo poetico e artistico degli ultimi decenni, e in particolare [dal] dannunzianismo."<sup>8</sup> Croce ravvede sia in Marino che in D'Annunzio l'assenza dell'elemento etico, la licenziosa celebrazione della figura femminile, l'equilibrio tra *innovatio* e *imitatio* di un repertorio letterario universale, e il ricorso a un linguaggio musicale e simbolico, talvolta verboso. Nonostante riconosca i presupposti culturali che dividono i due, Croce è altresì convinto che "il decadentismo europeo dell'ultimo trentennio, al quale l'Italia ha dato la voce più potente, Gabriele D'Annunzio, ci ha messo in grado di comprendere più agevolmente la poesia e l'arte in genere del Seicento."<sup>9</sup>

L'iniziale simpatia crociana nei confronti del diciassettesimo secolo è effettivamente limitata: il critico cambia nettamente parere proprio quando matura al contempo un'avversione per la letteratura a lui contemporanea. Come osserva giustamente Andrea Battistini, la condanna definitiva alla produzione letteraria del Seicento giunge nel 1928, seguendo la stessa parabola critica relativa al giudizio su D'Annunzio. La scomunica dell'età barocca si lega alla resistenza morale nei confronti del fascismo, caratterizzato da un analogo clima ipocrita e altisonante.<sup>10</sup> Croce, con rinnovato disdegno, arriverà così a intendere per "Barocco" un peccato estetico, una "nullità poetica" fatta di una "pienezza che mal dissimula il vuoto,"<sup>11</sup> nonché, in definitiva, negazione dell'arte stessa.

## La rivalutazione europea

Il contesto culturale italiano *fin de siècle* appare assai diverso da quello europeo. La prospettiva era cominciata a mutare a partire dalle suggestioni della filosofia di Friedrich Nietzsche relative all'individuazione dello spirito dionisiaco, impulso all'ebrezza estatica, opposto a quello apollineo, armonizzante.<sup>12</sup> Applicando l'idea ai diversi stili, il Barocco sarebbe allora rintracciabile anche in epoche più recenti perché, in quanto rappresentazione vitale, irregolare e dinamica, si opponeva al Rinascimento classicheggiante esaltato dall'Illuminismo.<sup>13</sup>

Ma la disputa barocca si apre esplicitamente con l'apparizione della tesi dello storico dell'arte Heinrich Wölfflin, che testimonia la rivalutazione dello stile in termini filosofici e psicologici.

---

<sup>6</sup> Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (Bari: Laterza, 1911), VIII.

<sup>7</sup> Ibid., XIII.

<sup>8</sup> Ibid., 405.

<sup>9</sup> Ibid., XV.

<sup>10</sup> Andrea Battistini, "Il barocco e la decadenza italiana," in *Filosofia civile e crisi della ragione*, a cura di Alfonso Musci e Raffaele Russo (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016), 35.

<sup>11</sup> Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari: Laterza, 1967), 253-254.

<sup>12</sup> Sulla connessione tra spirito dionisiaco e riscoperta del Barocco, si veda Luciano Anceschi, *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico* (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984), 76-81.

<sup>13</sup> Si consulti in particolare l'interpretazione di Ezio Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda* (Milano: Mondadori Editori, 2003), 37-38.

Convinto che le forme architettoniche siano espressione di una determinata disposizione d'animo, Wölfflin riscatta lo stile barocco definendolo come la naturale propensione all'eccitazione, al movimento, alla vita pulsante, contrapposto alla ricerca della serenità classica.<sup>14</sup> Il volume *Renaissance und Barock*, uscito nel 1888 – un anno prima de *Il Piacere* – affronta anche brevemente la critica letteraria, che riprende i due spiriti nietzschiani. La celebrazione del *pathos* barocco, opposto al sentimento umanistico della quieta stabilità, rese il testo dello studioso svizzero un elenco di impressioni in grado di coinvolgere il panorama culturale e interessare tutte le manifestazioni artistiche.

L'eredità di questo fondamentale lavoro venne poi raccolta da un altro storico, l'austriaco Alois Riegl, che nel 1901 pubblicò uno studio dedicato ai periodi di decadenza nell'arte figurativa, riaffermandone gli autonomi e positivi valori formali ed espressivi.<sup>15</sup> Al centro di questo distacco dallo stile classico Riegl collocava proprio il Barocco, che veniva presentato come un sistema di valori a sé stante, non più a partire dall'antichità o dal Rinascimento, e soprattutto matrice della stessa modernità.<sup>16</sup>

## Il “barocchismo moderno” di Enrico Nencioni

Come già discusso, in Italia la critica dominante a cavallo tra Otto e Novecento disprezzava ancora apertamente il Seicento. Se si pensa che Panzacchi si era espresso sulla produzione barocca in modo decisamente avverso, definendola artificiosa e falsa, tanto più audace allora fu la presa di posizione del critico e poeta Enrico Nencioni, proprio nella stessa occasione: al medesimo congresso di Firenze del 1894, infatti, il relatore presentò il suo saggio rivoluzionario, intitolato “Barocchismo.” Entrato in contatto con diverse letterature straniere nell'ambito della sua opera di traduttore, Nencioni propone un'analisi della cultura secentesca che culmina, con un crescendo, nell'identificazione definitiva dell'uomo contemporaneo in quello barocco. “Questo barocchismo [...] è essenzialmente *moderno*, nella sua appassionata ricerca del *nuovo* a ogni costo.”<sup>17</sup> Il critico invita a dimenticare per un momento “quel che *si deve* dire, e quel che *si deve* ammirare; guardate coi vostri occhi, pensate con la vostra testa, sentite col vostro cuore.”<sup>18</sup> Consapevole della potenza delle proprie affermazioni, certamente destabilizzanti ma propulsive per la discussione che avrebbe sollevato, Nencioni conclude riconoscendosi in un'umanità sovraeccitata, irrequieta e assetata di sensazioni smisurate: “Noi siamo oggi tutti un po' barbari, un po' bizantini, un po' *barocchi*.”<sup>19</sup> Secondo la ricostruzione di Giovanni Getto, si tratta della prima e più ardita rivalutazione del Barocco in Italia.<sup>20</sup>

Come testimonia il fitto carteggio, Gabriele D'Annunzio condivideva la stessa sensibilità artistica del Nencioni, considerato da lui un grande maestro. Alla sua morte, il poeta scrisse una

---

<sup>14</sup> Simone Viani, “Introduzione,” in *Rinascimento e Barocco* di Heinrich Wölfflin (Firenze: Vallecchi Editore, 1988), 14-15.

<sup>15</sup> Tali idee sono espresse in Alois Riegl, *Industria artistico tardoromana* (Firenze: Sansoni, 1953). Riegl rivaluta il periodo tardo-antico, tradizionalmente tacciato di decadenza e degenerazione, conferendogli rinnovata dignità e valore artistico. In particolare, l'epoca ellenistica viene accostata al Barocco, a partire dalla teatralità del gruppo scultoreo del Laocoonte.

<sup>16</sup> Per approfondire, si vedano i commenti di Raimondi su Riegl in *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca* (Bologna: Il Mulino, 1995), 6-7.

<sup>17</sup> Enrico Nencioni, “Barocchismo,” in *Saggi critici di letteratura italiana* (Firenze: Le Monnier, 1911), 139. Corsivo originale.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Giovanni Getto, *Il Barocco letterario in Italia* (Milano: Mondadori Editori, 2000), 413.

prefazione agli scritti postumi del fiorentino, nella quale traspare la sua scelta, del tutto non casuale, di richiamare proprio quella conferenza. Con parole esaltanti, D'Annunzio ritiene che lo scritto del critico sia in grado di rivelare un'inedita, quasi avanguardistica comprensione della sua attualità. Citando le parole di Nencioni, molto significativamente, il poeta oppone alla "fredda e impeccabile *symmetria prisca*" non più le espressioni barocche del Bernini, come nello scritto originale del maestro fiorentino, ma direttamente "l'arte moderna, fatta di passione e di dolore."<sup>21</sup> È dunque evidente come D'Annunzio, sulla scia dell'amico, utilizzi i termini di "barocco" e "moderno" come sinonimi intercambiabili, da contrapporre all'armonia classicheggiante. Questo particolare modo di sentire e di pensare, che promuove tra i suoi ideali il ritmo pulsante e impetuoso, affascina inevitabilmente la società contemporanea di cui D'Annunzio è vate.

A tal proposito, si è rivelato utile esaminare i volumi di proprietà di D'Annunzio, conservati presso la biblioteca privata del Vittoriale. Proprio la creazione della particolare casa-museo, tra l'altro, aveva portato Mario Praz a ritenere Marino il naturale "fratello secentesco" del pescarese, riferendosi al progetto espositivo della *Galeria*.<sup>22</sup> Se D'Annunzio non sembra aver conservato opere barocche nella sua ultima collezione, ha però ben custodito il saggio originale del Nencioni.<sup>23</sup> Le sottolineature e i fitti segni di lettura presenti nel testo ci confermano con ragionevole certezza che il poeta aveva particolarmente apprezzato l'analogia tra Seicento e *fin de siècle* tratteggiata dal critico, come pure la trattazione della Roma barocca, ardita e nobiliare, a cui guarda con malinconia nostalgica proprio nel suo primo romanzo: *Il Piacere*.

## D'Annunzio e Marino

Analizzando *Il Piacere*, pubblicato nel 1889, potremmo certamente considerare D'Annunzio un anticipatore e divulgatore delle stesse idee estetiche del Nencioni, seppur in modo implicito. Come ha illustrato brillantemente Luca Cottini, le influenze barocche nel romanzo sono del resto molteplici.<sup>24</sup> Il protagonista Andrea Sperelli idolatra la Roma, fino ad allora trascurata, "delle Ville, delle Fontane, delle Chiese," si estasia dinanzi ai dipinti dei Carracci ed ai prodigi marmorei di Bernini, su cui intende scrivere un libro, e sogna di essere un "Principe romano."<sup>25</sup> Nel giovane rivive un nobile secentesco, che indugia in una vita voluttuosa fatta di passioni contrastanti e avventure mondane, intraprende duelli per questioni d'onore e partecipa alle feste di una classe elitaria schiava dell'etichetta e dello sfarzo. L'arte del Seicento merita di essere esplorata in quello che viene definito da lui un "grande studio di decadenza"<sup>26</sup> – riscontrando quindi una corrispondenza negli ideali e nei termini con la sua contemporaneità. Nel romanzo abbondano il sensualismo, la tendenza alle squisitezze verbali, il culto delle immagini femminili, la percezione drammatica del *tempus fugit* che spinge all'appagamento sessuale; tutti elementi che, come ha

---

<sup>21</sup> D'Annunzio in Nencioni, XV.

<sup>22</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze: Sansoni Editore, 1988), 359. Il critico accosta Marino a D'Annunzio in questa unica occasione, e non prosegue oltre l'indagine sulla correlazione tra i due. La sola similitudine che ravvede, appunto, riguarda la concretizzazione del sogno di Marino: con la creazione del pantheon del Vittoriale, infatti, D'Annunzio riesce a dare vita al progetto espositivo museale mariniano, promosso nella *Galeria* con la sua invenzione letteraria.

<sup>23</sup> Il volume con il saggio di Nencioni è collocato presso la Biblioteca del Vittoriale (Stanza del Giglio, IV, 14/A), di proprietà di D'Annunzio. Il testo contiene sottolineature del poeta alle pagine 387, 388, 395 (laddove Nencioni si sofferma sull'arte barocca di Roma) e 422 (laddove Nencioni accosta la sensibilità barocca a quella moderna).

<sup>24</sup> Si veda l'articolo di Luca Cottini, "D'Annunzio, Bernini and the Baroque prelude of *Il Piacere*," *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 51, no. 2 (2017): 335-355.

<sup>25</sup> Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere* (Roma: Newton Compton editori, 2006), 34.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 120.

notato Rodolfo Macchioni Jodi, accostano il personaggio – ed il suo *alter ego* dannunziano – a Giambattista Marino.<sup>27</sup> Anche il giovane Sperelli, in effetti, aveva ambizioni poetiche: “egli intendeva trovare una forma di Poema moderno,” promuovendo “una lirica veramente moderna nel contenuto ma vestita di tutte le antiche eleganze, profonda e limpida, appassionata e pura, forte e composta.”<sup>28</sup> Con questa serie di ossimori, tipici della retorica marinista, l’autore si fa promotore di uno stile che richiama il Barocco, costruendo una prosa, come sottolinea Cottini, “aimed at achieving naturalness in manners, spontaneity in dissimulation, and ineffability in the artifice of style” (“mirata alla naturalezza nei modi, alla spontaneità nella dissimulazione e all’ineffabilità nell’artificio dello stile”).<sup>29</sup>

La corrispondenza con Marino è riconoscibile sin dal titolo, che fa eco con tutta probabilità al Giardino del Piacere dell’*Adone*; ma il riscontro è altresì ravvisabile sia nella trama costruita sulla dittatura del presente che nelle tematiche affrontate. In particolar modo, emerge la continua sovrapposizione, appunto, tra Piacere e Autodistruzione – l’*Eros* e *Thanatos* dell’esperienza amorosa: “Se la mia bocca si congiungesse alla vostra, avverrebbe transfusione della mia vita nella vostra vita. Penso che morirei.”<sup>30</sup> Queste parole sembrano citare le labbra salvifiche e al contempo fatali della “Canzone dei baci.”<sup>31</sup> La nota lirica di Marino è esemplificativa del gusto barocco per il paradosso, ritraendo una donna “lascivamente onesta” dalla “bocca omicida, dolce d’Amor guerrera.” Il suo bacio “mi priva di vita, mi raviva;” “e quel morire è vita.”<sup>32</sup>

L’esperienza del piacere di Andrea coinvolge tutti e cinque i sensi – come nell’iniziazione di Adone nel poema – in un’atmosfera che si avvale di ogni campo artistico, dalla letteratura alla musica alla pittura, realizzando quindi il progetto mariniano dell’unione delle “arti gemelle.”<sup>33</sup> Il giovane proietta una vita aristocratica idealizzata, “ammalato di egoismo estetico,” e naturalmente attratto “verso la Vita multipla e multiforme, vibrante, sonante, trascinate, e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle passioni del mondo.”<sup>34</sup> Lo stile di vita e i progetti dell’eroe dannunziano sono dunque tutti intrisi di Barocco; la riscoperta della cultura del diciassettesimo secolo costituisce un elemento chiave nel romanzo, ma svela anche un preludio alla poetica innovativa di D’Annunzio. La più o meno esplicita vena barocca che traspare nell’opera giovanile può essere letta come una prima scintilla del fervente dibattito italiano che esploderà di lì a poco.<sup>35</sup>

Concentrandoci sulla prima produzione lirica del vate, un’attenta analisi potrebbe puntualmente far riemergere derivazioni secentesche – soprattutto nella raccolta *Primo Vere*, composta ben dieci anni prima dell’apparizione del romanzo. Come nelle poesie mariniste, la donna è ritratta mentre svolge azioni quotidiane che ammiccano all’erotismo, dal bagno nelle fonti alla metafora allusiva del ricamo. Ad esempio, il lessico e i motivi di “Bella ninfa si lavava in un lago”<sup>36</sup> del marinista Marcello Giovanetti vengono rievocati nella lirica “Ai bagni:”<sup>37</sup>

---

<sup>27</sup> Rodolfo Macchioni Jodi, *Barocco e manierismo nel gusto otto-novecentesco* (Bari: Adriatica editrice, 1973), 42.

<sup>28</sup> D’Annunzio, *Il Piacere*, 120.

<sup>29</sup> Cottini, 344.

<sup>30</sup> D’Annunzio, *Il Piacere*, 233.

<sup>31</sup> Si veda Guido Giuseppe Ferrero, *Marino e i marinisti* (Milano: Ricciardi Editore, 1954), 352.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 352-355.

<sup>33</sup> Nelle *Dicerie Sacre*, Marino scrive: “Et somigliansi tanto queste due care gemelle nate d’un parto, dico Pittura, & Poesia” (77). Marino realizzerà il suo progetto trasversale nel 1619 con la *Galeria*, una sorta di esposizione museale in versi, nella quale ogni componimento poetico descrive un soggetto artistico. Si veda: Giambattista Marino, *Dicerie Sacre* (Venezia: Nicolò Pezzana, 1674).

<sup>34</sup> Gabriele D’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria*, a cura di Luciano Anceschi (Milano: Mondadori, 1982), 594.

<sup>35</sup> Si veda ancora Cottini, 335.

<sup>36</sup> Marcello Giovanetti in Ferrero, 752.

<sup>37</sup> D’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria*, 11.

*Bella ninfa si lavava in un lago*

Allor che l'alba dal mar d'Adria inalza (v.1)  
Per bagnarsi il bel piè, con mano eburna  
(v.5)  
i lembi della veste accoglie ed alza; (v.6)  
al discoprir de gli animati avori, (v.10)  
onda, che non sfavilli a tanti ardori. (v.14)

*Ai bagni*

Con tenue murmure l'Adria velivolo (v.1)  
ed i piedini bianchi ad ora ad or mostravansi  
(v.11-12)  
Fra i larghi linteï scossi dall'aure (v.13)  
intravedeansi candori nivei (v.14)  
e un foco ardeami le vene e l'anima (v.50)

Dal confronto, notiamo immediatamente il medesimo riferimento al mare Adriatico nel primo verso, il richiamo alla pelle pallida dei piedi, l'immagine del vento che agita impudicamente le vesti della bagnante, e, infine, l'ardore provocato nell'osservatore.<sup>38</sup> Se il paragone tra Lilia, la donna cantata da D'Annunzio nella sua lirica, e l'immaginario della Venere botticelliana di petrarchesca memoria è evidente, quello con la ninfa dei marinisti è più allusivo, ma sostanziale. Inoltre, il parallelo non può prescindere dal bagno della dea del poema, i cui lunghi capelli biondi sollevati dalla brezza rivelano, a tratti, le nudità candide.<sup>39</sup>

Ancora, "La casta veglia"<sup>40</sup> dannunziana rammenta da vicino "Donna che cuce,"<sup>41</sup> sia nella descrizione dello stame che nella sua doppia accezione di filo pregiato attorcigliato dalla donna e componente maschile del fiore che permette la fecondazione – un'allusione a cui i marinisti richiamano largamente.<sup>42</sup> L'esperienza amorosa riflette le dinamiche di potenza, in un'ansia di conquista dell'oggetto erotico brutalmente perseguita, protraendo la metafora della caccia; l'amore stesso, infatti, è sempre posto in termini di arma a doppio taglio. In tal senso, il superomismo dannunziano de "La lotta"<sup>43</sup> o "Nox" ("Solleva, o Lilia, il bianco vel virgineo,/ apri le braccia ed in un bacio donati:/ io voglio...voglio su 'l tuo seno turgido/ morir morire, o Lilia!"<sup>44</sup>) richiama la brutale "Trastulli estivi" di Marino, il racconto dello stupro di "Lilla la verginella."<sup>45</sup>

Talvolta, però, il poeta si trova a essere preda, vinto dai vincoli amorosi. "Il giogo"<sup>46</sup> riprende il motivo dell'uomo asservito a una *femme fatale*, come già la Venere del poema mariniano e l'Elena del *Piacere*, che "faceva prigionie il collo di lui fra le sue braccia, l'allacciava con i suoi capelli."<sup>47</sup> Protagonista di entrambe le opere è una figura femminile estremamente influente che si pone fin da subito in posizione egemone – da una parte Venere, la più bella tra le dee, e dall'altra

<sup>38</sup> Il soggetto, tipico della tradizione marinista, appare anche in "Bella natatrice" di Scipione Errico, "Bellissima natatrice" di Bernardo Morando, e "Fu spruzzato d'acqua dalla sua donna" dello stesso Marino.

<sup>39</sup> "Vergognosetta trattasi in disparte,/ sue guardinghe bellezze or celsa or mostra,/ fa di sé stessa in un rapina e parte;/ impallidisce, indi i pallori inostra,/ sembra caso ogni gesto et è tutt'arte" (VIII, 44). E ancora: "Il groppo allor che 'n su la fronte accolto/ stringea del crine il lucido tesoro,/ con la candida man lentato e sciolto/ sparse Ciprigna in un diluvio d'oro,/ onde, a guisa d'un vel dorato e folto/ celando il bianco sen tra l'onde loro,/ in mille minutissimi ruscelli/ dal capo scaturir gli aurei capelli./ [...] ma le fila de l'or tenersi a freno/ sul'avorio non san, lubrico e bianco,/ e quel che di coprir la man si sforza/ audace venticel discopre a forza." (VIII, 46, 48).

<sup>40</sup> D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, 261.

<sup>41</sup> Marino in Ferrero, 371.

<sup>42</sup> Anche questo è un motivo molto popolare tra i marinisti. Si veda ad esempio "Bella ricamatrice," "Bella dipanatrice," "Bella che cuce" di Piero Perso, ancora, "La bella ricamatrice" di Girolamo Fontanella.

<sup>43</sup> D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, 299.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 32-33.

<sup>45</sup> Marino in Ferrero, 388-391.

<sup>46</sup> D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, 617-619.

<sup>47</sup> D'Annunzio, *Il Piacere*, 74.



Elena, la donna più bella, che instaura in Andrea una dipendenza psicologica e sessuale. In entrambi i casi, l'uomo si trova a essere la figura più fragile della relazione, che quasi ricorda quella tra madre e figlio: "qualche volta – gli diceva Elena – la mia tenerezza per te si fa più delicata di quella d'un amante [...] Diventa quasi materna."<sup>48</sup> Frequenti nel romanzo i riferimenti ad un Andrea in balia dell'amata, poco più anziana di lui. Un'analogia dinamica si verificava nel poema di Marino: è Venere a possedere Adone, non viceversa. E ogni qualvolta si instaura una relazione sbilanciata, che prevede la presenza di una cosiddetta "madre-amante,"<sup>49</sup> il cui desiderio preponderante castra virtualmente la mascolinità, si prefigura uno scenario infausto. Se Adone alla fine muore, Andrea perde l'onore, vinto da una forza femminile protagonista attiva del piacere.<sup>50</sup>

In ogni caso, traspare sempre lo stato angosciato dell'amante, consapevole dell'impossibilità di una completa soddisfazione, neppure nell'orgasmo. L'*ars amandi* dei marinisti è il tentativo vano di idealizzare e prolungare le effusioni spontanee del sentimento; basti pensare ai sonetti "Il bacio non appaga" e "Nulla in amore appaga."<sup>51</sup> La medesima frustrazione di Sperelli – "nell'amore ogni possesso è imperfetto e ingannevole, ogni piacere è misto di tristezza"<sup>52</sup> – che emerge anche nella lirica di *Primo Vere* "Sed non satiatu."<sup>53</sup>

Altro punto d'incontro con la tradizione barocca è la cognizione del tempo che scorre inesorabile, esemplificato dal motivo della clessidra.<sup>54</sup> Evidente, a tal proposito, è il debito del madrigale "La sabbia del tempo,"<sup>55</sup> contenuta in *Alcyone* (1903), con "L'orologio da polvere"<sup>56</sup> di un altro marinista, Ciro di Pers. Del resto, D'Annunzio, similmente a Marino, rivendicava la "tecnica del rampino," sfidando il lettore a riconoscere *topoi*, stilemi e fonti di cui si appropriava più o meno liberamente. Un'altra forte eco, come osserva Rita Ceglie, è riscontrabile ancora nella prosa, tra le pagine de *L'innocente*, (1892) quando D'Annunzio descrive il canto dell'usignolo: il brano dell'*Adone* risuona con innegabile affinità di modi.<sup>57</sup>

Infine, è significativo rammentare il fatto che sia D'Annunzio che Marino presero un poco credibile distacco dalle loro opere principali, ai fini di prevenire critiche ed eventuali censure – che poi, però, arriveranno inesorabilmente. Nella dedica del *Piacere* D'Annunzio rinnega lo stile di vita di Andrea, devoto ai soli dilette sensuali, parlando di depravazione e corruzione morale.<sup>58</sup> Dal canto suo Marino, accusato di avere composto poesie lascive ed empie, fu condannato all'abiura dall'Inquisizione. Anche se nell'*Adone* rivendica il suo stile e l'operazione artistica intrapresa, si trova comunque obbligato a inserire allegorie di argomento morale come prefazione

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Espressione coniata da Grilli. Si veda: Alessandro Grilli, *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio* Milano: Mimesis Edizioni, 2012), 127.

<sup>50</sup> Per approfondire l'argomento, si veda anche il Capitolo IV in Praz dedicato a *La belle dame sans merci*.

<sup>51</sup> Bernardo Morando in Ferrero, 914-916.

<sup>52</sup> D'Annunzio, *Il Piacere*, 109.

<sup>53</sup> D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, 235-236.

<sup>54</sup> Si tratta di un tema caro all'iconografia del Seicento, soprattutto nei monumenti funebri come evidente *memento mori* e *vanitas vanitatum*.

<sup>55</sup> D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, 562.

<sup>56</sup> Ciro di Pers in Ferrero, 651.

<sup>57</sup> Rita Ceglie, "Barocco e Novecento: fra inquietudine e lezione galileiana," in *I cantieri dell'italianista. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-20 settembre 2013)* (Roma: AdI editore, 2014), 1-9. Si confronti, in particolare, la melodia creata dall'alternarsi tra i trilli e i silenzi nel giardino mariniano dell'udito e nel parco dannunziano di Villalilla (rispettivamente, *Adone* VII, 32-37, e *L'innocente*, IX).

<sup>58</sup> "Sorrindo quando penso che questo libro, nel quale io studio, con tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottigliezze e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa [...]" (9).

a ogni canto.<sup>59</sup> Tuttavia, queste si rivelano marginalmente connesse al testo e di scarsa utilità alla comprensione. L'intento etico, all'insegna della virtuosa moderazione e dell'equilibrio, è contraddetto nei fatti dalle due opere. In entrambi i casi, infatti, la Chiesa censurò i due autori per il loro senso pagano della vita.<sup>60</sup> Biasimi che, come abbiamo visto, provennero anche dalla critica di *fin de siècle*, che aveva associato Marino a D'Annunzio per respingere l'autore moderno con gli stessi argomenti con cui si giustificava il ripudio dell'antico. Un potenziale pericolo, sia per la Chiesa che per l'"Accademia," era rappresentato dall'inegabile attrattiva da parte dei giovani studiosi – segno inequivocabile della cifra di modernità dei due poeti.<sup>61</sup>

## Conclusioni

Alla luce di tutte le considerazioni discusse e delle ulteriori prove rintracciate, appare innegabile che D'Annunzio aderì fin da subito al nuovo interesse per il Barocco, fissando così definitivamente uno stile che, insieme con lui, altri scrittori del Novecento riprenderanno più esplicitamente.<sup>62</sup> Una volta disvelata la corrispondenza tra i due gusti estetici, occorre chiedersi le ragioni del recupero mariniano da parte di D'Annunzio. La sua fu una deliberata operazione di rottura, non solo in ambito poetico, ma culturale in genere, soprattutto se si considera l'influente personalità trasversale di drammaturgo, sceneggiatore cinematografico, politico, e lanciatore di mode.

Un plausibile motivo di questa riemersione riguarda la funzione sociale dell'artista: l'imposizione del "nuovo" potrebbe essere indice di una sfida ai modelli prestabiliti delle grandi autorità del passato e degli ideali artistici che esse rappresentavano. Rinnovando le convenzioni aristoteliche e petrarchesche, la lirica sensuale barocca fu anche e soprattutto un deliberato attacco all'*establishment*. In una società cristallizzata, dinnanzi a una tradizione poetica dal campionario ormai esaurito e invecchiato, i rimatori seguaci di Marino ripresero antichi termini di paragone e forme, riuscendo a dare vita a un repertorio di versi e luoghi letterari rielaborati con libertà. In un lontano contesto culturale e storico, lo scopo di D'Annunzio fu analogo. Occorreva spezzare la moderatezza della scuola moraleggiante di Giosuè Carducci, ispirata a una presunta superiorità civile degli antichi. L'uomo moderno si sentiva attanagliato dalla crisi delle convenzioni classiche; e tuttavia, proprio come Marino, non vuole mai completamente liberarsene.

Carducci espresse la propria avversione nei confronti del Barocco, considerato da lui una

---

<sup>59</sup> Si vedano in particolare le stanze 1-6, VIII, 791-795: "Sia modesto l'autor; che sien le carte/ men pudiche talor curar non deve./ L'uso de' vezzi e 'l vaneggiar de l'arte/ o non è colpa, o pur la colpa è lieve./ Chi, da le rime mie, d'Amor consparte,/ vergogna miete o scandalo riceve,/ condanni o scusi il giovenile errore,/ ché, s'oscena è la penna, è casto il core."

<sup>60</sup> Come riporta Russo, Marino fu denunciato presso il Sant'Uffizio nel 1609, dunque fuggì a Parigi, con la protezione di Maria de' Medici (35-40). Nel novembre del 1623, presso la Chiesa dei domenicani di Santa Maria sopra Minerva di Roma, Marino fu costretto all'abiura. Contemporaneamente, giunse la censura di ogni nuova edizione dell'*Adone*, per cui venne richiesta una versione purgata. Quanto a D'Annunzio, si veda il lavoro di Matteo Brera, *Novecento all'Indice. Gabriele D'Annunzio, I Libri Proibiti e i rapporti Stato- Chiesa all'ombra del Concordato* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016). Nel 1928, l'opera dannunziana in globo veniva inserita nell'*Index Librorum Prohibitorum*, per blasfemia e decadentismo di maniera. L'obiettivo era quello di evitare la possibilità che il poeta riuscisse a sfruttare la propria popolarità per incrementare le vendite delle sue opere. Una simile consapevolezza la ebbe Marino, che in una lettera a Girolamo Preti scriveva: "Intanto i miei libri che sono fatti contro le regole si vendono dieci scudi... e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie" (Ferrero, 31).

<sup>61</sup> Molto indicativa è una menzione al programma di ammissione al liceo classico del 1926, che prevedeva l'eliminazione di alcuni autori su pressione del periodico gesuita *Civiltà cattolica*; volendo perseguire "la rinascita dello spirito italiano negli scrittori della seconda metà del Settecento", come riporta Brera (249), venivano dunque rimossi congiuntamente sia Marino che D'Annunzio.

<sup>62</sup> Si veda, tra gli altri, Ungaretti, Gadda, Sanguineti, Manganelli, Ortese e Zanzotto.

forma letteraria in cui si dissolve l'invenzione lirica.<sup>63</sup> Pur ammirando la poetica carducciana e considerandola innovativa per il suo netto affrancamento dal sentimento religioso, D'Annunzio si scopre un nuovo dissidente, accostandosi al clima decadentista, di cui erano già rilevabili tracce in Italia con gli Scapigliati.<sup>64</sup> Fin da subito il classicista Croce aveva percepito l'inversione di rotta e, a proposito dei nuovi autori, aveva sostenuto che, nel muoversi da Carducci "sembra, a volte, come di passare da un uomo sano a [tre] neurastenici."<sup>65</sup> Già dalle prime produzioni poetiche dannunziane si comprende come gli austeri modelli siano decisamente ripresi, ma con un'attitudine nuova, ravvivati da una baldanza estetizzante e scevra da pregiudizi. Quella di D'Annunzio sarà sempre più una lotta cosciente di emancipazione, alla ricerca di una dimensione personale, che però, per quanto professi il contrario, non può dimenticare il passato. Nel 1881 il giovanissimo poeta dichiarava di aver superato l'esercizio scolastico di imitazione del suo modello: "C'era quel mago del Carducci che mi schiacciava [...] Ho avuto la forza di ribellarmi, e con un lento e laboriosissimo processo di *selections* sono venuto fuori io, tutto io. Non mi resta che spezzare gli ultimi lacci e poi gettarmi nel mio mare."<sup>66</sup>

Sia per Marino che per D'Annunzio, dunque, era divenuto imperativo emanciparsi dai maestri ed emergere sulla scena letteraria. Se analizziamo le loro liriche ci accorgiamo tuttavia che l'operazione è più ambigua. Entrambi i poeti si *presentano* come rivoluzionari, ma a ben vedere il loro non è propriamente un rigetto totale della tradizione; anzi, entrambi conservano e portano avanti in maniera accorta certi stilemi e concetti di quella cultura che si proponevano di abolire definitivamente. Per portare a termine questo intento è necessario insistere sulla propria originalità; eppure, nella realtà, Marino continua a studiare Petrarca e D'Annunzio continua a ispirarsi a Carducci. La storia letteraria, come sappiamo, è ricca di complessità e di fragili equilibri tra *innovatio* e *imitatio*.

A partire dalla seconda metà del secolo scorso, la critica si è spesso concentrata sulla profonda relazione tra Seicento e Novecento, concependo il recupero barocco come specchio dell'angosciosa instabilità dell'uomo europeo moderno.<sup>67</sup> Altri autori ripresero le redini della

---

<sup>63</sup> In uno dei discorsi tenuti all'Università di Bologna, Carducci ritiene che nel Seicento non fossero più reperibili né "caratteri né passioni, non più stile né forme; ma colori e parole e suoni che simulavano lusinghieriamente la vita; sin che la poesia evaporò, e fu la musica" (Giosuè Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale* [Bologna: Zanichelli, 1944, 156]).

<sup>64</sup> Si faccia riferimento al volume *Poesie*, a cura di Federico Roncoroni (Milano: Garzanti, 2007). In una lettera del 1879 il poeta, sedicenne, scriveva all'idolatrato Carducci: "Io voglio seguire le sue orme: voglio anch'io combattere coraggiosamente per questa scuola che chiamano nuova, e che è destinata a vedere trionfi ben diversi da quelli della chiesa e della scuola di Manzoni; anch'io mi sento nel cervello una scintilla di genio battagliero, che mi scuote tutte le fibre, e mi mette nell'anima una smania tormentosa di gloria e di pugne; anch'io voglio consacrare all'arte vera i baleni più fulgidi del mio ingegno, le forze più potenti della mia vita, i palpiti più santi del mio cuore, i miei sogni d'oro, le mie aspirazioni giovanili, le tremende amarezze, le gioie supreme... E voglio combattere al suo fianco, o Poeta!" (XII). In questa appassionata dichiarazione di affinità intellettuale, poi rinnegata, si rintracciano già le caratteristiche distintive della poetica dannunziana. In particolare, l'esigenza di scalzarsi dai classicismi romantici di inizio Ottocento.

<sup>65</sup> Benedetto Croce, "Di un carattere della più recente letteratura italiana," in *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 5 (1907), 186. Il critico si riferisce a D'Annunzio, Fogazzaro e Pascoli.

<sup>66</sup> Gabriele D'Annunzio, *Poesie*, LXXXI. Corsivo e inglese originale. In quegli anni D'Annunzio pubblicava le liriche di *Canto novo* che, seppur ancora legate al modello carducciano, sono caratterizzate da un'entusiastica celebrazione del vigore giovanile e della gioia di vivere.

<sup>67</sup> Tra i contributi sull'analogia tra gli autori barocchi e quelli del Novecento si veda: Luciano Anceschi, *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico* (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984); Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana* (Bologna: Il Mulino, 1961); e Lucinda Spera, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano* (Roma: Carocci Editore, 2008).

rivoluzione cominciata dai marinisti, riapprofondendo con più convinzione e coscienza critica le fascinazioni sensorie e il ricorso alla meraviglia erotica per abbattere il peso, tutto moderno, della noia. Come si è dimostrato, però, la similitudine tra le due epoche è stata inaugurata implicitamente dal giovane Gabriele D'Annunzio, il primo a raggiungere questa consapevolezza, reintroducendo quella "vecchia novità" nel nuovo secolo.