

UCLA

Carte Italiane

Title

D'Annunzio e la ripresa del mito del poeta vate in *Alcyone*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6qb4590h>

Journal

Carte Italiane, 2(10)

ISSN

0737-9412

Author

Convito, Serena

Publication Date

2015

DOI

10.5070/C9210024273

Copyright Information

Copyright 2015 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>

Peer reviewed

D'Annunzio e la ripresa del mito del poeta vate in *Alcyone*

Serena Convito
McGill University

“E la mia vita è divina”

Alcyone

INTRODUZIONE

In una lettera del marzo 1903, Gabriele D'Annunzio scrive al suo editore Giuseppe Treves: “Ho una di quelle Furie laboriose che meritano veramente la maiuscola, perché mi afferrano, m'agitano per sette e sette ore, poi mi lasciano quasi morto e boccheggianti. Cumuli di lettere non aperte, di giornali vergini [...] ingombrano il mio tappeto. E non v'è altro rumore nel mondo che quello delle mie penne, e non altra bianchezza che non quella della carta Fabriano.”¹ Non più chiara descrizione poteva essere fatta del *furor poeticus*, di quel rapimento estatico durante il quale il poeta si fa strumento divino e scrive quei versi che una forza superiore gli detta dentro. Un rapido sguardo all'opera dannunziana però basta a far capire che la poetica che la anima è ben lontana dal dipingere un ritratto di D'Annunzio quale mero strumento nelle mani di qualcuno o qualcosa, fosse anche questo qualcosa un dio. Tutto punta piuttosto a una rappresentazione di sé *sovrumana*, divina appunto: il dio, la forza creatrice, è lui stesso ed è tale energia vitale che lo pervade, la fonte della sua ispirazione.

Lo scopo del presente articolo è proprio quello di indagare le modalità con cui D'Annunzio rappresenta se stesso come figura autoriale attraverso la ripresa del mito del poeta vate. La mia indagine prenderà in esame il testo di *Alcyone*, con particolare riferimento a “La tregua,” sorta di testo programmatico in funzione di prologo e “Il fanciullo,” in cui si preannuncia la poetica della raccolta e il “Ditirambo II,” in cui si consuma la metamorfosi del poeta nel personaggio mitico di Glauco. Metodologicamente, mi servirò dei concetti interdipendenti di *mythical authority* di Raphael Falco e *remythicization* di Hans Blumenberg, per interpretare il significato dell'operazione messa in atto da D'Annunzio.² Integrerò questa chiave di lettura con un'analisi di quello che Pierre Bourdieu definisce *literary field* per avere una visione più completa dell'atmosfera culturale di fine Ottocento in Italia.³ Particolare considerazione sarà riservata a Giosuè Carducci, per valutare quanto la sua figura sia pesata nelle scelte maturate da D'Annunzio ai fini della propria costruzione autoriale. Sulla base dei dati raccolti, cercherò quindi di formulare un'ipotesi sul significato di *Alcyone* a quel punto della carriera di D'Annunzio.

ALCYONE E LA RIMITICIZZAZIONE DEL MITO DI GLAUCO

L'arco di anni a cavallo tra il fine Ottocento e l'inizio del Novecento è per D'Annunzio un periodo estremamente prolifico, forse il più fertile di tutta la sua carriera letteraria, in cui compone migliaia e migliaia di versi che sarebbero dovuti confluire nel progetto delle *Laudi*. L'impianto dell'opera, poi lasciata incompiuta, prevedeva un'articolazione in sette libri chiamati con il nome delle sette stelle più lucenti delle Pleiadi: Maia, Elettra, Alcyone, Merope, Asterope, Tailede, e Celeno. Quando approda alla scrittura di questi versi, D'Annunzio è appena reduce dall'insuccesso elettorale del giugno 1900 e la nuova ondata di ispirazione poetica lo coglie in una villa in Versilia, lontano dai riflettori della vita pubblica. L'adesione panica alla natura, che raggiunge il suo culmine in *Alcyone*, va certo anche interpretata in tal senso e il peso di questo dato biografico non mancherà di venir preso in considerazione nel presente studio.

La natura in cui il soggetto si fonde smarrendo la propria identità, però, non è esattamente quella della Versilia: la geografia che si sovrappone a quella toscana è quella della Grecia antica, della Grecia del mito. Il tema unificante che sottende le *Laudi* è infatti il viaggio in Grecia, viaggio che D'Annunzio compì due volte, la prima nel 1895, la seconda proprio nel 1899, a ridosso quindi della stesura dell'*Alcyone*. Il valore della greicità pervade insomma tutta la raccolta; tuttavia anche una lettura superficiale basta a rivelare che non è certo il dato biografico del viaggio a informare di sé i singoli componimenti. Per quanto esista una corrispondenza tra la formalizzazione poetica nelle sue varie tappe e gli appunti del pellegrinaggio in Grecia così come registrato nei *Tacuin*, questa corrispondenza non esaurisce i motivi e le fonti dell'ispirazione. Il tentativo di staccarsi dal fatto biografico è ben messo in evidenza da Pietro Gibellini, il quale rivela come il "diarismo cronachistico e autobiografico" tradisca invece "lo sforzo progressivo di trascendere i dati della realtà episodica per farne i segni di un alfabeto ulteriore."⁴ L'Ellade di D'Annunzio è di fatto tutta letteraria, intessuta di miti antichi e di rimandi ai grandi autori della classicità. In altre parole, ancora prima di partire D'Annunzio aveva elaborato di sé e della sua letteratura un profilo che prescindeva dalla conoscenza diretta della Grecia, nutrendosi piuttosto di un sapere prevalentemente libresco. Il suo pellegrinaggio sulle coste greche ha quindi più il valore della consacrazione di un itinerario mentale già compiuto che non di un'esperienza che lascia il segno. Il mondo greco che esplose nelle *Laudi*, e soprattutto in *Alcyone*, è perciò quello del mito pagano, del poliforme Ermete, dell'abolizione di ogni inibizione e controllo sulle passioni e sull'affermazione illimitata dell'io, dell'immersione totale nella forza vitalizzante della natura. Tale compenetrazione è resa al massimo livello in *Alcyone* dalla metamorfosi del poeta nel mito ovidiano di Glauco ed è proprio la ripresa di questo mito a essere sintomatica delle strategie attuate da D'Annunzio per la rappresentazione di sé quale figura autoriale.⁵ Infatti, ritraendosi come essere mitico divino, D'Annunzio intende istituire tra sé e la natura un legame intimo e riappropriarsi delle vestigia

del vate, incarnando così quella funzione oracolare e sacerdotale che fa del poeta l'interprete privilegiato della natura e rivelatore dei significati reconditi della vita.

Il significato profondo insito nella strategia di D'Annunzio emerge a pieno se l'operazione da lui messa in atto viene letta alla luce dei concetti di *remythicization* di Blumenberg e *mythical authority* di Falco. Blumenberg annulla la tradizionale polarizzazione di *mythos* e *logos*, istituitasi a partire dall'epoca illuminista, sostenendo invece che il mito è al contrario "one of the modes of accomplishment of logos" e anzi "a piece of high carat 'work of logos'":⁶ è proprio attraverso il mito, cioè, che la razionalità si rinsalda.⁷ Quindi entrambi, ben lungi da occupare posizioni diametralmente opposte, operano in una medesima direzione: quella di spiegare l'inspiegabile, con la differenza che il mito pone l'accento più sul significato dei fenomeni e sul loro modo di funzionare che non sulla loro origine. Se da un lato Blumenberg critica l'Illuminismo per il suo etichettare il mito come irrazionale, dall'altro rifiuta anche la concezione romantica che vede il mito come eterno, per cui i miti antichi sarebbero portatori di verità assolute, che rimangono valide per l'umanità di ogni epoca. Insomma, il Romanticismo, secondo Blumenberg "sets up the more or less distinct idea of a substance of a tradition that changes only in form."⁸ In risposta a tale posizione, sostiene invece che i miti antichi sono costantemente soggetti a rielaborazione e aggiunge inoltre che il significato stesso dei miti cambia e che quindi, se da una parte non si creano nuovi miti, dall'altra quelli vecchi vengono sempre rinvigoriti di nuovi sensi, in base a un processo di reinterpretazione che Blumenberg chiama appunto *remythicization*. Ecco allora che una simile chiave interpretativa, applicata alla scelta di D'Annunzio di descriversi quale novello Glauco, permetterà di individuare con maggior chiarezza quale fosse l'intento alla base di tale disegno autorappresentativo. Inoltre, l'idea della rimiticizzazione è particolarmente efficace per evidenziare le motivazioni che sottendono in D'Annunzio la ripresa di tale mito e per mostrare che tale recupero non è innocente: anzi, nel momento in cui se ne riappropria, il poeta lo plasma su di sé, facendo suoi gli attributi di polimorfismo ed energia vitale insiti nella figura mitica di Glauco in quanto storia di una fusione totale con la natura, per dare così misura della sua potenza creatrice (*furor*) di poeta. Ciò che D'Annunzio attua è quindi non solo un recupero ma anche una manipolazione del *vatic myth*:⁹ alludendo alla sua essenza divina e alla fusione panica con la natura il poeta si fa mitografo, facendo cioè di sé un nuovo mito.

È esattamente questa narrazione che D'Annunzio costruisce intorno alla sua figura autoriale che alimenta nel pubblico la dipendenza verso la sua persona carismatica: è qui che la relazione tra mito e autorità carismatica elaborata da Falco si fa determinante per la trasposizione in termini strategici di un'operazione che è, solo apparentemente, puramente letteraria. In *Charisma and Myth*, Falco asserisce che per quanto il mito non sia di per se stesso una forma di autorità, è però intimamente legato a certe forme di autorità come quella tradizionale e carismatica, nella misura in cui se ne fa legittimatore: mantenere viva l'una o

l'altra senza il supporto del mito sarebbe impensabile.¹⁰ In altre parole, il mito si rivela sostegno indispensabile per determinati tipi di narrazioni e forme di potere. Certo, quella esercitata dal mito, è un'autorità dal carattere prettamente affettivo, come la definisce Falco, ma ciò non impedisce di constatare il fatto che "the chief function [of myths] in social life is to serve in support of manifest power."¹¹ Non a caso personaggi carismatici tendono a cercare la legittimazione della loro autorità in una fonte lontana nel tempo e nello spazio. Citando Bruce Lincoln, Falco ricorda come lo scopo primario dei miti sia, infatti, quello di fornire una giustificazione per tutti quei "gestures, demeanors, costumes, props, and stage devices"¹² che fanno parte dell'espressione delle differenti forme di autorità e che vengono messi in scena per colpire la comunità su cui si vuol fare presa.¹³ Se da un lato però il mito si dimostra fondamentale per il supporto del carisma, esso stesso è a sua volta affetto dall'influenza della personalità carismatica, che lo usa e lo forgia per renderlo vivo e adattabile alla sua particolare persona e momento storico: "Changes in charismatic status are mirrored in the development of the myths that symbolize, bring about or otherwise contribute to those changes."¹⁴ Se i simboli, che fino a quel momento avevano raffigurato la personalità carismatica, vanno ossidandosi è essenziale, perché questa continui a essere percepita come tale, che venga dato loro nuovo lustro. Detto altrimenti: è necessario operare dei cambiamenti qualitativi nel mito, per far sì che il gruppo sul quale ci si vuole imporre lo percepisca costantemente come un qualcosa di dinamico e vivo, in un perenne *statu nascendi*.¹⁵ Quello di saper cogliere il momento in cui è opportuno rinnovare il mito e quindi il modo di autorappresentarsi, è un talento peculiare delle personalità carismatiche. E in tal senso, senza dubbio D'Annunzio può definirsi appartenente alla categoria. Come dimostrerò nel corso dell'articolo, infatti, D'Annunzio riprende il mito ovidiano di Glauco, da un lato per trasferire su di sé, per analogia con il dio greco, la carica vitale che dà origine al suo genuino *furor poeticus* di vate, dall'altro per trovare la legittimazione e l'autorità che solo un passato mitico e remoto può conferirgli. Tutto questo, rinnovando la semantica del mito del poeta vate, che ormai a fine Ottocento era alquanto inflazionato.¹⁶

Nel progetto di costruzione del personaggio dannunziano e della sua aura carismatica niente è casuale e ogni aspetto della sua vita, letterario e non (ma appunto proprio in D'Annunzio la distinzione tra vita e arte si fa minima e quasi indistinguibile) è votato in tal senso. Il testo dell'*Alcyone* si rivela funzionale, se non strumentale, all'identificazione in D'Annunzio di una nuova rivoluzionaria figura di poeta vate; tuttavia, indispensabili per comprendere questa operazione letteraria, sono anche tutti quei gesti e quelle *performances* pubbliche che le hanno fatto da corollario. Il viaggio in Grecia è la perfetta cornice in cui collocare la stesura di un'opera tutta incentrata sul mito classico e la fusione panica con la natura: infatti, in tal modo la connessione tra la poetica decantata e la genuinità dell'ispirazione risulta immediata. L'immersione nelle acque greche così come registrata nei *Taccuini* è tutta a favore dell'identificazione del poeta del diario

con quella di un essere mitico o divino: “sento che veramente io sono penetrato dall’ellenismo fino alle midolle e che avrei dovuto nascere ad Atene”, annota dopo il primo bagno e continua: “mai bagno fu più delizioso e mai ebbi di me medesimo un oblio più pieno; e mai con maggior chiarezza e maggio meraviglia mi ricordai di una vita anteriore.”¹⁷ La vita anteriore, cui il D’Annunzio del diario fa riferimento, è la stessa di cui ha memoria e alla quale anela tornare il poeta dell’*Alcyone* che adombra se stesso sotto il nome di Glauco.

La tensione verso il divino esplose in tutta la sua compiutezza nel “Ditirambo II,” ma i temi fondanti di *Alcyone* sono già esplicitati nelle sette ballate del “Fanciullo,” mentre “La tregua,” in apertura, dà ragione del passaggio in termini di poetica dalla fase eroica di *Maia* e quella civile-politico-nazionale di *Elettra*, a quella idillica e panica di *Alcyone*. Sotteso alla favola del fanciullo, che incanta con le suadenti melodie del suo flauto tutte le creature e che vive in totale simbiosi con la natura tanto da trasfigurarsi in essa, c’è il discorso metapoetico, tutto teso ad affermare i nuovi valori che sono la sostanza del libro. Il fanciullo si fa cifra stessa della poesia, il suo canto spontaneo è sinonimo dell’armonia tra natura e arte descritte come un “dio bifronte.”¹⁸ Come tale, la poesia diventa il canale in cui si riversa la voce dell’universo e perciò interprete ingenua e assoluta di ogni verità: “Tutto ignori, e discerni / tutte le verità che ombra asconde.”¹⁹ Una è l’essenza vitale che permea terra, acqua e cielo e il poeta è l’unico in grado di percepire tale segreta armonia cosmica e di carpirne il messaggio: “Se interroghi la terra, il ciel risponde / se favelli con l’acque, odono i fiori”²⁰. La poesia è un momento di rivelazione epifanica, di contatto con il dio che è nella natura, e preziosa proprio perché fuggevole e irripetibile: “Con la tua melodia / fuggè quel che di divino / era venuto in me, quasi improvviso / ritorno all’infanzia più lontana.”²¹

Nel “Ditirambo II” la poetica proclamata nel “Fanciullo” trova piena attuazione. La memoria di una dimensione lontana nel tempo in cui il poeta fu Glauco, il mitico dio marino, emerge in tutta la sua consapevolezza: “Io fui Glauco, fui Glauco, quel d’Antefone. / Trepidare ne precordi / sentii la deità, sentii nell’intime / midolle il freddo fremito / della presenza equorea trascorrere / di repente, io terrigena, / io mortal nato di sostanza efimera / io prole della polvere! / Memore sono della metamorfosi.”²² La nostalgia di quel ricordo inebriante spinge il poeta, ora intrappolato in una natura umana, a pregare gli dei del mare che lo riprendano con sé: “O Iddii profondi, richiamate l’esule, / triste, purificatelo / sotto i fiumi lustrali inferi e sùperi, / la deità rendetegli!”²³ La luce che brilla sulle onde appare al poeta come un richiamo e seguendolo, egli si appresta a immergersi nelle onde. Assimilandosi a Glauco, il mitico pescatore della Beozia che mangiando delle erbe magiche diventa dio marino, il poeta coagula su di sé gli attributi di divinità, fusione panica con la natura e sapienza oracolare, incarnandosi così nella figura primigenia del vate.

La scelta del mito di Glauco, però, non è solo valida a livello tematico per D'Annunzio. Infatti una simile opzione ha significato a livello letterario in quanto ripresa del modello ovidiano, senza contare che anche Dante era ricorso proprio a questo mito quale unico esempio per rendere il senso della transumanazione.²⁴ L'inserirsi in una tradizione composta da così nobili antecedenti è il modo che D'Annunzio ha per legittimarsi e conferire autorevolezza alla sua operazione. La ripresa della favola ovidiana però non è pedissequa, anzi il modello letterario e poi il mito sono manipolati in modo da adattarsi perfettamente alle esigenze testuali e ideologiche dell'*Alcyone*. La differenza più facile da cogliere rispetto al testo delle *Metamorfosi* è nella maggiore enfasi che il poeta pone nella descrizione del processo di transumanazione, di cui sottolinea l'aspetto fantastico e stupefacente, polarizzando l'attenzione su tutta la serie di sensazioni fisiche che l'accompagnano. D'Annunzio però non si limita a diluire il racconto ovidiano, ma capovolge anche il nucleo stesso del mito per renderlo più funzionale alla costruzione del suo mito personale. Infatti, originariamente la nostalgia di cui soffriva Glauco era dell'umanità e non della divinità.

Questa alterazione del mito, volta a declinarlo nelle forme che meglio si adattano al progetto ideologico di D'Annunzio, evidenzia la validità della tesi di Falco e Blumenberg secondo cui il mito è frutto di un'elaborazione del logos, ma anche uno degli espedienti principali per consolidarne i meccanismi. In più, il processo di rimiticizzazione per cui D'Annunzio, attraverso il recupero del mito di Glauco, risemantizza il concetto di *vatic myth*, risponde alla teoria di Falco secondo cui il mito per rimanere vivo, ossia per continuare ad avere presa, deve sempre evolvere e rinnovarsi. Analogamente, chi vuole far leva sulla propria autorità carismatica, deve sempre rappresentarsi attraverso nuovi miti. È proprio forgiandosi addosso la nuova figura di poeta/oracolo che D'Annunzio dà nuovo lustro alla sua autorità carismatica. Ecco quindi che il poeta adotta il polimorfismo e l'energia vitale insita nel personaggio mitico di Glauco in quanto storia di una fusione totale con la natura, al fine di dare misura della sua potenza creatrice, ossia del suo *furore* di poeta.

COSTRUZIONE AUTORIALE DENTRO E FUORI IL TESTO

Mentre cerca autorità e legittimazione in un passato mitico e classico, D'Annunzio corrobora e amplifica la sua figura di nuovo vate attraverso una serie di gesti e *performances* che alimentino l'eco del suo carisma. Eclatante in tal senso è una lettera del 14 novembre 1892 in cui sottolinea l'importanza di essere nato “a bordo del brigantino Irene, nelle acque dell'Adriatico [...] Questa natività marina ha influito sul mio spirito. Il mare è infatti la mia passione più profonda: m'attira veramente come una patria.”²⁵ Inutile rettificare che D'Annunzio, come è noto, nacque a Pescara, ma significativa è questa alterazione del dato anagrafico. Ricostruire un profilo del poeta a partire dalle sue opere, ma anche dagli scritti delle sue corrispondenze più intime, può essere perciò molto rischioso

perché il rapporto tra realtà e finzione è spesso sbilanciato a favore della seconda. Anche nei *Taccuini* stessi sembra di trovarsi di fronte ad appunti già pronti per la rielaborazione poetica perché il legame di queste note non è diretto “con il fatto ma molto più mediamente, con la memoria di altri fatti già consacrati dalla letteratura” o “con situazioni analoghe che già hanno avuto la consacrazione della leggenda, del mito.”²⁶

Nei quattro anni in cui D’Annunzio è stato dedito alla stesura dell’*Alcyone* dal 1899 al 1903, o meglio nelle quattro estati di quegli anni, la sua attività di poeta si coniuga a tutta una serie di apparizioni in pubblico, discorsi più o meno ufficiali. In altre parole composizioni irrilevanti dal punto di vista del valore letterario, ma politicamente efficaci e che alimentano la fama del suo personaggio. Collocare allora l’*Alcyone* nel contesto non solo biografico di D’Annunzio ma anche più ampiamente nel clima di fine Ottocento sicuramente è determinate ai fini di una maggiore comprensione della strategia di auto-rappresentazione che il poeta aveva messo in atto. In tal senso l’*Alcyone*, così come le *Laudi* nel loro insieme, si configureranno come parte di un piano più vasto e acquisteranno spessore in quanto singola tessera di un mosaico. È proprio prendendo in considerazione gli elementi che vanno a comporre il panorama letterario, e non di quel fine secolo, che la raccolta, ben lungi dall’essere il frutto di una travolgente ispirazione che rapisce il poeta nel suo viaggio in solitaria in Grecia o nel magnifico isolamento della campagna toscana, si rivela una riposta ad una situazione esistente.

Un simile approccio è quello proposto da Bourdieu: il suo modello di analisi è infatti di natura relazionale perché, invece di limitarsi ad analizzare l’opera da un punto di vista puramente testuale, la cala, insieme al suo autore, nel contesto che ne ha visto la genesi. Tale contesto è chiamato specificatamente da Bourdieu *literary field* ed è caratterizzato dalle relazioni dinamiche che si instaurano tra i vari agenti (ossia letterati, intellettuali, ma anche poeti, come in questo caso) che lo occupano. Distintivo di ogni agente è poi il suo indice di capitale culturale, ossia il grado di conoscenza, competenza e cultura, e capitale simbolico, ossia il livello di prestigio accumulato. Ognuno degli agenti detiene nel campo una precisa posizione che ha conquistato in base a specifiche scelte e operazioni che ha compiuto: nel caso del *literary field* le scelte possibili riguarderanno il genere, lo stile, e il linguaggio dell’opera. Tali scelte quindi definiscono e identificano ogni agente come unico all’interno del campo. Viene da sé che queste scelte sono operate in stretta relazione con quelle fatte dagli altri agenti del campo e più esattamente in opposizione a esse o comunque con l’intento di trovare vie alternative e originali che portino il singolo autore a rappresentarsi in modi diversi da quelli già percorsi dagli altri. In quest’ottica, l’opera d’arte si configura come una presa di posizione nel campo da parte del suo artefice: diviene a tutti gli effetti un modo per esprimersi e autorappresentarsi, una sorta di *statement*, uno *speech act* dalla funzione fatica. Si capisce bene perciò che il tratto peculiare del *literary field* (come di ogni altro campo, nell’analisi di Bourdieu) è quello della competitività

tra gli agenti, che in qualche modo lottano per conquistarsi una posizione al suo interno. Pertanto, essendo l'opera d'arte un atto di *position-taking*, la si può considerare come parte di una strategia più ampia, quella delineata dall'autore nel tentativo di autodefinirsi:

To speak today on the literary fact [. . .] is to place oneself or to be placed with respect to a space of possibilities that is the product of [. . .] a long struggle among theories and theoreticians, writings and writers, readings and readers.[. . .] All agents, writers, artists or intellectuals construct their own creative project according to [. . .] their perception of the available possibilities [. . .] and secondly, to their predisposition to take advantage of or reject those possibilities in accordance with the interests associated with their position in the game."²⁷

È proprio quindi attraverso un'indagine sincronica, che prenda in considerazione l'opera come una risposta alle suggestioni di varia natura provenienti dall'ambiente esterno, che si può giungere ad una comprensione più esauriente dei motivi e delle intenzioni che ne hanno determinato la stesura. Nel caso presente, per penetrare le ragioni dell'*Alcyone*, capire a cosa stesse rispondendo e collocarlo nel momento specifico della traiettoria di D'Annunzio, sarà necessario fare almeno un breve riferimento alla situazione a cavallo dei due secoli, così carica di strascichi ideologici di grandi avvenimenti e rivolgimenti storici e politici e quindi prendere in considerazione la posizione della figura egemone di Giosuè Carducci, per riuscire a contestualizzare quella di D'Annunzio.

Nel *literary field* dell'Italia dell'Ottocento, il mito del poeta vate intorno al quale D'Annunzio intendeva costruire la sua figura autoriale era già un'immagine in parte esausta, fatta propria e sfruttata dai grandi poeti romantico-risorgimentali che in quegli anni cruciali erano stati punto di riferimento. Poeti quali Ugo Foscolo e il primo Giacomo Leopardi avevano guidato il processo storico, anticipandone e quasi profetizzandone gli sviluppi futuri nelle loro opere. Tale funzione civile e ideologica era poi passata nelle mani di Carducci, poeta vate della Terza Italia, per quanto si trovasse ad assolverla in un'era in cui l'unificazione era ormai avvenuta. Se i poeti risorgimentali erano impegnati a seguire gli sviluppi di una lotta dall'esito incerto, a incitare gli animi dei combattenti e a ergersi quali rappresentati a pieno titolo della borghesia, cioè la classe che a sua volta aveva guidato il processo unitario, Carducci era invece un poeta essenzialmente celebrativo perché decantava ciò che era ormai già in atto. D'Annunzio, anche lui un poeta dell'età umbertina, sarà quindi nella stessa condizione di farsi celebratore di qualcosa di già affermato. Si troverà perciò a dover gestire un ruolo che era già stato di Carducci e a reinventarlo in modo da renderlo riconoscibile, unico, e carismatico. Dovrà inoltre rispondere, attraverso percorsi alternativi, all'entrata in

crisi del ruolo dell'intellettuale, una volta che la sua precisa funzione storica era venuta a mancare dopo l'Unità.

Tuttavia, tale declassamento dell'intellettuale nella società di fine Ottocento era anche dovuto alla compresenza di fattori di altra natura. L'epoca della seconda rivoluzione industriale è infatti l'epoca della riproducibilità dell'opera d'arte che costringe l'artista a immettere sul mercato il prodotto del proprio lavoro come una merce qualsiasi. A questo processo di perdita della sacralità dell'artista, un processo che tende a porlo sullo stesso piano delle masse e a perdere ogni valore distintivo, si cerca in Italia di opporre una resistenza per tentare un riscatto di quello status privilegiato. Le modalità di tale recupero però non sono univoche. Una passa attraverso la ripresa dei valori tradizionali del classicismo senza che questo implichi alcuna forma di superamento delle funzioni civiche dell'intellettuale; l'altra è invece più suscettibile della sensibilità simbolista e decadente diffusa ormai in tutta Europa. Questa è la via dell'estetismo, che esalta nell'arte la sua capacità di giungere alla verità per via intuitiva, mistica o panica. La prima sarà la via di Carducci, la seconda quella di D'Annunzio.²⁸

Negli anni immediatamente successivi all'Unità, Carducci si fa infatti il promotore di una reazione classicistica che si radica nei valori dell'antica Roma imperiale e nella tradizione del classicismo italiano propria di Parini, Alfieri, Monti, e Foscolo. Questi sono gli elementi su cui Carducci fonda il senso di nazione e di cui si fa interprete e questi sono quindi anche gli elementi su cui punta per costruire la sua autorialità. Si dichiara infatti "scudiero dei classici" e con la Società degli Amici pedanti si prefigge lo scopo di italianizzare la lirica italiana e di salvarla dalle ingerenze straniere, così come dalle poco virili suggestioni tardoromantiche. In questo modo si inserisce nel solco di una tradizione importante per trovare garanzia di legittimazione e autorevolezza.

Le sue prese di posizione, però, non riguardano semplicemente la sfera estetica e letteraria. Per quanto spesso accusato di una certa incoerenza politica, i suoi schieramenti nelle varie fasi della sua vita sono sempre stati molto chiari e hanno lasciato un segno profondo nella sua produzione.²⁹ La traiettoria tracciata dalle sue successive *position-takings* è infatti molto marcata e getta un'ombra lunga sulla seguente generazione di poeti. Per delineare un ritratto completo dell'impatto di Carducci e della sua presenza pubblica è quindi indispensabile considerarne l'attività letteraria e quella civile come un binomio inscindibile e collocare la sua produzione poetica sempre nel contesto storico che l'ha vista nascere per comprendere anche la ragione delle scelte stilistiche e metriche.

Un esempio su tutti è la composizione di *Giambi ed Epodi*, avvenuta in un periodo di intensa partecipazione al momento storico vissuto della nazione. Il fervore aggressivo con cui Carducci commenta i fatti di cronaca, di politica o anche gli avvenimenti epocali della sua età è manifesto fin dal prologo: "Tutto che questo falso modo adora / col verso audace lo schiaffeggerò."³⁰ L'intento polemico trova conferma nella scelta delle soluzioni formali adottate, di dichiarata

ascendenza oraziana. Lo stesso aspro sarcasmo oraziano dà qui sfogo al rammarico per la mancata partecipazione all'azione risorgimentale e al bisogno di un impegno nella realtà del proprio tempo. Questo l'atteggiamento del Carducci nel decennio 1860–70, quando, ricevuta la cattedra di eloquenza all'università di Bologna, si trasferisce nel capoluogo emiliano. Qui la poetica giambica, già di Orazio, prende forma concreta unendosi all'attività dei gruppi massoni della Romagna, all'epoca le frange più estreme specialmente per l'urgenza del completamento del movimento per l'unificazione.³¹

Una volta compiutosi il processo risorgimentale, Carducci abbandona la radicalità delle posizioni giacobine per avvicinarsi alla monarchia e l'impeto propulsore della polemica giambica si affievolisce. Questa fase, da un punto di vista ideologico lo vede anche allinearsi sulle posizioni di Francesco Crispi e alla sua politica di stampo imperialistico. Sul piano poetico tale slittamento ideologico trova espressione nelle *Odi Barbare*, in cui Carducci tenta di rendere la metrica latina e greca in versi italiani per sollevare a un livello di maggiore nobiltà i temi della storia, ma anche delle situazioni quotidiane di affetti familiari. Per un certo verso, è anche il tentativo da parte del poeta-professore di trasferire in tempi moderni, rinnovandola, la lezione del passato imperniata sui grandi valori etici e morali. Sono questi, per altro, gli anni in cui arrivano i maggiori riconoscimenti ufficiali della sua fama di poeta vate: nel 1890 viene infatti nominato senatore, dopo essere stato eletto per due volte come deputato. Di questi anni non a caso sono le sue poesie più fortemente retoriche, a suggello del senso civile che informa di sé la sua concezione di poesia e di poeta. Scrive Luperini: "il poeta è da lui considerato il mediatore ideologico per eccellenza della società, l'unico capace di raccordare le memorie gloriose del passato alla speranza dell'avvenire e quindi di indicare alla nazione i percorsi morali e politici del riscatto."³² Le grandi odi di *Rime e ritmi* introducono nella letteratura italiana un'impostazione decisamente oratoria e patriottica, fatta di invocazioni all'Italia, di glorificazioni dell'antica Roma, impareggiabile per splendore e potenza. Da un lato dunque Carducci recupera, facendola sua, la visione tradizionale romantico-risorgimentale del poeta vate, declinandola però in un senso retorico celebrativo.

È con questa presenza egemone che D'Annunzio deve rapportarsi, volendosi misurare sullo stesso campo e farsi erede di quello stesso ruolo. Con la personalità imponente di Carducci come sponda, le scelte letterarie e politiche di D'Annunzio verranno a configurarsi come singole mosse di un disegno più grande, di una strategia cioè messa in atto per definire la sua figura di poeta, ora nella direzione indicata da Carducci per ottenerne legittimazione e conferma, ora invece secondo modalità oblique, se non opposte, per emanciparsene e ritagliare per sé un suo spazio unico e riconoscibile. Usando questo filtro per la lettura dell'operazione di costruzione autoriale messa in atto da D'Annunzio, risulterà evidente come la sua partecipazione alla vita politica e le sue scelte di poetica e stile in ambito di produzione letteraria siano un modo per rispondere a quelle a

suo tempo attuate da Carducci. Così come il poeta vate della Terza Italia aveva dominato la scena politica, D'Annunzio cerca di acquisire quella stessa qualità di capitale culturale provando a intraprendere una carriera politica che lo porti ad innalzarsi sulle masse quale guida di massimo riferimento.

Oltre che scrittore, quindi, intende imporsi anche come ideologo, intervenendo in numerose questioni della vita civile nazionale e schierandosi in parlamento nel 1897 tra le file della destra, salvo passare tre anni dopo alla sinistra. Il clamoroso passaggio avviene nel marzo del 1900 quando D'Annunzio, esclamando “come uomo di intelletto vado verso la vita,”³³ decide di passare all'opposizione per protestare contro le forti misure repressive del governo Pilloux. Le elezioni di quello stesso anno, però, registrano la sconfitta dell'opposizione ed è proprio sulla scia di questo insuccesso che D'Annunzio si ritira lontano dall'attenzione pubblica, in una di quelle solite ville affittate senza troppo badare a spese, la Capponcina. Ed è qui e in questo stato d'animo che si dedica alla composizione delle *Laudi* e dell'*Alcyone*. Stagliandosi sullo sfondo di questo scenario, fatto di una fitta rete di rapporti e corrispondenze, la raccolta acquista un significato più pieno, perché a questo punto è possibile intrecciare l'analisi tematica al *literary field* dell'epoca e trovare le dovute corrispondenze.

Indicativa, per far luce sui legami extra-testuali dell'*Alcyone* è “La tregua,” inserita all'inizio del terzo libro delle *Laudi* come prologo, con la funzione quindi di raccordarlo non solo con i due libri che lo precedono, ma anche, come vedremo, con gli eventi dell'epoca. Più che anticiparne la poetica, i cui principi programmatici vengono illustrati da “Il fanciullo,” come è stato indicato, con “La tregua” D'Annunzio cerca piuttosto di presentare e quasi giustificare, il netto cambiamento di registro del nuovo libro rispetto ai primi due, *Maia* ed *Elettra*. Dopo la lode entusiastica e sensuale della vita eroicamente concepita di *Maia* e dopo le poesie celebrative di stampo prettamente nazionalistico di *Elettra*, con *Alcyone* si inaugura infatti una fase idillica e panica. È proprio qui, in questo spazio liminale, che D'Annunzio si appresta a costruire la sua figura autoriale. Ecco quindi che il poeta esordisce chiedendo al suo “Despota,” ossia al suo tirannico genio creatore, di concedergli una pausa: dopo aver lavorato indefessamente rimettendosi ai suoi ordini, adesso vorrebbe godere di una meritata tregua, da consumare immerso nella pace ritemprante della natura. Chiede anche che gli sia riconosciuto di non aver esitato a confondersi con le masse nel tentativo, purtroppo vano, di edificarle mettendole a parte delle più preziose rivelazioni: “Ma greve era l'umano lezzo ed era / vile talor come di mandre inerti; / e la turba faceva una Chimera / opaca e obesa che putiva forte / sì che stretta era all'afa la gorgera”; di aver risposto con indulgenza e scherno a quanti lo criticavano in ambito letterario, così come agli attacchi ricevuti per i suoi interventi in politica: “Ma ne sorse per mezzo al chiuso ardore / la vena inestinguibile e gioconda / del riso, che sonò come clangore. / E a ogni ingiuria della bestia immonda / scaturiva più vivido e più schietto / tal cristallo dall'anima profonda”; di non essersi arreso neanche di fronte ai giudizi

ipocriti dei moralisti che condannavano il suo stile di vita: “Erma allegrezza! Fin lo schiavo abietto, / sfamato con le miche del convito, / lungi rauco latrava il suo dispetto: / e l’obliquo lenone, imputridito / nel vizio suo, / dal lubrico angiporto / con abominio ci segnava a dito.”³⁴ D’Annunzio tesse nella “Tregua” un’apologia di se stesso, o meglio dell’immagine di se stesso che ha costruito per rappresentarsi davanti al pubblico, e lo fa dipingendosi come schiavo del suo *furor poeticus* al quale si rivolge come ad un’entità personificata e altra da sé.

Come una sorta di paratesto, “La tregua” è tutta rivolta all’esterno del testo, a cercare un dialogo con il lettore o indirizzata verso referenti specifici che D’Annunzio chiama direttamente in causa. Preso com’è dalla polemica nei confronti dei suoi detrattori, lascia a margine i temi portanti dell’*Alcyone* (la fusione panica con la natura, il mito, l’immersione nel mondo classico), nei pochi momenti in cui l’offensiva si lascia sopraffare dalla sublimità del paesaggio. Il corpo del testo è, infatti, occupato da motivazioni fin troppo personali che inducono il poeta a fare del suo componimento programmatico un luogo privilegiato da cui replicare all’eventuale disapprovazione di quanti potevano giudicare negativamente l’abbandono del suo ruolo di intellettuale impegnato a ritirarsi “all’ombra del lauro.”³⁵ A maggior ragione, previene le critiche di chi poteva puntare il dito contro i suoi insuccessi politici, quale la recente e scottante sconfitta alle elezioni. D’Annunzio si dipinge, in sostanza, come potenziale guida delle folle, disposto al di là delle sue forze e con abnegazione a illuminarle sugli “aspetti della Vita e della Morte.”³⁶ L’accesso a tali verità è consentito al poeta in virtù del suo Despota, un’immagine dietro cui si cela il *furor poeticus* del vate, nel senso oracolare e sacerdotale recuperato dal Simbolismo e dal Decadentismo. Il poeta sembra però rinunciare al suo ruolo di vate, inteso in una dimensione civile e pedagogica, a causa della volgarità delle masse che non sono pronte a recepire il suo messaggio: abdica perciò dal suo ruolo ideologico e prega che gli sia concesso di far ritorno alla dimensione mitica e senza tempo della natura. A conferire dignità al suo sfogo polemico, varrà la pena di far notare come D’Annunzio trasferisca tutto il suo discorso sul piano allegorico, chiamando in causa le figure del “Despota,” del “buon combattitor,” “dello schiavo abietto,” “dell’obliquo lenone,” per non parlare dei riferimenti danteschi, il più lampante dei quali è a livello strutturale con l’uso della terzina.³⁷

Tenendo in mente la posizione rivestita da Carducci come guida eminente della nazione, celebratore della sua unità e dei valori fondanti che ne costituiscono il cemento identitario; quella presa da D’Annunzio si costituisce punto per punto come ripresa e ridefinizione di tali scelte. Non potendo ignorare il peso e il valore di Carducci, nel recuperare il ruolo di poeta vate egli deve reindirizzarlo, per qualificarlo con attributi unicamente e inequivocabilmente suoi. Per quanto debitorie delle nuove sensibilità europee, sicuramente le modalità di rappresentazione autoriale di D’Annunzio sono un tentativo di rispondere a Carducci, di trovare un modo nuovo di impersonare il mito del poeta vate.

Le vie percorse per elaborare questo modello inedito possono essere esplorate nell'*Alcyone*. Primo fra tutti, lo sfondo su cui le liminali vicende del diario alcionio si svolgono: si tratta di un paesaggio toscano trasfigurato dalle reminiscenze letterarie in uno scenario mitico della Grecia classica. La natura alla quale il poeta vuole fare ritorno è, infatti, una natura artificiale perché è la mera proiezione del soggetto in una dimensione ricostruita mentalmente.³⁸ Così, in una lettera al suo editore Treves, parla in questi termini delle località che lo accoglievano in quel frangente, tra Marina di Pisa e Bocca d'Arno: "Ho passato questi giorni in una quiete profonda, disteso in una barca al sole. Tu non conosci questi luoghi: sono divini. La foce dell'Arno ha una soavità così pura che non so paragonarla a nessuna bocca di donna amata. Avevo bisogno di questo riposo, e di questo bagno nel silenzio delle cose naturali."³⁹

Questo gusto classicistico di origine prettamente libresco è lo stesso di Carducci, che D'Annunzio rinnova però fondendolo con le nuove istanze di sapore simbolista e decadente. Da qui deriva il diverso uso del mondo classico nei due poeti: se per Carducci il ritorno alla Roma antica è sinonimo del recupero di solidi valori etici e civili su cui fondare la celebrazione della nazione, per D'Annunzio l'universo del mito greco diventa una via di fuga per il poeta che anela a fare ritorno alla sua dimensione originaria. Il principio selettivo che sta alla base dell'integrazione della greicità nell'*Alcyone*, ma anche in tutta l'opera dannunziana, è significativo in sé per l'individuazione della strategia che sta alle spalle della costruzione autoriale da parte del poeta. Si tratta di un ellenismo decisamente alessandrino, come si evince facilmente dai caratteri prettamente formali di stile e lingua. Anche più in profondità, D'Annunzio condivide con i poeti alessandrini il totale disinteresse per l'etica e la concezione dell'arte come puro gioco. Il vitalismo panico che anima la raccolta celebra la giovinezza, la dedizione al piacere, e il gusto dionisiaco dell'affermazione fisica, con punte di superomismo nietzscheano (che continua a trapelare nel corpo dell'opera nonostante l'appello a una tregua iniziale).

Il riferimento sdegnoso alle masse che leggiamo nella "Tregua" è un altro elemento sostanziale che va a comporre il ritratto autoriale del poeta.⁴⁰ A differenza della fondamentale omogeneità ideologica tra il poeta vate risorgimentale e il suo pubblico di riferimento, quella stessa borghesia che era alla testa del processo di unificazione, c'è qui invece una netta separazione. Da un lato il poeta dotato di una più acuta sensibilità che eredita dal tradizionale concetto del vate, dall'altra il suo uditorio quale massa informe, su cui può soltanto imporsi come oggetto di culto in virtù della sua superiore raffinatezza. In sintonia con questa linea sono gli interventi pubblici di quegli anni, volti a sedurre le moltitudini.

Tra le tante vale la pena citarne alcune: "La notte di Caprera," l'inno "In morte di Giuseppe Verdi" e la "Lectura Dantis." Il primo, poema dedicato a Garibaldi, perfetto per la declamazione pubblica, per l'impianto retorico che lo informa e per lo spirito patriottico che lo distingue. Il secondo, che ritrae

il compositore nelle vesti di un dio alla guida di una schiera di eroi che avrebbero condotto la patria verso un futuro luminoso, ottiene un tale riscontro che niente più ormai può impedire di identificare D'Annunzio con il nuovo vate. E infatti, a sancire definitivamente quella carica giunge addirittura un telegramma di Carducci, quale ultimo, solenne atto che serve a consacrarlo suo successore.⁴¹ L'ultimo intervento, una lettura tenutasi nel giardino degli Orti Oricellari a Firenze seduce totalmente il pubblico presente, al quale D'Annunzio si presenta come "interprete, testimone, messaggero del suo tempo,"⁴² come a dire il nuovo vate. Non si tratta però di tenere un discorso davanti a studiosi e specialisti del settore, piuttosto davanti a dame e signori altolocati. Non c'è bisogno di erudizione ed esegesi del testo, insomma, ma di pura mondanità.

Abbandonata quindi la vita politica ufficiale in seguito all'insuccesso elettorale del giugno 1900, D'Annunzio si dedica alla stesura dell'*Alcyone* che esprime la volontà di fuga del poeta dalla dimensione presente, cui la sua essenza divina mal si adatta, per tornare nel mondo lontano del mito. Incarnandosi poi nel leggendario personaggio di Glauco e descrivendo tale fuga come una meritata pausa dai vani sforzi fatti per richiamare il volgo alle verità inestimabili di cui si faceva portatore, D'Annunzio riesce a cambiare di segno la sconfitta elettorale e a dipingere un suo fallimento strategico, o comunque una sua incapacità nella gestione delle questioni politiche, in un'incapacità da parte del suo uditorio di comprenderlo. L'*Alcyone* costituisce, insomma, una sorta di riscatto per D'Annunzio ed è anche uno stratagemma attraverso il quale il poeta trova una via d'uscita a quella che poteva essere un'impasse. Invece di subire la pubblica umiliazione per la disfatta elettorale che poteva offuscare la brillantezza del suo personaggio, D'Annunzio ribalta la situazione, raffigurandosi nell'*Alcyone* come il genio dalla prorompente forza creatrice che, con scherno, volta le spalle a chi non merita il suo disinteressato aiuto: non gli altri che fanno a meno di lui, ma lui che sdegnoso e superiore, fa a meno degli altri.

CONCLUSIONE

L'utilizzo dei concetti di *remythicization* di Blumenberg, *mythical authority* di Falco da una parte, e del *literary field* di Bourdieu dall'altra consente di gettare luce sulle dinamiche che hanno portato alla stesura dell'*Alcyone* e alla sua importanza ai fini dell'immagine autoriale che D'Annunzio voleva dare di sé. In particolare, si chiarisce così il significato strategico della ripresa del mito ovidiano di Glauco per la ridefinizione del mito di poeta vate. Da un lato, offrendo nel panorama letterario italiano un modello che si rifà a una classicità greca piuttosto che latina, quale quella del Carducci, D'Annunzio si pone come elemento di rottura con i canoni di riferimento correnti che privilegiano il lato retorico delle *humanae litterae*, intese come prototipo razionalistico di stile e contenuto. Dall'altro, proponendo il tema panico-naturalistico, non solo D'Annunzio introduce una novità tematica ponendosi come *originatore* di una nuova modalità di autorappresentazione, ma

sfrutta l'idea di polimorfismo ed energia vitale insita nella figura mitica di Glauco in quanto storia di una fusione totale con la natura, per dare misura della sua potenza creatrice di poeta.

Il processo di *rimiticizzazione* attuato da D'Annunzio, così come lo definisce Falco, conferma che il mito, anziché occupare il polo opposto a quello della ragione, è invece uno strumento di sostegno e consolidamento del *logos* che se impiegato e rinnovato nei momenti giusti permette di consolidare una strategia di potere. Inoltre, l'approccio relazionale di Bourdieu che prende in analisi sincronicamente autore, opera, e pubblico, permette di calare in un contesto preciso la scelta di D'Annunzio del recupero del mito. Infine, la visione d'insieme potrebbe essere ancora allargata inglobando nell'indagine lo studio di altri agenti determinanti, quali ad esempio Giovanni Pascoli.

Note

1. Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio, l'amante guerriero* (Milano: Mondadori, 2008), 129.

2. Raphael Falco, *Charisma and Myth* (London: Continuum, 2010); Hans Blumenberg, *Work on Myth* (Cambridge: The MIT Press, 1990).

3. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993).

4. Pietro Gibellini, *D'Annunzio. Dal gesto al testo* (Milano: Mursia, 1995.), 11.

5. *Ibid.*, 15.

6. Blumenberg, *Work on Myth*, 27; *Ibid.*, 12

7. Blumenberg attacca la visione illuministica, che sostituisce la ragione al mito come risposta agli interrogativi sul mondo, rilegando quest'ultimo ad una mera funzione estetica: "In his discussion of myth Fontenelle expressed the Enlightenment's amazement at the fact that the myths of the Greeks had still not disappeared from the world. Religion and reason had, it is true, weaned people from them, but poetry and painting had given them the means by which to survive. They had known how to make themselves indispensable to these arts" (263). Condensando la visione illuministica nella famosa ed efficace formula "from mythos to logos," Blumenberg sintetizza bene la supposta evoluzione dal mito alla scienza, dove il primo sarebbe proprio delle popolazioni primitive, il secondo invece distintivo dei moderni (49).

8. Blumenberg, *Work on Myth*, 49.

9. Con l'espressione *vatic myth* intendo riferirmi alla mitica figura di poeta che D'Annunzio eredita dalla tradizione classica secondo la quale l'ispirazione poetica sarebbe di assoluta natura divina. Il cantore cioè, lungi dall'essere l'ideatore dei suoi versi, ne sarebbe invece unicamente il trascrittore. Egli avrebbe accesso ad attimi di visione e sarebbe messo a parte di verità sconosciute al resto della comune umanità nel momento in cui viene pervaso dallo spirito del dio che lo sceglie come suo interprete. Percorso da tale

forza sovrumana, egli perde ogni forma di autonomia e consapevolezza per trasformarsi in puro trascrittore e canale dell'ispirazione divina. Ecco quindi che le doti oracolari e profetiche del cosiddetto vate, non sarebbero affatto prerogativa della persona del poeta, ma diretto pronunciamento del dio che parla attraverso di lui. D'Annunzio si inserisce nel solco di questo mito, per descriversi quale profondo conoscitore delle più intime leggi che governano la natura e per elevare la sua persona al di sopra della normale condizione umana. Infatti, appropriandosene, lo risemantizza per attribuire tali qualità sovrumane al suo proprio merito e non all'intervento divino. Per una precisa ricognizione ed analisi del mito del poeta vate, vedere John F. Moffitt, *Inspiration. Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth* (Leiden, Boston: Brill, 2005) e Charles Segal, *Orpheus. The myth of the Poet* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989).

10. I concetti di autorità carismatica e tradizionale cui Falco fa riferimento sono ovviamente quelli introdotti da Max Weber, la cui teoria sul carisma trattata per la prima volta in *Economy and Society* fino all'ultima formulazione operata in "Politics as a Vocation" è alla base di tutta la futura letteratura sull'argomento. Vedi Max Weber, *Economy and Society* (New York: Bedminster Press, 1958) e "Politics as a Vocation" in *From Weber to Marx: Essays in Sociology* (New York: Oxford University Press, 1958).

11. Falco, *Charisma and Myth*, 14.

12. Bruce Lincoln, *Authority: construction and corrosion* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 5.

13. Falco, *Charisma and Myth*, 14.

14. *Ibid.*, 4.

15. *Ibid.*, 14.

16. Numerosi sono gli studi per un approfondimento di questa tematica. Per una riflessione sui rapporti tra le figure di Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio vedere: Vito Locatelli, C. Minola, Franco Lanza *Carducci, Pascoli, D'Annunzio* (Milano: Fabbri, 1968); Antonio Baldini *Fine Ottocento: Carducci, Pascoli e minori* (Firenze: Le Monnier, 1947). Tra i più recenti: Lorenzo Braccesi in *Archeologia e Poesia: 1861-1911 Carducci, Pascoli, D'annunzio* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011), in modo particolare per la funzione della ripresa dell'antichità greca e della sua fusione con quella romana nella costruzione della figura del poeta vate.

17. Marziano Guglielminetti, *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io* (Milano: Franco Angeli, 1993), 127.

18. Gabriele D'Annunzio, *Alcyone* (Milano: Mondadori, 1995), 129.

19. *Ibid.*, 122.

20. *Ibid.*, 108-9.

21. *Ibid.*, 134.

22. *Ibid.*, 358.

23. *Ibid.*, 359.

24. Nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane (898-968 d.C.) è riportata la vicenda di Glauco che, secondo il mito, si sarebbe trasformato in dio marino e avrebbe sviluppato doti profetiche dopo aver ingerito delle erbe magiche. Più esattamente, il

pescatore della Beozia, vedendo che i pesci che ha preso guizzano di nuovo in mare con piena vitalità dopo aver mangiato una determinata erba, decide di assaggiarla. L'effetto è immediato, tanto che, sentendosi percorso da un'essenza tutta nuova, si tuffa in anch'egli in acqua, divenendo appunto una divinità marina. Il mito è notoriamente ripreso da Dante ai versi 67–72 del primo canto del *Paradiso* lo impiega per spiegare il verificarsi di un evento impossibile in natura, quale quello della sublimazione della sostanza umana in divina. Da qui il “transumanar,” cioè il passaggio dalla condizione umana a una sovrumana che Dante prova nel momento in cui Beatrice fissa il sole e Dante lo fissa in lei di riflesso: “Nel suo aspetto tale dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi. / transumana significa per verba / non si poria; però l'esempio basti a cui esperienza grazia superba.” Dante Alighieri, Giorgio Petrocchi, *Divina Commedia* (Torino: Einaudi, 1975), 283.

25. Guglielminetti, *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, 119.

26. Giorgio Bàrberi Squarotti, *I Miti e il Sacro. Poesia del Novecento*. (Cosenza: Pellegrini, 2003), 11.

27. Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, 184.

28. Romano Luperini, *La scrittura e l'interpretazione. Dal Naturalismo alle Avanguardie* (Palermo: Palumbo, 1997), 628–9.

29. Per ulteriori approfondimenti: Franco Robecchi, *Carducci, poeta barbaro* (Milano: Cooperativa libreria I.U.L.M., 1981), Umberto Carpi, *Carducci: politica e poesia* (Pisa: Edizioni della Normale, 2010).

30. Giosuè Carducci, *Giambi ed Epodi* (Bologna: Zanichelli, 1942), 2.

31. Per una biografia di Carducci, vedere: Marco Veglia, *La vita vera: Carducci a Bologna* (Bologna: Bononia University Press, 2007).

32. Luperini, *La scrittura e l'interpretazione. Dal Naturalismo alle Avanguardie*, 633.

33. Gibellini, *D'Annunzio. Dal gesto al testo*, 36.

34. D'Annunzio, *Alcyone*, 110.

35. *Ibid.*, 107.

36. *Ibid.*, 109.

37. *Ibid.*, 107, 110.

38. Nell'estate del 1899, infatti, D'Annunzio non fa alcuna vacanza, ma rimane alla Capponcina, salvo visitare di quando in quando Eleonora Duse a Bocca d'Arno. Così, seguendo i suoi spostamenti registrati nei *Taccuini*, sappiamo che ai primi di luglio di quell'anno è a Marina di Pisa (come si legge nel *Taccuino inedito dell'Alcyone*, a cura di Dante Isella alle pagine 104–13).

39. Gabriele D'Annunzio, “Altre lettere inedite di Gabriele D'Annunzio,” *Convivium* XXVII, no. 6 (1959): 704.

40. L'eco di tale sdegno risuona ancora nella già citata lettera di D'Annunzio a Treves, quando esaltando la quiete divina della marina toscana e il suo effetto purificante e pacificatorio, l'autore pensa con sgomento al momento in cui dovrà fare ritorno alla civiltà e mischiarsi di nuovo al volgo: “Nessuno sa che io son qui, fortunatamente ed ho evitato di avere la corrispondenza quotidiana e i giornali. Ho scambiato qualche parola

con un marinaio ingenuo, che è la sola persona umana cui io mi sia accostato.—Come si può vivere dunque per tanto tempo nelle città immonde—io mi chiedo—e dimenticare queste consolazioni? Credo che finirò eremita, su un promontorio. Penso all'ora in cui dovrò riprendere il treno, con un rammarico indicibile. Vorrei rimanere qui e *cantare*. Ho una volontà di cantare così veemente che i versi nascono spontanei dalla mia anima come le schiume dalle onde.” (“Altre lettere inedite di Gabriele D’Annunzio,” *Convivium* XXVII, no. 6 (1959): 704–5).

41. Guerri, *D’Annunzio, l’amante guerriero*, 132.

42. *Ibid.*, 137.