

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

31

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.



Vai al contenuto multimediale

Sergio Prodigio

D'Annunzio
Il *Musico* invisibile

Seconda edizione

Prefazione di
Rino Caputo

Guida alla lettura di
Errico Centofanti





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1650-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

II edizione: luglio 2018

Indice

- 9 *Prefazione*
Rino Caputo
- 11 *Guida alla lettura*
Errico Centofanti
- 17 *Introduzione*
- 23 **Capitolo I**
Il viatico del Musico. Il Libro segreto e, ‘à rebours’, gli esordi giornalistici
1.1. L’iniziale ‘fictio’, 23 – 1.2. ‘Peccantem me quotidie’, 27 – 1.3. La ‘fictio’ lisztiana, 32 – 1.4. Altri solchi e rinvii, 34 – 1.5. Le prime recensioni del giovane d’Annunzio, 40 – 1.6. Dalla commemorazione di Liszt all’abbaglio per un giovane compositore, 53 – 1.7. La polemica sul melodramma italiano, 58 – 1.8. Le recensioni degli ultimi due anni (1887-1888), 65.
- 77 **Capitolo II**
Il tragitto del Musico nel romanzo. Da Il Piacere a Forse che sì forse che no
2.1. *Il Piacere*, 77 – 2.2. *Giovanni Episcopo e L’innocente* 93 – 2.3. Il caso Wagner, 96 – 2.4. *Il Trionfo della morte*, 103 – 2.5. *Le vergini delle rocce*, 120 – 2.6. *Il Fuoco*, 122 – 2.7. *Forse che sì forse che no*, 150.
- 159 **Capitolo III**
L’‘excursus’ poetico del Musico. Da Primo vere all’Alcyone
3.1. L’“adolescenziale” *Primo vere*, 159 – 3.2. Tracce musicali nell’*Intermezzo di rime*, nell’*Isottee* e nel *Poema paradisiaco*, 164 – 3.3. *Maia, Elettra* e le *Odi retoriche*, 174 – 3.4. Dall’*Alcyone: Il fanciullino* e *La pioggia nel pineto*, 187 – 3.5. Dall’*Alcyone: Innanzi l’alba* e *L’Onda*, 193 – 3.6. Dall’*Alcyone: Il policefalo, Il Tritone, Undulna* e *Il Novilunio*, 199.

- 205 **Capitolo IV**
I palcoscenici del Musicò. Dal Sogno d'un mattino di primavera al Ferro
4.1. Premesse e Sogni, 205 – 4.2. *La città morta*, *La Gioconda* e *La Gloria*, 213 – 4.3. *La Francesca da Rimini*, 218 – 4.4. *La Parisina*, 226 – 4.5. *La figlia di Iorio* e, marginalmente, *La fiaccola sotto il moggio*, 234 – 4.6. *Più che l'amore*, 246 – 4.7. *La nave e Fedra*, 248 – 4.8. *Il ferro*, 254.
- 263 **Capitolo V**
L'ultima prosa del Musicò. Dal Notturmo a Le faville del maglio
5.1. Dalla *Leda senza cigno*, 263 – 5.2. Dal *Notturmo*: lo spirito beethoveniano e altro, 265 – 5.3. Dal *Notturmo*: lo spirito scriabiniano e altro, 272 – 5.4. Dal *Notturmo*: suoni di guerra, arie, strumenti, esegesi e ultimi bagliori, 276 – 5.5. *La Favilla della decima musa* e della *sinfonia decima*, 285 – 5.6. Il concerto nel *tumulto di Fiume* di Luisa Baccara, 289 – 5.7. *La Favilla* di Giuseppe Giacosa, 298 – 5.8. La Prefazione alla raccolta musicale e la *Carta del Carnaro*, 301 – 5.9. 'In cauda': *Di me a me stesso*, 305.
- 315 *Conclusioni*
- 349 *Bibliografia*
- 353 *Indice dei nomi*

Prefazione

RINO CAPUTO*

È vulgata, ancora diffusa, quella di un d'Annunzio 'musicale'. Nonostante la più meditata considerazione storico-critica dei decenni più recenti, resiste l'immagine crociana (ma acquisita, come si vedrà tra breve, anche dagli anticrociani primonovecenteschi) del 'dilettante di sensazioni', del 'fondo di bottiglia' che risplende ingannevolmente come un diamante. Non si tratta soltanto di prevenzione, per così dire, ideologica; concorre la diversità del gusto e il disagio emulativo: come nel caso del pur 'candido' Pirandello, che, pure, quando deve avviare l'impresa del Teatro Nazionale, nei pieni Anni Venti, omaggia il teatro del competitore; ma, quasi agli esordi, l'ancor giovane siciliano trapiantato nella Roma 'bizantina', improvvisatosi altresì acidulo recensore (e stroncatore) delle *Myricae* del romagnolo Pascoli, non poteva impedirsi un analogo dispettoso disprezzo nei confronti dell'abruzzese:

Morto Giosuè Carducci [...] il popolo italiano si trovò davanti due candidati al posto di maggior poeta vivente: Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli [...] Io non intendo di negare a Gabriele d'Annunzio il titolo e il vanto di maggior poeta d'Italia vivente...un letterato, la cui arte, priva di un contenuto ideale suo proprio, doveva per forza ridursi a una mera esercitazione verbale; esercitazione di bello scrivere [...] (Cfr. ALFREDO BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 82, ripreso nel mio *Il Piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, Euroma, 1996, p. 108).

Persiste, insomma, da quegli anni ancora ottocenteschi, l'idea di uno scrittore 'musicale' nella disposizione armonica della tessitura verbale, nel suono del senso. Così come, d'altra parte, si concede allo

* Già Professore Ordinario di Letteratura Italiana presso l'Università "Tor Vergata" di Roma.

scrittore una sensibilità (anche accentuata) verso la cultura musicale e, in particolare verso autori, esecutori e opere del suo tempo.

Sergio Prodigio si muove ben oltre questo piano di suggestioni e prevenzioni estetiche e ermeneutiche perché si pone domande più intense e, spesso, più risolutive. E, cioè, la questione è proprio quella di d'Annunzio "musicista invisibile", come recita l'inequivoco titolo di questo volume.

Attraverso la disamina di ogni percorso dell'opera dannunziana, dettagliata nel tempo cronologico e diegetico dell'attività artistica e nello spazio, pur labirintico e dissimulatore, dei testi poetici, narrativi, teatrali e pubblicitari, Prodigio restituisce la nitida e convincente immagine di un Autore che 'fa musica' della e con la Poesia, stabilendo un costante e corriente rapporto tra la Musica e la Poesia, nelle accezioni tecniche come nelle stratificazioni delle (reciproche) poetiche.

Ecco perché la colta e raffinata competenza 'musicale' del letterato, esercitata in tante esperienze emotive e in tanti eventi spettacolari, a Roma come in Francia, nella ristretta 'camera' come nell'ampia presenza dell'orchestra, si diffonde nella tessitura delle armonie del verso e della frase, come lo Studioso mostra, dal *Libro segreto*, dalle *Faville del Maglio*, a ritroso, fino agli esordi giornalistici. E la scrittura del Critico insegue quella del suo Autore, nel "viatico", nel "tragitto", nell'"*excursus* poetico", fino ai "palcoscenici"; per concludersi, sapientemente, lì dove la forma del testo esibisce la musica: l'ultima, splendida e non effimera prosa, il *Notturmo*.

Sergio Prodigio ha vinto, perciò, la scommessa forse inizialmente arrischiata e, persino, imprudente. È vero, come egli sostiene preliminarmente nell'Introduzione: "nella polimorfa letterarietà delle opere del Nostro risalta la malcelata e costante componente musicale".

E il Musicista invisibile diventa 'fuer ewig', grazie alla robusta quanto delicata ricerca di Prodigio, un d'Annunzio buono per il Terzo Millennio, protagonista della Musica della Poesia e della Poesia della Musica.

Guida alla lettura

ERRICO CENTOFANTI*

Nel trovarmi tra le mani il *Musico Invisibile* di Sergio Prodigio, la prima impressione è stata esitante: trecento e passa pagine (e per un argomento di tale complessità!) sono tante. Di pazienza ce ne vuole – ho pensato – e anche un po' di spirito di sacrificio. Invece, proprio no, di spirito di sacrificio proprio non c'è bisogno, perché il libro lo si legge veramente con interesse e piacere.

Prima d'affrontare la lettura, intuivo che non sarei stato all'altezza di poterne cavare tutto il beneficio riservato a quelle persone, come l'Autore, capaci di governare magistralmente lo scibile musicale.

Quanto alla letteratura (con esclusione della poesia, ma ivi compresa la drammaturgia), mi riconosco un'apprezzabile professionalità, anche grazie all'esperienza maturata nel teatro e nel giornalismo, e dunque sono a mio agio nel navigare in mezzo a quello strumentario paramusicale che è fatto di artifici fonetici (allitterazioni, assonanze, consonanze, onomatopee, paronomasie, etc.), come pure bene mi destreggio nel maneggiare gli strumenti para-lessicali (allegorie, anafore, antonomasie, chiasmi, iperbati, iperboli, metafore, metonimie, perifrasi, personificazioni, sinestesie e con esse l'intero inesauribile corteggio di figure retoriche).

Quanto alla musica, al contrario, sono solo un modesto cultore, provvisto di elementari cognizioni tecniche ancorché non troppo povero circa estetica e storiografia. Si può agevolmente comprendere, perciò, come le pirotecniche architetture concettuali dell'Autore, necessariamente edificate con il calcestruzzo semantico e terminologico dell'analisi armonica e strutturale, propongano, di sicuro non solo a me, difficoltà appena meno ardue di quelle affrontabili nel voler leggere il Corano in arabo. Del resto, questo è un libro che può essere compreso

* Scrittore.

e apprezzato compiutamente solo da chi, assieme a un'imprescindibile buona erudizione letteraria, possieda una solidissima formazione musicale.

Così, per puntellare le mie inadeguatezze, sono andato tracciando qualche semplice nota di lettura, dalle quali l'Autore ha avuto la compiacenza di volermi far trarre un testo razionalizzato, tale che diventasse sostanzialmente una nota di servizio, una specie di breve guida alla lettura. Allora, m'è venuto da pensare che proprio le opere di rilevante complessità sono quelle alle quali s'usa aggiungere una certa quantità di glosse per guidare i lettori nell'usufruirne al massimo possibile. E qui sta la ragione di questo mio modico contributo alla nuova edizione del volume.

Una premessa è indispensabile. A lungo andare, s'è venuto costruendo da sé il mio metodo di lettura: forse non è inconsueto, ma ai più apparirà senz'altro schizofrenico. Sta di fatto che un libro non lo assumo ordinatamente dall'inizio alla fine. Dopo aver masticato il sommario, soppeso qualche pagina pescata a caso, poi ruminò le conclusioni e infine l'incipit'. È a quel punto che si forma la decisione: leggere tutto, secondo quanto prescrivono i buoni costumi, anche se non sempre conformandomi alla sequenzialità canonica, oppure archiviare il libro nella scansia dei lunghi sonni.

Perciò, è solo nella fase conclusiva della lettura che sono risalito al Capitolo I, dove viene demandato alle stesse parole dannunziane il disvelare la ragion d'essere del titolo messo a insegna del libro: artificio sottile e seducente, questo, che è acuto calco dell'invenzione generata dalla maestria narrativa di d'Annunzio per raffigurare, servendosi del metonimico transfert palestriniano (pagg. 27 e 31), la propria folgorazione quale consapevole detentore (già in verdissima età) di quella poetica consustanziale alla "modulatio" musicale che gli ispira l'autoqualificazione di "Musico Invisibile".

Conseguentemente, di lì a poco (pag. 37), viene enunciata una incisiva anticipazione compendiale del ragionare con il quale s'innerva e si sostanzia l'intero libro: «*Di là dalla 'inventio' di una prosa "sperimentale" (stile frammentario, breve periodare, prevalentemente parattico, e punteggiatura prosciolta da vincoli), quel che emerge è l'acquisizione consapevole e la recezione di una sorta di ritmica musicale o gestuale (in senso lato), già rilevabile nel "Notturmo" e nelle "Faville"».*

Qui mi piace irrefrenabilmente spendere un cenno alla mia condivisione per l'empito emozionale annotato da d'Annunzio, e da Prodigio giustamente evidenziato, a petto di quella strepitosa mise en scène statuaria bolognese che è il *Compianto sul Cristo Morto* di Niccolò dell'Arca, capolavoro che – a prescindere da quando e in quale collocazione sia effettivamente penetrato nelle pupille di d'Annunzio – resta una delle più alte rese plastiche dell'universale tragedia esistenziale, irragionevolmente relegato dal conformismo storiografico tra le “cose minori”, non diversamente da quell'altro – e per molti versi apparentabile – *must* che è il napoletano *Cristo Velato* di Giuseppe Sanmartino.

Trovo inebriante la dettagliata e ineludibile dimostrazione di come nel *Piacere* le alluvionali citazioni musicali diventino una sorta di esercitazione contrappuntistica, volta a costruire una metafisica interfaccia interpretativa d'ognuno di quei risvolti e sfumature che, evidentemente, il Musicista Invisibile non trova esprimibili in maniera esauriente mediante il mero avvalersi della narrazione affidata alle parole, tanto che, (pag. 91): «*la coerenza del piano narrativo si concreta nella necessaria ed esplicativa 'contaminatio' musicale*». Trovo poi acutissima, quanto ben pertinente, quella intuizione con cui Prodigio attribuisce alle farciture musicali delle opere dannunziane l'intento di «*conferire a quel linguaggio specifiche significanze e potenzialità alotropiche*» (pag. 156).

Nel corso del “tragitto nel romanzo” l'Autore si occupa, ovviamente, anche del *Fuoco*. Qui però, (pag. 120), mentre concordo circa «*l'intrinseco valore letterario dell'opera*», resto perplesso rispetto all'altra aggettivazione introdotta: «*eccelso*» direi proprio di no. E poi, a parte i felicissimi «*desiderio musicale questo di cui Venezia è piena, immenso e indefinibile*» e «*la città di pietra e d'acqua*» riportati in pag. 139, la Venezia raccontata da d'Annunzio mi fa l'effetto delle gondole di plastica che negli anni Sessanta bordeggiavano alla grande in cima ai televisori nazionalpopolari: universo veneziano di tutt'altro stile e spessore, invece, quello vivibile attraverso Mann e Hemingway. Come si può ben capire, il *Fuoco* a me non è mai piaciuto, il che propone una digressione del tutto estranea rispetto al monumentale lavoro di Prodigio, dal quale m'è piaciuto cogliere solo il pretesto per questa soggettiva, quanto solipsistica, esternazione.

E dopo aver letto l'Introduzione e le Conclusioni che m'è diventato chiaro come sarebbe stata un'impresa vana il pretendere di seguire

profittevolmente l'intero 'corpus' di questo densissimo libro. Conseguentemente, mi sono subito dedicato al Capitolo per me più attrattivo, il IV, dove l'analisi si sofferma sulle opere teatrali. Qui, m'interessava sopra tutto il ragionamento intorno alla *Figlia di Iorio*, come d'altra parte nelle Conclusioni avevo felicemente incontrato un altro dei miei d'Annunzio prediletti, cioè quello del *Sébastien*, per poi andare verso il Capitolo II, dove c'è il terzo degli a me cari, che ovviamente è il *Piacere*.

A questo punto, sia pure avendo letto solo poche parti del tutto, mi veniva da pensare come l'Autore avesse riassunto proprio nel tratto terminale dell'analisi sulla *Figlia di Iorio* il basilare argomento identificativo del Musicista Invisibile (dai due righi finali di pag. 242 all'intero 2° cpv. di pag. 243). Lì, si dice, tra l'altro e con piglio particolarmente icastico, che si «*delinea e traccia*» «*la concezione teatrale dannunziana, da intendersi*» «*non come fusione di arti gemelle, ma come autentica riconduzione all'archetipo della poesia*». Dal che, ovviamente, si risale a riconoscere «*quel mai domo o sopito sostrato musicale che permea l'intera sua opera*» (primi due righi di pag. 338).

Devo pure osservare che l'intera argomentazione del libro mi è particolarmente congeniale, perché, sia pure non possedendo i superbi strumenti cognitivi dell'Autore, io, a pelle, a orecchio – insomma istintivamente – ho sempre percepito la creatività dannunziana come quella d'uno che scrive(va) musica impiegando le parole. A proposito: mi piace tanto, questo insistito marcare nell'intero libro l'attualità del divino Gabriele mettendo in parentesi le terminazioni a lui riferite coniuganti all'imperfetto.

Piccolo "avviso ai naviganti": non c'è da meravigliarsi se, come è capitato a me, non vi sia modo di capire, né di scoprire tramite pur densissimi dizionari, cosa voglia significare il termine "agalma", più volte presente nel testo: l'arcano me lo ha svelato lo stesso Autore, spiegando che si tratta di «*un mio vezzo per rappresentare l'immagine pietrificata, in quanto agalma è un calco del termine greco ἄγαλμα, il quale sta a significare "ornamento, statua, immagine"*».

Dello sconfinato sapere musicale di Sergio Prodigio ho un'esperienza multidecennale, ma, a conclusa lettura del suo ricco studio sul binomio d'Annunzio-Musica, mi sento riemergere dalla felice scoperta di quanti e variegati siano gli altri campi dello scibile da lui percorsi con garbata sicurezza e inflessibile acribia. Insomma, dal suo libro s'impara molto. E moltissimo avrebbero da imparare quei lettori che

fossero musicisti o musicologi di vaglia. In realtà, v'è parecchio da imparare anche per gran parte di tanti altri specialisti, che v'incontrerebbero salutari balsami formativi.

In definitiva: rendo grazie alle Muse per aver saviamente ispirato questo libro, difficile per quelli di scarsi mezzi come me e tuttavia capace di ammaliare chiunque per la strabiliante efficacia del metodo, per la doviziosa messe di apprendimenti, per l'impareggiabile (psic)analisi della consustanzialità di musica e poiesi in larga parte della creatività dannunziana.

Voglio poi evidenziare che nessuno (a cominciare da me, ovviamente) avrebbe fin qui potuto, né potrebbe mai, percepire la reale portata e la rilevante entità del rapporto tra il Musicista Invisibile e la musica senza aver compiuto la titanica impresa di studiare integralmente l'opera omnia di d'Annunzio e senza detenere l'inusitato sapere musicale e l'intelligente finezza correlante che Sergio Prodigo pone a disposizione di quanti hanno la felice opportunità di cimentarsi con questa sua ennesima preziosità creativa.

Introduzione

Il rapporto tra Gabriele d'Annunzio (1863-1938) e la Musica è stato sovente oggetto di studi specifici, convegni, saggi e recensioni, che ne hanno evidenziato ogni possibile sfaccettatura, dettaglio, implicazione e connessione, ma che hanno indagato prevalentemente la diretta interdipendenza, ossia le attinenze, le reciprocità e le correlazioni con la letteratura musicale e con i musicisti coevi. Lodevoli ed esaustive ricerche: tutto, da letture e approfondimenti, è apparso ben esposto, documentato e scandagliato, nulla tralasciato, finanche giudizi e pregiudizi.

Su cos'altro avremmo potuto ricercare e investigare, quindi, se non su una diversa e – per taluni versi – velleitaria ipotesi di indagine e di analisi, che tentasse (o avesse tentato) di rinvenire solo nella polimorfa letterarietà delle opere del Nostro una sorta di malcelata e costante componente musicale?

Il *Musico* invisibile, appunto.

Prioritaria, pertanto, una lettura o rilettura critica dell'intero scibile dannunziano, seppur settoriale, poiché i campi già arati possono sempre adombrare solchi sfuggiti alla semina: da quelle fenditure sono emerse altre impressioni o suggestioni, in grado di collazionare i reperti in difforme e inusuale ottica, tesa e mirata, in più casi, a tracciare musicalmente possibili, ma non alternative, trame narrative. Agevole, almeno in parte, il compito, in grazia del sostanziale valore letterario dei generi: Egli eccelle(va), pur con altalenanti gradazioni, in ogni ambito e dominio, dal memoriale alle cronache, dalla saggistica all'epistolario, dal racconto al romanzo e dalla poesia al teatro. Raramente la poliedricità può coniugarsi con una diffusa e simbiotica genialità, anche nella letterarietà musicale (a parte il solo Mozart), ma nel Vate quel miracolo si concreta(va), di là dagli intrinseci valori delle singole opere e dalle analisi critiche disseminate lungo l'evoluzione o l'involutione dell'afferente, concorde e discorde esegesi.

Il suo linguaggio narrativo, poetico, poetico e prosastico, non è (o non era) – già per natura – disgiunto dal suono o da indirette commistioni musicali o para-musicali, ma le connesse dicotomie si attenuano o si dissolvono nella sussidiarietà e complementarità degli intenti artistici: l’elaborare una lirica, pur con l’ausilio di raffinate e auliche metriche, come un *Lied* o l’edificare un romanzo come un *Poema sinfonico*. Ardue imprese, impensabili senza il pieno possesso di quella ‘scientia’, che consentisse al Poeta e al Prosatore di fungere quasi da mediatore e interprete di una millenaria tradizione musicale. Il Nostro compiutamente l’aveva assimilata e fagocitata da sé e da altri, ben asserviti allo scopo, ma la sola erudizione, pur basata su espedienti mnemonici, non avrebbe generato che dotte e sterili scorribande e citazioni, se non si fosse gradatamente mutata, grazie a una innata predisposizione, in emozione, sensibilità, passione, ardore, affezione, suggestione e fermento, ovvero se l’Esteta non avesse istituito e costruito nessi e relazioni tra la percezione (musicale) interpretante e quel linguaggio.

Più volte, in specifiche letture esegetiche, abbiamo rilevato una sottesa ironia – sovente anche scherno, dileggio e irrisione – nel trattare di quel rapporto, tracciato all’esordio, tra d’Annunzio e, appunto, la Musica e le continue sue citazioni e ricorrenze: più benevoli gli illuminati critici letterari che taluni musicologi, forse per latente albagia, come se si dovesse giudicare giocoforza irriverente, stravagante e indebita quell’intrusione. Del resto, molti “puristi” mal intendono o mal commentano generalmente le invasioni di campo, non corroborate da solide o indiscusse basi e da approfondite conoscenze del sapere specialistico: ma chi altri s’era, in tempi passati, o, nella contemporaneità, si sarebbe accinto a quell’impresa?

Anche ripercorrendo criticamente le parallele storie o le parallele comunanze di stili e tendenze, ci imbatteremmo nel solo Richard Wagner (contrastata icona barbara del Nostro, parimenti amata e negletta), l’unico “poeta-musico” in grado, dopo la triade tragica della grecità, di poter (almeno) tentare di unificare le arti: fu un ottimo saggista, un eccelso e incommensurabile compositore, tuttavia si rivelò un misurato ma non sublime poeta e drammaturgo (lo divenne, forse, solo per opportunità espressive e occorrenze para-filosofiche).

L’utopia dannunziana, vagheggiata e teorizzata soprattutto nel *Fuoco*, naturalmente resta(va) tale: non potevano reiterarsi nelle lingue romanze, pur perfettamente possedute, le intime consonanze metriche né rinnovellarsi le antiche modalità greche, poiché – nonostante

le intuizioni di Aristosseno – la secolare storia musicale s’era diversamente evoluta. L’auspicato e anche retorico “ritorno all’antico” del tardo Ottocento per molti (compositori) equivalse alla sistematica spoliatura di remoti e arcaici beni di gregoriana ascendenza, allo scopo di sopperire a crisi di linguaggio e a carenze di materiali, seppur esplicitamente indotti o invogliati a farlo sia dal Nostro sia dai suoi epigoni.

Allora, pur senza l’ausilio di connaturate doti e di acquisizioni compositive, il *Musico* tenta(va) e intraprende(va) un altro possibile e impervio tragitto: maschera(va), anche attraverso mirate finzioni, l’invisibilità della sua aspirazione e della sua illusione.

Da e per tali considerazioni la nostra scelta di un diverso approccio alla ‘quaestio’, già – com’è giusto nuovamente rilevare – ampiamente sviscerata da altri: un percorso, di natura prevalentemente letteraria, che si articola in cinque distinti ma interconnessi capitoli, corredati da numerose note (sovente biografiche o riferite a indicazioni e problematiche di carattere prettamente musicale).

Nel primo [Il viatico del *Musico*. Il *Libro segreto* e, ‘à rebours’, gli esordi giornalistici] indaghiamo, esponendone larghi stralci, sull’ultima fatica dannunziana, per rinvenire l’origine o le motivazioni dei solchi musicali disseminati nelle precedenti opere (a partire dalla celebre finzione episodica del *Peccantem me quotidie*); dipoi principia una trattazione specifica, che si diparte necessariamente dalle cronache giornalistiche del giovane d’Annunzio, riservate (non nello spirito o nella sterile forma della recensione) a eventi e manifestazioni concertistiche nella dorata e mondana cornice della Roma umbertina.

Il secondo e più corposo capitolo [Il tragitto del *Musico* nel romanzo. Da *Il Piacere* a *Forse che sì forse che no*] prende in esame tutti i romanzi dannunziani, pur se solo per tre (*Il Piacere*, il *Trionfo della morte* e *Il fuoco*) tentiamo una possibile narrazione, in chiave musicale, lungo l’evolversi delle trame e delle ingerenze o sovrapposizioni di natura autobiografica. Al riguardo, v’è da rilevare che abbiamo ritenuto opportuno, prima dell’analisi del *Trionfo*, inserire e affrontare la “questione wagneriana”, con l’esposizione e il commento dei tre articoli, pubblicati dal Nostro nel 1983, sul celebre libello (antiwagneriano) di Nietzsche.

L’opera di frantumazione e ricombinazione della «realtà prosastica, poetica, poietica, drammaturgica e narratologica» (autocitazione) nella visione o prospettiva musico-letteraria prosegue nel terzo capitolo

[L'«excursus» poetico del *Musico*. Da *Primo vere* all'*Alcyone*], dedicato all'ampio spettro della produzione poetica dannunziana. Più complesso il compito prefissato: a parte riferimenti specifici ma occasionali, abbiamo inteso rinvenire sovente (o abbiamo tentato di farlo) nelle componenti intime e strutturali del verso la supposta invisibilità, oppure abbiamo ipotizzato dirette contaminazioni, mutate da forme musicali, di là dalla stessa (implicita) «musicalità» lessicale.

Meno agevole la ricerca nel quarto capitolo [I palcoscenici del *Musico*. Dal *Sogno d'un mattino di primavera* al *Ferro*], sovente rivelatasi «negli orditi scenici dannunziani [...] non foriera di significativi reperti o testimonianze» (altra autocitazione) e, per molte «pièces» teatrali, condizionata da specifiche trasposizioni melodrammatiche o da connesse e interconnesse musiche di scena. Abbiamo evitato accuratamente di appesantire l'esposizione con il corredo di «scambi epistolari, articoli, recensioni e svariati commenti coevi e «a posteriori» di musicologi e critici» (sempre come autocitazione), rinviando la questione sia ai testi citati nella bibliografia sia a future rielaborazioni (tuttavia, non abbiamo potuto evitare, talora, di dover commentare quelle trasposizioni).

Nel quinto capitolo [L'ultima prosa del *Musico*. Dal *Notturmo* a *Le faville del maglio*] abbiamo lasciato più spazio a lunghe citazioni, corredandole di limitati commenti e di contenute considerazioni, specie nella conclusiva sezione. Anche nella fase terminale del lavoro abbiamo formulato ipotesi (di natura musicale) su brani solo accennati o privi di specifiche indicazioni, sovente (anche nei precedenti capitoli) nella fattispecie di illazioni o di ragionate attribuzioni. «In cauda» abbiamo voluto esporre e commentare anche taluni frammenti, desunti da un «non libro» dannunziano, *Di me a me stesso*.

Le *Conclusioni*, infine: trarle era d'obbligo, ma senza indulgere su temi già trattati o tentare di colmare talune lacune, emerse nella doverosa rilettura critica dell'intero elaborato. Ve ne sono certamente, specie in un contesto così variegato, ma si lascerà ad altri – lo speriamo e lo auspichiamo – il compito di individuarle e debitamente segnalarle. Nello specifico, tuttavia, non potevamo esimerci dal dedicare commenti e riflessioni anche per le opere del Nostro scritte nel confratello idioma d'oltralpe (di là dai medesimi criteri d'analisi, abbiamo anche ritenuto conforme agli intenti espositivi mantenere la titolazione del libro nel margine alto delle pagine pari, ossia nella sottesa fattispecie di un virtuale capitolo aggiuntivo).

Tutto ciò, ossia l'insieme multiforme di una mirata elaborazione e di una meticolosa esposizione, abbiamo inteso svolgerlo e dispiegarlo nello spirito di una ricerca "amorevole", intesa a esprimersi e manifestarsi senza intenti encomiastici o celebrativi, ma semplicemente con la naturale illustrazione dell'opera di un "Grande" della nostra storia letteraria, venata e attraversata anche da suggestioni musicali (visibili e invisibili).

Questa seconda edizione del libro, di là da limitate ma doverose correzioni e da un contenuto ampliamento (nella parte finale, dedicata a Francesco Paolo Tosti) delle *Conclusioni*, si arricchisce di una *Guida alla lettura*: preziosa ed eccellente, è stata amorevolmente redatta da Errico Centofanti, raffinato scrittore e fraterno amico, al quale va la mia imperitura riconoscenza e la mia incondizionata stima. Simile devozione e affetto – naturalmente – all'illustre amico Rino Caputo, per la sua originaria e illuminante *Prefazione*.

