

**Nicola di Nino
D'Annunzio e Keats**

Nell'articolo si ricostruisce il ruolo della poesia del romantico John Keats nell'opera di d'Annunzio. L'analisi dimostra come l'influenza non si limiti al periodo preraffaellita del poeta, a cavallo degli anni Ottanta-Novanta, ma arrivi fino all'*Alcyone*. Inoltre si evidenzia come le immagini suggerite da Keats siano ripensate con l'aiuto diversi modelli francesi per dar vita a figure proprie dello stile dannunziano.

Parole chiave: Keats, D'Annunzio, Preraffaelliti, Francia.

The article focuses on the influence of John Keats in d'Annunzio's works. I prove the influence of the English poet goes beyond the *Pre-Raphaelite* period of d'Annunzio and lasts at least until *Alcyone*. I also underline d'Annunzio's method: fascinated by a Keats' image, he rewrites it by overlapping different French models and the result is a new image that fits his style and content.

Kewywords: Keats, D'Annunzio, *Pre-Raphaelite*, France.

Bisogna attendere il 1907 quando Gabriele d'Annunzio finalmente chiarisce la scelta di porre come esergo al Libro primo del *Canto novo* (1882) il verso *I shall be young again, be young!* dall'*Endymion*: «In quel tempo, io aveva in me lucido il presagio che mi sarei partito dal mondo prima del mio trentesimo anno, come quel Keats del quale un emistichio simile a un grido è iscritto sul frontespizio del *Canto novo*».¹

Sembra, quindi, che il poeta abbia subito solo il fascino della biografia di John Keats con il quale, come aggiunge in una prosa del 1927, condivide l'aver vissuto a Roma, la città dove l'inglese «morì di tristezza», mentre egli «là giovine visse di gioia».² Se, però, a questi tardi riferimenti accostiamo quelli della fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, ci accorgiamo che l'interesse va ben oltre il dato biografico in quanto la poesia dell'inglese ebbe un ruolo decisivo nell'indirizzare le scelte del giovane d'Annunzio.

L'articolo sul *Cimitero inglese* di Roma del 1887, nel quale lo scrittore rievoca una visita alle tombe di Shelley e Keats, fornisce l'antecedente dell'episodio del *Piacere* nel quale Andrea Sperelli compie la promessa di portare Maria Ferres a visitare i monumenti funebri dei due poeti la cui lettura aveva accompagnato la loro relazione.³ Quest'ammiccamento all'inglese è seguito, nell'ottobre dello stesso anno, dall'articolo *Un poeta d'autunno*⁴ nel quale d'Annunzio ne celebra l'ancor viva influenza nel secolo che sta per declinare. Per il nostro, Keats era riuscito a superare il Romanticismo con il recupero della bellezza e della fantasia greca, espresse in

¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Di un maestro avverso*, in IDEM, *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 2005 («Meridiani»), t. I, p. 1570. Per sua stessa indicazione un eco del verso è in una terzina della *Tregua* dell'*Alcyone* «O Dèspota, ei sarà giovine ancora! / Dàgli le rive i boschi i prati i monti / i cieli, ed ei sarà giovine ancora».

² GABRIELE D'ANNUNZIO, *Per la edizione inglese di «Cose viste» di Ugo Ojetti* firmato Il Vittoriale 27 ottobre 1927, in IDEM, *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 2005 («Meridiani»), t. II, p. 2339.

³ *Nel cimitero inglese*, *La Tribuna* 3 agosto 1887, ora in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, Milano, Mondadori, 1982 («Meridiani»), vol. I, pp. 900-904.

⁴ *Un poeta d'autunno*, 8 ottobre 1887 sulla *Tribuna*, ivi, p. 937.

componenti costruiti con una perfetta armonia di contenuto e forma. In aggiunta, il suo sguardo rivolto al passato e l'ambizione artistica di proseguire la Natura per entrare nell'Ideale, come aveva suggerito Leonardo, lo rendono, agli occhi di d'Annunzio, il «vero precursore» del movimento Preraffaellita che, in effetti, auspicava con nostalgia il ritorno di un'epoca nella quale vita, arte e bellezza fossero unite, proprio come nella Grecia classica.⁵

Scrivendo di Keats, d'Annunzio, a leggere bene, scrive di se stesso: sono infatti noti i suoi interessi per il Vinci, al centro della grande riscoperta del Rinascimento per merito di Jacob Burckhardt e poi di Walter Pater e Gabriel Séailles, per la Grecia e per la pittura.⁶ È soprattutto il dialogo ecfrastico con la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, caratteristico delle poesie scritte negli anni Ottanta, a svelare la centralità di Keats considerato, appunto, un «moderno poeta preraffaellita».⁷ In queste pagine mi propongo di studiare l'influenza dell'inglese nella poesia dannunziana, argomento finora limitato alla sola indicazione di qualche immagine ripresa da alcuni dei suoi componenti più noti.

Dopo gli eccessi e gli squilibri dell'*Intermezzo di rime* (1883), accompagnati da violente critiche e accuse di amoralità, d'Annunzio agisce con mano ferma per dare un nuovo corso alla propria poesia: eleva il tono poetico attingendo al vocabolario stilnovista e petrarchesco e, fedele al suo interesse per la pittura, s'ispira alle donne preraffaellite per definire i contorni di *Isaotta Guttadàuro*, figura letteraria di Maria di Gallese la compagna del tempo, protagonista della raccolta dell'86 in seguito riorganizzata nell'*Isottèo* e nella *Chimera* pubblicate da Treves nel '90.⁸

Fondamentale, pertanto, nell'*Isaotta* è il ritrovato equilibrio tra forma e contenuto come spiega ad Herelle qualche anno dopo, «La differenza che voi fate tra il *contenuto* e la *forma* per me è inconcepibile. Non ho mai potuto immaginare l'una cosa separata dall'altra», parole che echeggiano quelle di Baudelaire, «les idées et la forme sont deux êtres en un», e condivise dai poeti del Parnaso.⁹

Purtroppo, però, anche la nuova raccolta non piace ai critici, fa ancora sorridere il titolo *Risaotta al pomidauro* scelto da Edoardo Scarfoglio per il suo poema “eroicomico” scritto in risposta, ed Enrico Nencioni è tra i pochi a difenderla:

⁵ Come spiega a Nencioni, la conoscenza di Dante Gabriel Rossetti, tra gli iniziatori del movimento artistico, è superficiale almeno fino al 1884, «Del Rossetti io non conosco quasi nulla» in ROBERTO FORCELLA, *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)*, «Nuova Antologia», XVIII, 1939, p. 12. Gli articoli dell'anglista e, forse, una traduzione di Gamberale lo avvicinano all'intero movimento: ENRICO NENCIONI, *Le poesie e le pitture di Dante Gabriel Rossetti*, «Fanfulla della Domenica», 17 febbraio 1884 e IDEM, *Poeti inglesi moderni – Nuovi canti di Mary Robinson*, «Nuova Antologia», 16 giugno 1886. DANTE GABRIEL ROSSETTI, *L'ultima confessione*, trad. Luigi Gamberale, Campobasso, 1878.

⁶ JACOB BURCKHARDT, *Kultur der Renaissance in Italien*, Basilea, 1860; WALTER PATER, *The Renaissance – Studies in Art and Poetry*, Londra, Macmillan, 1873; GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vince, l'Artiste et le Savant*, Parigi, H. Laurens, 1892.

⁷ *Cronaca letteraria* de *La Tribuna* del 20 aprile 1888, in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 1146.

⁸ Ad Hérèlle spiega: «Il mio stile in prosa accennava a cambiarsi; in poesia era totalmente cambiato. Alla furia selvaggia del *Canto novo*, alle grasse pitture dell'*Intermezzo* era succeduta una maniera più calma, più fine, più nobile. Attraversavo anch'io il mio periodo alessandrino. Facevo l'orefice e il cesellatore, non ad altro intendendo che a raggiungere l'assoluta perfezione della forma. In una famosa ode diretta al grande pittore Francesco Paolo Michetti, ebbi la vanità di scrivere il verso: “Tu signor del pennello, io della rima!”», *Carteggio D'Annunzio-Hérèlle (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, lettera del 14 novembre 1892.

⁹ Ivi, lettera del 22 marzo 1896; CHARLES BAUDELAIRE, *Art romantique*, in ALBERT CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, Hachette, 1906, p. 438.

Si rimprovera a d'Annunzio, lo so, di trattare degli argomenti futili, senza intenzioni civiche o sociali, senza ispirazione religiosa o patriottica, senza profondità di pensiero. Ma vorrei domandare a questi rigidi censori qual è il fine morale, civico o patriottico dell'*Allodola* di Shelley, del *Cigno morente* di Tennyson, del *Buch der Lieder* di Heine, dell'*Usignolo* di Keats e di tanti altri poeti divini moderni... [...] La legge dell'Arte non è quella della morale.

Fissati questi termini di confronto europei, che d'Annunzio stesso non nasconde come il Tennyson del quale aveva posto il verso *The sad mechanic exercise* ad esergo dell'*Intermezzo di rime* e chiuso la seconda edizione del volume nell'84 con la traduzione di alcuni versi del *Day-Dream*, Nencioni aggiunge delle riflessioni che, per la loro acutezza, aiutano a chiarire il procedere del poeta. Secondo lo studioso, d'Annunzio va collocato tra quegli scrittori che «amano liberarsi da ogni religione, da ogni filosofia, da ogni febbrile passione umana per non produrre che delle belle forme e dei colori, la luce e i suoni» come, ed elenca, Keats, Dante Gabriel Rossetti, Swinburne e poi Morris, Gautier e i Parnassiani.¹⁰

Nencioni sembra anticipare le parole con le quali d'Annunzio presenta Sperelli, “quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta”, ossia sottolinea l'eclettismo dell'artista che, a mio avviso, nell'*Isaotta* si realizza nel prendere immagini da Keats e riscriverle con a mente le parole dei prediletti autori francesi.

Posso subito offrire l'esempio del primo verso dell'*Endymion*, *A thing of beauty is a joy for ever* che d'Annunzio riscrive in «l'Ideale che non ha tramonti / la Bellezza che non sa dolori» nella lirica *A F.P. Michetti*.

Il verso e l'intero poemetto dell'inglese, come spiegato nell'articolo *Un poeta d'autunno* su citato, nasce dal recupero del mondo ellenico e della sua bellezza, un ideale condiviso da d'Annunzio al quale sovrappone l'estetica francese che pure pone la bellezza al centro; ed ecco che le voci di Gautier, «O beauté! nous ne sommes créés que pour t'aimer et t'adorer à genoux si nous t'avons trouvée, pour te chercher éternellement à travers le monde si ce bonheur ne nous a pas été donné; mais te posséder, mais être nous-mêmes toi, cela n'est possible qu'aux anges et aux femmes», e di Leconte de Lisle, «Elle seule survit, immuable, éternelle. / La mort peut dissiper les univers tremblants, / Mais la Beauté flamboie, et tout renaît en elle, / Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs», aiutano a ripensare e riscrivere il verso dell'inglese.¹¹

Addentriamoci adesso nell'*Isaotta* per vedere come questo procedere si realizzi con altre immagini prese da Keats.

I contenuti della raccolta nascono, come ho detto, da un sincretismo tra letteratura e arte che posso esemplificare nella triade bianco-giglio-mano. Questa, pur ispirandosi a diversi *topoi* due-trecenteschi e ripresi da alcuni contemporanei, è reinterpretata a modo proprio da d'Annunzio che assegna ad essa un significato sconosciuto ai modelli di riferimento, tra cui Keats.

La bellezza della mano, esaltata per i suoi lineamenti e il candore, è un motivo dalla lunga tradizione letteraria e artistica così come il confronto con il giglio che, oltre a rinviare ad una dimensione casta e spirituale, è fiore prediletto dai preraffaelliti e da diversi poeti di fine Ottocento, pertanto le descrizioni di candide mani si susseguono con grande frequenza tra i decadenti e simbolisti.¹²

¹⁰ ENRICO NENCIONI in «Fanfulla della Domenica», 6 febbraio 1887.

¹¹ THEOPHILE GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Crès, 1922, p. 28 e LECONTE DE LISLE, *Hypatie*, in *Poèmes antiques*, Paris, Lemerre, 1874, p. 64

¹² Mi limito ad indicare qualche esempio tra i moderni: Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, «Et ses mains plus blanches que le hosties»; Gautier, *La Mort amoureuse*: «ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties»; Verlaine, *Sagesse*: «Les chères mains qui furent les miennes, / toutes petites, toutes belles, / [...] royales mieux qu'au

Bastano i primi versi di *Viviana* per trovare i nuovi modelli del poeta: «O Viviana May de Penuele, / gelida virgo preraphaelita, / o voi che compariste un dì, vestita / di fino argento, a Dante Gabriele, / tenendo un giglio ne le ceree dita».¹³ Un'ècfrasi del quadro *Ecce Ancilla Domini* di Rossetti, tra gli iniziatori del gruppo Preraphaelita, nel quale l'Arcangelo Gabriele si presenta a Maria con un giglio in mano per annunciarle il concepimento; il legame con l'artista si stringe negli ultimi versi nei quali la donna è una «beata Beatrice», evocazione di un'altra tela di Rossetti: «Or cantarti m'è dolce, o Viviana / Splendimi ne la chiara ode, vestita / de la tunica verde e redimita / d'argentei fiori, in calma sovrumana / tenendo un giglio tra le ceree dita!».

Il dialogo tra arte e poesia si arricchisce della tavola di Giulio Aristide Sartorio che correda la lirica. In essa, l'artista disegna Dante che ritrae Beatrice apparsa con un gesto benedicente, in abito bianco e circonfusa di luce; un candore risaltato da un vaso di gigli alle spalle del poeta. E, per chiarire ancor meglio il contesto e il nesso pittura-poesia, Sartorio aggiunge i versi incipitali del sonetto della *Vita nova* scritto nel primo anniversario della morte di Beatrice: «Era venuta nella mente mia / La gentil donna, che per suo valore / Fu posta dall'altissimo Signore / nel ciel de l'umildate, ov'è Maria».

Quando d'Annunzio riscrive la lirica per inserirla nella *Chimera*, consolida il legame tra lo Stil novo e il Preraffellismo facendo diventare i versi di *Viviana* il secondo pannello di un dittico intitolato le *Due Beatrici*.

Nel primo, invoca l'ispiratrice del *Canto novo*, «Musa, l'arguta rima in cui mi piacque / laudare Isotta da la bianca mano», sperando possa dargli «l'arguta rima e schietta / al modo de' poeti fiorentini» e, citando Guinizzelli, Petrarca, Cino e Dante, crea un collegamento con i versi della raccolta dell'82. Nella lirica domina il colore bianco che evoca il giglio fino alla fine: «E per man mi trattenne. In su le prode / più forte i gigli presero ad aulire; / onde le man (tremando ella assentia) / non isciogliemmo più per quella via». Il fiore unisce questa lirica alla seconda del dittico dove protagonista è l'immaginaria Viviana ritratta, come detto, guardando alle figure femminili di due quadri di Rossetti e con un duplice eco da Keats; il primo dall'*Endymion*, «bacerò la tua mano di giglio», e il secondo dai versi *Estratti da un'opera*, «e prese senza una parola / la mano di giglio alla mia signora / e la baciò in silenzio».¹⁴

Nelle *Due Beatrici*, d'Annunzio segue gli stilnovisti e Petrarca nel considerare il candore d'origine angelica. Ma è altresì vero che per i poeti del Tre-Quattrocento il pallore era anche infermità¹⁵ e il motivo è amato dai romantici, decadenti e simbolisti poiché trovano la bellezza persino nella malattia e nel disfacimento.

Per questo duplice significato, Keats offre a d'Annunzio un vasto repertorio d'immagini. Cominciamo dalle suggestioni positive. Il primo movimento del *Dolce grappolo*, la lirica dedicata alla passeggiata nel bosco tra il poeta e Isotta che si conclude con un bacio, descrive il viso

temps des princes, / les chères mains m'ouvrent les rêves»; Rimbaud, *Ophélie*: «La blanche Ophélie flotte comme un grand lys», ècfrasi dell'omonimo quadro del Preraphaelita John Everett Millais (1851-52); Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Hier au soir*: «sa chère main pâlie»; Gerard de Nerval, *Les illuminés*: «quand, un dimanche matin, une petite main blanche frappa doucement à la porte de sa chambre»; «la main blanche de Sara»; Maeterlinck, *La Princesse Maleine*: «Mais ne restez pas avec ce lys dans vos mains! Il tremble comme s'il était au milieu d'une tempête! Il va tomber!».

¹³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La Chimera*, in IDEM, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 1982 («Meridiani»), vol. I, pp. 462-466.

¹⁴ JOHN KEATS, *Opere*, Milano, Mondadori, 2019 («Meridiani»), pp. 429 e 343.

¹⁵ Si veda almeno Petrarca, *Quel vago impallidir che 'l dolce riso* (123): «Quel vago impallidir che 'l dolce riso / d'un'amorosa nebbia ricoperse, / con tanta maiestade al cor s'offerse / che li si fece incontr'a mezzo 'l viso», mentre il bianco come sinomino di purezza e immacolata castità è in *Amor fra l'erbe una leggiadra rete* (181) «la man ch'avorio et neve avanza» et passim.

roseo della donna, le sue «diffuse chiome» e il candore della pelle come Keats aveva descritto l'intrigante *Lamia*: «Tanto che da un biancore puro di giglio / divamparono rose sotto la chioma d'oro, / sparsa in gelosi riccioli sulle nude spalle».¹⁶

Quando, nei componimenti successivi, d'Annunzio insiste sulla mano d'Isaotta bianca come un giglio, taumaturgica e persino fatata perché sembra trasformare in rubini l'acqua versata dal calice del fiore (*Ballata delle donne sul fiume*), i versi di Keats, dedicati a mani bianche come giglio, perla o neve, costituiscono un modello solido con cui confrontarsi.

Ad esempio, l'elogio delle mani «bianche e pure» che con «carità» guariscono e sembrano «gigli spirtali» della *Ballata quarta* tengono a mente non solo dei versi dall'*Endymion*, «Era una ninfa emergente fino al seno / al margine ghiaioso della fonte, e stava / tra i gigli, come la più giovane del mazzo. / A lui inviò un bacio dolcemente con mano gocciolante, / e ansiosamente intrecciava e torceva / i boccoli alle dita»; ma anche da: *A George Felton* «e baci il cibo / dalle mani di perla d'una Naiade»; *Estratti d'opera* «quella mano di donna si farebbe / più tenera, e bianca, e bella la guancia»; *Iperione* «le belle membra, bianche come giglio».¹⁷

Sempre seguendo Keats, d'Annunzio fa sì che il bianco simbolo d'un animo puro, calmo e benevolente non sia prerogativa solo delle donne angelicate ma anche delle eroine mitico-pagane. Così in *Diana inerme*, la «man nivea» della dea attrae i cervi che si avvicinano «con docile bramire» proprio come nell'*Endymion*: «Per la cerva di Diana / che si ciba dalle sue bianche dita, al vento / vedo fluttuare la tua chioma!».¹⁸

Come ho accennato, il pallore può indicare un'infermità e, nonostante ciò, attrae i poeti di fine secolo che trovano la bellezza anche in essa. In *Gorgon*, il biancore del viso piace al poeta, «Ella avea diffuso in volto / quel pallor cupo che adoro», anche quando dietro il sorriso si svela il dolore: «Ne la bocca era il sorriso / fulgidissimo e crudele / che il divino Leonardo / perseguì ne le sue tele [...] Un fiore / doloroso era la bocca, / e un misterioso odore / esalava ne 'l respiro».

Una simile atmosfera è in *Isabella; o il vaso di basilico* dove, nell'ottava XL, Keats offre la triade «dolore-pallore-amore»:

So quel che fu, so molto bene quel che è adesso,
e potrei uscir di senno, se uno spirito impazzire potesse;
sebbene non ricordi il gusto della felicità terrena,
questo tuo pallore scalda la mia tomba, come se avessi
dal brillante abisso tolto un serafino
per farne la mia sposa: il tuo pallore mi fa contento;
la tua bellezza cresce in me, e sento
un amore più grande penetrare la mia essenza.¹⁹

A questi versi, d'Annunzio ne sovrappone alcuni dall'*Heures de regret* di Bourget che gli danno il riferimento a Leonardo e al mistero dei suoi volti:

Je vous disais au temps où nous allions ensemble
Voir le soleil d'été se coucher sur les flots:

¹⁶ JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 873.

¹⁷ In ordine: JOHN KEATS, *Opere*, cit., *Endymion*, pp. 503-504 e p. 538; *A George Felton*, *Estratti d'opera* e *Iperione*, pp. 41, 425, 617. Cfr. anche nella tragedia *Ottone il grande*: «Non ho sposato un paragone di bellezza, un'anima immacolata? La purezza pudibonda? Una silfide, le cui mani bianche come la neve non hanno mai peccato, se non spiccando un fiore anch'esso bianco?», p. 843.

¹⁸ Ivi, p. 291.

¹⁹ Ivi, p. 473.

— «Lorsque vous souriez, votre tête ressemble
Aux têtes que Vinci peignait dans ses tableaux.

«Ce grand sorcier laissait aux lèvres de ses femmes
Voltiger ce souris cruel et gracieux,
Long souris qui dévoile et qui cache leurs âmes,
Et raille tristement la douceur de leurs yeux.»

Tel je parlais. Ces temps sont loin, tête chérie, —
— Et comme un enfant cueille et jette de côté
Une branche encor tout embaumée et fleurie.
J'ai désappris l'amour de ma pure Beauté.²⁰

Nel secondo movimento di *Gorgon*, lo sguardo si sposta sulle mani «divine» e «bianche» e la reazione è un leggero tremore, «Io sentia dolce la vita // mia fluire ed i capelli / divenir gelidi, quasi / per un'ideal carezza, / da sottil fremito invasi»,²¹ seguito dall'incapacità di esprimere la sensazione provata. Il momento di difficoltà, compreso dall'amante che ammicca e sorride, descrive il *topos* del fremito al quale d'Annunzio affida il ruolo di comunicare un sentimento tanto alto da essere inesprimibile. La figura era degli stilnovisti, che spesso rispondevano con un tremito alla vista o al saluto dell'amata, anche se questi versi sono chiaramente ispirati da Keats, «della tua mano che pettina, mentre striscia / e trema nella mia labirintica chioma».²²

Nell'*Isaotta* è la ripetuta allusione al “vago della luna”, al dormiente Endimione, che culmina nella *Sestina*, a consolidare il legame con Keats autore di un celebre poemetto sull'eroe mitologico. Se il sonnacchioso personaggio era già in Petrarca e, più prossimo, in Carducci, dall'inglese d'Annunzio imita con riuscita precisione l'atmosfera rarefatta e d'incanto che colloca la *Sestina* in una dimensione di sogno nella quale il poeta è Endimione e Selene è Isaotta che lentamente s'accosta per abbracciarlo. Se in Keats è la «luce dell'alba» ad introdurre Endimione, d'Annunzio preferisce, seguendo Petrarca, l'imbrunire della sera, «Fulgida aurora a me parve la sera», mentre identica è l'ècfrasi: «Proprio nel mezzo di questo luogo ameno / stava un altare di marmo, con una treccia / di fiori appena in boccio», diventa in d'Annunzio i «profondi orti» nei quali «le rose / aulivano per l'aria della sera».²³

L'*Endymion* è una fonte inesauribile e aiuta d'Annunzio a dare forma ad altri due *topoi* che userà per descrivere le coppie di amanti protagoniste dei romanzi.

Il primo è quello che vede la donna rifiutare la mano del compagno, un modo per comunicargli l'assenza di sentimento: Isaotta «non concedeammi anco la mano / In guardare tenea china la testa» scrive il poeta. Il motivo è della lirica medievale e il sonetto *Levòmmi il mio pensier in parte ov'era* (302) di Petrarca ben lo riassume,²⁴ ma è anche in Keats: «Vide il suo corpo svanire smunto e frale / al freddo raggio della luna. Subito le serrò il polso; / si sciolse tra le sue dita: le baciò la mano, / e, orrore!, baciò la propria – era solo».²⁵

²⁰ *Œuvres de Paul Bourget, Poésies 1872-1876*, Paris, Lemerre, 1885, p. 55.

²¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La Chimera*, cit. pp. 468-469.

²² JOHN KEATS, *Opere*, cit. pp. 214-215.

²³ Ivi 163. Petrarca, *Non à tanti animali il mar fra l'onde* (237): «Deh of foss'io col vago de la luna / adormentato in qua' che verdi boschi, / et questa, ch'anzi vespro a me fa sera, / con essa et con Amor in quella piaggia / sola venisse a starsi ivi una notte; / e 'l dí si stesse e 'l sol sempre ne l'onde».

²⁴ GABRIELE D'ANNUNZIO, *L'Isottee*, in IDEM, *Versi d'amore e di gloria*, cit. vol. I, p. 402. Nella seconda quartina del sonetto, Petrarca stabilisce il contatto con Laura, ora in cielo, «per man mi prese», prima di svanire nella seconda terzina, «Deh perché tacque, et allargò la mano?».

²⁵ JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 367.

Quando poi Isaotta concede il contatto, e questo è l'altro *topos*, lo spirito dell'uomo si eleva in una dimensione sovranaturale, com'era nello Stilnovo e in Dante, e il modello di Keats, «Lei fece un aereo giro, / e poi verso di me, come una vera vergine, / venne arrossendo, calante, desiderante, e paurosa, / e mi prese la mano: Ah, era troppo; / mi sembrò di svenire all'incantato tocco», è ripensato con l'aiuto di Gerard de Nerval e Maeterlinck.²⁶

Nel *Sonetto di Calen d'Aprile*, d'Annunzio accenna ad un gesto che diventerà molto importante per il suo significato simbolico: l'uccellatore Aprile, «come un pastore», beve «gelide rugiade» nel cavo della mano. Qui l'azione non ha altro significato oltre quello descritto e, prima di diventare nel *Poema paradisiaco* il gesto di purificazione compiuto da pochi ed eletti spiriti, è rimeditato nella prima romanza dell'*Intermezzo melico*, nella quale il poeta descrive la personificazione dell'Ora che raccoglie con le mani la rugiada dalle foglie degli alberi, proprio come Aprile: «Ne la man con gesto lieve / da i virgulti accoglie l'onda. / Guarda e ride. Quindi beve, / con felicità profonda». Nei versi si sente Shelley, «con una mano gettava / rugiada sulla terra come se fosse l'Alba», ma soprattutto Keats «se la vedessi mai cogliere un fiore / da un ramo, mi scrollerebbe più volte / con la mano la rugiada dagli occhi».²⁷

Quando in *Consolazione* l'immagine diventa simbolo di purezza, «L'anima sarà semplice com'era; / e a te verrà, quando vorrai, leggera / come vien l'acqua al cavo della mano», d'Annunzio rimedita i due modelli inglesi con tre francesi, prima Tristan l'Hermite, «Fais-moi boire au creux de tes mains, / Si l'eau n'en dissout point la neige», poi Maeterlinck, «Mais ces mains fraîches et loyales! / Elles viennent offrir des fruits mûrs aux mourants! / Elles apportent de l'eau claire et froide en leurs paumes!», e infine Auguste de Villiers de L'Isle-Adam che gli offre il contesto, dimenticare le passioni per purificarsi, la dimensione spirituale e la proiezione al futuro al centro del percorso dei giardini del *Poema paradisiaco*:

Maître, je sais que, selon la doctrine ancienne, pour devenir tout-puissant il faut vaincre, en soi, toute passion, oublier toute convoitise, détruire toute trace humaine, — assujettir par le détachement. — Homme, si tu cesses de limiter une chose en toi, c'est-à-dire de la désirer, si, par là, tu te retires d'elle, elle t'arrivera, féminine, comme l'eau vient remplir la place qu'on lui offre dans le creux de la main. Car tu possèdes l'être réel de toutes choses en ta pure volonté, et tu es le dieu que tu peux devenir.²⁸

Credo che questi esempi dimostrino a sufficienza l'importante ruolo di Keats nell'indirizzare le scelte di un d'Annunzio disorientato dopo l'insuccesso dell'*Intermezzo*. La poesia dell'inglese lo

²⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *L'Isottèa*, in IDEM, *Versi d'amore e di gloria*, cit. vol. I, p. 403. JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 195. GERARD DE NERVAL, *Cagliostro*, «Léonore soupirait et ne savait pas accuser celui qu'elle adorait. Il veut prendre une de ses mains. Si vous m'aimez, lui dit-elle, gardez-vous de souiller ma main par un baiser profane», in *Oeuvres complètes de Gerard de Nerval précédée d'une notice par Theophile Gautier*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 232; «Oh! comme tu dis cela!... Ta voix! ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau!... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres!... On dirait de l'eau pure sur mes mains... Donne-moi, donne-moi tes mains... Oh! tes mains sont petites!... Je ne savais pas que tu étais si belle!... Je n'avais jamais rien vu d'aussi beau, avant toi... J'étais inquiet; je cherchais partout dans la maison... je cherchais partout dans la campagne... Et je ne trouvais pas la beauté... Et maintenant je t'ai trouvée!... Je t'ai trouvée!... Je-ne crois pas qu'il y ait sur la terre une femme plus belle!... Où es-tu? — Je ne t'entends plus respirer!...», in MAURICE MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1907 (1892), pp. 66-67.

²⁷ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La Chimera*, in IDEM, *Versi d'amore e di gloria*, cit. vol. I, pp. 505-506. *Il trionfo della vita* in PERCY BYSSHE SHELLEY, *Opere poetiche*, a cura di Francesco Rognoni, Milano, Mondadori, 2018 («Meridiani»), p. 1157 e *Donna, se ti vedo disinvolta* in JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 35.

²⁸ TRISTAN L'HERMITE, *Le Pourmenoir des amants*, in *Plaintes d'Acante*, 1633; MAURICE MAETERLINCK, *Attouchements* in *Serres chaudes: suivies de Quinze chansons*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1912 (1889), pp. 85-89; AUGUSTE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Axël*, Paris, Quantin, 1890, p. 204.

aiuta a dare forma precisa a diverse immagini che, spesso rimediate con i modelli francesi, si fissano nei versi per poi essere riprese anche in altre opere. L'influenza di Keats non si esaurisce qui ma si conferma negli anni quando d'Annunzio, alla ricerca di nuove suggestioni, torna ad aprire il libro del poeta romantico.

Sono, in particolare, i distici di *Me ne stavo in disparte in cima a un colle* ad offrire diversi spunti.

Il primo è nelle *Elegie romane* (1892). L'allontanamento voluto da Barbara, che si ritrae negando la mano, tema già dell'*Isaotta*, sconvolge il poeta e la decisione inattesa provoca una reazione scomposta espressa in una serie di domande retoriche: «io non poteva? Al meno sfiorarle i capelli una volta / io non poteva? Al meno prenderle i polsi: il viso / bianco scoprirle, il giglio divino imperlato di pianto». Questo desiderio di colmare la distanza e riconquistare l'amata s'ispira a dei distici nei quali Keats esprime la stessa sofferta condizione: «La conducessi, gentile, al ruscello, / abbasserei lo sguardo a un suo sorriso; / potessi stringerle il polso un istante; e in quell'istante il respiro ascoltare; / e spesso volterebbe nell'addio / quegli occhi belli tra i ricci di rame».²⁹

Un'altra eco di *Me ne stavo...* giunge sino al romanzo-poema delle *Vergini delle rocce*. Quando Cantelmo, per spiegare che cerca di intuire il carattere delle taciturne sorelle Capece-Montaga osservando le loro mani, la cui forma e colore rivelerebbero la loro indole, usa l'immagine «alle cui dita lunghe avevo cinto i miei più sottili sogni come anelli invisibili», costruita su una reminiscenza di Keats: «dita sottili che afferrano tutto / e lo legano in minuscoli anelli».³⁰

Un'ultima ripresa dal poemetto è persino in uno dei componimenti più noti nell'*Alcyone*. L'invito ad Ermione ad ascoltare i suoni della pioggia è già in Keats quando sollecita la compagna: «Allora ascolta / il canto arcano di forme invisibili». Mentre la celebre immagine antropomorfica dei rametti come «rosei diti» nella *Sera fiesolana*, può forse essersi giovata dell'*Endymion*: «Sì, Pallade sospirava, / mentre ogni sera mi vedeva la chioma in alto legare / con dita fresche come foglie di pioppo».³¹

Resto nell'*Alcyone* per indicare un'altra possibile impronta keatsiana. Nel madrigale *La sabbia del tempo*, d'Annunzio descrive l'approssimarsi della fine della stagione estiva e dell'inesorabile passare del tempo con la metafora della sabbia che scorre nella mano.

Efficace è l'analogia che unisce il gesto al sentimento di malinconia: il palmo è, infatti, analogo al bulbo concavo della clessidra e il passare del tempo è scandito dal battito del cuore. La malinconia muta in ansia quando fallisce il tentativo di trattenere la sabbia e il passare del tempo è segnato dalle cupe immagini di secchi steli d'erba che, analoghi agli aghi delle meridiane, generano delle «ombre» sempre più lunghe:

Come scorrea la calda sabbia lieve
per entro il cavo della mano in ozio
il cor senti che il giorno era più breve.

E un'ansia repentina il cor m'assale
per l'appressar dell'umido equinozio
che offusca l'oro delle piagge salse.

Alla sabbia del Tempo urna la mano

²⁹ JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 97.

³⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Le Vergini delle rocce*, Edizione critica a cura di Nicola di Nino, Gardone Riviera: Il Vittoriale, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, 2021, p. 111. JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 95.

³¹ Ivi, pp. 103 e 261.

era, clessidra il cor mio palpitante,
l'ombra crescente di ogni stelo vano
quasi ombra d'ago in tacito quadrante.³²

Sabbia, mano e clessidra sono i termini chiave della lirica e credo che in questo caso si ripeta lo stesso procedere descritto in precedenza. Keats offre i termini chiave sabbia, mano e clessidra nella *Caduta d'Iperione*. Un sogno dove descrivono l'inevitabile correre del tempo: «La sabbia della tua corta vita cola in quest'ora, / e non c'è mano nell'universo che volti / la tua clessidra», mentre Henri de Régnier suggerisce l'ambientazione: «Couche-toi sur la grève et prends en tes deux mains, / Pour le laisser couler ensuite, grain par grain, / De ce beau sable blond que le soleil fait d'or; / Puis, avant de fermer les yeux, contemple encor / La mer harmonieuse et le ciel transparent, / Et, quand tu sentiras, peu à peu, doucement. / Que rien ne pèse plus à tes mains plus légères. / Avant que de nouveau tu rouvres tes paupières, / Songe que notre vie à nous emprunte et mêle / Son sable fugitif à la grève éternelle».³³

Un'altra poesia di Keats dedicata al titano ci riporta al *Poema Paradisiaco*, l'ultima raccolta prima delle *Laudi* nella quale d'Annunzio descrive in tre giardini il tentativo di purificarsi dalle illusioni della seducente *Chimera*. Nell'estate dei morti, l'ultima lirica dell'*Hortus Conclusus*, il giardino nel quale riflette sulle conseguenze del sentimento amoroso, torna a far rimare i termini "pallore-dolore-amore" suggeriti da Keats e già scelti nelle *Elegie*. Il 'pallore' cupo dell'amata comunica la sua distanza e il poeta cerca di consolarsi con la memoria di un 'amore' passato nonostante anch'esso gli abbia provocato 'dolore':

Oggi, per far più cupo il tuo pallore,
per far più triste l'anima dolente,
evocherò, come più tristamente
non volli mai - con una melodia
infinita, continua, che sia
senza numero quasi -, un grande amore
passato, un grande lontano dolore.³⁴

Poi, nell'*Hortulus Animae*, la ritrovata tranquillità, «Sia pace a chi sofferse», è vinta dalla tristezza che sorprende il poeta: «Ma perché quest'immagine t'assale, / Anima? Che tristezza oggi t'assale?». Il sentimento, nato guardando la mano esangue di un *Incurabile*, stimola una riflessione universale: «Un braccio fuori dal lenzuolo posa: / ed è immobile. Ed è prona la mano. / Come tutta si svela in quella mano / l'inesprimibile anima affannosa! / Non è forse nel mondo alcuna cosa / più triste. È là tutto il dolore umano». Per la stesura d'Annunzio dev'essersi servito dell'*Iperione* di Keats che prima suggerisce l'immagine, «Su terra umida posava la vizza mano destra, / sfibrata, fiacca, morta, senza scettro», e poi il tema del dolore come occasione di

³² GABRIELE D'ANNUNZIO, *Alcyone*, in IDEM, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, pp. 562-563. La prima terzina torna alla mente del poeta *Notturmo* quando, ricordando la Versilia, scrive sui cartigli: «Posso noverare i granelli, affondarvi la mano, riempirmene la palma, lasciarli scorrere fra le dita», e «Vólti vólti vólti, tutte le passioni di tutti i vólti, scorrono a traverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda a traverso il pugno», in IDEM, *Prose di ricerca*, cit. t. I, p. 162 e 220. JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 925.

³³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Alcyone*, cit. pp. 562-563; JOHN KEATS, *Opere*, cit., p. 925; HENRI DE RÉGNIER, *Sur la grève* in *Les médailles d'argile* in *Oeuvres de Henri de Régnier*, Paris, Mercure de France, 1913, vol. 1, p. 95.

³⁴ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Poema paradisiaco*, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. I, p. 629.

conoscenza: «Fino a che non ci saziamo, non capiamo. Come dice Byron, “il Sapere è Dolore”. Io vado avanti e dico che il “Dolore è Sapienza”». ³⁵

Al termine di questo confronto, credo emerga con chiarezza che la conoscenza di Keats non si limiti al solo *Endymion*, il poemetto di solito accostato ai versi dannunziani degli anni Ottanta, ma si amplia ad altre liriche e la raccolta del poeta è aperta ogniqualvolta il nostro sia alla ricerca di un’ispirazione. L’interesse per Keats, il cui ruolo è indubbio nel percorso di rinnovamento artistico successivo all’*Intermezzo di rime*, dimostra come lo sguardo di d’Annunzio sia ormai rivolto all’Europa dove sceglie, si confronta e reinterpreta i modelli con un procedere che ho definito di sovrapposizione: un’immagine keatsiana è fatta coincidere con una simile e sempre di provenienza francese. Il risultato, seppur la filigrana sia percepibile in controluce, è originale in quanto la riscrittura fa sì che l’immagine non solo si adegui al proprio stile ma talvolta si arricchisca di un significato nuovo rispetto ai modelli.

³⁵ GABRIELE D’ANNUNZIO, *Poema paradisiaco, Versi d’amore e di gloria*, cit., vol. I, pp. 687 e 689; JOHN KEATS, *Opere*, cit., pp. 553 e 1114.