

ALESSANDRO MERCI

*Alla ricerca della inverecondia:*

una polemica letteraria intorno all'*Intermezzo di rime dannunziano*

**P**udore, pudicizia, verecondia: parole lontane, che fanno di versioni latine e di *mos maiorum*; parole che hanno quasi la magica virtù di riportarci indietro, ad epoche passate, popolate di Virginie e di Lucie, di corsetti, crinoline e ‘casti talami’, di tutte quelle «buone cose di pessimo gusto»<sup>1</sup> che Guido Gozzano immaginava di ritrovare nel salotto dell'*Amica di nonna Speranza (I colloqui, 1911)*. È infatti innegabile che, accanto alla Roma classica con le sue Lucrezie e le sue vestali, sia il XIX secolo a rivestire nell’immaginario collettivo il momento di massima affermazione del pudore nella vita e nell’arte: la borghesia, uscita trionfatrice dalla Rivoluzione francese e dalla Rivoluzione industriale, lo impone in tutta Europa a suon di legge con l’articolo 330 del Codice penale napoleonico (1810), che definisce per la prima volta e punisce severamente l’oltraggio pubblico al pudore.<sup>2</sup> Dove non arriva la giustizia, arrivano poi la moda e il costume: si diffonde infatti in questi anni tra le dame della buona società l’uso delle mutande – che da capo di abbigliamento riservato a cortigiane e meretrici diventano un accessorio imprescindibile per qualsiasi nobildonna e quasi una garanzia della sua onestà<sup>3</sup> – e di quei corsetti strettissimi e soffocanti, nonché di quelle gonne ampie e rigide, che avevano lo scopo principale di neutralizzare la sensualità tentatrice del corpo femminile.

In nome della rispettabilità, valore borghese per eccellenza, la sessualità e la fisicità femminili vanno assolutamente rimosse,<sup>4</sup> tanto dalla vita quotidiana quanto da quel suo doppio che è la rappresentazione artistica. Se la pittura e la scultura hanno margini di libertà maggiori, dovuti alla tradizione accademica del nudo (ma anche qui con limiti ben precisi, come mostrano ad esempio le polemiche seguite all’esposizione del *Supremo convegno* di Giacomo Grosso (Fig. 1) alla prima edizione della Biennale di Venezia nel 1895, o lo scandalo che fece *Nuda* (Fig. 2), dello stesso Grosso, alla Triennale di Mi-

<sup>1</sup> G. Gozzano, *Poesie*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 2004, p. 198.

<sup>2</sup> Sulle ragioni di questo articolo e sulle sue conseguenze pratiche si veda il bel saggio di M. Iacub, *Dal buco della serratura: una storia del pudore pubblico dal XIX al XXI secolo*, trad. di G. Durante, Bari, Dedalo, 2010. Sulla rappresentazione letteraria della sessualità in generale cfr. W. Gass, *On being blue. A Philosophical Inquiry*, Boston, David R. Godine, 1991.

<sup>3</sup> In proposito si veda L. Spadanuda, *Storia delle mutande: dalle «briglie da culo» rinascimentali fino al culto contemporaneo*, Roma, Coniglio Editore, 2005.

<sup>4</sup> Sul tema rimane imprescindibile G.L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, trad. di A. Zorzi, Roma-Bari, Laterza, 1996.

lano dell'anno successivo),<sup>5</sup> la letteratura si adegua in fretta al nuovo immaginario romantico, che tende a negare il senso in nome del sentimento, proponendo figure femminili sognanti, per lo più caste e assortite nei loro pensieri. Alessandro Manzoni, non a caso romanziere di straordinario successo già in vita, ne è un esempio emblematico: la protagonista del suo romanzo è talmente pudica e vergognosa da apparire poco meno che irreale – così almeno è sembrata a diversi lettori d'eccezione, tra cui Giosue Carducci –, e il sesso viene rigorosamente bandito dall'opera, o al massimo suggerito, come nel caso di Gertrude, con sapiente aposiopesi («la sventurata rispose»)<sup>6</sup>. La seconda generazione romantica, dei Prati e degli Aleardi, non cambia di molto le cose, nonostante le aperture realistiche dell'*Edmenegarda* (1841), e perfino un poeta rivoluzionario e 'petroliere' come il giovane Carducci, pronto a invocare Satana e disposto ad aprire la poesia al «crudo vero» e al «villano reale»,<sup>7</sup> non esce dal percorso tracciato, bandendo il sesso dal dominio dell'arte e negando desiderio e fisicità alla donna, con le consuete eccezioni della fronte bianca, degli occhi luminosi e, al massimo, delle braccia tornite.

A questa donna atteggiata in vesti nobilmente classiche, ispiratrice di pensieri alti e nobili, reagì quello straordinario «dilettante di sensazioni» – così il Croce – che risponde al nome di Gabriele d'Annunzio (1863-1938), proponendo, sulla scia di autori anticonformisti e 'maledetti' – o presunti tali – come Emilio Praga od Olindo Guerrini, una figura femminile nuova, fatta di carne e di sangue, di senso e di lussuria. D'Annunzio riuscì infatti a diventare l'interprete più autorevole ed ascoltato di quel desiderio di apertura e trasgressione che caratterizzò la *Belle Époque* in generale e la Roma 'bizantina'<sup>8</sup> (Fig. 3) e umbertina in particolare: forte di una straordinaria capacità di intercettare il consenso, di fiutare le novità nell'aria e di creare nuove mode – o, per dirla con Fabio Finotti, di «unire ispirazione e intuizione del mercato»<sup>9</sup> –, seppe co-

<sup>5</sup> B.P.F. Wanrooij, *Storia del pudore: la questione sessuale in Italia 1860-1940*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 45-46.

<sup>6</sup> Ciò nonostante, Luigi Lodi ricorda che anche Manzoni fu oggetto di attacchi e critiche per questo personaggio che appariva troppo licenzioso (L. Lodi, *Nudità e inverecondia (nudità polemiche)*, in G. Chiarini et alii, *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Formiggini, 1927, p. 71; di tale polemica, su cui si concentra principalmente l'attenzione del presente articolo, vi sono tre diverse edizioni: la prima, pubblicata a Roma nel 1884 per le edizioni di Angelo Sommaruga, sarà d'ora in poi indicata con la sigla A.R.V.1; la seconda, curata nel 1916 da Emilio Bodrero per la casa editrice napoletana Perrella, con la sigla A.R.V.2; la terza, allestita nel 1927 da Luigi Lodi per i tipi romani del Formiggini, con la sigla A.R.V.3).

<sup>7</sup> I riferimenti sono, come è ovvio, al celebre *Inno* del 1863 e alle altrettanto note dichiarazioni contenute in una lettera al Chiarini del 7 giugno 1870.

<sup>8</sup> L'aggettivo, come è noto, fa riferimento alla celebre ed elegantissima rivista «Cronaca bizantina», fondata nel 1881 e diretta da Angelo Sommaruga, alla quale collaborarono, tra gli altri, Gabriele d'Annunzio, Edoardo Scarfoglio, Giulio Salvadori e il più anziano Giosue Carducci, un distico del quale («Impronta Italia domandava Roma, / Bisanzio essi le han dato», *Per Vincenzo Caldesi*, vv. 27-28) fungeva da epigrafe alla pubblicazione. Attorno a tale cenacolo si formarono sostanzialmente il simbolismo e il decadentismo italiani, in un clima di fervore e quasi di avanguardia, che ben ricostruisce il libro un po' datato ma tutt'ora valido di G. Squarciaripino, *Roma bizantina*, Torino, Einaudi, 1950.

<sup>9</sup> F. Finotti, *Introduzione a Canto novo*, in G. d'Annunzio, *Versi d'amore*, a cura di P. Gibellini, Torino, Einaudi, 1995, p. 5. Ad insistere su questo aspetto della personalità dannunziana è anche Ezio Raimondi,

struire una nuova ‘grammatica dei sensi’<sup>10</sup> in grado di rivoluzionare tanto la letteratura quanto il costume italiani. Nella consapevolezza di non poter operare tale ‘rivoluzione’ tutto d’un tratto, pena l’incomprensione del pubblico e la marginalità culturale, il giovanissimo Gabriele, appena sedicenne, ebbe la lungimirante idea di vestire la propria sensualità di panni classici nel suo libretto d’esordio (*Primo vere*, 1879), un’esile raccolta di odi barbare che sembrava arruolarlo nelle fila del carduccianesimo allora dominante,<sup>11</sup> e che gli procurò un autorevole lasciapassare nel mondo della letteratura ‘alta’: la recensione pienamente favorevole ed incoraggiante, se non proprio entusiastica, di Giuseppe Chiarini, critico illustre nonché sodale strettissimo del Carducci, sul «Fanfulla della Domenica» del 2 maggio 1880, in cui veniva presentato come un «giovane [...] chiamato alla poesia».<sup>12</sup> Ottenuta questa prima udienza nel mondo della letteratura che conta, d’Annunzio seppe farla fruttare, dapprima con una nuova edizione modificata e arricchita di *Primo vere* (ottobre 1880), quindi diffondendo ad arte la notizia della propria morte per una caduta da cavallo<sup>13</sup> e preparandosi allo sbarco nella capitale, che avvenne nel 1881. Qui, come ci racconta saporitamente Edoardo Scarfoglio,<sup>14</sup> si tuffò a ca-

nel suo saggio, che ha fatto scuola, *D’Annunzio: una vita come opera d’arte*, in Id., *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, dove il poeta e romanziere è presentato come «un grande produttore di letteratura, [...] uno scrittore che sta alle regole del mercato e non perde mai il contatto con il pubblico» (p. 42) e che «aspira freneticamente al successo» (p. 45).

<sup>10</sup> L’espressione risale a G. Oliva, *D’Annunzio: per una grammatica dei sensi*, Chieti, Solfanelli, 1992. Sulla proposta di una nuova figura femminile nella *Belle époque* e sul ruolo svolto dalle arti, in particolare dalla fotografia, può essere utile il recentissimo G. Muzzarelli, *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Torino, Einaudi, 2013.

<sup>11</sup> Non a caso il giovane d’Annunzio inviò il volumetto al Carducci, accompagnandolo con un biglietto di presentazione: «Mi presento arditamente (dite pure sfacciatamente) con un volumetto d’odi barbare, e mi pianto con tutto l’ardore de’ miei sedici anni sotto la vostra bandiera. Mi scaccerete?». Per quanto Carducci non abbia mai risposto a tale missiva, sappiamo da una testimonianza del Chiarini che lesse l’opera e la apprezzò. Cfr. G. Fatini, *D’Annunzio e il maestro avverso*, in «Convivium», XXXVI, 1958, p. 679. Dell’importanza di Carducci, e delle *Odi barbare* in particolare, per la sua formazione, parla il d’Annunzio stesso in una lettera-autoritratto al Chiarini risalente al 1880: «Nel novembre del ’78 [...], tornando dalle vacanze autunnali, mi fermai per tre o quattro giorni a Bologna. Avevo sentito parlare di *Odi barbare*, di realismo, di battaglie per l’arte, e un po’ per curiosità, un po’ perché gli elzeviri con le loro civetterie mi attiravano, comprai diversi volumi dal Zanichelli. Fra questi c’erano le *Odi* del Carducci con prefazione del Chiarini. [...] In quei giorni divorai ogni cosa con una eccitazione strana e febbrile, e mi sentii un altro. L’odio pe’ versi scomparve come per incanto, e vi subentrò la smania della poesia» (R. Forcella, *Bibliografia dannunziana*, Roma, Fondazione Leonardo, 1926, pp. 76-82). Per non parlare della lettera che il sedicenne Gabriele ebbe l’ardire di inviare a Carducci nel 1879, dove si legge, fra le altre cose: «Io voglio seguire le sue orme: voglio anch’io combattere coraggiosamente per questa scuola che chiamano nuova, e che è destinata a vedere trionfi ben diversi da quelli della chiesa e della scuola del Manzoni. [...] E voglio combattere al suo fianco, o Poeta!» (E. Raimondi, *D’Annunzio*, cit., pp. 42-43).

<sup>12</sup> G. Chiarini, *A proposito di un nuovo poeta*, «Fanfulla della Domenica», 2 maggio 1880. A tale recensione fecero seguito una fitta corrispondenza (che si può leggere in R. Forcella, *Bibliografia dannunziana*, cit.) e vari incontri tra i due, a cui pose fine la polemica sorta all’indomani della pubblicazione dell’*Intermezzo di rime*, oggetto della nostra attenzione.

<sup>13</sup> La notizia fu riportata tanto dalla «Gazzetta della Domenica» quanto dal «Movimento letterario italiano». Cfr. E. Raimondi, *op. cit.*, p. 44.

<sup>14</sup> «Gabriele, [...] come l’inverno aprì le porte delle grandi case romane, cedette alle lusinghe delle dame. Io non dimenticherò mai lo stupore che mi ferì vedendo la prima volta Gabriele addobbato e azzimato

profitto nella vita mondana e preferì frequentare salotti e ricevimenti piuttosto che la facoltà di lettere, a cui pure si era iscritto, al fine di dare l'immagine di un poeta 'moderno', spregiudicato e *à la page*, diversa se non opposta a quella un po' austera e polverosa del 'poeta professore', che proveniva dalla Bologna carducciana.<sup>15</sup>

Il primo frutto artistico di questa stagione romana, dopo la parentesi naturalistica, primitiva e selvaggia del *Canto novo* (1882), fu l'*Intermezzo di rime*, un «libercolo di versi inverecondi» – così lo definiva a posteriori l'autore stesso in una lettera a Sommaruga del 3 luglio 1884 – che uscì nel luglio 1883 (ma con data 1884) per le edizioni sommarughiane, suscitando enorme scalpore e sollevando uno scandalo di proporzioni considerevoli per l'epoca; scandalo che è passato alla storia come 'polemica sulla verecondia' (Fig. 4) e che ha visto coinvolti critici di primo piano quali Giuseppe Chiarini (1833-1908), Enrico Nencioni (1837-1896), Enrico Panzacchi (1840-1904) e Luigi Lodi (1856-1933). Motivo del contendere era la natura fortemente licenziosa di alcuni componimenti, quali gli *Studi di nudo* e soprattutto i poemetti *Peccato di maggio* e *Venere d'acqua dolce*, che esibivano senza veli e senza reticenze un erotismo acceso, che si compiaceva di «membra ignude», di «bei seni da la punta erta fiorenti», di «reni feline», di «tondeggiamiento de' lombi», di «frutta de 'l seno», di «nudità pieghevoli guizzanti», di «pelurie fina», di «profumo dell'ignudo petto», di «morsi acri», di «aneliti» e «gemiti», non indietreggiando nemmeno di fronte a un'iride che «nel bianco [...] si anega» o a una faccia che «nel disío [...] si piega / in dietro balenando», per giungere addirittura a raffigurare «un irrigidimento di piacere» e «il godimento / de le membra concesse».<sup>16</sup> Il piacere aveva preso prepotentemente il posto dell'amore;<sup>17</sup> il carduccia-

e profumato per una festa. [...] Le dame che forse non avevano letto, certo non avevano inteso, i suoi versi [...] furono prese da una morbosa e romantica ammirazione. Per sei mesi Gabriele passò da una festa di ballo ad un pranzo aristocratico, da una passeggiata a cavallo ad una cena in compagnia di qualche cretino blasonato e impomatato, senza aprir mai un libro, senza fermar mai l'intelletto a un pensiero serio. L'arte, che prima era per lui quasi un fattore della vita, divenne un gioco bambinesco per diletto di quelle povere dame, che volevano dei sonetti negli album e sopra i ventagli, così come sulle mensole vogliono della chincaglieria giapponese» (E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Napoli, Liguori, 1990, pp. 158-159). Le pagine in questione si riferiscono in particolare all'inverno del 1882, ossia ai mesi immediatamente precedenti la composizione dell'*Intermezzo*, che qui ci interessa. Per avvertire il poeta dei rischi insiti in questa sua 'metamorfosi' scrisse anche alcuni sonetti, pubblicati sulla «Domenica Letteraria» del 20 maggio 1883 col titolo *Da parte degli amici (a Gabriele d'Annunzio)*. Si veda in particolare l'inizio del secondo: «Or le dame di Roma hanno educato / l'incivile fanciullo in un momento, / e quei ricci selvaggi han pettinato / a fiocchetti fluttuanti al vento. // O bel bimbo strigliato e incipriato / e chiuso nel solino insino al mento, / Lalla rimpiange il buon tempo sprecato / e attende l'ora del ravvedimento. // Invano, o Lalla. [...]» (cfr. G. Squarciapino, *Roma bizantina*, cit., p. 155).

<sup>15</sup> La famigerata formula risale a una serie di articoli pubblicati sulla «Gazzetta Letteraria» di Milano-Torino del 1896 a firma di Guido Fortebracci, pseudonimo del cattolico-liberale Pietro Bracci (1864-1902). Cfr. B. Croce, *Anticarduccianesimo postumo*, in Id., *Giosue Carducci: studio critico*, Bari, Laterza, 1953, pp. 7-11.

<sup>16</sup> La maggior parte delle citazioni proviene dai poemetti *Peccato di maggio* e *Venere d'acqua dolce*, mentre altre sono tratte dagli *Studi di nudo* e da alcuni dei *Sonetti di primavera*. L'edizione a cui si fa qui riferimento è G. d'Annunzio, *Versi d'amore*, cit., pp. 135-219.

<sup>17</sup> In questi termini si esprimeva d'Annunzio stesso in un articolo dedicato a Félicien Rops, dal sapore non troppo velatamente autobiografico: «L'Etera, ultima incarnazione della femminilità nei popoli sfrenati

nesimo, a cui pure sembrava strizzare l'occhio il titolo della raccolta,<sup>18</sup> era definitivamente superato, tanto formalmente (emblematica in questo senso la sostituzione dell'«artiere» carducciano con un più raffinato «artefice» nella lirica *Ai poeti*, aggiunta nella seconda edizione della raccolta, del 1884) quanto contenutisticamente.

Oggi tanto rumore sollevato da così poco può farci sorridere, e le ragioni dei moralisti risultano completamente superate; tali apparivano d'altra parte già nei primi decenni del '900, quando Emilio Bodrero prima (1916) e Luigi Lodi poi (1927) ebbero buon gioco nel deridere, ripubblicandole, le posizioni di un Chiarini o di un Nencioni, e nel far valere la superiorità del proprio atteggiamento aperto e spregiudicato.<sup>19</sup> Nel luglio 1883, quando la polemica scoppiò sulle pagine della «Domenica Letteraria», la situazione era però molto diversa e i rapporti di forza erano invertiti: era il giovane Luigi Lodi, l'«avvocato difensore» di d'Annunzio, ad essere isolato e a dover controbattere in solitudine al fuoco incrociato dei critici più accreditati, che si ergevano, con posizioni ora più rigide ora più sfumate, a condannare il libretto fresco di stampa. Erano d'altra parte gli anni in cui gli studi di fisiologia erotica di Paolo Mantegazza (Fig. 5) – in particolare la celebre *Trilogia dell'amore*, formata dalla *Fisiologia dell'amore* (1873), dall'*Igiene dell'amore* (1877) e dagli *Amori degli uomini* (1885-86) – e quelli sulla sessualità di Pasquale Penta, fondatore dell'«Archivio delle psicopatie sessuali», erano al centro di feroci polemiche;<sup>20</sup> gli anni in cui il romanzo *Quelle signore* (1904) di Umberto Notari, ambientato in un postribolo, era denunciato per oltraggio al pudore (sorte che toccherà, ancora nel 1910, a *Mafarka il futurista* di Filippo Tommaso Marinetti

ed estenuati, oscura ogni altra luce con la gran luce del suo vizio. Ella non ha la bellezza ritmica e decente; è grassa e florida, ed ha l'attitudine scomposta ed oscena; è il *Piacere, non è più l'Amore*» (G. d'Annunzio, *Le Cronache de «La Tribuna»*, a cura di M. Boni, Bologna, Boni, 1992-93, vol. I, p. 277; il corsivo è nostro).

<sup>18</sup> *Intermezzo* si intitola infatti il testo che separa i *Giambi ed Epodi* dalle *Rime nuove* carducciane.

<sup>19</sup> Leggiamo infatti nella *Prefazione* di Emilio Bodrero all'edizione napoletana della polemica *Alla ricerca della verecondia*, risalente al 1916: «Fu, per quei tempi, una grande polemica. [...] Oggi sarebbe una questione da caffè di provincia ed anche di ben piccola provincia, perché oggi il Chiarini che si sdegnava, il Nencioni che tentennava, il Panzacchi che giustificava, il Lodi che difendeva, troverebbero, essi stessi, a dirittura ingenuo l'occuparsi ancora della verecondia nell'arte. Gli ultimi freni son caduti ed ora per un verso la morale è un poco più disinvolta, l'arte un poco più libera». E poco oltre: «Questa polemica [...] ha un lieve profumo di vecchiezza e d'ingenuità, [...] ci richiama alla memoria i tempi di Depretis e Sommaruga, [...] i tempi in fine in cui l'ultima espressione della corruzione era rappresentata dalla ballerina». La conclusione poi era ancora più netta: «Oggi, una questione come quella che dibatterono il Chiarini contro il d'Annunzio, il Lodi, il Panzacchi e il Nencioni, apparirebbe assolutamente inutile» (*A.R.V.2*, cit., pp. 4-5 e p. 18). Da parte sua Luigi Lodi si domandava significativamente, in conclusione della sua prefazione alla terza ed ultima edizione del 1927: «Che cosa erano mai queste polemiche se non altrettante prediche?» (L. Lodi, *Quarant'anni dopo*, in *A.R.V.3*, cit., p. XXI). La grande polemica era ormai diventata agli occhi di tutti la «vana logomachia» di cui aveva parlato d'Annunzio in un suo articolo del 1893 (G. d'Annunzio, *Gabriele d'Annunzio, poète et romancier italien*, «Revue Hebdomadaire», 24 aprile 1893, poi in Id., *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, p. 176).

<sup>20</sup> Sul caso Mantegazza si veda L. Nay, «*Nell'arte il bello, nella scienza il vero*»: «*Alla ricerca della verecondia*», SpazioFilosofico, 2012 <<http://www.spaziofilosofico.it/wp-content/uploads/2012/05/Nay2.pdf>>. Su Penta cfr. B.P.F. Wanrooij, *Storia del pudore*, cit., pp. 40-41.

(Fig. 6), romanzo che sarà infine assolto, come era avvenuto all'opera di Notari);<sup>21</sup> gli anni in cui nasceva una Società contro le cattive letture e si scatenava, pur con esiti incerti se non deludenti, una crociata antipornografica;<sup>22</sup> gli anni in cui era ancora vivo il ricordo del clamoroso processo per oltraggio alla morale subito dalla *Madame Bovary* flaubertiana (1857) e in cui la liberale Inghilterra si accingeva a processare e condannare Oscar Wilde (1895). Anche se in ritardo di qualche decennio rispetto alla Francia di Flaubert e di Gautier,<sup>23</sup> la polemica «*coglieva* un nodo fondamentale nelle vicende dell'arte e del costume»: <sup>24</sup> in gioco c'era niente meno che l'emancipazione della letteratura dalla moralità.<sup>25</sup> Se i critici (Chiarini e Lodi sostanzialmente; gli altri avevano posizioni più sfumate e intervenivano in un dibattito già aperto per tentare una mediazione tra le posizioni estreme dei due contendenti, pur senza nascondere una maggiore simpatia per le idee espresse dal primo) si scontravano con l'innocua arma della penna, a fronteggiarsi erano due generazioni e due culture, quasi due secoli, l'800 moralista e severo da una parte, il '900 libertario e 'immoralista' dall'altra. Non si trattava insomma soltanto di salvare o condannare il libro di d'Annunzio (che finì infatti per essere messo abbastanza velocemente in secondo piano), ma di definire quali fossero i limiti – se limiti occorre – che il pudore e il decoro dovevano imporre alla poesia, di stabilire quando un'opera d'arte potesse essere definita pornografica e perciò condannata, di capire se e in che misura l'*eros* potesse essere rappresentato esplicitamente in pagine che non si rivolgevano al consumo immediato e senza pretese della pornografia, ma che ambivano a rientrare nella letteratura 'alta' e a godere della sua *longue durée*.

Ha perciò senso ancor oggi, come lo aveva nel 1916 e nel 1927, soffermarsi a ripercorrere nei dettagli tale polemica *Alla ricerca della verecondia* (Fig. 7) (con questo titolo vennero infatti raccolti e pubblicati i vari interventi dal lungimirante Angelo Sommaruga in appendice alla seconda edizione dell'*Intermezzo di rime*, nel 1884, al fine di sfruttare la pubblicità che essa aveva involontariamente sollevato intorno al libro), se non altro per il suo valore di «documento storico», come già riconosciuto dal Bodrero quasi cent'anni or sono.<sup>26</sup> Ad aprire il fuoco fu Giuseppe Chiarini, che sfruttò la *Prefa-*

<sup>21</sup> Sui due processi che subì il romanzo di Notari, prima a Parma poi in appello a Milano, si veda l'articolo *La persecuzione giudiziaria del romanzo "Quelle signore" e la psicologia della magistratura*, «La scuola positiva», XVII, 1, 1907, pp. 60-63; sul libro di Marinetti si segnala invece F.T. Marinetti, *Il processo e l'assoluzione di "Mafarka il futurista"*, in Id., *Distruzione. Poema futurista*, Milano, Ed. Futuriste di Poesia, 1911, pp. 30-33. Per un quadro più generale della questione si rimanda ancora a B.P.F. Wanrooij, *Storia del pudore*, cit., pp. 65-68.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 51-53.

<sup>23</sup> Mi riferisco qui alle polemiche seguite alla pubblicazione di *Mademoiselle de Maupin* (1835), a cui lo scrittore reagì con la celebre, irriverente prefazione.

<sup>24</sup> C. Cuciniello, *Giuseppe Chiarini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 577-581: p. 580.

<sup>25</sup> Non a caso le conclusioni a cui giungerà Bodrero nella più volte citata prefazione del 1916 saranno che «una cosa d'arte, quando è bella non è mai immorale» e che «tra arte e morale non corrono relazioni necessarie», in quanto esse rappresentano «categorie ben distinte dell'attività dello spirito» (*A.R.V.2*, cit., pp. 7-8).

<sup>26</sup> Ivi, p. 6.

zione a un proprio volume di traduzioni heiniane per sferrare un violentissimo attacco contro un non meglio identificato «giovinetto, che mostrava qualche attitudine a fare dei versi»,<sup>27</sup> colpevole di avere pubblicato dei componimenti «così splendidamente osceni, da meritare [...] che di loro si occupasse, non la critica, ma la questura»;<sup>28</sup> giovinetto, poi indicato sempre come «signore N. N.», dietro cui era però perfettamente riconoscibile per qualsiasi lettore dell'epoca la fisionomia di Gabriele d'Annunzio. Nelle sue poche pagine si snodava un'invettiva di rara violenza, che riusciva a stento a nascondere l'indignazione fremente sotto l'acre sarcasmo: quelle del d'Annunzio erano «prodezze da porcellone», «bassezze e sudicerie» degne della «pornografica ragazza-glia», «profanazioni dell'arte [...] per le quali non c'era castigo bastate»; il suo era un «canto da lupanare» che rappresentava un «oltraggio al pudore» e un «eccitamento alla corruzione»; lo sdegno arrivava persino al compianto dei genitori del poeta («Il signore N. N. non ha dunque un padre? Non ha una madre? [...] Poveri genitori!») e alla lamentazione sulle sorti della patria («lo spettacolo di questa gioventù che fa dell'ingegno strumento a corrompere sé stessa, e della sua corruzione si compiace e si gloria, mi fa paura per l'avvenire della patria»). Chiarini era ancora legato all'orizzonte risorgimentale – non a caso nella sua *Prefazione* faceva riferimento anche al supplizio di Oberdan<sup>29</sup> – e non riusciva a concepire la letteratura senza una finalità morale, sociale o politica: per lui, come ribadirà in una lettera del 1903 indirizzata a Carducci e posta a prefazione della raccolta definitiva delle sue *Poesie*, i libri «debbono proporsi di fare un po' di bene, o non hanno ragione di essere».<sup>30</sup> La sua posizione non era tuttavia quella di un moralista attardato, ma rispecchiava un sentire diffuso dell'epoca, e collimava in particolare con le idee del Carducci, la cui *longa manus* è legittimo ipotizzare in questo attacco: pur non prendendo direttamente parte alla polemica, il poeta marremmano in alcune lettere private aveva infatti espresso sull'*Intermezzo* dannunziano giudizi analoghi a quelli dell'amico Chiarini, parlando di «porcheria», di «versi bruttis-

<sup>27</sup> La frase, insieme a un'altra che la segue a breve distanza («chi credè che egli potesse riuscire a qualche cosa di meglio, sentirà dispiacere di essersi ingannato», *A.R.V.3*, cit., p. 3), evidenzia come Chiarini fosse rimasto profondamente deluso e amareggiato dal 'tradimento' di d'Annunzio, verso cui era stato prodigo di consigli e di incoraggiamenti, e verso il quale aveva assunto un ruolo quasi paterno. La ferita non si risanerà mai del tutto, come dimostrano i successivi interventi critici del Chiarini e come riconosce, con acutezza non priva di una certa irrisione, il Bodrero nella già citata prefazione, dove si legge che Chiarini «ebbe una fissazione, e questa fu Gabriele d'Annunzio», che questi fu «la sua *marotte*, la sua *delenda Cartago*», e che per tutta la vita egli «volle espiare il non piccolo merito di averlo scoperto» (*A.R.V.2.*, cit., p. 17).

<sup>28</sup> *A.R.V.3*, cit., pp. 1-2. L'apparente incongruità della sede che ospita l'attacco (la prefazione a un volume di liriche, anziché un apposito articolo) è giustificata dal critico con i sospetti che lo avevano colto, al momento di pubblicare le sue versioni poetiche, di commettere una «cattiva azione» e che le poesie heiniane potessero esercitare un'azione «corruttrice ed infame» sulla gioventù (ivi, p. 1); dubbi infine fugati al termine dell'intervento, allorché viene ribadita la distanza abissale che separa le 'licenze' di Orazio, Ariosto, Byron, Heine, dalle «porcherie» dannunziane (ivi, p. 8).

<sup>29</sup> Ivi, p. 3.

<sup>30</sup> G. Chiarini, *Poesie di Giuseppe Chiarini*, nuova ed. completa, con una lettera a G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1903, p. XV.

simi, [...] volgarissimi», di «trivialità in lingua povera e in stile barocco infimo», di «scandalo borghese per le quadrantarie poco alfabeto di cotesta spregevole aristocrazia romana». <sup>31</sup> Il nome di Carducci compare infatti nell'intervento di Chiarini, come esempio di una spregiudicatezza e di una libertà non lesive della morale e del pudore e perciò da additare come modelli positivi («Io non sono, e credo di non essere stimato, un codino e un bigotto: io sostenni la libertà dell'arte, io difesi il paganesimo delle *Odi barbare* [...]. Né mi pento o disdico di quello che dissi e feci; né credo essere per ciò in contraddizione con quello che dico oggi»), e una certa aria carducciana circola per tutta la prefazione, per esempio nell'immagine, legata alla celeberrima *Davanti San Guido*, degli alberi che parlano – anche se qui solo per gridare a d'Annunzio e agli scrittori della sua risma «Via di qua, porcina» –, o nei continui riferimenti alla patria, alla sanità, alla robustezza e alla barbarie.

A tanto moralistico sdegno reagiva il più giovane Luigi Lodi con un articolo per la «Domenica Letteraria» <sup>32</sup> intitolato *Alla ricerca della verecondia (anticaglie polemiche)*, in cui, dietro l'apparente reverenza verso il «maestro» Chiarini, manifestava il proprio aperto dissenso da lui ed evidenziava le «contradizioni e confusioni» implicite nelle sue tesi, con lo scopo di rivendicare i diritti di cittadinanza artistica della carne e del corpo, e di scagionare d'Annunzio dalle pesanti accuse che gli venivano rivolte: nell'*Intermezzo* non vi era «nulla, proprio nulla, né di porco né di sporco», perché le nudità e gli amori ivi rappresentati erano «nobilmente umani» ed incapaci di offendere «la verecondia di alcuno»; essi rappresentavano anzi sinceramente la vita intima dello scrittore ed erano perciò pienamente legittimi e giustificabili. La vera questione era piuttosto un'altra, e più ampia: occorreva «porre in chiaro chi e che cosa fosse un poeta porco». Se infatti, come riconosceva lo stesso Chiarini, «la bellezza nell'arte si poteva mostrare e glorificar nuda, dove stava e in che cosa dunque il senso della verecondia estetica?». Perché al *Nettuno* del Giambologna era lecito esibire pubblicamente le sue nudità e alle eroine del Musset e del Byron manifestare le proprie pulsioni erotiche, mentre al d'Annunzio veniva proibito con tanta severità di raccontare gli «abbandoni di passione» a cui cedeva nei caldi pleniluni di maggio o in riva a fiumi mormoranti?

Fu il bolognese Enrico Panzacchi a tentare di rispondere a questi interrogativi e di portare un po' di ordine nella intricata questione, con un articolo dal titolo tanto gene-

<sup>31</sup> G. Carducci, *Lettere*, vol. XIV, 1882-1884, Bologna, Zanichelli, 1952, pp. 174-175. Accanto a questa missiva al Lodi del 21 luglio 1883, è da tenere presente anche una lettera al Chiarini di analoga tonalità, datata 1 settembre 1883, in cui acutamente osserva: «Tu hai perfettamente ragione, ma, secondo me, pigliandola troppo di petto col d'Annunzio, desti troppa importanza a cotesto mestichiere» (ivi, p. 183). Pur rimanendo estraneo alla polemica, anche il sodale 'bizantino' Giulio Salvadori espresse le sue perplessità, di natura soprattutto morale: «Non vorrei che l'arte dell'amico mio segnasse la maniera di veder l'amore della nuova generazione. Certo quell'arte non è progresso» (G. Squarciapino, *Roma bizantina*, cit., p. 156).

<sup>32</sup> Di tale giornale il Lodi era stato da poco nominato redattore capo per volere di Angelo Sommaruga, in seguito anche all'interessamento del Carducci (che riuscirà di lì a poco a sistemarlo alla redazione del «Capitan Fracassa»); la sua gestione fu sostanzialmente moderata, scevra da slanci e avventure, e questa polemica ne rappresentò uno dei momenti di maggiore vivacità e provocazione. Cfr. la voce *Luigi Lodi* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. LXV, 2005, pp. 383-386.

rico quanto esplicito di *Nudità*, apparso sul «Fanfulla della Domenica» del 5 agosto 1883. Lo studioso, che si proponeva di osservare le liriche erotiche incriminate «*sine ira et studio*, come un fenomeno qualunque del mondo letterario, con criteri puramente artistici», identificava all'interno della produzione poetica recente una sempre più spiccata tendenza alla «lirica della libidine», o «del senso»: questa, «co' suoi rapimenti, i suoi spasimi, i suoi abbandoni», era nata in Francia col Sainte-Beuve e col Musset, si era poi rafforzata col Gautier, col Baudelaire e col Rollinat<sup>33</sup> e si era infine diffusa in tutta Europa fino a giungere, scendendo *per li rami*, al d'Annunzio. A differenziare tale lirica da analoghi tentativi precedenti erano per lo più «l'intenzione e la passione», che i nuovi poeti esibivano in modo compiaciuto nei loro testi e che mancavano invece totalmente nelle «divagazioni dilette e leggiere» dei poeti antichi o di Boccaccio e Ariosto, e con esse l'aspirazione «agli onori della grande arte». Il difetto principale a cui essa andava però quasi fatalmente incontro era l'eccessiva monotonia, dovuta alla «natura soverchiatrice» della «sensazione erotica», che finiva per oscurare tutte le altre ispirazioni e tutti gli altri sentimenti, favorendo «modi tormentati, lussureggianti, eccessivi». Per quanto riguardava invece il problema del pudore, che Panzacchi sentiva come «parte accidentale della questione», l'unica ricetta da seguire consisteva nel ricorrere al «gusto» e al «senso della misura», nella consapevolezza che «la verecondia poi o è un caso di coscienza o è un modo del temperamento».

Le argomentazioni pacate e concilianti del Panzacchi, tese ad evidenziare la continuità tra la recente produzione dannunziana e buona parte della poesia contemporanea europea e a cercare di fornire una spiegazione razionale alla condanna più istintiva e viscerale del Chiarini, non convinsero tuttavia il Lodi, che pubblicò pochi giorni dopo sulla «Domenica Letteraria» (12 agosto 1883) una sua *Risposta ad E. Panzacchi*, in cui ribadiva i suoi interrogativi<sup>34</sup> e sosteneva quasi provocatoriamente che «nudità, inverecordia e brutalità erano un sentimento vivo, comune e, per certe parti, esteticamente animatore» della loro epoca; che esse rappresentavano «una espansione universale del desiderio, [...] un inno alla bellezza umana», e che, come erano penetrate nella pittura, nella scultura, nella novella e nel teatro, avevano ogni diritto di farlo anche nella lirica, senza dovere per questo scandalizzare nessuno. Ce n'era abbastanza perché Chiarini si

<sup>33</sup> Tutti questi nomi figurano tra le letture effettuate dal d'Annunzio a ridosso della composizione dell'*Intermezzo*, come testimoniato dal poeta stesso: «Leggevo molto il Gautier; leggevo molto il Baudelaire. Nell'*Intermezzo* c'è anzi perfino l'influenza del Signor Maurizio Rollinat! E le ottave della *Venere d'acqua dolce*, rammento, furono scritte con una specie d'incoscienza morbosa, in una giornata di sciocco, dopo la lettura di certi versi d'un discepolo del Flaubert [Guy de Maupassant]» (lettera pubblicata dal Guallo, cfr. G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, vol. I, p. 911).

<sup>34</sup> «Il Panzacchi descrive la poetica d'ora; la descrive e con eleganza e calore di movimenti l'accusa, ma non denuncia i colpevoli, non dà le *specifiche* del delitto, non dimostra insomma le condizioni, enuncia soltanto la gravità del male; tanto che, finito l'articolo, molto attentamente letto, io ancora mi domando: - Ma di chi è, e per quali misteriosi rami fiorisce, quali ignoti paesi minaccia colla sua peccaminosa fioritura di colpire questa lirica del peccato?» (A.R.V.3, cit., p. 29; il corsivo è nel testo).

sentisse in obbligo di intervenire nuovamente in prima persona, come fece il 19 agosto sempre sulla «Domenica Letteraria» con l'articolo *Alla ricerca della inverecondia (novità poetiche)*: tra l'incredulo e lo sdegnato,<sup>35</sup> l'antico sodale di Carducci cercava di articolare e spiegare la sua posizione, dichiarando che «non era questione di nudità» e nemmeno «del fatto amoroso» in sé, ma soltanto «della parte di esso che si raccontava e del modo come si raccontava»; a infastidirlo era «l'esposizione degli erotismi», la descrizione di «tutte le particolarità più lascive che precedono, accompagnano e seguono il congresso amoroso», che gli parevano «oscene e corrottrici». I versi del *Peccato di maggio*, citati in apertura finché decenza lo permetteva («io non debbo contaminare di citazioni immonde l'onesta mia prosa»), gli sembravano insomma altra cosa tanto dal «pipì» usato dal Carducci nella stesura originale di *A proposito del processo Fadda* e da lui a suo tempo difeso (ancora Carducci!),<sup>36</sup> quanto dalla «merda» di Dante o dal «*resupina jacens*, con quel che segue, di Giovenale», e perfino dalle liriche del Musset, in cui, «oltre i fremiti e gli spasimi del senso, c'è anche il sentimento e il pensiero». Nel tentativo di distinguere, le argomentazioni finivano per farsi via via più deboli e capziose – come quando veniva giustificato un trattamento differente per i vivi e per i morti<sup>37</sup> –, e il discorso scivolava nuovamente dal piano artistico (le critiche alle immagini barocche dei 'fiori del petto' o ai riferimenti virgiliani) a quello squisitamente morale, che stava più a cuore al critico.<sup>38</sup> Il Chiarini arrivava perfino a ribadire che i versi dannunziani rischiavano di danneggiare le sorti della patria<sup>39</sup> e che erano il sintomo di una decadenza fisica e di un «rammollimento cerebrale» della gioventù italiana.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> «Queste parole io me le sono dovute rileggere più volte per convincermi che c'era proprio scritto quello che ci leggevo. E quando mi sono convinto, ho detto fra me: - Che giova dare al mio egregio contraddittore le spiegazioni ch'egli mi chiede? che giova cercare di fargli intendere che cosa sono la decenza e la moralità nell'arte? che giova dargli i segni caratteristici del poeta porco; se, quando io glieli avrò dati, lui, facendomi una risata sul viso, mi risponderà: "To', ma questo è il poeta che io chiamo verecondo?"» (ivi, p. 34).

<sup>36</sup> Sull'influenza del Carducci su Chiarini, cfr. G. Mazzoni, *Su Giuseppe Chiarini*, in G. Chiarini, *Memorie della vita di Giosue Carducci raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1935, dove si legge: «Credo che a Giuseppe Chiarini possa aver nociuto, come talvolta avviene in simili casi, quella designazione che per antonomasia lo definì "l'amico del Carducci". [...] L'azione del Carducci sul Chiarini non fu sempre (a parer mio) benefica, perché fu potente così da sminuire nell'ammiratore ciò che vi si nota di belle facoltà naturali, e da ostacolarne i liberi svolgimenti e la produzione spontanea: senza, s'intende, nessuna colpa del Carducci in codesto effetto» (pp. IX-X).

<sup>37</sup> «Adagio un po'. Qui bisogna distinguere: i poeti morti son morti, e i vivi son vivi» (*A.R.V.3*, cit., p. 42).

<sup>38</sup> Cfr. le parole di E. Bodrero, *A.R.V.2*, cit., p. 9: «Il Chiarini, specialmente, era quacquero, era appassionato ed esclusivo, era il tipo dell'uomo tutto d'un pezzo, un tipo che ha innegabilmente pregi e meriti grandissimi, ma che in certi argomenti è sempre di un'inverosimile miopia».

<sup>39</sup> «Desidero alla patria una generazione di uomini sani e forti di corpo e di mente, non isfiaccolati e stupiditi dalla venere terrena e solitaria» (*A.R.V.3*, cit., p. 37).

<sup>40</sup> «Io inchino molto a credere che questa brutta fioritura di poesia sensualistica sia indizio, non solo di decadenza morale e letteraria come fu sempre, ma fisica. Un medico e scienziato amico mio mi faceva osservare che uno dei segni più certi e costanti di rammollimento cerebrale negli infelici che ne sono minacciati è il mostrare le parti pudende» (ivi, p. 45).

La polemica non era però destinata a chiudersi, bensì ad allargarsi: dalle colonne del «Fanfulla della domenica» interveniva infatti il 19 agosto 1883 Enrico Nencioni (indubbiamente il più ‘europeo’ ed inquieto dei critici coinvolti nella polemica, mentore del giovane d’Annunzio nell’universo poetico tutt’altro che puritano di Swinburne e di Shelley) con uno scritto intitolato *Questioni ardenti*, che finiva per avvalorare, pur con toni più moderati e concilianti, le tesi del Chiarini. Anche se il d’Annunzio non era stato né il primo né il solo a fare poesia lasciva, né tutto l’*Intermezzo* poteva essere rubricato sotto tale etichetta, non per questo andava scusato o giustificato, come faceva il Lodi: «l’arte ha» infatti «il diritto di rappresentar tutto, fino all’oscenità *esclusive*, non *inclusive*», e «nell’uomo è innato e irradicabile un sentimento morale ed estetico che impone certi inviolabili limiti all’arte». I veri capolavori degli ultimi anni, destinati a rimanere nel tempo – si facevano qui i nomi di Victor Hugo, di George Sand, dello Swinburne e del Carducci – erano immuni dalla macchia della lascivia, e rappresentavano esempi mirabili di «arte maschia e austera»; il modello principe da contrapporre al sensualismo dannunziano era poi rappresentato ancora una volta dalla «musa casta» del Carducci.<sup>41</sup> La conclusione invocava infine il rispetto per la donna e denunciava i rischi «di una capricciosa e dispotica pornocrazia».<sup>42</sup> Gli rispose, ponendo fine alla «guerra d’inchiostro, vivace e cortese» che durava da alcune settimane,<sup>43</sup> il solito Luigi Lodi dalla «Domenica letteraria» del 26 agosto 1883: riepilogando quanto emerso fino a quel momento, ebbe buon gioco nell’evidenziare le contraddizioni presenti negli interventi dei suoi interlocutori (la libidine era solo un malanno per l’estetica, come voleva il Panzacchi, o era piuttosto un pericolo per la gagliardia della gioventù maschia, come sosteneva il Chiarini, o rappresentava addirittura un oltraggio alla ‘religione’ della donna, come aveva proposto il Nencioni?), per sostenere che «alla definizione esatta di arte porca non si arrivava» e che la questione rimaneva irrisolta. Dopo aver passato in rassegna gli scrittori che, dal Praga al Carducci, al Verga, al Capuana, al Guerrini, avevano meritato nei decenni precedenti l’etichetta di «poeta porco»,<sup>44</sup> Lodi svestiva poi definitivamente i panni del critico per indossare quelli dell’oratore e dell’avvocato, trasformando la conclusione del suo intervento quasi in «un comizio», in «un’arringa da avvocato»:<sup>45</sup>

<sup>41</sup> La contrapposizione, morale oltre che estetica, tra Carducci e d’Annunzio diventerà ben presto un *Leitmotiv* della critica primonovecentesca, non solo tra i carducciani di stretta osservanza, ma anche in un pensatore di statura europea come Benedetto Croce (cfr. B. Croce, *Giosue Carducci*, cit., pp. 3 ss.).

<sup>42</sup> «Questa letteratura pornografica, conseguenza o fomite di sensuali delirii, è un oltraggio continuato alla donna. L’amore puramente fisico è egoista e crudele: brucia e consuma: strappando gli ultimi veli alla donna, ne fa quel che il Musset definì *la meule à pressoir de l’abrutissement*. Il pudore è nella donna ciò che per l’uomo è l’onore. La donna è una religione, contro la quale nessun sacrilegio rimane impunito. Infatti, là dove sparisce la donna e sottentra la *femmina*, la famiglia più non sussiste» (*A.R.V.3*, cit., pp. 57-58; il corsivo è nel testo).

<sup>43</sup> Così il Bodrero, *op. cit.*, p. 18.

<sup>44</sup> *A.R.V.3*, cit., p. 10.

<sup>45</sup> E. Raimondi, *op. cit.*, p. 46.

Il livello della moralità [...] si è abbassato, anzi è dato indietro, molto indietro. Ed in pochi anni! Fra qualche tempo, un altro decennio al più, ci accorgeremo che in qualche luogo è sprofondata ritirandosi: per fermo non è più visibile. E sulla fossa per dove sarà scomparsa quella miseria di pudore accademico, l'arte e la civile educazione della patria esulteranno, perché quel giorno tutti noi, finalmente, saremo più sereni, più schietti, più nobilmente innamorati della bellezza e della vigoria umana. [...] Perché glorificare la carne significa innalzare l'uomo, nel sentimento della sua forza, alla sincerità della sua vita, alla giocondità operosa della sua mente. [...] Io preferisco l'arte che fu messa all'indice, che fu maledetta, squartata, decimata: io preferisco l'arte che raccontava tutto: che tutto ciò che era umano<sup>46</sup> credeva onesto e bello, ed era ricca e gioconda. Così propriamente; io preferisco i letterati, la borghesia, le Corti del Cinquecento a quelle d'ora: mi danno torto il Panzacchi, il Chiarini, il Nencioni? A qualcheduno, forse interesserà di saperlo. Per me tanto fa, anche se non mi danno ragione: sto nella mia opinione e non mi credo un porco. Vorrei scrivere, come Zola, *l'Assommoir*, e combattere, come Mameli, per la libertà.<sup>47</sup>

Quale fu la posizione assunta da d'Annunzio in mezzo a tanto clamore? Diversamente da quanto ci si sarebbe potuto aspettare, e da quanto avevano fatto in situazioni analoghe altri celebri letterati, come Théophile Gautier o Olindo Guerrini,<sup>48</sup> il poeta scelse di tacere, sfruttando la *réclame* che la polemica produceva e godendo della fama – dubbia, ma pur sempre fama – che veniva circondando il suo nome. Soltanto un anno più tardi, e nella forma privata della lettera, d'Annunzio si espresse sulla questione, assumendo una posizione che a diversi critici, tra i quali Anna Rita Savino, è parsa «senza dubbio strumentale».<sup>49</sup> Il poeta giustificava l'inverecondia della raccolta come espressione di un particolare stato d'animo, e la ripudiava come atteggiamento momentaneo, legato a un periodo di 'traviamento', nel tentativo di allontanare da sé la taccia di poeta pornografico e di scagionare la sua produzione successiva, come quel *Libro delle vergini* (1884), la cui copertina troppo volgare e *osé* (Fig. 8) lo aveva portato alla rottura col Sommaruga. Scriveva infatti a quest'ultimo il 24 giugno 1884: «L'*Intermezzo* è il prodotto di un'infermità, di una debolezza di mente, di una decadenza momentanea. Le ragioni dell'*Intermezzo* si trovano nel mio tenore di vita in quell'epoca falsa. L'*Intermezzo* non è un libro pornografico: è un documento umano; è una manifestazione d'arte malsana». Aveva d'altra parte già scritto al Nencioni il 17 aprile di quell'anno: «Son di parere che la così detta *Critica* avrebbe dovuto o non occuparsi affatto dell'*Intermezzo*, o

<sup>46</sup> Affiora qui una reminiscenza del celebre verso terenziano dell'*Heautontimorumenos* (I, 1, 25) «homo sum: humani nihil a me alienum puto».

<sup>47</sup> *A.R.V.3*, cit., pp. 72-76. L'edizione del 1916 presenta curiosamente la lezione «Byron» al posto di quella originaria «Mameli».

<sup>48</sup> Il riferimento è qui alla scintillante e provocatoria *Prefazione* alla *Mademoiselle de Maupin* (1835) di Gautier e alla *Prefazione* del Guerrini ai suoi *Polemica* (1877), che alla fonte del Gautier largamente si abbeverava.

<sup>49</sup> A.R. Savino, *Nota introduttiva a Intermezzo di rime*, in G. d'Annunzio, *Tutte le poesie*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995, vol. I, p. 144. Di un d'Annunzio «impegnato a utilizzare in senso strumentale una certa immagine di sé» parla anche N. Lorenzini, in G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 909.

considerarlo serenamente, scientificamente, come un fenomeno naturalissimo, come un naturalissimo prodotto dello stato psicologico dell'autore in quel dato periodo della sua vita cittadina». E tornava a ripetere poco più tardi, questa volta scrivendo a Luigi Lodi:

*L'Intermezzo di rime* è, ripeto, un cattivo libercolo. Fu scritto in un'epoca di infermità e di vanità intellettuale, quando io allettato dalle mollezze dell'ozio andavo perdendo a grado a grado tutte le forze accumulate in parecchi anni di studio. [...] Dopo la per me lieta primavera barbara del *Canto novo*, io era rimasto in una specie di stanchezza triste: conservavo ancora nelli orecchi certi suoni prediletti e nelli occhi certi bagliori; conservavo ancora una certa abilità tecnica acquistata con pazienti esercizi; ma improvvisamente la materia d'arte mi veniva a mancare. Avrei dovuto non scrivere più versi; avrei dovuto fortificarmi di nuovi studi, di nuove più larghe letture; avrei dovuto rinunciare almeno per qualche anno ai vani romori della pubblicità e lavorare modestamente in silenzio. Non volli e non potei: il sacrificio mi pareva duro. [...] Io mi perdei tra gli amori; [...] e poiché la sensazione erotica è soverchiatrice,<sup>50</sup> io senza accorgermene salii a poco a poco dalla quartina *poudrée* all'ottava brutale. [...] Per fortuna giunsi presto a guarigione, e allora mi pentii di aver lasciato stampare il libello che anche come manifestazione d'arte ha in sé poco valore.<sup>51</sup>

Sono parole che trasmettono la sensazione di una presa di distanze *a posteriori* dettata più da ragioni di convenienza che da autentico convincimento; *l'Intermezzo*, come ha saputo serenamente riconoscere la critica più recente, non è infatti un libretto semi-autobiografico scritto in un momento di crisi personale e artistica soltanto per solleticare i pruriti erotici di lettori voyeuristici e per *épater le bourgeois*, come era parso al Chiarini e ai suoi sodali, ma rappresenta una «tappa cruciale» – così Fabio Finotti<sup>52</sup> – nell'itinerario poetico dannunziano, in quanto segna «la svolta verso l'intellettualismo»<sup>53</sup> e l'avvenuta ricezione delle poetiche simboliste, parnassiane e decadenti dei vari Gautier e Baudelaire. È solo all'interno di questo tipo di poetiche che si possono comprendere appieno l'eroticismo languido, esasperato, e il nuovo ideale femminile sospeso tra verginità e lussuria che caratterizza l'opera.<sup>54</sup> Nessun autentico pentimento e nessuna autentica concessione ai critici moralisti alla Chiarini sono davvero possibili: quando l'opera viene ripubblicata a un anno di distanza, nel 1884, insieme alla polemica che l'ha accompagnata, d'Annunzio aggiunge infatti in chiusura un sonetto, dal titolo emblematico *Purificazione*, in cui afferma che lo «infastidisce omai questa cattiva

<sup>50</sup> Il rimando, velatamente ironico, è all'espressione usata da E. Panzacchi nel suo intervento *Nudità: «La sensazione erotica ha questo anche di particolare, che è di sua natura soverchiatrice»* (A.R.V.3, cit., p. 24).

<sup>51</sup> La lettera fu poi pubblicata sulla «Domenica Letteraria» del 20 luglio 1884 col titolo *Per un fatto personale*. Cfr. G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 910. Ancora nel 1892, in una lettera all'Hérelle del 14 novembre 1892, d'Annunzio ribadiva: «Une sorte de démence aphrodisiaque me possédait» (ivi, p. 913).

<sup>52</sup> F. Finotti, *Introduzione a Intermezzo di rime*, in G. d'Annunzio, *Versi d'amore*, cit., p. 139.

<sup>53</sup> Questa volta a parlare è G. Oliva, *Introduzione a d'Annunzio poeta*, in G. d'Annunzio, *Tutte le poesie*, cit., p. XVII.

<sup>54</sup> In proposito rimane imprescindibile lo storico studio di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Roma, Soc. editrice La cultura, 1930.

/ commedia che tien vigile la gente, / questa commedia del bene e del male»: una recisa affermazione di amoralità, fatta ben prima di leggere il Nietzsche di *Al di là del bene e del male*. Per d'Annunzio, in altre parole, la redenzione può venire solo dall'arte, e non certo dalla morale.

Purtroppo l'*Intermezzo di rime* non ha avuto, almeno nella forma originaria, la fortuna che meritava, perché a dieci anni di distanza, a lettura di Nietzsche ormai avvenuta, il poeta ha deciso di riscriverlo modificandolo profondamente in chiave superomistica, ed è stata questa nuova versione del 1894 a essere inserita nell'edizione definitiva delle opere e ad essere letta quasi esclusivamente per molti decenni, un po' come è avvenuto per il *Canto novo*, riedito con modifiche altrettanto profonde nel 1896. Solo in tempi relativamente recenti, grazie all'accoglimento della versione originaria nel Meridiano Mondadori dei *Versi d'amore e di gloria*, è stato possibile 'riscoprire' quest'ultima e comprenderne tutta l'importanza: sia per osservare l'itinerario poetico dannunziano nel suo reale svolgersi, sia per capire le strade tortuose che l'arte ha dovuto percorrere per affrancarsi dalla morale. Questo intricato percorso, che porterà pochi decenni più tardi addirittura al *Manifesto futurista della Lussuria* di Valentine de Saint-Point (11 gennaio 1913) (Fig. 9) – in cui la lussuria è salutata come «una forza, [...] una virtù indicatrice, un focolare al quale si alimentano le energie», ed è definita come «ricerca carnale dell'ignoto» e come «comunione d'una particella dell'umanità con tutta la sensualità della terra»<sup>55</sup> –, è infatti passato anche per le ingenuità e gli scontri della polemica *Alla ricerca della verecondia*.

alessandro.merci@studio.unibo.it  
(Università di Bologna)

<sup>55</sup> V. de Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria*, in V. Birolli (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, p. 71.



**Fig. 1:** Giacomo Grosso, *Il supremo convegno*. Il quadro, ambientato in una camera ardente, in cui cinque donne in pose lascive circondano il cadavere di un uomo, fece molto scalpore e suscitò grandi polemiche alla biennale di Venezia del 1895.

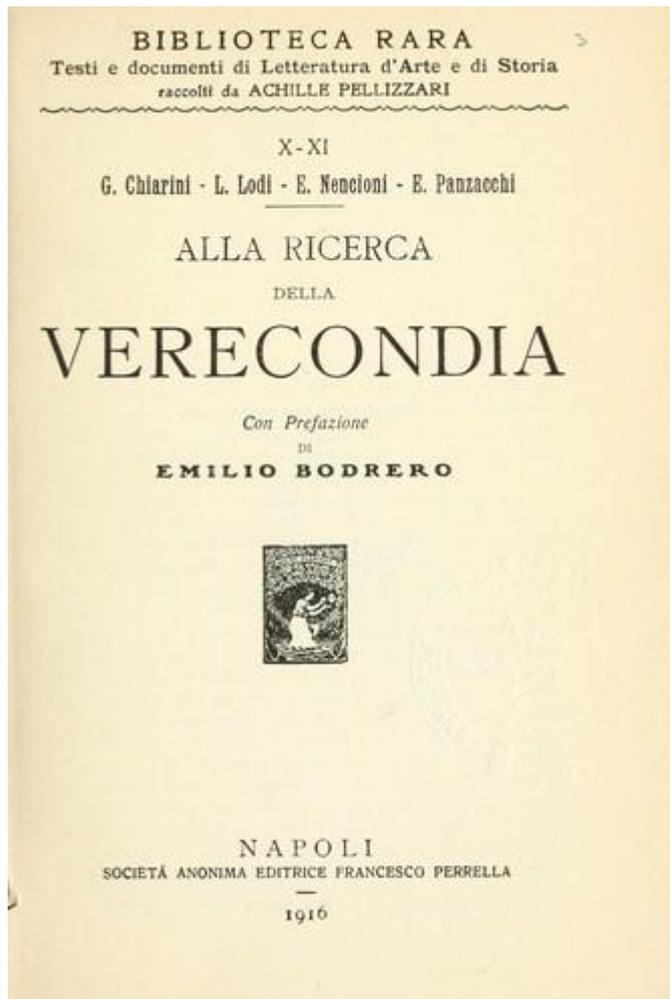
Merci – *Alla ricerca della inverecondia*



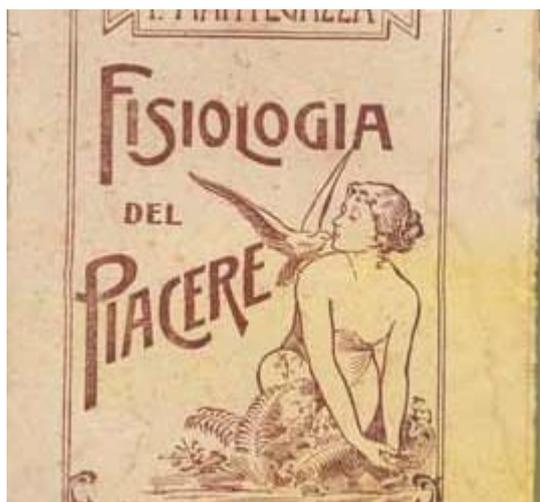
**Fig. 2:** Giacomo Grosso, *La nuda* (1898 circa)



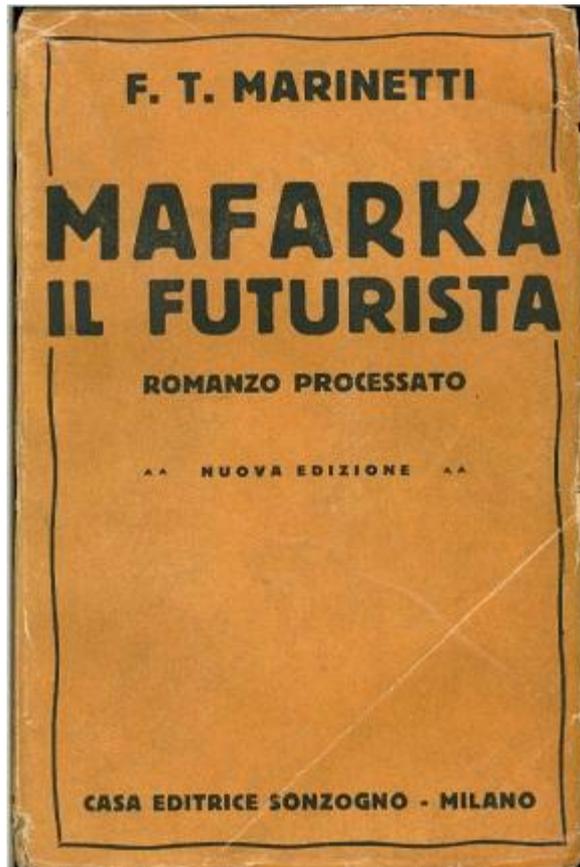
**Fig. 3:** La prima pagina del primo numero della «Cronaca bizantina», in cui si legge (a destra sotto il titolo) il distico carducciano da cui ha preso il nome.



**Fig. 4:** Il frontespizio dell'edizione del 1916, curata da Emilio Bodrero, della polemica *Alla ricerca della verecondia*



**Fig. 5:** La copertina del fortunato e discusso studio di Paolo Mantegazza sulla *Fisiologia del piacere* (1859).



**Fig. 6:** La copertina del romanzo marinettiano sfrutta la pubblicità generata dal processo per oltraggio al pudore riportando a chiare lettere sotto il titolo la dicitura “romanzo processato”.



**Fig. 7:** Il frontespizio della nuova edizione della polemica *Alla ricerca della verecondia*, voluta nel 1927 da Luigi Lodi.

**Fig. 8:** La copertina 'licenziosa' del *Libro delle vergini* (1884), voluta dal Sommaruga per sfruttare la *réclame* suscitata dalla polemica, e rifiutata dal d'Annunzio, che da quel momento troncò ogni rapporto con l'editore.





**Fig. 9:** Il *Manifesto futurista della Lussuria*, firmato da Valentine di Saint-Point e risalente al 1913. Un anno prima, il 25 marzo 1912, era uscito l'altrettanto provocante *Manifesto della donna futurista*.