

# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

**MOD**

Società italiana per lo studio  
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGHELO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO  
E L'INNOVAZIONE  
DRAMMATURGICA

Premessa di  
Elena Ledda

Saggi introduttivi di  
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*  
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

\*

Proprietà letteraria riservata  
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
[www.edizionisinestesia.it](http://www.edizionisinestesia.it) – [info@edizionisinestesia.it](mailto:info@edizionisinestesia.it)  
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001  
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

*Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione*  
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, [direzione.sinestesia@gmail.com](mailto:direzione.sinestesia@gmail.com)  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.  
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.  
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

\*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*  
e scaricabili gratuitamente dal sito: [www.sinestesiairivistadistudi.it](http://www.sinestesiairivistadistudi.it)

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione  
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile  
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

\*

Impaginazione / *Graphic layout*  
Francesca Cattina

\*

*Published in Italy*  
Prima edizione: 2022  
Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons  
Attribution 4.0 International

## INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA LA FIGLIA DI IORIO  
A LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:  
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

- STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* 353
- NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* 371
- ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio* 387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

Thomas Persico

LA «GHIRLANDETTA» DANNUNZIANA

*Riassunto:* Questo breve contributo è dedicato alla ripresa, all'interno del *Sogno d'un mattino di primavera*, della ballata dantesca *Per una ghirlandetta*. I versi della fonte sono rielaborati profondamente, ma mantenendone inalterati la ripresa, alcuni costrutti, alcuni sintagmi e parole chiave. Se il testo dannunziano è 'ridotto' a una serie di soli settenari, i moduli e le forme della versificazione tradizionale ricorrono, nella forma di reminiscenza, anche nel 'procedere musicale' delle parti prosastiche che si alternano al canto di Panfilo.

*Parole chiave:* Panfilo, *Sogno*, *Ghirlandetta*, Dante, versificazione.

*Abstract:* This short contribution is dedicated to the reprise, within the *Sogno d'un mattino di primavera*, of Dante's 'ballata' *Per una ghirlandetta*. The source verses are profoundly reworked, but keeping the reprise, certain constructs, syntagmas and key words unchanged. If D'Annunzio's text is "reduced" to a series of only septenaries, the modules and forms of traditional versification recur, in the form of reminiscence, also in the "musical proceeding" of the prosyastic parts that alternate with Panfilo's song.

*Keywords:* Panfilo, *Sogno*, *Ghirlandetta*, Dante, versification.

Il *Sogno d'un mattino di primavera*, stampato per la prima volta nel luglio 1897,<sup>1</sup> avrebbe dovuto costituire, con il *Sogno d'un tramonto d'autunno* (settembre-ottobre 1897),<sup>2</sup> con l'inconcluso *Sogno d'un meriggio d'estate* (novembre 1898) e con un quarto testo mai realizzato, una tetralogia di

---

<sup>1</sup> G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, Tipografia Cooperativa Sociale, Roma 1897, poi Treves, Milano 1899.

<sup>2</sup> ID., *Sogno d'un tramonto d'autunno*, Treves, Milano 1988, rappresentato per la prima volta a Livorno, Teatro Rossini, il giorno 2 dicembre del 1905 presso il cinema «Ambrosio».

composizioni teatrali oscillanti tra ricerca bucolica e dramma tragico.<sup>3</sup> La prima di queste, composta dal D'Annunzio poco più che trentenne, fu rappresentata a Parigi il 15 giugno 1897 presso il Théâtre de la Renaissance, con le scene abbozzate da Giuseppe Cellini e con la musica composta dal maestro romano Giovanni Sgambati.<sup>4</sup>

Della genesi dell'opera, ampiamente studiata da Zanetti, si ha traccia autorevole nella lettera inviata nel 4 giugno 1897 dallo stesso autore a un «carissimo amico», Ernest Tissot, colui che recensirà il dramma sulla «Revue Blue» il 22 gennaio 1898:<sup>5</sup>

Intonato su la prima strofa di un'antica ballatetta attribuita a Dante Alighieri, esso procede musicalmente sino alla fine [...]. È la proposta di una ballata deliziosa, che forse Dante compose prima dell'esilio. Su questa il giardiniere Panfilo intona il suo canto improvvisando le rime [...]. Ho trovato per un tal canto una specie di melopea agreste, un motivo di stornello, un'aria triste e lieta che sembra scaturita dalla terra paterna come una vena d'acqua pura [...]. In un crepuscolo di primavera, appunto, una donna vestita di una veste verde mi recitò all'improvviso [...] quei versi antichi [...]. Ecco il germe del dramma: la ghirlandetta, la veste verde.

Il canto di Panfilo, trascritto da Bianchetti nella terza appendice della raccolta *Versi d'Amore e di Gloria* secondo l'ordine di apparizione delle terzine nel susseguirsi delle varie scene drammatiche,<sup>6</sup> è da restituire nella sua interezza tenendo conto anche della sua autonomia, come se si trattasse di un unico testo frutto di una «riscrittura inventiva», tramite citazioni, eco semanticamente variate e il ricorso «ad altre opere dantesche».<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Rinvio a tal proposito ad A. GRANESE, *Preludi del linguaggio scenico moderno nei 'Sogni' dannunziani*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia: 'Le martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle'*, a cura di C. Santoli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 79-93.

<sup>4</sup> Sui rapporti tra D'Annunzio, la musica e i musicisti (antichi o coevi) rinvio al completo studio di C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio. Dal 'Sogno d'un tramonto d'autunno' a 'Parsina'*, ETS, Pisa 2016, pp. 77-82.

<sup>5</sup> G. ZANETTI, «*Leggende d'Amore*». *Le origini del 'Sogno d'un mattino di Primavera*, in «Sinestesia», VI-VII, 2009, pp. 410-463: 433-434, da cui traggio anche la trascrizione del testo citato, poi anche in A. ANDREOLI, *Più che l'amore: Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017, p. 125.

<sup>6</sup> G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di L. Bianchetti, Mondadori, Milano 1950, I, p. 1049.

<sup>7</sup> G. ZANETTI, *Note e notizie sui testi*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collab. di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, I, p. 1046.

Prendendo in considerazione anche i segni posti sull'autografo (righe orizzontali, graffe laterali, numerazioni e cancellature varie), De Michelis ha suggerito di considerare la terza parte del testo (nell'ordine di apparizione: «Per una paroletta / il mio cor non saprà / mai più che sia dolore», con l'aggiunta del *residuum* «Per una ghirlandetta!») come chiusa del componimento: «la strofetta [è] accusata per ultima da un verso aggiunto, ripetitivo di quello d'apertura dell'intero canto». <sup>8</sup> Le somiglianze con la fonte, la ballata mezzana dantesca *Per una ghirlandetta* (*Rime*, LVI [28]), <sup>9</sup> non si limitano alla citazione letterale dei versi della ripresa, ma si rintracciano anche nella riformulazione di lessemi, di costrutti o di architetture ritmiche. Per facilitare il confronto tra l'operazione dannunziana e il testo fonte, si trascrivono entrambi i componimenti affiancati, con i richiami intertestuali in evidenza. <sup>10</sup>

Canto di Panfilo		<i>Per una ghirlandetta</i>	
<b>Per una ghirlandetta</b>	A	<b>Per una ghirlandetta</b>	X
<b>ch'io vidi, mi farà</b>	B	<b>ch'io vidi, mi farà</b>	Y
<b>sospirar ogni fiore.</b>	C	<b>sospirare ogni fiore.</b>	Z
Al mio giardin soletta	A	I' vidi a voi, donna, portare	A
<u>la mia donna verrà</u>	B	<b>ghirlandetta</b> di fior' gentile,	5 B
<u>coronata da Amore.</u> [scena 1]	C	e sovr'a lei vidi volare	A
		un angiole d'amore umile;	B
Ha nome <i>Simonetta</i>	A	e 'l suo cantar sottile	B
la <i>donna</i> che sarà	B	dicea: «Chi mi vedrà	Y
regina del mio core. [scena 2]	C	<b>lauderà 'l mio <i>signore</i>».</b>	10 Z

<sup>8</sup> E. DE MICHELIS, *Il canto di Panfilo*, in ID., *Ancora D'Annunzio*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1987, pp. 183-185. Cfr. P. GIBELLINI, *De Michelis e D'Annunzio*, in *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, a cura di B. Bartolomeo, F. Serra, Pisa-Roma 2008, pp. 149-156.

<sup>9</sup> Si cita il testo secondo l'edizione stabilita in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, I, to. 1. *Vita nuova. Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma 2015.

<sup>10</sup> Il canto di Panfilo è tratto da E. DE MICHELIS, *Il canto di Panfilo* cit., pp. 184-185, che riordina il testo pubblicato nell'edizione curata da Egidio Bianchetti nel 1940 per Mondadori («I Classici Contemporanei») e introduce alcuni segni di punteggiatura nuovi (soprattutto in sostituzione ai punti sospensivi che marcano «lo spegnersi della voce in bocca a chi canta», *ibid.*, p. 184). La ballata di Dante è trascritta dalla citata ed. Grimaldi.

O Amore, aspetta, aspetta! chi non ama, amerà; ti <i>lauderà Signore</i> .	A B C	Se io sarò là dove sia <i>Fioretta</i> mia bella e gentile, allor dirò a la <i>donna</i> mia che port'in testa i miei sospiri.	A B A B
Diman l'avrai soggetta la fera che non sa qual sia lo tuo valore. [scena 4]	A B C	Ma per crescer disire <u>la mia donna verrà</u> <u>coronata da Amore</u> .	15 B Y Z
Per una <i>paroletta</i> il mio cor non saprà mai più che sia dolore, <b>per una ghirlandetta!</b> [scena 2]	A B C A	Le <i>parolette</i> mie novelle, che di fiori fatto han ballata, per leggiadria ci hanno tolt'elle una vesta ch'altrui fu data: però siate pregata, qual uom la canterà, che li facciate onore.	20 A B B Y Z

Di sicuro interesse è il modo in cui D'Annunzio cita il modello, «l'antica ballatetta» di Dante (anche ben oltre «la prima strofa»), non solo nella forma di una reminiscenza, ma come se si trattasse proprio della principale ispirazione del giovanile dramma. Com'è ormai noto, l'ipotesto è del tutto anomalo dal punto di vista versificatorio, perché composto nel ritornello e nella volta da settenari (anche tronchi) e nelle mutazioni da distici di novenari, spesso nella forma più tipicamente guittoniana di 'trisillabi triplicati', costituiti quindi da tre moduli anfibrachi (es: *Fiorétta mia bella^e gentile*, con accenti sulla seconda, quinta e ottava sillaba). Proprio la struttura del tutto 'particolare' della ballata ha fatto ipotizzare una possibile nuova contestualizzazione del testo entro i primi anni dell'esilio, nel periodo in cui Dante, mentre soggiornava in corti venete, avrebbe potuto conoscere le pratiche d'intonazione musicale della poesia occitanica e trarre così da un testo musicato la «vesta» e la corrispondente architettura metrica.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Nel *De vulgari eloquentia* (*D.v.e.*), che quindi sarebbe necessariamente precedente, l'uso del novenario «triplicatum trisillabum» era fortemente sconsigliato a causa della sua *ruditas* (alla stregua di un parisillabo) e dell'eccessiva *repercussio* ritmica. Vd. *D.v.e.*, II 5, 6: «Et dicimus eptasillabum sequi illud quod maximum est in celebritate. Post hoc pentasillabum et deinde trisillabum ordinamus. Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit. Parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt». Al contempo è però da considerare anomalo anche il ricorso massiccio alla versificazione tronca, generalmente considerata 'barbara' nel *ductus* rimico secondo le più diffuse teorie di poetica medievale. Basti qui menzionare di *Doc-*

L'interesse di D'Annunzio per i lirici del Trecento (ma non solo) è sicuramente manifesto sia nel possesso di una copia della raccolta mantovana del 1823, *Amori e rime di Dante Alighieri* (la ballata *Per una ghirlandetta* è la seconda del 'libro VI', alle pp. 190-191),<sup>12</sup> sia in alcune delle possibili fonti teoriche da cui il poeta poteva aver tratto l'idea di «integrazione fra poesia d'arte e poesia popolare»: non si esclude, come segnala Zanetti, che questa approfondita conoscenza sia derivata dalla lettura di antologie e studi critici particolarmente diffusi sul finire del secolo XIX, tra cui, oltre alla celeberrima raccolta carducciana di *Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei secoli XII e XIV*, si annoverano gli studi di Alessandro D'Ancona e il saggio bedieriano *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*.<sup>13</sup>

Nel *Sogno* il poeta si appropria metricamente del solo *refrain* di settenari e ripropone per più volte lo stesso schema, quasi in eco, nella forma di terzine con struttura ripetuta; non trascuria però interessanti innesti lessicali tratti dalle strofe dantesche: anzitutto l'adozione di vezzeggiativi, tipici della poesia oggettiva galloromanza,<sup>14</sup> così come nel caso di *ghirlandetta*, *paroletta*, ma anche nell'antroponimo *Simonetta*, di memoria poliziana, che foneticamente richiama la *Fioretta* di v. 12;<sup>15</sup> in secondo luogo ricorrono i sintagmi *lauderà [l' mio] signore*, cioè Amore (in entrambi i testi), e l'intera chiusa della seconda volta: «la mia donna verrà / coronata

---

*trinale* di Alexandre de Villedieu (*Das 'Doctrinale' des Alexander de Villa Dei*, a cura di D. Reichling, Hofmann, Berlin, 1893, p. 154, vv. 2307-2308); ma cfr. L. BIADENE, *La rima nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro d'Ancona*, G. Barbèra, Firenze 1901, p. 736, A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 560, e T. PERSICO, 'Ghirlanda', 'corona' e 'aloro': alcune osservazioni sul novenario dantesco, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», CI, 2, 2020, pp. 15-29.

<sup>12</sup> Il volume è pubblicato a Mantova, per i tipi (e a cura) di L. Caranenti.

<sup>13</sup> J. ADDINGTON SYMONDS, *Renaissance in Italy. Italian Literature*, Elder Smith, London, 1881; J. BÉDIER, *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*, in «Revue des Deux Mondes», XLVI, 1986, pp. 146-172. D'Ancona raccoglierà i suoi studi su poesia popolare e lirica in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Trecento al Cinquecento*, Laterza e figli, Bari 1933.

<sup>14</sup> Oltre al ricorso al novenario (cfr. l'*octosyllabe* provenzale), il testo condivide alcuni dei caratteri tipici della poesia provenzale isolati da A. RADAELLI, «*Dansas*» provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Alinea, Firenze 2004, pp. 26-35.

<sup>15</sup> *Simonetta*, la ninfa, e *Iulio* si incontrano per la prima volta in *Stanze per la giostra* I, 37-55. Sulla ripresa di temi e personaggi della tradizione letteraria tre-quattrocentesca vd. P. GIBBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, pp. 105-107.

da Amore», che amplifica e sviluppa il tema dell'*amor dominialis* agente sull'innamorato.

Il canto di Panfilo si struttura, insomma, come una sorta di 'improvvisazione' sulla ripresa della ballata dantesca e sui suoi temi peculiari: la *ghirlandetta* è simbolo della poesia e dell'amore in fiore;<sup>16</sup> *Fioretta*, secondo alcuni Flora o, in senso traslato, Firenze, rappresenta la primavera;<sup>17</sup> la *vesta*, secondo Pietro Bembo da intendere come 'vestizione polistrofica', è da intendere invece in riferimento all'intonazione musicale, in questo caso preesistente, colta da un testo originalmente rivestito da quella melodia.<sup>18</sup> Proprio la musicalità del testo (anche in senso esecutivo) è fondamentale per D'Annunzio: il dramma «procede musicalmente sino alla fine», secondo le note di Sgambati, e si fonda proprio sui versi eseguiti dal giardiniere cantore.

La ripresa dantesca non si limita però a temi, costrutti sintattici e a lessemi specifici: il poeta riprende anche alcune strutture versificatorie, come in continue eco che si estendono anche nelle parti in prosa, ben oltre la materia poetica. L'incedere musicale del testo non è infatti limitato ai

<sup>16</sup> Varie sono le pastorelle galloromanze che intrecciano ghirlande di fiori; in area italiana vd. i *Sonetti per la semana* di Folgòre da San Gimignano (vd. il commento in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, I cit., p. 689).

<sup>17</sup> *Fioretta*, in Dante, è «meno ancora di un *senhal*» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in *Opere*, dir. M. Santagata, I. *Rime*, Vita Nova, *De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Mondadori, Milano 2011, p. 175), «una figura sospesa tra il simbolo del nesso tra primavera e amore e il *senhal* di una donna reale ma ignota» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi cit., p. 689. Com'è noto, l'identificazione della fanciulla non è univoca; sulla possibile *pargoletta* vd. almeno F. Brugnolo, «... *esta bella pargoletta*». *L'amore "giovanile" nella lirica italiana antica e in Dante*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», LXXXIX, 2014, pp. 55-82; su *Fioretta-Firenze* rinvio a M.S. LANNUTTI, «*Cantar sottile*»: ancora sulla «*vesta*» di 'Per una *ghirlandetta*', in *Sulle tracce del Dante minore*, II, a cura di T. Persico, M. Sirtori e R. Viel, Sestante Edizioni, Bergamo, 2019, pp. 45-64. Cfr. A. GUALTIERI, *Lady Philosophy in Boethius and Dante*, in «Comparative Literature», XXIII, 2, 1971, pp. 141-150.

<sup>18</sup> Guglielmo Gorni, sulla scorta degli studi di Contini e delle *Prose* di Pietro Bembo («Il medesimo di quelle canzoni, che ballate si chiamano, si può dire: le-quali quando erano di piu d'una stanza, Vestite si chiamavano»; PIETRO BEMBO, *Prose*, in F.M. Bertolo, M. Cursi, C. Pulsoni, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle 'Prose'*, Viella, Roma 2018, p. 250), intravide nella *vesta* un'elaborazione polistrofica per *Lo meo servente core* (G. GORNI, *Lippo amico*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981, pp. 71-98: 83). Sulla questione dell'intonazione musicale vd. T. PERSICO, «Una *vesta* ch'altrui fu data»: imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca. Con un'introduzione su 'contrafacta' e 'cantasi come', in «Rivista di Studi Danteschi», XVII, 2, 2017, pp. 317-351.

solli versi di Panfilo: ciò che immediatamente precede e ciò che immediatamente segue le singole terzine («strofette» secondo De Michelis) talvolta richiama ritmicamente la costruzione dei versi danteschi, novenari o settenari (piani o tronchi).

Es. 1 (scene I-III):

Per una ghirlandetta  
ch'io vidi, mi farà  
sospirar ogni fiore.

La terzina è ripetuta due volte: la prima da Panfilo (scena I), la seconda dalla Demente (scena III). In entrambi i casi la prosa che segue esordisce con un vero e proprio endecasillabo *a maiori*, con cesura di settima, composto da un settenario e da un quadrisillabo:<sup>19</sup>

Testo		schema ritmico	<i>dispositio</i>
Domani tutti^i fiori / sbocceranno...	11'	- + - - - + - / - - + -	3'+4'+4'
Io farò la ghirlanda / per Beatrice	11'	- - + - - - + - / - - + -	3+4'+4'

A precedere la ripetizione della terzina nel canto della Demente, sempre nella terza scena, i due blocchi di terzine sono nuovamente preceduti e seguiti da settenari piani:

Testo		schema ritmico	<i>dispositio</i>
Fatene^una ghirlanda	7'	+ - - - - + -	3'+4'
Buon giorno mio dottore	7'	- + - - - + -	3+4'

<sup>19</sup> Propongo di séguito una trascrizione delle sillabe ritmicamente in arsi (+) e in tesi (-) al fine di favorire un confronto 'percettivo' del testo (sull'incommensurabilità tra sistema accentuativo della lingua – pluralistico – e sistema metrico – binario – vd. A. MENICETTI, *Metrica italiana* cit., p. 331). Si adotta la seguente convenzione grafica: 'numero privo di apice' indica un verso o un emistichio tronco (es. 7 = serie di sette sillabe accentate sull'ultima sillaba, quindi ottonario tronco), 'numero con un apice' indica un verso o un emistichio piano (es. 7' = serie di sette sillabe con finale piano, quindi settenario piano); eventuali sinalefi sono rappresentate con il segno ^. Per *dispositio* (nella terza colonna) si intende la divisione della materia entro la forma versificatoria, 'l'ordinamento' del verso, che però consideri la costruzione sintagmatica fondamentale.

La forma versificatoria con cui Panfilo improvvisa sul *refrain* della ballata dantesca (il settenario piano, nei versi estremi delle terzine) è quindi perfettamente armonizzata con la prosa: grazie al finissimo orecchio del poeta, l'intero dramma (e non solo le parti in versi) risulta coeso nel suo incedere ritmicamente musicale. Il ricorso al settenario o all'endecasillabo *a maiori* (che include, nel suo primo emistichio, un settenario) pare rispondere a questa esigenza di forte unità ritmica, dichiarata dallo stesso autore nella lettera del giugno 1897 sopra citata.

Anche in altri casi, tuttavia, D'Annunzio dimostra di far ricorso a una prosa 'musicale' (se è concesso), soprattutto nei luoghi in cui ripete vocaboli o costrutti in reiterazioni volontarie e volute.<sup>20</sup>

Es. 2 (scena II):

Ha nome Simonetta  
la donna che sarà  
regina del mio core...

La terzina cantata da Panfilo è nuovamente seguita da due settenari piani (o un alessandrino): «Dorme. Nessuno, ^è vero?, // vedendola dormire», che si sviluppano sul poliptoto che declina, negli estremi del verso, il verbo *dormire* al presente e all'infinito.

Es. 3 (scena I):

PANFILO: Avete vegliato, stanotte? Per Donna Isabella? Era inquieta?  
SIMONETTA: Non ha mai riposato un minuto.

Testo		schema ritmico	<i>dispositio</i>
Avete vegliato, stanotte?	9'	- + - - + - - + -	3'+3'+3'
Per Donna^Isabella?	6'	- + - - + -	3'+3'
Era^inquieta?	5'	+ - - + -	5'

<sup>20</sup> Vd. la lettera ora conservata presso la Biblioteca Nazionale di Roma inviata da D'Annunzio a Treves il 20 agosto 1891 a proposito dell'*Innocente*: «Le ripetizioni sono volute, ed hanno una profonda ragione d'arte». Rinvio a tal proposito a E. DE MICHELIS, *Le "ripetizioni"*, in *Ancora D'Annunzio* cit., pp. 187-203: 187. Per le ripetizioni e per la riproposizione di figure sintattiche sarebbe utile una più vasta indagine sulla scorta di quanto indicato da G.L. BECCARIA, *Figure ritmico-sintattiche nella prosa dannunziana*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, pp. 285-318.

La prosa è costruita a partire dalla giustapposizione di formule versificatorie compatibili: un novenario ‘trisillabo triplicato’ (alla guittoniana, ma presente già in *Per una ghirlandetta*) seguito da un senario (doppio trisillabo) dall’andamento uniformemente anfibraco, turbato poi dal quinario in cui si introduce l’argomento dell’inquietudine. Simonetta risponde invece con un decasillabo anapestico («non ha mài riposato^un minuto»), una formula ben nota anche a Manzoni e diffusa in testi per musica almeno a partire dal secolo XVII.<sup>21</sup>

Es. 4 (scena II):

IL DOTTORE: Voi^eravate là; [6] // voi sapete^ogni cosa... [7']

La ripetizione del pronome personale soggetto *voi* motiva la ripresa del modello versificatorio originario: due settenari, di cui il primo tronco, come attestati già nel canto di Panfilo.

Es. 5 (scena II):

TEODORA: Dopo quale sogno [6'] // può aver sognato? [6']

Di nuovo la ripetizione verbale, sempre in poliptoto, favorisce la costruzione di un disegno simmetrico, in cui i due senari – o il verso doppio che ne deriva, un dodecasillabo – sono costruiti a partire da un andamento speculare fortemente trocaico («Dópo quale sógno // può avér sognàto?»).

Es. 6 (scena III):

IL DOTTORE: Io sono vecchio^omai: [7'] // il mio^orecchio è^ottuso. [7']

Questo è un altro caso di doppio settenario, con andamento giambrizante, in cui la simmetria strutturale della prosa è amplificata dalle

<sup>21</sup> G. BUCCHI, *Alcune attestazioni del decasillabo anapestico nella poesia per musica del primo Seicento*, in «Stilistica e Metrica Italiana», VI, 2006, pp. 255-261, ma cfr. L. BIANCONI, *Silaba, quantità, accento, tono*, in «Il Saggiatore musicale», XII, 1, 2005, pp. 183-218. Sulla forte predisposizione anapestica di questo tipo di verso vd. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 189-193.

numerose assonanze della vocale posteriore *o* («Io sóno vècchio^omài: // il miò^orécchio è^ottùso»).

Molti altri sarebbero i casi da analizzare (nel *Sogno* e oltre) capaci di mostrare il meccanismo di armonizzazione di versi e prosa nell'opera dannunziana, soprattutto in un testo come il *Sogno* in cui la fitta rete di rinvii intertestuali, anche nella forma di citazione letterale, legano il testo ai più canonici padri della poesia italiana.<sup>22</sup> Il Dante della ghirlandetta, a cui alludono la Beatrice destinataria della corona e forse anche il Virginio «genio della foresta [...] che non aveva l'aspetto di una persona umana» (scena II),<sup>23</sup> diventa ispirazione per l'intero dramma: la visione dannunziana avrebbe trovato concretizzazione, nella memoria letteraria del giovane poeta, proprio nella ballata dantesca amata dalla Duse, forse una delle composizioni primaverili più anomale e al contempo più ricche di significati sottesi.<sup>24</sup>

Tra reminiscenze letterarie, citazioni e architetture ritmiche, i primi luoghi raccolti in questa breve nota, che nel dramma costituiscono un sistema ordinato e razionale, contribuiscono forse a chiarire il senso di ciò che D'Annunzio intende, nella più volte menzionata epistola a Tissot, come il 'procedere musicale' della sua scrittura e del suo teatro.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Ma cfr. G.L. BECCARIA, *Significante ritmico e significato. Qualche implicazione semantica delle convenzioni metriche*, in ID., *L'autonomia del significante* cit., pp. 23-89.

<sup>23</sup> Vd. il Virgilio di *Inferno*, I 64-74: «Quando vidi costui nel gran deserto [la selva] / [...] «Non omo, omo già fui [...] Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise»» (si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, I. *Inferno*, Salerno Editrice, Roma 2021).

<sup>24</sup> Vd. E. MARIANO, *E. Duse*, in ID., *Sentimento del vivere ovvero G. D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1962, pp. 122-123; G. ZANETTI, «Leggende d'Amore» cit., p. 439; F. SENARDI, *I 'Sogni' di Gabriele D'Annunzio, fra simbolismo e superomismo*, in «Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia», XXXVI-XXXVII, 1991-1992, pp. 305-311: 306-307.

<sup>25</sup> Sul valore del canto di Panfilo nell'ecosistema complessivo del dramma rinvio a P. GIBellini, *D'Annunzio dal gesto al testo* cit., pp. 107-108. A proposito del 'valore musicale' della scrittura dannunziana si leggano le parole di G.F. MALIPIERO, *Ariel musicus*, in «Scenario», IV, aprile 1938, p. 204, ora in C. SANTOLI, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Gabriele d'Annunzio* cit., pp. 77-82: 78: «Non mi è stato facile avvicinare il poeta quando sentivo il desiderio di «musicare» i suoi versi. [...] Avevo già letto molte pagine sulla musica di Gabriele D'Annunzio. Pochi scrittori si sono espressi come lui senza mai cadere in errore: non c'è mai allusione alla musica che non sia la prova evidente della sua musicalità e della sua comprensione. Quello che egli disse su Domenico Scarlatti, su Palestrina e anche su Claudio Monteverdi (1900, nel *Fuoco*), quando il più grande musicista italiano era ancora completamente dimenticato, dimostra la sua profonda sensibilità musicale».