

Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano
- 27 -
fondati da Gianfranco Folena

La lirica moderna.
Momenti, protagonisti, interpretazioni

Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario
(Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011)

a cura di Furio Brugnolo e Rachele Fassanelli

Questo volume è stato stampato con il contributo
del Dipartimento di Romanistica dell'Università degli Studi di Padova

© 2012 Esedra editrice s.r.l.
via Palestro, 8 - 35138 Padova
Tel e fax 049/723602
e-mail: esedra@esedraeditrice.it
www.esedraeditrice.com

INDICE

FURIO BRUGNOLO <i>Premessa</i>	IX
KARLHEINZ STIERLE <i>Après une lecture – Dopo una lettura</i>	1
LUIGI REITANI <i>Matematica e frammento. Friedrich Hölderlin e la nascita della lirica moderna</i>	15
MARIO MANCINI <i>Heine e “la fine dell’arte”</i>	35
PIER VINCENZO MENGALDO <i>Leopardi antiromantico</i>	53
LUCA PIETROMARCHI <i>Baudelaire, Le Voyage. Una falsa partenza</i>	69
OLIVIER BIVORT <i>Rimbaud dissonante</i>	81
JEAN-CRISTOPHE CAVALLIN <i>Mut(il)ation de la rime. Consonance et cadence à l’époque de la «crise de vers»</i>	93
LIANA NISSIM <i>«Le semplici cose colmate di mistero». Qualche nota su Stéphane Mallarmé</i>	113
GIUSEPPE NAVA <i>Pascoli e il lirismo analogico</i>	123
PIERO GIBELLINI <i>D’Annunzio versus Friedrich o la modernità dell’antico</i>	127
GIOVANNI CARAVAGGI <i>Antonio Machado oltre il Modernismo</i>	135

MARC FÖCKING	
<i>Poesia, telefono e telegrafia tra Liliencron e Apollinaire</i>	147
HELMUT METER	
<i>Poetica del discontinuo: i registri del semplice e del difficile in Apollinaire</i>	163
CORRADO BOLOGNA	
<i>Pound lirico e la lirica medievale</i>	177
GIULIA LANCIANI	
<i>Pessoa, l'eteronimia infinita</i>	201
FRANCESCO ZAMBON	
<i>L'uomo di Porlock. Esoterismo e poesia in Fernando Pessoa</i>	213
NORBERT VON PRELLWITZ	
<i>Tra equilibri contrari: lettura di Poema doble del lago Eden di Federico García Lorca</i>	225
GIANFELICE PERON	
<i>«La lezione del silenzio»: appunti su Seferis e Valéry</i>	237
CHRISTINE OTT	
<i>Soggettività e “modernità” nella lirica di Montale</i>	259
PATRICIA OSTER	
<i>L'objet trouvé nella poesia di Montale, Ponge e Yves Bonnefoy</i>	271
AMELIA VALTOLINA	
<i>Lars poetica di Gottfried Benn – o di Hugo Friedrich?</i>	289
CAMILLA MIGLIO	
<i>La funzione-Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan</i>	303
MARIO DOMENICHELLI	
<i>Impersonalità: due paradigmi del long poem lirico-epico, tra pureté e poemata mundi</i>	327
SVEN T. KILIAN	
<i>“Dopo lo choc”. L'evento della poesia in azione (René Char)</i>	351
FABRIZIO PODDA	
<i>Su lirica e iconicità. Hugo Friedrich e la funzione delle immagini nella poesia moderna e contemporanea</i>	363

PIETRO TARAVACCI	
<i>José Ángel Valente e il mistico incontro tra pictura e poesis</i>	377
FAUSTO CIOMPI	
<i>Geoffrey Hill: le disavventure della Modernità</i>	393
LUCA ZULIANI	
<i>Sull'oscurità della poesia italiana nel Novecento</i>	413
CORNELIA KLETTKE	
<i>Andrea Zanzotto, Meteo: una scrittura rizomatica grazie alla poetizzazione della botanica e della meteorologia</i>	429
ANDREA AFRIBO	
<i>Aspetti e tendenze della poesia italiana postrema</i>	447
<i>Indice dei nomi</i>	461

PIETRO GIBELLINI

D'ANNUNZIO *VERSUS* FRIEDRICH O LA MODERNITÀ DELL'ANTICO

Citato solo un paio di volte, e di corsa, D'Annunzio sembra collocarsi ai margini, se non decisamente fuori, dal solco della lirica moderna tracciato da Hugo Friedrich nel saggio che ha offerto lo spunto di partenza al nostro incontro. Scorreremo dunque velocemente le linee-guida di quello scritto con l'occhio rivolto a D'Annunzio, per poi ripensare ad *Alcyone*, riconosciuto unanimemente come capolavoro dannunziano ma visto dai critici o, meglio, dagli storici del linguaggio poetico ora come alba della lirica nuova ora come pur luminoso tramonto della vecchia poesia.

Friedrich muove dalla constatata difficoltà della poesia contemporanea, folta di enigmi e velata di oscurità e tuttavia in grado di comunicare prima di essere compresa, capace di veicolare il senso attraverso la forma più che mediante i contenuti. Questa caratteristica potrebbe convenire all'Imaginario se si applicasse l'etichetta ormai datata e francamente consunta che lo vuole poeta della forma indifferente alla profondità dei contenuti. Ora, se D'Annunzio legò la sua scelta espressiva non solo a una poetica ma a una *Weltanschauung* ben definita anche se elementare, fu consapevole della sua incapacità ad accostare il pensiero prescindendo dalle parole; ma se ebbe una strenua cura della forma, vero è che egli mirava piuttosto alla precisione che all'allusione, preferendo la linea esatta all'*estompage* suggestivo. Se Friedrich collega il fascino della lirica moderna all'arcano, al mistero, all'incomprensibilità, D'Annunzio raramente rinuncia all'impianto razionale della sua verbalità: il «sistema dell'analogia» che Luciano Anceschi colse nella scrittura dannunziana, specie laudistica. D'Annunzio si attiene spesso alla classica *comparatio* piuttosto che ai corto-circuiti metaforici cari alla lirica novecentesca: quando, sugli autografi di *Alcyone*, il poeta cassa un «come» è per sostituirvi un «quasi», la sua variante classicheggiante che serve anche a meglio controllare, razionalisticamente, la licenza immaginativa. Certo, in qualche caso troviamo più ardimento: spiccano, nel terzo libro delle *Laudi*, un paio di costruzioni comparative che chiamerei a bifora, poiché inglobano in una *comparatio* maggiore due metafore minori:

E se gli occhi tuoi cesii han neri cigli,
ha neri gambi il verde capelvenere.
(*Il fanciullo*, vv. 142-143)

Come l'Estate porta l'oro in bocca,
 l'Arno porta il silenzio alla sua foce.
 (*La tenzone*, vv. 7-8)

Ma in genere il poeta tende a moltiplicare le analogie piuttosto che a potenziarne l'audacia metaforica. Ecco dunque estendere la catena immaginativa per moltiplicare gli archi del suo ponte in luogo di gittarne uno a lunga arcata. La raffica dei «come» nei versi che seguono serve a sviluppare una sola idea di partenza, quella della contiguità o congiunzione visiva fra la spiga e il monte:

La spiga che s'inclina
 per offerirsi all'uomo
 e il monte che gli dà pietre del grembo,
 se ben l'una vicina
 e l'altro sia rimoto
 e l'una esigua e l'altro ingente, sembra
 si giungano per l'aere sereno
 come i tuoi labbri e le tue dolci canne,
 come su letto d'erbe amato e amante,
 come i tuoi diti snelli e i sette fóri,

come il mare e le foci,
 come nell'ala chiare e negre penne,
 come il fior del leandro e le tue tempie,
 come il pampino e l'uva,
 come la fonte e l'urna,
 come la gronda e il nido della rondine,
 come l'argilla e il pollice,
 come ne' fiari tuoi la cera e il miele,
 come il fuoco e la stipula stridente,
 come il sentiere e l'orma,
 come la luce ovunque tocca l'ombra.
 (*Il fanciullo*, vv. 79-99)

Di qui l'altra differenza rispetto a una tesi di Friedrich, che convoglia la sperimentazione verbale moderna verso effetti di «dissonanza», mentre D'Annunzio opta per quella ch'egli definisce «concordia discors», secondo la prassi retoricamente consolidata e reinterpreta, e wagnerianamente riattivata, del gioco fra tema e variazione:

Figure di nèumi elle sono
 in questa concordia discorde.
 O cètera curva ch'io suono,
 né dito né plettro ti morde.
 (*Undulna*, vv. 41-44)

Versi, questi, in cui D'Annunzio ricorre all'altro strumento musicale presente nel primo appunto genetico del *Fanciullo* («sette fori del flauto, sette corde della lira»), per sviluppare l'assioma che «Natura ed Arte sono un dio bifronte», assioma assai diverso dall'assunto di Baudelaire che optava per l'artificio contro la natura, laddove il vate, persuaso che l'arte sia non imitazione ma continuazione della natura, vede nel ritmo il principio unificatore dei due universi, dei chicchi della spiga come delle umane melodie: siamo insomma, paradossalmente, più vicino ad Antonio Vivaldi o a Jakob Moleschott che al poeta dei *Fiori del male*.

Le sette ballate del *Fanciullo*, di cui additammo forse per primi il carattere metapoetico, in sottinteso dialogo con il *Fanciullino* pascoliano, si prestano anche a un altro confronto differenziale con le tesi di Friedrich: quelle che vedono nella «anormalità» e nella «oscurità» tratti caratterizzanti della nuova poesia, sostenute con l'esempio di Baudelaire che si gloriava di non essere capito (un assunto che nel grande poeta francese ha istanze polemiche antiborghesi, solo in parte affini allo snobismo di rivolgersi agli *happy few* che D'Annunzio accoglie dai decadenti europei coniugandolo con la noncuranza oraziana per il *profanum vulgus*). In realtà, quando D'Annunzio disegna il proprio ideale poetico nel fanciullo dagli occhi cesii fra i neri cigli, che dai due calami del suo flauto doppio a sette fori versa sia la luce che l'ombra, non si limita a tracciare il diagramma di *Alcyone*, che segue appunto l'arco della stagione, fra la tarda primavera, il luminoso solstizio e l'appressamento dell'autunno, ma traccia la sua progettata traiettoria dalla poesia solare alla prosa notturna, dalla stagione laudistica alla «esplorazione d'ombra»; *et ultra*, se l'ultima ballata, che vede il fanciullo passare dalle canne del flauto all'arco di flessile avellana atto a far dardi per saettare, prefigura la conversione dello scrittore in uomo d'azione, dell'Imaginifico nel Poeta-soldato (altra cosa, s'intende, la dicromia oftalmica dell'*Alexandros* pascoliano, che ha nell'iride nera giustapposta alla celeste il senso di un'ombra che nasce dal didentro). L'«ombra» della ricerca poetica dannunziana è, insomma, materia da indagare con la torcia dell'«esploratore», giusto il contrario dei poeti-veggenti che si accostavano all'oscurità come strumento euristico per penetrare dimensioni nuove, modi morali o inconsci inattingibili con gli strumenti tradizionali; quelli a cui D'Annunzio, segnato indelebilmente da una formazione positivista non meno che classicista, non rinuncerà mai totalmente.

Di qui il *distinguo* che, guardando a D'Annunzio, occorre porre a chiosa del successivo assunto friedrichiano, che evidenzia la forza traente, per la modernità poetica, dell'arcano, del mistico e dell'occulto. Emanazioni di una realtà sganciata dall'ordine spazio-temporale. I biografi dannunziani, in ispecie Attilio Mazza, hanno mostrato come la propensione di Gabriele per le pratiche spiritiche, i riti scaramantici, la frequentazione di personaggi che vantavano poteri paranormali, varcasse i limiti del divertimento mon-

dano o del compiaciuto residuo di memorie della mentalità popolare del suo Abruzzo primitivo. Ma se questo importa per la sua vita, poco o punto emerge dalla sua opera: e D'Annunzio dovrebbe attrarci più per i suoi testi che per i suoi gesti. La sete di mistero che caratterizza per Friedrich la lirica moderna, dopo il crollo del sistema di certezze cristiane, a partire ancora una volta da Baudelaire e dalla sua innegabile religiosità aconfessionale, è estranea al primo D'Annunzio ed esile nel secondo: il suo testo più moderno (seppur preterintenzionalmente), quel *Libro segreto* nato dal recupero di frammenti appuntati in notti insonni e rimasti nel cassetto, vede il mistero solo nella propria interiorità, meglio nelle associazioni imprevedute del suo geniale cervello, percosso dopo l'accidentale caduta dalla finestra spacciata per tentato suicidio e promossa retrospettivamente a innesco genetico dell'opera nuova. Siamo insomma, oserei dire provocatoriamente, nei paraggi di Cesare Lombroso più che di Sigmund Freud.

Semmai il superamento dell'Io soggettivo, che invece nella fase matura delle *Prose di ricerca* diventa materia esclusiva della scrittura, in una piena coincidenza fra autore esplicito ed implicito (lo sottolineava bene Clelia Martignoni), è avvertibile nel capolavoro alcionio. Lo studio delle macrovarianti strutturali e delle microvarianti testuali, che il libro subì nei cinque anni della sua vicenda genetica ed elaborativa, mostrano come D'Annunzio abbia cercato di depurare il carattere personale e l'occasione biografica per trasformare il «diario lirico di un'estate marina» (come lo definì Sergio Solmi) nel «poema» dell'Estate, fra presagio, epifania e declino, vissuto da un Io trascendentale virtualmente universale. Basti una correzione sola a dare il senso di questo perseguito transito dal soggettivo al sovraperonale: quella che mi fece sobbalzare quando scorsi sotto l'«Ermione» delle *Ore marine* il nome di «Eleonora». Sicché alla celebre attrice compagna dell'estate versiliana di Gabriele, *pardon* di Glauco, succedeva quello del personaggio shakespeariano o della figlia di Elena spartana: figure senza tempo sempreverdi sulla scena dell'arte o nell'immaginario mitico. Poiché quel «poema», come lo chiamò abitualmente il suo autore, ovvero *perpetuum carmen* o canzoniere a struttura più o meno forte, come lo dissero gli studiosi che spostarono lo sguardo dalle singole perle alla collana, dalle liriche autonomamente considerate alla struttura assemblante (*in primis* Franco Gavazzeni), comportava anche un viaggio nel mito – cercato, trovato e perduto. Il superamento delle leggi spazio-temporali, cui accenna Friedrich, il Nostro lo persegue proprio per quella via: la via delle «moderne metamorfosi» ovidiane, come le definì Diego Valeri.

In tal senso mi permetto di insistere su una interpretazione della *Pioggia del pineto* che integri le pur fini letture avanzate da tanti interpreti incantati da quel prodigio musicale e figurativo: mimesi di un concerto *en plein air*, moderna metamorfosi a gara con l'esametro di Ovidio o lo scalpello di Bernini. Verissimo, ma la lirica è anche viaggio iniziatico nella foresta incantata

e percorso iniziatico, con le sue fasi obbligate: l'imposizione del silenzio («Taci») propedeutico dinanzi alla «soglia del bosco», della religiosa auscultazione della voce misteriosa della natura («Ascolta [...] parole non umane»), il lavacro purificante della pioggia «che monda». Penetrato lo spazio mitico dello «spirito silvestre», cadono le leggi fisiche, sicché gli umani vivono di vita arborea, e soprattutto cade l'irreversibilità del tempo: se a metà della lirica (del percorso entro il cerchio magico della selva) la «favola bella» – la *fabula*, il *mythos* – illudeva «ieri» l'antica Ermione e «oggi» il moderno poeta, la ripresa variata di quei versi che sigilla la lirica al compimento del percorso, a metamorfosi mentale avvenuta, illude «oggi» Ermione, l'antica leggendaria fanciulla ridivenuta presente come illuse «ieri» il poeta, sprofondato in un passato metacronico e fatto novello Glauco. La prima e la seconda clausola non sono dunque solo la ripresa variata di un *leit-motiv* musicale, ma l'ingresso in un mondo dove sono alterate le leggi spaziali e cronologiche, poiché i corpi trasmutano dal vegetale all'umano e il corso del tempo è reversibile.

Siamo insomma nel disegno non già di una ricerca conoscitiva di timbro religioso, semmai di un restauro pagano, proclamato nell'*Annunzio* premesso al ciclo delle *Laudi* («Il gran Pan non è morto!»), che rovesciava la frase citata da Nietzsche e Carducci per sigillare la fine della civiltà classica, e ribadito dal proprio intento di rialzare per il culto del *Fanciullo* le colonne del tempio rovinato (altra menzione di Nietzsche). Della mirabile ambiguità onirica dell'*Aube* di Rimbaud (inseguimento amoroso o fantasia nel dormiveglia?) resta un'impronta nella riscrittura dannunziana, *Stabat nuda Aestas*, con la caccia erotica coronata dal verso finale

Immensa apparve, immensa nudità. (v. 24)

Verso che si presta sia al disvelamento della mitica donna braccata dal novello Atteone, che alla improvvisa percezione del respiro panico della natura, spogliata dal velo di Maya.

Un attimo fuggente di conoscenza, per il Montale degli *Ossi*, lettore di D'Annunzio e di Boutroux; qui, invece, il preludio a una distesa epifania, in forma di prolungata e sensuale visione. Nel ditirambo seguente, infatti, la «grande Estate selvaggia, / libidinosa, vertiginosa» appare inequivocabilmente nella sua figura antropomorfa di femmina gigantesca, più prossima alla Natura del dialogo leopardiano dell'Islandese che alla *géante* baudelairiana. Siamo insomma nel campo della visione, che nella *Morte del cervo* ci introduce subito nel vivo del duello fra il mitico centauro e il suo nemico dalle corna ramosi. Finché alla fine la narrazione svela il suo carattere di *fictio*: quando il centauro, vinto il suo cruento duello s'impenna prima di sparire come «Ombra labile / verso il Mito nell'ombre del crepuscolo» (vv. 159-160). Quel crepuscolo verso il quale era scomparso, vanamente inse-

guito dalle preghiere del poeta, il mitico *Fanciullo* nell'ultima delle sette ballate.

L'approdo alla personalizzazione dell'io e alla fuga dalla gabbia spazio-temporale resta dunque collocato e in sostanza limitato alla vicenda del ritrovamento-riperdita del mito (le creature mitologiche che si erano fatte carne da albero o viceversa, come Ermione e Versilia, cedono nel *Sogni di terre lontane* all'antichità archeologica, alle figure di pietra scolpite nei bassorilievi e corrose dal tempo): talché alla «cima della gioia» attinta nella fase centrale dal poeta ridiventato antico e indiatosi come Glauco cede, nei testi pre-autunnali, alla malinconia, nuova dea della modernità.

Ne consegue che se per Friedrich la caduta delle certezze confessionali chiede alla poesia di rimpiazzarle facendosi carico delle istanze euristiche, divenendo insomma da valor profano valore sacro, D'Annunzio si limita a collocare sul trono più alto la Bellezza, nella sua accezione ellenica rivisitata tutt'al più nietzschianamente con la giunta del correttivo dionisiaco all'egemonia apollinea. Il riscatto del dolore e della bruttezza, insomma, che per Friedrich rappresenta un importante spartiacque fra vecchio e nuovo (punto di svolta sarebbe il *Cromwell* di Hugo), in D'Annunzio manca del tutto o si riduce nel quadro di un olismo superficiale, che include qualche pagina di effetto sadico nelle prose giovanili (e in certe pagine sulla guerra di compiaciuta crudeltà o necrofilia mal velata da una esibita *pietas*). La correzione di un verso che chiude la prima ballata del *Fanciullo* è eloquente al riguardo: la poesia antica e nuova ispirata dal divino adolescente cantava, nel primo getto: «l'uom co' suoi dolori e i suoi dolori», ma la penna dell'autore cambiò i «dolori» in «fervori». Le pagine che lo spietato narratore del *Fuoco* dedica allo sfiorire della bellezza di Foscarina, o che nel *Libro segreto* rivolge contro la «turpe vecchiezza» che ormai lo contamina, valgono a collocarlo fuori da quella linea: lontano dai bei versi (oso affermarlo) che Edmondo De Amicis dedicava alla madre:

Non sempre il tempo la beltà cancella
o la sfioran le lacrime e gli affanni
mia madre ha sessant'anni e più la guardo
e più mi sembra bella.
(*A mia madre*, vv. 1-4)

Se sul seggio vacante della Fede siede non la poesia come dinamica euristica e tensione verso l'oltre, ma una statica Bellezza sottratta all'«errore del tempo», scaturisce la distanza tra il suo linguaggio poetico e la lingua: fenomeno comune, avverte Friedrich, a partire dal nostro Ottocento (qui pesa sul saggista tedesco la minor attenzione o competenza della situazione italiana, che da secoli registrava un forte stacco fra espressione letteraria e lingua della comunicazione, e che anzi nel Novecento sperimentava anche una direzione colloquiale, lungo la linea Gozzano-Saba-Sereni). Mentre nei

poeti additati da Friedrich lo scarto dalla norma linguistica è multidirezionale, in D'Annunzio muove univocamente verso la forma più rara, aulica preziosa: chi osservi le correzioni d'autore sugli autografi non può che constatare questo moto dominante. Ed è anche a questo linguaggio che reagiscono i poeti post-dannunziani, restii all'enfasi oratoria, come indica anche Alfonso Berardinelli nello scritto che corredda l'edizione italiana del saggio di Friedrich, citando i casi esemplari degli ermetici e di Ungaretti (molti altri se ne potrebbero fare).

A ragione Berardinelli coglie nella linea francese Baudelaire-Rimbaud-Verlaine-Mallarmé la corsia privilegiata da Friedrich. Donde – osserva il critico italiano – la migliore applicabilità delle categorie friedrichiane ai poeti francesizzanti, massime Ungaretti. D'Annunzio ebbe nella letteratura francese la fonte principale cui attingere e fece poi del francese una sua lingua d'elezione come scrittore oltre che come lettore (gli imponenti studi di Guy Tosi, che una mia valente allieva sta per pubblicare in versione italiana, superano il migliaio di pagine). E attraverso il francese accostò per lo più anche i tedeschi, gli inglesi e i greci (Goethe e Nietzsche, Swinburne e Carlyle, e il teatro ellenico tradotto da Leconte de Lisle). E all'ombra dei francesi albergano gli spunti passibili di virtuale annessione al libro di Friedrich: se della lezione del regale Baudelaire restò un'eco nell'*Intermezzo*, Verlaine segnò meno superficialmente il *Poema paradisiaco* (assieme a Jammes e ai simbolisti belgi); ma anche nell'*Alcyone*, dove maggior peso hanno, s'intende, la linea parnassiana e neopagana, dal Régnier dei *Jeux rustiques et divins* al Gide delle *Nourritures terrestres*, lascia qualche traccia anche là dove non l'immagini, per esempio nella pioggia della *Sera fiesolana* che bruisce dolcemente come nel verso della *Odelette* («Ô bruit doux de la pluie») e anche nella quartina che sigilla il *Libro segreto*, quartina risalente al 1902, l'anno per eccellenza di *Alcyone*, là dove l'assioma che «il pensiero ha per cima la follia» ricalca fedelmente l'esclamazione verlainiana: «O pensée aboutissant à la folie!». Del resto la chiusa di *Alcyone*, in un altro testo suscettibile di lettura metapoetica quale il poemetto dell'*Otre*, terminava con il proposito di conferire a Dioniso e alla sua *manìa*, non all'armonioso Apollo, l'ideale trionfo. Raccontando la sua variegata esperienza, la pelle del capro (animale bacchico) concludeva così il suo monologo:

Tutto ritorna; e la saggezza è vana.
La saggezza non val legno ficulno
né zàccaro caprino. Io voglio, alunno
di Libero, finir di fine insana.
(vv. 265-268)

Dérèglement de tous les sens alla Rimbaud? Sì e no. Sì, quanto a materia o proclamazione di valori del trasgressivo Gabriele (peraltro astemio) ma entro una forma ben regolata, specie nella parte finale. Mentre l'illusione pa-

nica e l'immersione nel mito si allontanano come il *Fanciullo* e la classicità si fa rudere archeologico o memoria di terra lontana di una perduta patria dell'anima, tornano a chiudersi i metri che nell'esplosione estiva avevano imboccato la via del verso libero e della strofe lunga, la poetica della «melodia selvaggia» e delle «parole non umane», le «parole più nuove» che avevano rimpiazzato la poetica fiesolana delle «fresche» e «dolci» parole (come il *Fanciullo*, anche la *Sera fiesolana* e la *Pioggia nel pineto* sono suscettibili di una lettura metapoetica). E lo sregolamento di sensi insito nelle sinestesie del poco trasgressivo Pascoli (gagliardo bevitore) ne fanno uno sperimentatore ben più ardito del «fratello» e rivale.

In tal senso la modernità cercata da D'Annunzio non è quella di Friedrich: è un cercato ritorno all'antico chiuso con la fine di *Alcyone*, con la consapevolezza che l'estate magica della classicità non poteva tornare se non come vagheggiamento nostalgico. Perciò, dopo l'irripetibile capolavoro alcionio, la poesia dannunziana avrebbe taciuto (le *Canzoni* per la conquista della Libia e i *Canti* per la guerra mondiale sono altra cosa, inno-grafia strumentale, tardivamente e arbitrariamente aggregata al ciclo delle *Laudi*).

Capolavoro sì, ancorché non moderno. E i futuristi, i grandi ignorati dal saggio di Friedrich, ne prendevano in qualche modo atto, sottoscrivendo la tesi di Marinetti: *les dieux s'en vont, d'Annunzio reste*.