



LETTERATURA ITALIANA

12

LETTERATURA ITALIANA

1. FRANCO ARATO, *Letterati e eruditi tra Sei e Ottocento*, 1996, pp. 272.
2. ALDO PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della «Cognizione del dolore»*, 1996, pp. 210.
3. ANTONIO ZOLLINO, *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, 1998, pp. 176.
4. NATASCIA TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, 2000, pp. 168.
5. GRAZIA MELLI, *Un pubblico giudicante. Saggi sulla letteratura italiana del primo Ottocento*, 2002, pp. 196.
6. ANNA CERBO, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, 2001, pp. 224.
7. FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, 2002, pp. 508.
8. ANTONIO ZOLLINO, *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federico Tozzi*, 2005, pp. 212.
9. MILVA MARIA CAPPELLINI, ANTONIO ZOLLINO (a cura di), *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, 2006, pp. 372.
10. ANGELA GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, 2007, pp. 114, ill.
11. GIULIA DELL'AQUILA, *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, 2007, pp. 132.
12. LUCIANO CURRERI, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, 2008, pp. 320.

Luciano Curreri

METAMORFOSI DELLA SEDUZIONE

La donna, il corpo malato, la statua
in d'Annunzio e dintorni



Edizioni ETS
Pisa 2008



www.edizioniets.com

© Copyright 2008

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884672004-7

METAMORFOSI DELLA SEDUZIONE

La donna, il corpo malato, la statua
in d'Annunzio e dintorni

Al gruppo, al futuro

PREMESSA

LA DONNA, IL CORPO MALATO, LA STATUA

Estetizzazione culturale del patologico
e transizione romanzesca in d'Annunzio e dintorni
(1869-1913)

I. *Cronologie, metamorfosi della seduzione e transizione romanzesca*

Questa premessa cerca di presentare rapidamente – esponendosi al rischio di una problematica sintesi – l'idea e la costruzione del volume che avete fra le mani. Tale volume traduce un quindicennio di attenzioni rivolte a d'Annunzio narratore e – già a partire dalla mia tesi di laurea, *Tipologie della "donna fatale" nella narrativa italiana del secondo Ottocento* (1990/1991) – a quei "dintorni", non solo nostrani, nei quali può essere iscritta una parte significativa della sua *quête* romanzesca. Si tratta, all'incirca, di metà secolo, che non è propriamente il secondo Ottocento e non coincide con la biografia letteraria dannunziana, che si può far partire solo dieci anni dopo il 1869 e che si potrebbe far proseguire per più di vent'anni dopo il 1913, come è noto, e in seno ad altri generi, più o meno distanti dal romanzo.

Qui, il 1869 è l'anno dell'incompiuta *Fosca* di Tarchetti, è la morte di un autore e di una letteratura che sarà "postuma", a partire dal suo rapporto con le tradizioni della «narrativa postunitaria» e con quelle «scritture di confine», quelle «forme letterarie a contatto da Tarchetti a d'Annunzio» evidenziate dalla Bertazzoli nel 1990. Del resto, il 1869 è già in sé, al di là di Tarchetti e di *Fosca*, un confine e un *requiem*, con una sua storica e letteraria ossessione funebre. Perché il 1869 è la fine di un decennio che ha già conosciuto l'unità (incompiuta) d'Italia, la crisi del romanzo storico con le sue eroine stilnovistico-idealizzate, e che dà vita e voce alle patologie e alle brutture di un moderno perdente, dalla donna alla città. E questo avviene

prima che il sipario borghese e mondano di Roma capitale faccia a tempo a scendere sulle stesse e ad alzarsi su una modernità ricomposta e preziosa, con ballerine, amanti e la messa in scena di melodrammatici triangoli amorosi.

L'artificio che nutre tale modernità giunge peraltro dalla fine del XVIII secolo ed è un parto, per Baudrillard, di quella *séduction* occultata dalla rivoluzione borghese e sostituita da un processo di produzione – di parola e di desiderio – della sessualità, ovvero da un processo controllato dall'uomo in rapporto a un'assenza, a una sorta di simulacro. E una figura del vuoto siffatta, ovviamente, in cui si muore come realtà per prodursi come immagine, non è riempita soltanto da più o meno agili ballerine e amanti.

La Storia è più anarchica della teoria e di quest'ultima rifugge pure la visualizzazione artificiale del peccato, del vizio, del male, specie di quello addomesticato. Insomma, prima e dopo l'urbe, con i suoi teatri e le sue istituzioni, prima e dopo Roma mondana e politica, si attivano e circolano altrove, negli ultimi tre decenni dell'Ottocento, più inquietanti e significative *metamorfosi della seduzione*. La Storia consegna anche tali metamorfosi alla storia letteraria, anno dopo anno, testo dopo testo. E, per ovvie ragioni, non tutti questi anni e questi testi sono rappresentati dalle teorie dell'epoca e/o da quelle dell'oggi, comprese le derivazioni e le ipotesi di lettura, più o meno originali, che il nostro percorso prova a inanellare. Anche per questo motivo, abbiamo selezionato e discusso due estremità, due poli delle *metamorfosi della seduzione*, cercando di mettere in comunicazione e far dialogare un contesto storico con un dato critico, ovvero con una verifica testuale che vuole tracciare una parabola più o meno esemplare – ma non esaustiva – in relazione al corpo malato e alla statua nella letteratura otto-novecentesca.

Certo, il corpo malato è più facilmente riconducibile alla Storia, e alla "clinica", la statua al mito, e alla "mitologia letteraria", ma con un rinnovato richiamo alla dimensione diacronica, come, per esempio, in certi saggi raccolti da Fisch in *A Remembered Future* (1984), dove le figure che ricorrono nell'immaginario dell'Occidente sono «soggetti a mutamenti sotto la pressione

che su di loro esercita la storia – processo evidente in modo particolare nel diciannovesimo secolo» o, aggiunge significativamente lo stesso Fisch, «a partire dal diciannovesimo secolo».

In tali figure e in tale «dialettico» rapporto tra storia e letteratura possono rientrare il corpo malato e la statua, intesi innanzi tutto – ma non solo – come fantasmi e reificazioni del femminile e in seno a una ermeneutica la cui molteplicità – che suggeriremo via via – cerchiamo qui di riassumere in due formule più o meno corrispondenti e correlate alle estremità delle *metamorfosi della seduzione*: (1) il *fantasme du cadavre exquis*, da leggere in rapporto alla dinamica dell'*incorporation* e alla *magie occulte pour récupérer l'objet-plaisir* nella morte, inevitabile approdo della malattia che seduce e che non è aggredita e curata in quanto tale, prima e dopo la perdita, anche in seno al lutto e al tempo della malinconica «immensa rete oscura, tutta piena di cose morte» del *Trionfo della morte* (1894), primo *point d'ancrage* del nostro percorso; (2) la «reificazione», ovvero quel «diventare *res*, cosa, oggetto» che – discendendo dall'inizio del XIX secolo, da Hegel, dalla sua *Fenomenologia dello spirito* (1807), e giungendo alla sinistra hegeliana, a Feuerbach e soprattutto a Marx e Engels, dalla postuma *Ideologia tedesca* (1845-1846) al primo Libro del *Capitale* (1867) – introduce, prima delle riflessioni psicanalitiche di Freud e discendenti, un'altra «incorporazione», tesa a immagazzinare, con note conseguenze anche nel mondo dell'arte, un corpo vivo – un movimento – in un oggetto, come nel caso di Violante «statua in vista del sole Oriente» nel *Libro secondo* de *Le vergini delle rocce* (1895 e 1896). Si tratta di una statua che tende quasi a diventare una “moneta”, attraverso la quale sembra spendibile l'ultimo *rejeton* di una morta aristocrazia nel riinnesto ormai novecentesco della reificazione – anche in rapporto alla tematica del feticismo – e dovuto sostanzialmente, in prospettiva, al Lukács di *Storia e coscienza di classe* (1923) e al Goldmann di *Recherches dialectiques* (1959) e di *Lukacs et Heidegger* (1970 e 1973).

Corpo malato e statua come fantasmi e reificazioni del femminile sono poi indici, elementi di una transizione romanzesca complessa che può caratterizzare un passaggio di consegne tra

(1) il *récit réaliste* – seguito da Cabanès dal 1856 al 1893, alle soglie, per l'appunto, del *Trionfo della morte*, e proprio in relazione al corpo e alle malattie, su cui lo studioso francese ha pubblicato due ricchi volumi nel 1991 – e (2) un più esteso e meno circoscrivibile *récit antiquisant*, che è rintracciabile a cavallo di Ottocento e Novecento e soltanto in parte identificabile con un immaginario simbolista, come ha indicato Fornaro in alcuni capitoli di un brillante e denso saggio del 1989, da rileggere e riproporre: *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*.

All'altro capo della cronologia, il 1913 è l'anno de *La Leda senza cigno*, ultimo racconto o romanzo breve di d'Annunzio e forse di tutta una stagione narrativa che presenta segni di saturazione rispetto a quel passaggio di consegne e si ritrova a lavorare su un'assenza senza avere dati nuovi e forti con cui riempirla. La momentanea e certo esorcizzante riscoperta di una ricomposta e statuaria bellezza della donna – si ripensi al personaggio di Violante nel *Libro secondo* de *Le vergini delle rocce* – è già filtrata dalla smarrita Foscarina de *Il fuoco* (1900) e dalla follia finale di Isabella Inghirami nel *Forse che sì forse che no* (1910), per la quale si recuperano, in un nuovo quadro moderno fatto di macchine e aerei, quelle prigioni letterarie poco romantiche che sono le case di cura – potremmo suggerire coniugando Brombert e Foucault. Nella follia e nei luoghi istituzionali che la separano dalla società, si comincia a mettere fine alle *metamorfosi della seduzione* giocate tra corpo malato e statua e a riconfinare la donna nel dato patologico, lasciando libero l'immaginario scultoreo e consegnandolo poi soprattutto al corpo maschile degli anni a venire.

In questa prospettiva, *La Leda senza cigno* ci appare come l'ultimo, problematico tentativo di assumere il frutto più tardo e più volgare della modernità preziosa e ricomposta – l'amante, la prostituta, il «bell'arnese da guadagno» – e di farlo giocare con la ricezione di un erede – certo aggiornato – di quel fascinatore che è stato Claudio Cantelmo vent'anni prima. Insomma, ne *La Leda senza cigno* ci troviamo di fronte a un eroe che pone sé

stesso come “spazio” e “tempo”, come somma di coordinate e trame letterarie e filosofiche che devono ovviare all’assenza del cigno, al vuoto di quel contesto mitico appena rintracciato e quasi subito perduto dalla *Belle Époque* del 1900; il secolo inaugurato, non a caso, dal *Fuoco*, che, come «summa narrativa squarciata dalla saggistica», sarà l’oggetto di un altro lavoro.

In effetti, dopo nemmeno tre lustri, i “cannoni d’agosto” paiono davvero sigillare tale stagione nel 1914 e porre un ulteriore e definitivo termine alle nostre *metamorfosi della seduzione*, in seno a quella “guerra di uomini” le cui conseguenze sull’immagine della “nuova donna” sono state messe in rapporto da Mosse con il nuovo corpo maschile e certa sua scultorea virilità. Insomma, cala ben altro sipario e nell’*entre-deux-guerres* europeo patologie, brutture, differenze sono messe al bando, e prima di Hitler e del suo genocidio, *point d’ancrage* ultimo e discutibile del Dijkstra di *Evil Sisters* (1996), oltre che relativamente originale. Penso, per esempio, a Mayer e alla sua tripartita e classica diversità – la donna, l’ebreo, l’omosessuale – che muove dalla *Dialettica dell’illuminismo* (1947 e 1969) di Horkheimer e Adorno, come è noto, ma che giunge a noi nel 1975 di Foucault e Brombert, i già citati indagatori dell’*asile*, della *clinique*, degli *hôpitaux* e della prigionia; istituzione, quest’ultima, che non casualmente costituisce un approdo condiviso e si sovrappone alle altre citate nella ricezione critica degli anni Sessanta e Settanta (anche in Italia, con la linea anti-istituzionale di Basaglia e Jervis).

Ed è interessante notare, *en passant*, come un nuovo dibattito sulla paura della donna – apparentemente affrancato da quello dell’ultimo Ottocento, da cui comunque nasce e di cui condivide la negazione della *libido* femminile – accompagni ancora e in qualche modo “prolungi” quello sugli ospedali psichiatrici, ma come addomesticandolo, in seno all’intimità degli studi psicanalitici, delle quattro mura ovattate in cui i pazienti maschili di Lederer, per esempio, ricreano in privato gli spazi pubblici di cui godevano nel secondo Ottocento e nel primo Novecento. Così, la ginofobia attestata da Lederer a

partire dall'osservazione clinica pare riassumere, in quell'anno faticoso che è il 1968, il decennio aperto, fra gli altri, da *Asylums* (1961) di Goffman, dove l'ospedale psichiatrico è istituzione totalitaria meno intima e tesa ambigualmente, alla stregua di una prigione o di un campo di concentramento, a fissare, assolutizzare la "cultura" del malato in termini conflittuali e antagonisti – anche in relazione al sesso – e con una sola finalità, la salute (che ribattezza poi la salvezza dell'anima in seno alla modernità).

Insomma, la paura della donna e dell'*eros* continua a circolare e non solo nell'immaginario fascista, come sembrano invece suggerire le pagine più recenti di Theweleit e quelle più facili di Mosse, che arriva quasi ai nostri giorni e chiude interrogandosi significativamente sulla resistenza dello stereotipo. Il problema grosso, infatti, in una ricerca siffatta, è lo stereotipo, è il luogo comune, che è l'approdo quasi inevitabile di grandi corse nella Storia e nella storia letteraria. Quest'ultima, nel suo darsi, per esempio, al «microfilologismo spicciolo», sembra rifiutare i canoni costruiti con gli stereotipi – da quello della *femme fatale* alla «statue substitut de la femme» (o alla *figure de cire*) – quasi come la Storia più o meno recente rifiuta le ideologie. Ma ovviare agli uni e alle altre è difficile, e non è poi detto che ovviarvi in assoluto sia pure giusto. Nel nostro caso, è sempre più difficile correggere l'universalità con la storia, cercando di aderire a una sorta di genealogia istituzionale e di rendere intelligibile quest'ultima con una giusta nota di anarchia a partire da quella sorta di "dettaglio" che può esserle proprio – il corpo malato – e da un "microlivello" storico-politico che può emergere dalla "microlettura" di un testo o di un insieme di testualità anche molto diverse.

In questo volume, percependoli piuttosto come "dettagli", proviamo dunque a smontare e a rileggere certi stereotipi, luoghi comuni; o, se si vuole, con Fisch, alcune figure ricorrenti del diciannovesimo secolo. E così proviamo anche a condividere – con Pellini e altri più o meno giovani studiosi e al di là degli ormai noti errori di fatto delle tesi di Foucault – quel «nocciolo di verità che lo storico della letteratura può sempre, anzi deve, ri-

cavare dalla *Storia della follia* (1961)» (e da *La nascita della clinica* (1963) e da *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975)).

Il fatto di ancorarsi a date precise, ai contesti che il 1869 e il 1913 possono esprimere fortemente in relazione alla Storia e alla letteratura, e a titoli assai espliciti, *Fosca* e *La Leda senza cigno*, è già un modo per ovviare alle difficoltà sopra evocate. È un modo rassicurante ma insieme pericoloso, che certo non esclude, in un periodo così lungo e complesso, errori di prospettiva e magari eccessive generalizzazioni. Legittimo porsi, allora e almeno, un paio di domande. L'idea dell'estetizzazione culturale del patologico che tenta di cogliere la donna come personaggio teso fra un corpo malato e una statua può reggere in quarantacinque anni di storia culturale italiana ed europea, dar vita a una distesa transizione romanzesca e avere, pur in seno alla strategia dei "dintorni", un *point d'ancrage* quasi tutto dannunziano? Come tenere insieme una ricerca che non vuole essere impressionistica e temi letterari di "lunga durata" (per quanto quest'ultima sia davvero ridotta rispetto a simili e più o meno recenti avventure ermeneutiche)? Ho cercato di rispondere alle due composite domande, di sciogliere l'idea che in qualche modo le genera e le anima, a partire dalla costruzione di questo volume e finanche dalla presentazione e dall'aggregazione diversa dei sei interventi che lo compongono.

Muniti di numerose e lunghe note, i tre saggi centrali – che seguono la premessa e che nascono da riscritture e riproposizioni aggiornate di testi editi negli anni Novanta – individuano la parte preponderante della transizione romanzesca nella prima metà del periodo compreso fra il 1869 e il 1913, ovvero, sostanzialmente, nel giro di un quarto di secolo; un quarto di secolo che oscilla fra il 1869 e il 1894-1895 e che chiude su un *corpus* dannunziano ristretto e sostanzialmente composto dal *tandem* del *Trionfo della morte* e de *Le vergini delle rocce*. Senza note, invece, e seguita da un'unica ed estesa postilla bibliografica, è questa *Premessa*, che riprende il titolo della mia tesi di dottorato, *La femme, le corps malade, la statue* (2000), e che vuole rapidamente dinamizzare e allargare quel quarto di secolo, anche

ricuperando e rilanciando gli stimoli intellettuali sottintesi e i dati bibliografici più impliciti. In tal senso, queste pagine si accompagnano a quelle delle due *Appendici*, redatte recentemente con lo stesso criterio e dedicate a *La Regenta* (1884-1885) di Clarín e a *La Leda senza cigno* (1913); appendici che si pongono come ulteriori esercizi di verifica di un'ipotesi di lettura connessa soprattutto agli ultimi decenni del XIX secolo e a un contesto largamente letterario e italiano, seppur via via sollecitato dal comparatismo e da una certa vocazione interdisciplinare. Il risultato è un volume "aperto" e doppio, per un terzo inedito (*Premessa* e *Leda*), per un terzo riedito con correzioni e aggiunte (*Seduzione e malattia* e *La Regenta*), per un terzo riscritto e allargato (*Trionfo della morte* e *Vergini delle rocce*, specie nelle parti iniziali dei rispettivi articoli). Ma le tre coppie di saggi sono, al loro interno e in rapporto al volume, fortemente legate.

II. *Un punto di partenza e un percorso "aperto"*

Il *point de départ* del primo saggio del trittico centrale è quel dato patologico che nella narrativa postunitaria pare appannaggio quasi esclusivo dei personaggi femminili. Possiamo far correre tale dato fra la tisi, malattia romantica "addomesticata", frequentabile, e l'isteria, l'isterismo e la follia, patologie moderne intrecciate, meno riconducibili al dominio del corpo, a origini organiche, e più anarchiche e pericolose per la società borghese. Possiamo muovere per l'appunto da Tarchetti – 'sessualmente corretto', in fin dei conti, se si considera anche il giovane tisico del *Riccardo Waitzen* – e approdare al d'Annunzio del *Trionfo della morte*, del 1894 (ma risale a inizio decennio con la prova de *L'invincibile*, del 1890). E dal *Trionfo della morte*, non a caso, riparte il secondo saggio, passando dal contesto al testo e a una analisi che cerca di assimilare e filtrare un inscindibile immaginario letterario e scientifico *fin de siècle*.

Tale inscindibile immaginario è disteso fra un nostrano e composito dibattito medico e morale, gli inizi della psicanalisi e quella psicologia del profondo che raccoglie alla fine dell'Ottocento suggestivi e interrelati spazi di ricerca che vanno dalle sto-

rie d'isteria agli studi sull'ipnotismo. Muovendo dalle letture italiane di Cavalli Pasini, Ferrari, Mazzarella, Roda, dalla tetralogia sulle «forme della soggettività» curata dalla Dolfi – malinconia, malattia malinconica e nevrosi e follia in specie – e dagli apporti di certa critica tematica d'area francese e dell'*École de Genève* (da Bachelard a Starobinski), da quella simbolico-antropologica (Durand), fenomenologica (Merleau-Ponty), etica (Jankélévitch), psicanalitica (da Freud a Pontalis), antropologico-psicanalitica e psicologica (Caruso, Gruen) e narratologica (da Bachtin a Genette, dalla Cohn alla Cantelmo e a Baldi), il saggio cerca di fare del *Trionfo della morte* – con non celato e ribadito entusiasmo giovanile – un *testo moltiplicato*; testo rintracciato in un succedersi ma anche e soprattutto in un sovrapporsi di possibilità interpretative (già connesse nel contesto d'origine e oggi come ieri, a mio avviso, non pienamente isolabili seguendo una logica stretta e sterile di compartimenti stagni).

Il capitolo dedicato a *Le vergini delle rocce* (1895 e 1896) vuole ritrovare il contesto, ma continuando a investire sull'apparato teorico e a prestare attenzione alle verifiche testuali. In tal senso, tenta di far dialogare le metamorfosi della seduzione del corpo malato e della statua con alcune riflessioni psicanalitiche sulla fascinazione (Melandri, Secchi) e insieme cerca di aprirsi alla coeva letteratura europea, rappresentata, in un *réseau* di sintonie epocali, non solo dalla Francia di Louÿs e Valéry ma anche dalle “isole britanniche” di Hardy e Stoker. Certo, Louÿs e Valéry sono più fortemente rappresentati ma sono comunque e innanzi tutto rappresentativi di una più estesa area romanzesca che – con France e Gide, per esempio – serve da “ponte” per traghettare d'Annunzio da un lirico (e ancora aristocratico) *péplum* a quel mondo moderno già novecentesco che pure sembra prolungarlo, per certi aspetti, in Gide come in Valéry, ovvero in quelle avanguardie che nascono in fin dei conti dalle ceneri del rogo che stanno producendo.

Inoltre, l'orizzonte francese – o, meglio, francofono, perché compare, fra gli altri, anche Rodenbach – non si deve intendere come uno spazio percorso fisicamente dal d'Annunzio ma come una serie di *input* letterari legati a tematiche precise e a due

scrittori in particolare, Louÿs e Valéry; due scrittori che il terzo saggio avvicina, in una non così frequentata prospettiva da comparatista, per circoscrivere a poco a poco uno spazio letterario dedicato a un'immobilizzazione del femminile recensibile e collocabile – in un sublimante e esorcizzante passaggio di consegne – tra “clinica” e “mitologia letteraria”, ovvero fra *Trionfo della morte* e *Vergini delle rocce*, fra *La soirée avec Monsieur Teste* (1894) – e certi testi che ne discendono in pieno Novecento come *La lettre de Madame Emilie Teste* (1924) – e *Aphrodite* (1896).

Nella stessa prospettiva critica, e in seno alla stessa mirata e più o meno riuscita delimitazione, una nota può allargarsi a raccogliere Zola, e l'*incipit* di *Rome* (1896), o Butti, con *L'incantesimo* (*La Sirena*), volume del 1897 ma che risale al 1894 e che lavora su un *plot* e un immaginario significativamente simili a quelli de *Le vergini delle rocce*: (1) via dalla folla – anche dalla “folla-femmina” – e dall'urbe distrutta e contaminata dalle *démolitions* e dalla nascente “speculazione edilizia”; (2) e verso un richardiano *paysage fondamental* – verso la provincia, verso il litorale abruzzese del *Trionfo della morte* o il più trasfigurato entroterra teso fra *Latium* e Grecia de *Le vergini delle rocce* – e quindi verso un'*autre scène* – per usare una espressione ricavata da Milner – che nel nostro caso è un luogo ‘altro’ fatto di luce, di statue e colossei, di donne e terre vergini. E la dialettica di *paysage fondamental* e *autre scène* – che risponde in parte alla «dialectique du dehors et du dedans» di Bachelard – è una sorta di doppio ritorno alle origini e ai miti in un percorso terrestre e marino – adriatico in specie, come avremo occasione di ribadire, ma al tempo stesso mediterraneo e già in vista degli dèi ionici – che finisce per legare l'Abruzzo alla Grecia (e a un certo Oriente ellenocentrico), prediligere in quel mezzo Venezia – sottratta al romanticismo e alla *décadence*, come fra primo e secondo Novecento fanno per esempio i certo diversi Charles Diehl (che ha comunque accenti barresiani) e Sergio Bettini (che sottovaluta in tal senso la ‘rinascita’ dannunziana) – e lasciare fuori Roma.

Pur con diverso discorso ma con l'efficace complemento negativo di Pirandello (una volta tanto non utilizzato come “palet-

to” per uccidere il Vate-vampiro), lo intuisce meglio di altri lo Jesi di *Cultura di destra* (1979): «Con la sua tendenza costante a ipostatizzare, [d’Annunzio] era uno che probabilmente credeva nei miti [...] convinto di una permanenza autonoma dei nuclei mitici [...] Di là dal passato indifferenziato che manipolava continuamente, incontrava un passato composto di ipostasi nettamente differenziate, e perduto. Il suo lusso spirituale era sempre minacciato dalla nozione di perdita irrecuperabile di un passato certo mitico, non storico, da cui provenivano culture e stilemi che sentiva non omogeneizzabili fino in fondo».

Alla statua come stilema non omogeneizzabile fino in fondo, ovvero, se si vuole, come “dettaglio” della cultura mitica da opporre o sovrapporre a quella moderna del corpo malato, può corrispondere quell’*autre scène* percepibile a partire dal *paysage fondamental* ma non omogeneizzabile fino in fondo a quest’ultimo. Neanche se si passa per l’«Argolide “sitibonda”» e *La città morta* (1898) – tramite anticipato e contestualizzato, come è noto, da *Le vergini delle rocce* (1895 e 1896) e da *Il fuoco* (1900) – si può giungere a tanto. Anche se si può cogliere la tendenza dannunziana a ipostatizzare, a dare consistenza reale a quella «favola» che – dice Stelio a Foscara – «risorge dal suolo», dalle rovine di Micene, «per illudere gli uomini ancora».

Ben prima, insomma, della «pappa del passato indifferenziato e sempre disponibile» del «lusso spirituale di Mussolini e di tutto il fascismo profano», d’Annunzio approda a una sorta di «didattica tragica [...] giocata sulla speranza di una più che futura (d’altro ciclo cosmico) «straordinaria rivelazione». E in seno a tale approdo possiamo già apprezzare la prefigurazione dannunziana di una crisi storica di fondo e – adattando Jesi con Fisch (lo Jesi che appunta la «singolare proiezione del futuro nel passato» de *La città morta*) – l’inizio di una storia che si deve continuare a raccontare nel futuro: verso la *Leda senza cigno*, il fiume Eurota o una “mitologia letteraria” adriatica.

Schematizzando, potremmo riassumere in questo modo:

mondo moderno ⇒ Roma

paysage fondamental ⇒ Abruzzo, Venezia e approdi greco-orientali

autre scène ⇒ Micene, l’Eurota

Insomma, dal *Trionfo della morte* in avanti, ci si allontana dai corpi malati, che sono anche dei corpi sociali, delle entità urbane e femminili a un tempo; entità che *Il fuoco* cerca ancora di recuperare, ma puntando significativamente su Venezia – sul suo passato di soglia antica e leggendaria per transiti orientali – e non più su Roma. E questa Venezia, in un certo senso, produrrà anche l'avventura di Fiume (e non la marcia su Roma), all'interno di una complessa "mitologia letteraria" adriatica che si può far correre letterariamente fra il 1900 de *Il fuoco* e gli anni Venti de *Il porto dell'amore* (1924 e 1928, sotto il titolo *Al vento dell'Adriatico*) di Comisso, e in una prospettiva non solo nazionalista e soprattutto non soltanto fascista.

Certo, dopo *Le vergini delle rocce* – dove la folla ha una valenza negativa che permette a Cantelmo di non fare lo stesso errore di Aurispa (ovvero di non partire per l'eremo con uno *specimen* della "folla-femmina") – e dopo *Il fuoco*, dove la folla ha una valenza positiva, c'è *La nave* (1908). A questa tragedia, un lettore dell'epoca, Scipio Sighele – l'autore de *La folla delinquente* (1891) e, tra le altre cose, di un polemico articolo su *Gabriele D'Annunzio e la psichiatria*, affidato a «Il Giornale d'Italia» del 5 maggio 1906 – dedica uno scritto dal titolo *La psicologia della folla nella «Nave» di G. D'Annunzio*, apparso sulla «Nuova Antologia» il 16 marzo 1908. La Gallini suggerisce che «il gioco tra eroe e folla gli si rivela [a Sighele] come partita di seduzione tragicamente ambigua [...] di due personaggi che si oppongono e completano a vicenda: la donna (Faledra, la Basiliola) e la folla». Sacrificata sul rogo Basiliola, folla e tribuno, ormai purificati, salgono sulla nave alla conquista dell'Adriatico per una «grande e non incomprensibile metamorfosi».

Ma è proprio su questa metamorfosi che, specie per il d'Annunzio dei decenni seguenti, bisognerebbe intendersi meglio, valutando e apprezzando anche *à rebours* quella complessa «partita di seduzione» da cui prende le mosse e quel percorso letterario, e narrativo in specie, che la prepara e la percepisce tra la donna e la folla. E tale percorso non va integralmente e prospetticamente consegnato, specie a partire da d'Annunzio, a quella metamorfosi che spinge la folla italiana degli anni Ot-

tanta e Novanta dell'Ottocento – che è ancora, sostanzialmente, una plebe, pur visitata da una incipitaria emancipazione – nella massa italiana degli anni Venti e Trenta del Novecento.

L'italica folla ottocentesca, tenuta a distanza, offre soprattutto alla borghesia e finanche agli ultimi *rejetons* dell'aristocrazia la possibilità di ricompattarsi e di ridefinirsi. Certo, prima della fortuna di Le Bon e di altri precursori, *the age of the masses* è recensibile almeno fin dal 1870 ma particolarmente in nazioni all'avanguardia come l'Inghilterra e la Francia, che hanno più decenni per osservare le masse, le loro rivolte, e favorirne un'integrazione all'interno dei tempi lunghi della rivoluzione borghese, che addomestica in tal modo la lotta delle classi sociali, servendosene. L'Italia delle masse, invece, fa capolino più tardi, negli ultimissimi anni del XIX secolo, e, revisionismi a parte, non si può poi leggere nel XX che in un modo; per lo meno nel Ventennio, più o meno allargabile in un senso e nell'altro (1915-1945). Il rischio è quello di dare un futuro preciso a una folla senza passato, che è invece ciò che cerca a Venezia d'Annunzio a partire da *Il fuoco* (1900), ma in seno alla tendenza a ipostatizzare e alla "mitologia letteraria" sopra evocate, che evadono la cronologia della Grande Guerra e del fascismo, anche di quello imperiale (e nudo alla meta).

«Il Passato è in atto. L'illusione del Tempo è caduta. La Vita è una», dice sempre Stelio a Foscarina, che resta la donna tratta dalla folla – ed erede in tal senso di Ippolita – ma che è anche un tramite possibile per connettere tale folla al passato, al passato mitico. E Foscarina, in tal senso, è l'erede romanzesca di Violante e di una storia tragica che si deve continuare a raccontare nel futuro, grazie alla mediazione di Claudio, Leonardo e Stelio. Nella scena V dell'atto I della *Città morta* si legge: «Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millenni». E per varcare i secoli e i millenni gli eroi dannunziani citati hanno comunque e innanzi tutto a che fare con una donna, una sola donna.

E non è irrilevante constatare in tal senso che, nella traduzione, non proprio dannunziana, della folla nella massa, l'idea e la scelta del Vittoriale, significativa degli ultimi anni (che sono

gli anni del fascismo e delle masse), sia stata poco discussa o abbia dato vita a una sorta di funerale retroattivo, come se d'Annunzio fosse morto prima del 1938 in quanto scrittore e/o fosse vissuto soltanto alla stregua di un fantasma politico lungo il suo tramonto. Negli ultimi tre lustri dannunziani, invece, tra anni Venti e Trenta, bisognerebbe anche cercare di rileggere le risposte del Nostro – e quelle di Barrès, di Gide – al livellamento storico-inconsapevole dell'uomo-massa. Ne avrebbero tratto sicuro giovamento anche coloro che hanno contribuito a far risuscitare d'Annunzio fra anni Sessanta e Settanta, con quella strategia partigiana che gli pianta subito un paio di "paletti" nel cuore, Svevo e Pirandello, e che in prospettiva traveste il superuomo da inetto e così lo addomestica per un epurato canone novecentesco. Ma questo cammino – che forse si dovrebbe riscrivere a partire da *Il fuoco*, giungendo fino al *Libro segreto* – ci porterebbe lontano. In fin dei conti, è un'altra storia, e noi dobbiamo cercare di concentrarci sulla nostra (per ora, almeno).

III. Un'ipotesi di lettura

In effetti, prima di approdare a *Le vergini delle rocce* e fin dall'inizio del trittico saggistico che le contempla come una sorta di *point d'ancrage*, muovendomi tra «forme letterarie a contatto da Tarchetti a d'Annunzio», tra *Fosca* e il *Trionfo della morte*, e in quel mezzo considerando *Malombra* (1881) di Fogazzaro, ho cercato di ancorare subito il dato testuale a una rassegna interdisciplinare e di comparatistica dove anche il Sighele de *La folla delinquente* e dei testi che ne discendono potrebbe forse trovare più opportuna collocazione, insieme a Sergi, Ferri, Vignoli ed altri più celebri maestri e compagni di strada. Oltre agli appena evocati, compaiono così nel primo saggio – li cito quasi in ordine di apparizione – Schopenhauer, Mantegazza, Lombroso, Gurrieri, Charcot, Freud, Moebius, Weininger, Verga, Fogazzaro, Oriani, Chelli, Tronconi, Poe, Baudelaire, Nerval, Zola, Serao, Neera, la Marchesa Colombi, Invernizio, Segantini, Munch, Dickens, James, Clarín, Queirós, De

Roberto, Capuana, Camerana, Sacchetti, Leandro, Panzacchi, Ciampoli e altri ancora.

Un'ipotesi, forse non priva di interesse, tende a collegare lezioni e influenze scientifiche, filosofiche, letterarie, artistiche tanto differenti, in seno a diverse tradizioni culturali, anche di genere e di *gender*, con il giovane e malleabile romanzo preferito dalle scrittrici poiché, almeno apparentemente, «imponessa il minor numero di vincoli rispetto alla tradizione maschile e per sua stessa natura sollecitava l'inventiva e l'originalità della scrittura femminile».

L'ipotesi che prova a tessere tali differenze e a verificarle all'interno del contesto italiano sopra evocato è la seguente: il dato patologico può essere messo in rapporto all'embrionale emancipazione della donna (e della folla) di quegli anni. Tale ipotesi, in Italia, è certo suffragata da un dibattito che si fa sempre più intenso negli ultimi due decenni del secolo e che trova nella citata negazione della *libido* femminile il nucleo intorno al quale coagulano significativi interventi. Gli interventi in questione – sui quali resta importante, a mio avviso, il libro di Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia* (1990) – finiscono per focalizzare l'attenzione su una sessualità deviata, che è già percepita in sé come patologica e identificata significativamente in figure come quelle della prostituta e della donna delinquente (*voici la folle!*). Inoltre, tali interventi finiscono per tradurre e liberare nell'immaginario la paura di malattie fisicamente rintracciabili nel corpo femminile e pericolose per la sopravvivenza del corpo sociale, come le patologie uterine e la sterilità. In tal senso, la sintesi problematica della sessualità deviata e della sterilità di Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte* è la rappresentazione estrema che in via letteraria si potesse dare di un dibattito medico e morale e dell'immaginario della nuova società italiana, tesa fra moralisti e riformisti o tra conservatori e progressisti e fatta oscillare da effimeri e mutevoli movimenti d'opinione.

Ippolita Sanzio non può procreare e quindi non può rispondere al suo mandato biologico e sociale, quello della maternità. Di più. Ippolita è anche la romana esperta nel fiaccare le reni ai

maschi. Insomma, le didascalie del contesto sono chiare: Ippolita è una “sterile puttana” e l’amore che finisce per offrire è pure contronatura. Ma il testo offre una sintesi problematica, perché grazie a non banali accorgimenti narrativi, che la narrazione ci aiuta a decifrare, l’autore non aderisce del tutto e sempre a tale contestualizzazione. D’Annunzio smaschera a più riprese il suo eroe e enuncia comunque fin dall’inizio il filtro continuo e ossessivo che la «coscienza sempre vigile» di Auri spa fa del mondo e soprattutto della donna, rappresentata come all’interno di un teatrino charcotiano.

In effetti, il *lien* tra *libido* femminile, sessualità deviata e patologie uterine, sterilità, si gioca intorno all’isteria. È grazie all’isteria, alle note *Leçons du mardi* (1887-1888) di Charcot alla Salpêtrière di Paris, che si può più facilmente passare da un dibattito astratto a quell’immaginario che è visibile, che è traducibile, per l’appunto, in immagini, e in pagine letterarie non così didascaliche; come dimostra – nel pur decentrato ma ricettivo contesto italiano degli ultimi due decenni dell’Ottocento – il *Trionfo della morte* di d’Annunzio.

Nel centenario della creazione della cattedra charcotiana alla Salpêtrière (1882), chi ha saputo più di altri mettere in luce tale visibilità, tale traduzione, è Didi-Huberman, in *Invention de l’hystérie*, del 1982, un vero e proprio attraversamento «sous l’angle du problème de l’image» della *mise en scène* del corpo isterico da parte dei medici, ovvero della sua teatralità eccessiva, frutto illusorio della proiezione di uno sguardo, di una visione, di un sogno, di uno spettacolo maschile, che trasfigura la gestualità femminile con la nuova iconografia fotografica e la consegna agli *Studi sull’isteria* (1892-1895) di Freud e Breuer, ovvero agli inizi della psicanalisi – Freud è a Parigi a metà degli anni Ottanta.

Ma anche sul versante italiano, il 1982 è un anno fecondo. Ricordo almeno due precisi contributi: *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell’800 francese* – prima, densa puntata di una ricerca della Trasforini pubblicata su «aut aut» – e un’importante antologia

dei tre volumi dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-1880), rispettosa della successione cronologica degli stessi e edita da Marsilio col titolo di *Tre storie d'isteria* – autori Bourneville e Régnaud – per la cura di Fontana, già prefatore e traduttore dell'edizione italiana della *Nascita della clinica* di Foucault per Einaudi (1969 e 1982). Il percorso tracciato da Fontana ne *L'ultima scena*, saggio preposto alle *Tre storie d'isteria*, culmina in una nota a ridosso del testo tradotto, in cui si avverte che la lettura non è né facile, né “romanzesca”: «Se infatti di storie si tratta, vi si trovano, al posto delle «psicologie» del romanzo, tutta una meccanica di gesti, movimenti, espressioni, posture del corpo. In questo senso [...] il testo sembra uscito, con qualche anno d'anticipo, dal laboratorio di Cantelel, l'ingegnere del *Locus Solus* di Raymond Roussel [altra meta foucaultiana, del 1963, vicina alla *Storia della follia* e alla *Nascita della clinica*], di cui la *Iconographie* è un oscuro precedente, con la più celebre *Ève future* di Villiers». L'osservazione è significativamente problematica e contraddittoria. Nello spiegare il titolo, il curatore sembra voglia avvertire onestamente il lettore e insieme rivendicare l'autonomia dei tre casi isterici, separandoli da quel romanzesco verso il quale le *storie* del titolo, per l'appunto, potrebbero sospingerli. Ma non proprio a caso Fontana finisce per citare due capolavori indiscussi del romanzo francese otto-novecentesco, *Locus Solus* (1914) e, soprattutto, *L'Ève future* (1886), che è anch'essa vicina a l'*Iconographie* (1876-1880), e non solo per evidenti rilievi cronologici; anzi proprio per la «meccanica di gesti, movimenti, espressioni, posture del corpo».

Insomma, è meglio far dialogare meccanica dei gesti e psicologia del romanzo nel testo di Villiers de l'Isle-Adam e anche nella ricca testualità del *Trionfo della morte*, oscillante non a caso tra «precisioni della scienza» e «seduzioni del sogno», fra posture del corpo e illusioni, tra malattia e romanzo. In tal senso – e non tanto, invece, per la misoginia del testo di Villiers, assai diffusa in quegli anni – *L'Ève future* (1886) e il suo «*Dormeur éveillé*» aprono il saggio sul *Trionfo della morte* (1894); perché *L'Ève future* – che sintetizza “in presa diretta” il conte-

sto in cui la donna nasce allo sguardo di quel «*Dormeur éveillé*» che è l'uomo – è una chiave di lettura possibile per il nostro *testo moltiplicato*.

In effetti, Ippolita Sanzio, potenzialmente, è quasi un'altra *Ève future*, ovvero una «creatura» concepita da un Padre – il padre che Giorgio non può essere – che si arroga le funzioni biologiche di una Madre assente (sterile) e preda dell'animalità femminile – la madre che Ippolita non può essere. Solo, nel *Trionfo della morte*, che non è propriamente un testo fantastico, anche se da certe tensioni fantastiche è visitato, Ippolita è chiamata a coprire due ruoli: quello della femmina e quello del simulacro o robot o androide. In prospettiva, d'Annunzio sceglierà il simulacro della statua, piuttosto che quello dell'androide, perché il dato marmoreo risponde alla sua tradizione e alle esigenze mitiche che egli vuole soddisfare in seno ad essa. La fine dei due testi contempla, con diverse strategie, una ribellione nei confronti dell'*artifex*, ovvero, se si vuole, nei confronti di una nuova incarnazione dell'ingegnere e, per l'appunto, del padre, come suggeriva, pur attraverso altri e differenti percorsi, Mendel, in *La révolte contre le père. Une introduction à la socio-psychanalyse* (1968). Il servizievole ma perturbante androide di Villiers si riempie di un'anima femminile, che in esso s'incarna e che, per quanto gentile e gratificante possa apparire, è destinata alla morte. Ippolita Sanzio ha già la sua, di anima, come ha il suo punto di vista, a volte reso autonomo nel testo dannunziano. Anche Ippolita deve morire. Un naufragio e un'assassinio – due pur diverse morti per acqua – chiuderanno le due storie in maniera significativamente simile. Giorgio uccide e si suicida, gettandosi nel mare e con Ippolita dall'alto della scogliera; Lord Ewald si suicida, come aveva del resto promesso di fare fin dall'inizio, vivendo già una sorta di «*deuil bloqué*» che lo avvicina, una volta di più, ad Aurispa e alla sua «immensa rete [...] di cose morte».

Sarà quindi d'Annunzio stesso, in prospettiva, a tentar di separare e superare la meccanica dinamicità di un corpo poco frequentabile e poco controllabile. L'immobilità di un immagi-

nario statuario, regale – teso a sublimare, nelle fantasie di un *artifex* e di un fascinatore, la femmina, l'amante, in un'ideale e composta bellezza, in un segno antico – cercherà di sovrapporsi ai gesti, ai movimenti, alle espressioni, alle posture di un corpo di origine moderna e clinica.

IV. *Avvertenza e ringraziamenti*

Tutti gli interventi del volume possiedono una loro autonomia. Ciò vuol dire che possono essere letti, scorsi anche separatamente, pur all'interno del percorso che questa *Premessa* si è sforzata di precisare: ovvio che le intersezioni cercate, mirate, e gli evidenti rinvii da un capitolo all'altro hanno prodotto alcune ripetizioni, di cui mi scuso. E vorrei avvertire della mia tendenza a sposare una certa complessità, anche quando mi dispiango, strutturalmente, alla semplicità: quando muovo, per esempio, dall'idea semplice – in un certo senso ingenua – del corpo malato e della statua per raccogliere quelle metamorfosi antiche e moderne che certo la rendono visibile ma anche complessa, in seno a un paradigma più esteso e più instabile.

Insomma, i sei interventi non erano del tutto ignari del progetto finale. Si sono infatti prodotti in una sequenza di studi dipanantesi fra la tesi di laurea e quella di dottorato, entrambe sopra citate. Nell'arco di tempo che separa quei due *points d'ancrage*, ho potuto discutere e saggiare, a Scuola e all'Università, tra Italia, Francia e Belgio, di fronte a studenti in carne ed ossa, l'ipotesi e il percorso della mia ricerca. Li ringrazio tutti, per la pazienza, l'attenzione e la voglia di discutere e di complicare le cose senza complessi; ancora per molti di loro, checché se ne dica, la semplicità, come l'ingenuità, è una conquista, una conquista che passa attraverso la complessità.

Desidero poi ringraziare amici e colleghi, dai torinesi Guido Baldi, Giorgio Bárberi Squarotti, Dario Cecchetti, Marco Ceruti, Pierpaolo Fornaro, Paola Trivero, Giuseppe Zaccaria, ai pisani Luca Curti, Carlo Alberto Madrignani e Antonio Zolli-no; e Aurore Frasson-Marin, di Chambéry, Anna Dolfi, di Firenze, e Giuditta Isotti Rosowsky e Xavier Tabet, di Paris; ma

anche Danielle Bajomée, Jacques Dubois e Jean-Pierre Bertrand, di Liège, Enzo Neppi e Michèle Coury, di Grenoble, Ermanno Paccagnini e Francesco Spera, di Milano, Raffaella Bertazzoli, di Verona, Fabrizio Foni, di Trieste, Annamaria Cavalli e Laura Dolfi, di Parma, Vittorio Roda, di Bologna, Carlo Lo Presti, di Pesaro, Ivanos Ciani, di Macerata, purtroppo scomparso, Giuseppe Papponetti, satiro pescarese di Sulmona, Marinella Cantelmo, di Lecce, Giuseppe Traina, di Catania, Angelo Piero Cappello, di Roma ma sempre in giro per il mondo, Pierluigi Pellini, di Arezzo, Gino Tellini e Corrado Pestelli, di Firenze, e infine Milva 2, *alias* Milva Maria Cappellini, di Pistoia. Spero di non aver dimenticato nessuno.

V. Postilla bibliografica

Offro non una bibliografia esaustiva ma una semplice postilla, che, in una sequenza ordinata, mimetica rispetto alla *Premessa*, esplicita i rinvii bibliografici. Per *Cronologie, metamorfosi della seduzione e transizione romanzesca*, cfr. R. BERTAZZOLI, *Scritture di confine. Forme letterarie da Tarchetti a D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1990, una raccolta di interventi scritti tra 1980 e 1990, di cui invitiamo a leggere soprattutto la prima parte, *Oltre i confini*, alle pp. 5-125, e, in particolare, i saggi che la aprono e la chiudono, *Esperienze europee per "Fosca" di Igino Ugo Tarchetti*, pp. 7-21, e *Un'idea di Zola per il "Trionfo della morte"*, alle pp. 115-125. Segue più implicito rinvio a G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996. Per la seduzione cfr. poi J. BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979 (ma cfr. G. BOTTIROLI, *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*, Genova, ECIG, 2005, pp. 97-105); per la "mitologia letteraria" rinvio a H. FISCH, *A Remembered Future. A Study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 e all'*Introduzione all'edizione italiana ovvero Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 7-10, da cui si ricava la «tesi» e il significativo e disteso invito di Fisch, invito che cito qui per intero: «Sarebbe interessante considerare se e in quale misura le idee e le tendenze di cui parlerò possano essere applicate alla letteratura italiana a partire dal diciannovesimo secolo» (p. 9). E al di là della «tesi» – che si inserisce in

un ordine di ricerche che va da Frye a Fiedler e che rilancia inoltre riserve e critiche di Ricœur allo strutturalismo che privilegia la sincronia (*Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, pp. 29-97) – è utile il capitolo che attraversa *Terre desolates e oceani* (pp. 179-208) e che oscilla tra la «prefigurazione della terra desolata urbana» e «Troia e Venezia» che «emergono entrambe dalle onde del mare». Per il *fantasme du cadavre exquis* penso – nel giro d'anni che sopra viene via via suggerito come contesto largo di una ricezione interdisciplinare di un esteso dato patologico – a Maria Torok, che parte da Freud e «les tout premiers développements de la psychanalyse», passa per Mélanie Klein e poi approda alla sua pratica psicanalitica, con casi di persone che vivono in seno a un «deuil bloqué» e che sono oscuramente e voluttuosamente spinte a legarsi ad altre che pretendono malate, a torto o a ragione: *Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis*, «Revue Française de Psychanalyse», 4, 1968, poi in N. ABRAHAM - M. TOROK, *L'écorce et le noyau* (1978), Édition augmentée d'une préface de N. Rand (2001), Paris, Flammarion, «Champs», 2002, pp. 229-251; in particolare pp. 245-249. Per la «reificazione» esplicito solo l'ultimo rinvio, che in breve presenta e dinamizza il concetto marxista all'interno di una tradizione esistenzialista e così lo consegna a un Novecento filosofico differenziato e complesso. Penso a L. GOLDMANN, *Réification, Zubandenheit et praxis* (Cours de l'année 1967-1968), in *Lukacs et Heidegger*, *Fragments posthumes établis et présentés par Y. ISHAGHPOUR*, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, pp. 91-105. Per il corpo malato il rinvio d'obbligo è all'imponente tesi di J.-L. CABANÈS, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 voll., Paris, Klincksieck, 1991, di cui si deve leggere il capitolo terzo della seconda parte, *Clichés physiologiques et représentations littéraires de la femme*, vol. I, pp. 307-385. Ma due anni prima era uscito *Littérature et pathologie*, a cura di M. MILNER, Saint-Denis, P.U.V., 1989. Un tentativo italiano nella direzione di Cabanès – che si serve molto dell'impianto del francese, specie nella sua prima parte, anche se lo studioso è citato solo una volta, giusto all'inizio – è quello di L. NAY, *Fantasmî del corpo e della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1999, di cui si veda il capitolo terzo, alle pp. 217-336, e in particolare le pp. 229-246. Sempre in Italia cfr. poi almeno un noto antecedente critico e un testo più recente ovvero G.P. BIASIN, *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976 – del 1977 è *Illness as Metaphor* della Sontag – e V. CAGLI, *Malattie come racconti. La medicina, i medici e le malat-*

tie nelle descrizioni di romanzieri e drammaturghi, Roma, Armando, 2004 e 2005 (specie il quadro offerto nel primo capitolo, [pp. 15-85], pp. 16-18, 29-33, 83-84). All'estero il tema è più dibattuto ma offro solo un paio di rinvii per non gonfiare eccessivamente questa nota: S.L. GILMAN, *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988 e trad. it. Bologna, il Mulino, 1993 (in particolare il capitolo dedicato a *Psichiatria versus psicanalisi*, alle pp. 239-269, utile per distinguere meglio i fantasmi del corpo e della mente); *Ecriture et maladie*, sous la direction d'A. BOULOUMIÉ, Paris, Imago, 2003 (in particolare gli interventi di C. VOISIN, *Destin des maladies et littératures: l'exemple de la tuberculose*, alle pp. 15-24, e di I. VAN DER POEL, *Entre Satan et Charcot: l'imaginaire de l'hystérie chez J.-K. Huysmans*, alle pp. 56-70).

Per il *récit antiquisant* tra Ottocento e Novecento, il rinvio d'obbligo è a P. FORNARO, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, e in particolare i capitoli *Fantasie o fantasmi?* alle pp. 99-139, e *Prosecuzioni e novità*, alle pp. 221-264. Per l'immaginario simbolista cfr. *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, a cura di S. SINISI, Genova, Costa & Nolan, 1992, e, a complemento, in relazione alla donna, nodo tematico già presente nel volume appena citato, si vedano i saggi di *Cantami o diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, a cura di S. SINISI, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999, e in particolare quello di R. TOMASINO, *Il bel canto silenzioso. Lo stile dannunziano nel divismo femminile dal teatro al cinema*, alle pp. 179-192 (e della Sinisi cfr. anche una recente raccolta di saggi, *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2007). Per le prigioni, letterarie e non, cfr. V. BROMBERT, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti, 1975 e M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. Su *Il Fuoco* come «summa narrativa squarciata dalla saggistica» – pensando a *Der Tod des Vergil* (1945) di Hermann Broch – sto ultimando un lavoro, *1900. Approssimazioni critiche al «Fuoco» e microlettura dell'«Impero del silenzio»*. *Metamorfosi della seduzione II*, che è lo sviluppo del discorso tracciato in questo volume; qualche anticipo in L. CURRERI, *La femme, le corps malade, la statue*, Villeneuve d'Ascq, P.U.S., 2001, pp. 494-589 e, sinteticamente, nel saggio consegnato dallo stesso a *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di M.M. CAPPELLINI - A. ZOLLINO, Pisa, ETS, 2006, [pp. 13-31], pp. 18-20 e 27-31. Per la Grande Guerra il riferimento è a B.W. TUCHMAN, *August 1914*, London,

Constable and Co. Ltd, 1962. Per il corpo maschile di quegli anni – il corpo del soldato, del guerriero e dell'avventuriero, l'uomo nuovo del socialismo, il comunista modello e il suo "controcanto", l'uomo fascista – e le conseguenze sulla nuova immagine femminile, si vedano il VI, VII e VIII capitolo di G.L. MOSSE, *The image of man: the creation of modern masculinity*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, per cui si consulti la trad. it. di E. BASAGLIA in *L'immagine dell'uomo: stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997. Cfr. poi il X ed ultimo capitolo di B. DIJKSTRA, *Evil sisters: the threat of female sexuality and the cult of manhood*, New York, Knopf, 1996, ovvero *Dualism Enthroned: Oak Trees and Destroyers; Hitler and the Hammer of Death; Genocide as Gynocide in the Mythology of Popular Culture*, per cui si veda la trad. it. di M. PREMOLI in *Perfide sorelle. La minaccia della sessualità femminile e il culto della mascolinità*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 455-515. Ma cfr., à rebours, H. MAYER, *I diversi* (1975), Milano, Garzanti, 1977, pp. 435-440, con significativa *Conclusione aperta* e altrettanto significativa epigrafe dalla *Dialettica negativa* di Adorno: «Il lamento per la reificazione passa al di sopra di ciò che fa soffrire gli uomini, piuttosto che denunciarlo [...] i rapporti – non gli uomini e il modo in cui essi appaiono loro – sono la prima radice del male». E si veda la *Protesta contro la reificazione*, in TH.W. ADORNO, *Dialettica negativa* (1966), Torino, Einaudi, 1970 e «Reprints», 1975, pp. 76-86. E cfr., sempre per Mayer, M. HORKHEIMER - TH.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo* (1947 e 1969), Torino, Einaudi, 1966 e 1971, pp. 181-221. Agli anni di Mayer risalgono anche i percorsi finesecolari, con punti di contatto e larghe convergenze, nella riflessione e nei temi, di H. HINTERHÄUSER, *Fin de siècle: Gestalten und Mythen*, München, W. Fink, 1977. Due mappe utili per orientarsi nella psichiatria, italiana e non solo, dell'Ottocento e del Novecento, in relazione a quanto suggerito sopra provocatoriamente, sono quelle di V.P. BABINI - M. COTTI - F. MINUZ - A. TAGLIAVINI, *Tra sapere e potere. La psichiatria italiana nella seconda metà dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1982, e *L'altra pazzia. Mappa antologica della psichiatria alternativa*, a cura di L. FORTI, Prefazione di M. SCHATZMAN, Milano, Feltrinelli, 1975 e 1976 (con interventi di Basaglia e Jervis, alle pp. 55-62 e pp. 287-312). Cfr. poi W. LEDERER, *Ginofobia: la paura delle donne* (1968), Milano, Feltrinelli, 1973 e E. GOFFMAN, *Asiles* (1961), Paris, Les Éditions de Minuit, 1968 e 1990. Segue un rinvio al Mosse già citato e a K. THEWELEIT, *Fantasie virili* (1977, 1978, 1985), Milano, il Saggiatore, 1997. Sull'importanza degli

stereotipi, in seno a ricerche significative ma ancora ai margini, tra *femmes fatales*, fanciulle meccaniche, ‘marmoree’, e statue di cera, cfr. F. FONI, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Prefazione di L. CROVI, Postfazione di C. GALLO, Latina, Tunué, 2007, pp. 38, 176-184, 210-211, 237-269, che offre una copiosa rassegna – passando da Villiers de l’Isle-Adam al Grand-Guignol, con contiguità “surrealiste” da discutere – che culmina significativamente nel 1932, ovvero nei pressi di quel ‘testamento’ dannunziano che è il *Libro segreto* (1935), per cui cfr. qui sotto il rinvio al Convegno del 2002 e quanto suggerito nel paragrafo VIII dell’Appendice II. La citazione che chiude è tratta da P. PELLINI, *Premessa a In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Grassina (Firenze), Le Monnier, 2004, p. 8, e il rinvio è a M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Plon, 1961, ristampata in versione integrale, con una nuova prefazione e due appendici, come *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 e «Tel», 1976 e 1990. Cfr. poi dello stesso *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963 e «Quadrige», 1972 e 1997. La mia tesi di dottorato, discussa nel 2000, è *La femme, le corps malade, la statue. Esthétisation culturelle du pathologique et transition romanesque dans l’œuvre narrative de Gabriele d’Annunzio (1894-1900)*.

Per autori e critici citati in *Un punto di partenza e un percorso “aperto”*, che nella prima parte presenta i tre saggi centrali del volume e il loro percorso e orizzonte metodologico “aperto”, rinvio alle note degli stessi, precisando tuttavia alcuni dati che in quelle non sono ripresi, specie nella prospettiva che chiude tale paragrafo nella *Premessa*. Ovvio, all’inizio, il rinvio a M. BARATTO - A. SERPIERI - C. SEGRE - G. NENCIONI - A.M. CIRESE, *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, a cura di M. LAVAGETTO, Parma, Pratiche – Istituto Gramsci di Parma, 1982. Per ciò che chiamo *paysage fondamental* mi è stata utile la lettura di J-P. RICHARD, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967; in particolare pp. 29-45. Per l’«autre scène» possiamo partire da M. MILNER, *La fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*, Paris, P.U.F., 1982, p. 23: «Substituer au monde réel un monde différent [...] une autre scène dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l’illogisme du rêve, et qui constitue à la fois une voie d’accès vers les profondeurs où l’être intérieur et l’être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours [...] mettant l’homme

à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au règne de l'illusion, et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde». Ma dobbiamo tener conto del particolare filtro dannunziano, che tende a proiettare quasi interamente il rischio della follia, e dei suoi immediati dintorni, sul personaggio femminile. Per la «dialectique du dehors et du dedans» cfr. G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957 e «Quadrige», 1992, pp. 191-207. Per Venezia penso a CH. DIEHL, *La République de Venise* (1915), Paris, Flammarion, «Champs», 1985, pp. 5 e 7: «Il y a une Venise romantique, celle de Byron, de Musset, de George Sand: de cette Venise, charmante assurément, un peu conventionnelle aussi peut-être, et dont la gloire est faite de beaucoup de littérature et d'un peu de snobisme, il ne sera pas question dans ce livre. Il y a une autre Venise, celle dont on a dit joliment qu'elle est "la plus formidable leçon d'énergie active et d'utilisation pratique qui se rencontre dans l'histoire". C'est de cette Venise que l'on a voulu ici [...] Et en ces jours enfin où l'Orient méditerranéen attire une fois de plus l'attention de l'Europe, peut-être vaut-il la peine d'étudier la politique d'une ville qui, durant presque toute son existence historique, eut les regards tournés vers l'Orient, et qui fonda sa grandeur sur la mise en valeur raisonnée et savante des richesses du Levant». Trent'anni fa usciva poi un testo, di recente riproposto, di S. BETTINI, *Venezia. Nascita di una città* (1978), a cura di A. CAVALLETTI, Vicenza, Neri Pozza, 2006. Ma cfr. *Le mythe de Venise au XIX^e siècle*, a cura di C. DEL VENTO e X. TABET, Caen, P.U.C., 2006, [pp. 111-236], pp. 199-236 (relative agli interventi di A.-M. GRESSER - V. AGOSTINI-OUAFI - S. BASCH). Seguono un paio di citazioni da F. JESI, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979 e «Elefanti Saggi», 1993, pp. 142-143 e 145. Si legga poi G. COMISSO, *Il porto dell'amore*, Introduzione di C. DELLA CORTE, Milano, Mondadori, «Oscar», 1983, e penso alle due parti, quella marinara e quella di Fiume, con raccordi impliciti ma significativi di quanto sopra suggerito. Della *Nave* attendiamo l'edizione critica di M.M. Cappellini, che a questo testo ha già dedicato la tesi di dottorato. Ma per il nostro discorso cfr. C. GALLINI, *Introduzione* a S. SIGHELE, *La folla delinquente* (1891), Venezia, Marsilio, 1985, [pp. 7-42], pp. 41-42. Penso poi a G. LE BON, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895 e a quanto ne dice M.D. BIDDISS, *The Age of the Masses. Ideas and Society in Europe since 1870*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977. Per *La città morta* e le intersezioni col *Fuoco* cfr. M.M. CAPPELLINI, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *La città morta*, Milano, Mondadori, «Oscar – Opere

di Gabriele d'Annunzio», 1996, [pp. V-XXXIV], pp. XXXII-XXXIV. E cfr. infine un mio intervento, *Libri segreti contro l'«autobiographie totale»*. Risposte pseudonarrative al livellamento «storico-inconsapevole» dell'uomo-massa: Barrès, d'Annunzio e altre «divine fisiologie» tra anni Venti e Trenta, in *D'Annunzio segreto*, Atti del 29° Convegno di Studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti - Pescara 25-26 ottobre 2002, Pescara, Edians, 2002, pp. 315-328.

Per *Un'ipotesi di lettura* vale il discorso fatto per il paragrafo precedente. La prima citazione è da E. GAJERI, *Femminismo e "gender studies"*, in *Letteratura comparata*, a cura di A. GNISCI, Milano, Bruno Mondadori, 2002, [pp. 235-264], p. 243. Segue rinvio a B.P.F. WANDROOIJ, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*, Venezia, Marsilio, 1990, un libro importante per la mia tesi di laurea e il primo capitolo di questo volume. Altro libro importante, specie per il secondo capitolo, è quello di G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982; in particolare la prima parte, *L'évidence spectaculaire*, pp. 7-82, e due capitoli della seconda, *Répétitions, mises en scène* e *Clous du spectacle*, alle pp. 173-252 e 253-272. Ma cfr. M. TRASFORINI, *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell'800 francese*, «aut aut», 187-188, 1982, pp. 175-206; e D.-M. BOURNEVILLE e P.-M.-L. RÉGNARD, *Tre storie d'isteria*, a cura di A. FONTANA, Venezia, Marsilio, 1982 e dello stesso Fontana l'*Introduzione* a M. FOUCAULT, *Nascita della clinica* (1963), Torino, Einaudi, 1969 e 1982, pp. VII-XXXVII. E si veda anche, per il prosieguo del discorso M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 e R. ROUSSEL, *Locus Solus*, seguito da *Come ho scritto alcuni miei libri*, a cura di P. DECINA LOMBARDI, Torino, Einaudi, 1975 e «Nuovi Coralli», 1982. Per la misoginia si scorra il recente lavoro di P. ORVIETO, *Misoginie. L'inferiorità della donna nel pensiero moderno*, con antologia di testi, Roma, Salerno, 2002; in particolare pp. 33-39. Cfr. infine G. MENDEL, *La révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Payot, 1968 e «Petite bibliothèque Payot», 1978, pp. 191-202.

CAPITOLO I
SEDUZIONE E MALATTIA
Narrativa italiana postunitaria e stranieri dintorni

I. *Trasparenza e opacità*

Come il trucco, il belletto, la malattia rende il corpo *trasparente*, lo sgrava della sua materialità e della sua specificità sessuale. Lo rende ideale, eterno, lo riconduce all'assoluto. Piace ai narratori italiani del secondo Ottocento allontanare la donna in cielo, oltre i confini della morte. Anche se non si tratta più di celebrare agiograficamente la dipartita delle eroine stilnovistico-idealizzate del romanzo storico della prima parte del secolo ma di scrivere di donne misteriose, il cui fascino risiede proprio nell'*opacità* della loro bellezza; una bellezza che la malattia può ben rappresentare in virtù dei suoi attributi romantici di mistero e trasgressione¹.

Forse può sembrare contraddittorio segnalare nella malattia la comunione di due termini antitetici, trasparenza e opacità, ma il suo fascino risiede appunto, ancora nella seconda metà del XIX secolo, nel suo improrogabile termine, nell'impossibilità di differire il lento ma graduale e inesorabile 'sorpasso' della vita. L'essere finito si scioglie nell'infinito, in quella zona d'ombra che è la morte ma che la malattia traduce in una rassegna di sintomi visibili e quindi «scenici», «romanzeschi». Tosse, deperimenti, pallori, febbri, crisi isteriche, follia sono gli effetti superficiali, «epidermici», di uno stato patologico che, oltre il corpo, si fa veicolo di fantasie punitive e sentimentali nei

¹ S. SONTAG, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia* (1977 e 1978), Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-6. Una prima versione del mio testo era uscita su «Otto/Novecento», 3/4, 1992, pp. 53-78.

confronti della femminilità. La malattia purifica il corpo della donna, lo trascende o ne evidenzia la prorompente passionalità indicando nella rovina fisica e morale il termine ultimo a cui questa tende inevitabilmente. La malattia è una metafora che, in molti romanzi italiani del secondo Ottocento, interviene per esorcizzare la paura del femminile. Perché «si adora e si riverisce nella donna proprio ciò che normalmente impaurisce e ripugna: gli aspetti dell'infermità, della morte, della putrefazione»².

II. *Malattia e pericolo: 'the doctor is not in'*

Del resto è raro che la malattia fisica in sé sia descritta minutamente. E anche la rappresentazione *dal di fuori*, con gli occhi dell'autore o sul piano dei personaggi attraverso il punto di vista di un medico³, di uno stato patologico estremo, dove già si agita il fantasma della morte, non apre quasi mai la via ad una trascrizione scientifica di uno stato di «diversità» che segna il corpo e il suo linguaggio gestuale.

Il personaggio del medico, un'istituzione del positivismo romanzesco, può consigliare una cura ma non guarire una malattia che solamente intravede in brevi proiezioni «esterne». La malattia è *dentro* l'uomo e lo studioso è *fuori* dell'uomo. Lo scacco, perlomeno fino a Freud, sta nell'accentuare questa distanza per poi volerla annullare o in virtù di uno scientismo assoluto, che vuole fornire la spiegazione «oggettiva» del caso a tutti i costi – il medico dell'Ottocento si difende dalla captazione della malattia «reificando il malato nel sintomo, frapponendo tra sé e l'altro la barriera del sapere e della tecnica, facendosi puro strumento che indaga»⁴ – o in virtù di un'identificazio-

² W. LEDERER, *Ginofobia: la paura delle donne* (1968), Milano, Feltrinelli, 1973, p. 273; si leggano in particolare le pp. 269-292.

³ Si pensi alla figura del dottore in *Fosca* di Tarchetti e in *Giacinta* di Capuana.

⁴ S. VEGETTI FINZI, *Storia della psicoanalisi*, Milano, Mondadori, 1986 e «Oscar saggi» 1990, p. 5. Oltre alle pagine dedicate al rapporto medico, paziente, malattia, alle misure coercitive e alla genesi segregativa della psichiatria da M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1972 e «Tel», 1990, pp. 316-360, cfr.

ne, connotata di un significato invariabilmente moralistico, del comportamento «irregolare» e pericoloso del malato con la realtà del suo stesso male. Due atteggiamenti simili che presuppongono una difesa della società dall'infermo piuttosto che un aiuto nei suoi confronti.

La malattia in definitiva è considerata una trasgressione, potenzialmente contagiosa, che si deve temere. Il contatto con la persona afflitta dal male significa ancora «perdersi»⁵.

Si legga questo passo della *Fosca* (1869) di Tarchetti.

[...] m'era pur fisso in capo che lo spavento incussomi da que' suoi accessi nervosi, la vicinanza continua, il contatto, quel non so che di morboso che vi era in lei, avrebbero dovuto, o tardi o tosto, svilupparsi in me la stessa malattia⁶.

O quest'altro di *Tigre reale* (1875).

«[...] Nata è malata, è troppo debole, ha troppi nervi, troppa suscettibilità, che so io, insomma il pericolo è tutto lì... ha qualche cosa di insolito e di infermiccio»⁷.

Dietro una reticenza ostentata («quel non so che»; «che so io») emerge comunque chiara l'associazione di malattia e pericolo. Frequentare la malattia significa andare incontro ad un contagio sicuro.

per un utile e agile quadro d'insieme F. SABA SARDI, *Nascita della follia*, Milano, Mondadori, 1975 e J. THUILLIER, *La folie. Histoire et Dictionnaire*, Paris, Laffont, 1996, pp. 21-135.

⁵ S. SONTAG, *Malattia come metafora*, cit., pp. 5-8. Cfr. inoltre G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique* (1943), Paris, P.U.F., 1966 e «Quadriges», 1991, e F. ONGARO BASAGLIA, *Salute/Malattia. Le parole della medicina*, Torino, Einaudi, 1982.

⁶ I.U. TARCHETTI, *Fosca*, in *Tutte le opere*, a cura di E. GHIDETTI, Bologna, Cappelli, 1967, vol. II, p. 376. Sulla presenza della malattia nell'opera di Tarchetti ha scritto G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Problemi della narrativa tarchettiana*, in AA.Vv., *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*, Atti del Convegno di S. Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976, a cura della locale Amministrazione comunale, s.l. e s.d., pp. 81-102 (in particolare pp. 92-99). Il saggio è stato poi raccolto col titolo *Tarchetti, la malattia e la morte*, in G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Dall'anima al sottosuolo. Problemi della letteratura dell'Ottocento da Leopardi a Lucini*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 59-80 (in particolare pp. 70-78). Cfr. il più recente A.M. MANGINI, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Roma, Carocci, 2000, pp. 144-192.

⁷ G. VERGA, *Tigre reale*, in *Tutti i romanzi*, a cura di E. GHIDETTI, Firenze, Sansoni, 1983, vol. II, p. 185.

III. *Scienza, morale, senso*

La scienza è la morale del XIX secolo e la cultura positivista ha sostituito alle categorie metafisiche della «virtù» e del «peccato» quelle più materiali della «salute» e della «malattia», del «normale» e del «patologico». Foucault ha ben dimostrato come, dietro l'oggettività apparente dei nuovi termini, il dibattito scientifico dell'Ottocento non ha fatto altro che interiorizzare in un linguaggio più trasparente le vecchie metafore della morale tradizionale⁸. La malattia è il lato oscuro della vita, il male, il peccato; come la donna è, nella patristica cristiana ma già nel pensiero di Platone, il *caos*, la tentazione e il fascino del «disordine», di ciò che non ha senso.

Studiare la malattia nel XIX secolo significa riflettere su ciò che *ha* e *non ha* senso per la società borghese. Così in letteratura l'assunzione della donna come luogo narrativo privilegiato per dire la malattia è un modo alquanto tradizionale per ribadire l'antico primato negativo del femminile.

IV. *Signore o Signora Hyde?*

Il male è al tempo stesso strumento di condanna e di salvezza, di purificazione. Riconoscimento del fascino oscuro, dell'opacità del femminile e restituzione di tale opacità alla trasparenza tramite la morte, nella quale si ricompongono la *beltà malata* – cittadina, artificiale, passionale – con la *bellezza ideale*, pura e intatta, naturale ed eterna, dove la sessualità del corpo femminile svanisce nell'immagine asessuata dell'angelo.

Non sempre però l'antitesi opacità-trasparenza si risolve nella morte a vantaggio del secondo termine. E quasi mai il fascino dell'abisso si ricompone in una visione razionale in cui ma-

⁸ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere* (1976), Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 49-68. Ma si veda anche, dello stesso, *Nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane* (1963), a cura di A. FONTANA, Torino, Einaudi, 1982, pp. 106-143, dove Foucault evidenzia bene i rapporti che intercorrono tra i «segni» della malattia e lo «sforzo» del linguaggio per interpretarli e definirli.

lattia e morte trovano la loro giusta dimensione naturale. Anzi, il disgregamento fisico e morale è il segnale evidente di un'operazione di simbolizzazione che vede nel corpo il «luogo opaco del male» e un «irriducibile ostacolo epistemologico»⁹.

Tubercolosi, pazzia o nevrosi psichiche sono rappresentazioni del lato oscuro della mente umana. La stessa tesi è considerata, almeno fino al 1882, anno in cui si scopre che è un'infezione batterica, una malattia dell'anima, una malattia che colpisce chi vi è predisposto, non fisicamente ma a livello caratteriale, evidenziandone aggressività, fierezza, impulsività o, al contrario, dolcezza, sensibilità, rassegnazione¹⁰.

Penso a un ritratto di Nata:

[...] il pallore cadaverico [...] quel viso consunto, quelle labbra smorte, quell'occhio arso dalla febbre avevano un fascino irresistibile (...) era la medesima figura estenuata e triste, in cui la fierezza e un certo che di vivo e di ardente, sembravano ribellarsi ancora [...].¹¹

Ma si veda questo passo dal prologo del *Riccardo Waitzen* (1869).

Lo trovai infermo e prostrato, affetto da quell'etisia del cuore che precede nelle nature sofferenti e sensibili l'etisia fisica; ma la sua anima aveva acquistata tuttavia una potente affettività, una forza di astrazione straordinaria. Egli mi assicurava che era felice [...].¹²

Volutamente propongo anche la descrizione di un giovane tisico, di cui la malattia esalta il carattere già di per sé 'positivo', gentile, mutando il personaggio in un individuo dotato di una sensibilità estrema, sovrumana, superiore. Volutamente, dico, affinché ci si trattienga dal pensare che non sia possibile rintracciare un uomo – un individuo di sesso maschile – 'malato' nella narrativa italiana del secondo Ottocento. Tuttavia, proprio sulla scorta di queste ultime citazioni, non si può neanche pensare troppo affrettatamente che la tesi conferisca soltanto

⁹ S. VEGETTI FINZI, *Storia della psicoanalisi*, cit., p. 15.

¹⁰ S. SONTAG, *Malattia come metafora*, cit., pp. 9-17 e 21-22.

¹¹ G. VERGA, *Tigre reale*, in *Tutti i romanzi*, cit., pp. 223-224.

¹² I.U. TARCHETTI, *Amore nell'arte*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 604.

dolcezza e sensibilità, rassegnazione e accettazione del proprio destino al personaggio maschile, accentuando unicamente nella donna il potere «anarchico» della seduzione¹³, il fascino eversivo della passione. Si pensi alla «rosea figura» dell'Elvira, la giovane tisica che compare nella *Giacinta* (1879) di Capuana e che per un attimo distrae Andrea dall'insana passione per l'isterica protagonista con il suo fascino di «oggetto sacro» che tiene avvolto l'uomo «in un'atmosfera incerta, vaporosa»¹⁴. Ma sull'Elvira e, più in generale, sui rapporti tra la tisi e l'isterismo ritornerò ai paragrafi IX e X.

Ora mi preme sottolineare che, dalle soglie degli anni Settanta fino quasi alla fine dell'Ottocento, nella nostra narrativa sarà quasi esclusivamente la donna ad incarnare, in personaggi malati, il fascino della «differenza», di ciò che resta al di là del «piano regolatore» della propria epoca positiva e scientifica: quelle vaghe aspirazioni intellettualistiche verso l'ideale, quei sentimentalismi estenuati di una tarda cultura romantica che soccorreranno una borghesia sempre più afflitta dal quotidiano e dalle sue esigenze spicciole.

La donna fatale, in particolare, la femmina tentatrice, maledetta, la sirena, la silfide, la maga, è chiamata a rappresentare, a guisa di esorcismo, l'*other side* dell'*homo oeconomicus* ottocentesco, il lato anticonformista e improduttivo. Dello sdoppiamento della personalità umana, la letteratura maschile proietterà quasi sempre sulla donna la componente malvagia, le ossessioni, l'impulso distruttivo: mr. Hyde.

¹³ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione* (1979), a cura di P. LALLI, Bologna, Cappelli, 1980. Cfr. inoltre AA.VV., *Ipotesi di seduzione*, a cura di P. MENEGHETTI - S. TROMBINI, Bologna, Cappelli, 1981, pp. 75-87.

¹⁴ L. CAPUANA, *Giacinta*, Milano, Brigola, 1879, ora a cura di M. PAGLIERI, Milano, Mondadori, 1989, pp. 182 e 181. È bene notare subito che la seconda edizione del 1886 (Catania, Giannotta), interamente rifatta – come è noto –, presenta alcune varianti di rilievo per il discorso che svilupperemo nell'ultimo paragrafo di questo capitolo. Si veda a proposito la nota 93.

V. «Era crepuscolare» o società di transizione? Le donne dell'Italia unita e la cultura maschile fin de siècle

Perché la donna? È ancora l'eredità di Eva? E perché proprio a partire dagli anni Settanta? Cosa è successo? Cosa sta succedendo? Dovremmo semplicemente concordare con Evola che «la diffusione pandemica dell'interesse per sesso e donna contrassegna ogni era crepuscolare»¹⁵? O piuttosto chiederci se è solo una moda letteraria, un intrecciarsi di motivi romantici con il nuovo magistero scientifico di Zola, una rivisitazione o, meglio sarebbe dire, una tarda scoperta delle letture che del corpo femminile danno Hoffmann, Poe, Baudelaire, Nerval, Gautier, o «di quel misto di attrazione e di sgomento verso certa società 'degradata'» che ritroviamo «in molti romanzi delle *Scènes de la vie privée*, e in quelli, in particolare, che hanno al centro figure femminili, esaltate per la loro dedizione o travolte nel vortice di una passione divorante»¹⁶? O chiederci infine se questo atteggiamento nei confronti della donna non sia anche

¹⁵ J. EVOLA, *Metafisica del sesso* (1958), Roma, Edizioni Mediterranee, 1969 e 1988, p. 14. Tali generalizzazioni sono evidentemente scorrette da uno stretto punto di vista storiografico ma rivelano motivi imperanti e ricorrenti della nostra cultura. Si pensi, per esempio, al grande, emblematico lavoro di C. QUIGUER, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979; in particolare pp. 29-110.

¹⁶ G. DAVICO BONINO, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. X. Per alcune eroine di Balzac cfr. A. GOLDMANN, *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans les romans du 19e siècle*, Paris, Denoël-Gonthier, 1984, pp. 77-120; ma si veda anche J. BOREL, *Médecine et psychiatrie balzaciennes. La science dans le roman*, Paris, Corti, 1971, pp. 62-74. Sulla rappresentazione della donna nei testi di Poe, Baudelaire, Nerval, Gautier e Zola si possono vedere gli interventi di E. MELON, *Poe e il femminile: dalla parte di Morrell*, e A. ROMANO, *Poe e la psicologia analitica junghiana: nostalgia delle origini e immagini del femminile*, in AA.VV., *Edgar Allan Poe. Dal gotico alla fantascienza*, Milano, Mursia, 1978, pp. 185-192 e 261-278; T. BASSIM, *La femmes dans l'oeuvre de Baudelaire*, Neuchâtel, Baconnière, 1974; S. MICHAUD, *Isis et Marie: Gérard de Nerval*, in *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985, pp. 173-204; N. SEGAL, *Narcissus and Echo: women in the French récit*, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp. 85-102; A. KRAKOWSKI, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974 e M. VAN DER BEKEN, *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri, 2000, pp. 35-55. Cfr. infine, per Hoffmann e il seguito degli autori citati, specie in relazione alla follia, G. PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, Nouvelle édition, Paris, P.U.F., 1997, pp. 33-90.

un riflesso di una trasformazione sociale che interessa altre realtà, oltre che la letteratura?

Evidentemente la società delle donne italiane non è più la stessa dopo l'Unità. Soffre di un periodo di transizione; stenta a trovare una propria identità fra il conformismo di coloro che ribadiscono i ruoli (moglie e madre o cortigiana) indicati alla donna dalla cultura moderata della prima parte del secolo¹⁷ – che ha, letterariamente parlando ma non solo, il suo mezzo di propaganda più efficace nel romanzo storico¹⁸ – e l'atteggiamento di fiduciosa speranza, ma presto deluso, verso il nascente Stato italiano, nutrito da molte emancipazioniste, come nel caso della Mozzoni, che si battono per vedere assicurata la possibilità di un lavoro extra-domestico per tutte le donne italiane, decisivo primo passo da compiersi per iniziare, anche attraverso l'esperienza della solitudine, un reale processo di emancipazione femminile¹⁹.

È il risveglio «in sordina» della coscienza femminile italiana, soprattutto se paragonato a quello precedente di altri Stati europei, Inghilterra e Francia; come del resto testimonia la stessa storia del *roman féminin*, che nasce prima in quei paesi in cui si viene imponendo anche una visione femminile del mondo²⁰.

¹⁷ G. DE DONATO, *Donna e società nella cultura moderata del primo Ottocento*, in AA.Vv., *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Bari, Adriatica, 1983, pp. 11-96.

¹⁸ M. PAGLIARA GIACOVAZZO, *Remissività e trasgressione nel romanzo storico*, *ibidem*, pp. 171-231. Cfr. comunque G. BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967, ricco volume che la Pagliara Giacovazzo utilizza abbondantemente.

¹⁹ F. PIERONI BORTOLOTTI, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Torino, Einaudi, 1975, p. 12. Illuminante sulla lotta sociale delle donne italiane nel contesto più generale di un 'risveglio' del pensiero femminile europeo, e soprattutto inglese, il capitolo sull'emancipazione della donna nel ventennio 1870-90 (pp. 82-127). Si veda inoltre G. CHIANESE, *Storia sociale della donna in Italia (1800-1980)*, Napoli, Guida, 1980, pp. 7-45; in particolare pp. 21-26 e 42-43. Cfr. inoltre il volume di G. DUBY - M. PERROT (a cura di), *Storia delle donne. L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 509-510. Ma si legga tutto il capitolo dedicato agli «scenari del femminismo» alle pp. 483-523. Per l'esperienza della solitudine cfr. M. PALAZZI, *Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 15-54, 124-168 e 247-277.

²⁰ M. MERCIER, *Il romanzo al femminile* (1976), Milano, Il Saggiatore, 1979.

L'idea comunque è che questo lento ma tangibile mutamento di rotta abbia avuto un certo peso nella produzione letteraria maschile, e non solo, di quegli anni.

È solo un'ipotesi, è vero, ma è suffragata anche da un dibattito sulla donna che in Italia si fa sempre più intenso negli ultimi due decenni del secolo e trova nella negazione della *libido* femminile il nucleo intorno al quale coagulano molti interventi. Cesare Lombroso, Giuseppe Sergi, Paolo Mantegazza, Enrico Ferri, Tito Vignoli²¹, in saggi pubblicati tra il 1887 e il 1893, pur conducendo discorsi diversi e dando interpretazioni divergenti della sensibilità femminile, convergono poi tutti nel segnalare la passività naturale della sessualità della donna. Nota Bruno P.F. Wanrooij che, nelle pubblicazioni dei personaggi sopra citati, si può rilevare come «la negazione della libido femminile venisse strettamente legata al timore del caos: la donna sessualmente attiva avrebbe infatti costituito una minaccia per le istituzioni fondamentali della società»²².

Ad agire, in sostanza, mi sembra che sia ancora la lezione di Platone che fa scuola tramite lo Schopenhauer di *Sulle donne*, uno scritto di costume fortemente misogino dei *Parerga e Paralipomena* (1851) che lamenta il ridicolo rispetto che la civiltà europea e la «stupidità cristiano-germanica» danno alla donna, conferendo così al sesso femminile «una falsa posizione [...] male fondamentale dello stato sociale». Considerazioni che trovano una giustificazione teorica nella *Metafisica dell'amore sessuale*, capitolo 44 del volume aggiunto alla seconda edizione de *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1844)²³.

Certo è da vedere quanto questo dibattito pseudoscientifico

²¹ B. P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia (1860-1940)*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 13-14 e 171-181.

²² *Ibidem*, pp. 171-172. Ristretto invece il numero di autori che accettano gli istinti sessuali femminili giudicandoli 'normali' e non pericolosi per l'ordine sociale. Wanrooij ne ricorda rapidamente due: Eriberto Aievoli e Mario Morasso (pp. 172-173).

²³ A. SCHOPENHAUER, *Parerga e Paralipomena*, a cura di G. COLLI, Milano, Adelphi, 1983, vol. II, pp. 845-848. Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. VIGLIANI, Milano, Mondadori, 1989, pp. 1430-1479.

possa influenzare l'opinione pubblica italiana; ed è evidente che il destinatario di questa letteratura normativa non è l'opinione pubblica nella sua totalità. Nota Wanrooij che in Italia i medici «pur acquistando grande prestigio nella seconda metà dell'Ottocento, soltanto con grandi difficoltà riuscirono a diffondere le proprie idee al di fuori della cerchia ristretta dei ceti urbani medi ed alti cui erano indirizzate le opere di divulgazione». E conclude che è «presumibile che le ragioni del dibattito sulla sessualità femminile sono da ricercare nei cambiamenti che si manifestarono nei rapporti tra uomini e donne di queste classi sociali»²⁴.

Ma è proprio nella borghesia cittadina che si sviluppa anche la discussione letteraria. E se il metodo scientifico nella costruzione del romanzo è un frutto importato, il dibattito specifico sulla sensibilità femminile matura nel nostro paese²⁵ e proprio negli anni immediatamente seguenti a quelli in cui la nostra narrativa incomincia a registrare una nutrita serie di presenze muliebri inquietanti, più o meno fra la seconda metà degli anni Settanta e la prima metà dei Novanta: dall'Adriana e Nata di *Passione maledetta* e di *Tigre reale*, usciti nel 1875, a Marina di *Malombra* e Ida di *No*, del 1881, a Lucia e Irene di *Fantasia* e *L'eredità Ferramonti*, entrambi del 1883, alle dannunziane Elena Muti del *Piacere* (1889) e, soprattutto, Ippolita Sanzio del *Trionfo della morte* (1894).

Quando nel 1893 escono *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale. Studi antropologici fondati su una rappresentazione della biologia e psicologia della donna normale*, di Ferreiro e Lombroso, e il saggio di Gurrieri e Fornasari su *I sensi e le anomalie somatiche nella donna normale e nella prostituta*²⁶, i

²⁴ B. P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore*, cit., p. 177.

²⁵ La relativa autonomia di questo dibattito dipende dalla nota influenza che in quegli anni esercita sull'Europa la cultura di area tedesca. Si può pensare al successo e alla diffusione che ha in Italia un manuale come quello di R. VON KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis. Eine klinisch-forensische Studie* (1886), tradotto per i tipi di Bocca, a Torino, nel 1889. Cfr., oltre a B. P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore*, cit., pp. 40 e 171-172, N. WAGNER, *Spirito e sesso. La donna e l'eroticismo nella Vienna fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 65-66.

²⁶ Torino, Bocca, 1893. Sull'aspetto 'istituzionale' di questi lavori si veda R. CANO-

giudizi contenuti in questi testi, solo in apparenza contraddittori, sulla passività sessuale della donna in genere e sulla comunque maggiore sensibilità delle donne normali rispetto alle prostitute, vogliono intervenire a censurare un immaginario che è ormai succube di creature prepotentemente passionali, personaggi pericolosi che si muovono fuori degli itinerari 'classici', istituzionalizzati dell'amore; perché la passione, l'*eros* è un vero pericolo per l'equilibrio sociale. Così Paolo Mantegazza nella *Fisiologia della donna* del 1893:

[...] abbiamo femmine, che sacrificano ricchezze, pudore, onore, tutti i tesori della terra e del cuore, per godersi il paradiso dell'amore fisico²⁷.

In realtà gli scrittori – e le scrittrici: penso alla Serao e, soprattutto, all'Invernizio, incapace di elaborare un modello di donna fuori della coppia «donna angelo-donna demonio», anche se c'è chi, come la Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani) o Neera (Anna Zuccari), si muove verso l'evidenza prosaica della quotidianità piccolo-borghese, non mimando descrizioni di donne fatali prese a prestito dalla letteratura maschile²⁸ – hanno già dato un forte 'sedativo' a queste eroine ne-

SA, *Le nuove teorie antropologiche e la prostituzione*, in *Sesso e Stato. Devianza sessuale e interventi istituzionali nell'Ottocento italiano*, Milano, Mazzotta, 1981, pp. 77-86.

²⁷ Milano, Treves, V ed., 1893, vol. I, pp. 284-285.

²⁸ U. ECO, *Tre donne intorno al cor...*, in AA.Vv., *Carolina Invernizio. Matilde Serao. Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 3-27; P. ZAMBON, *Il bacio di una morta* (1886). *I protagonisti*, in AA.Vv., *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. ARSLAN, Milano, Unicopli, II ed., 1986, pp. 91-116; AA.Vv., *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a cura di E. GENEVOIS, «Chroniques italiennes», 3/4, 1994, pp. 45-62 e 189-205; M. ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 115-138; G. ZACCARIA (a cura di), *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977, pp. 42-50; A. NOZZOLI, *La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 1-40; per la Marchesa Colombi si può vedere G. MORANDINI (a cura di), *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano Bompiani, 1980, pp. 14-17, 106-107, e 390, e le brevi ma significative note di Italo Calvino nella quarta di copertina di MARCHESA COLOMBI, *Un matrimonio in provincia*, a cura di N. GINZBURG - L. TAMBURINI, Torino, Einaudi, 1973; ma cfr. il

gative e hanno arginato il fascino della passione presentandole quasi sempre malate, pazze, o facendole morire, spesso per mano dei loro stessi amanti, come capita ad Adriana di *Passione maledetta* o ad Ippolita del *Trionfo della morte*.

In definitiva il romanzo postunitario e il *pamphlet* medico *fin de siècle* manifestano entrambi, per dirla con Wanrooij, «il timore degli effetti destabilizzanti del lavoro autonomo delle donne e delle istanze del movimento di emancipazione»²⁹. Medici e scrittori intervengono nella stessa direzione e un sintetico ma appropriato correlativo letterario delle parole di Mantegazza potrebbe essere l'epigrafe posta da Tronconi alle sue *Commedie di Venere* (1880): «Le avventuriere invadono le nostre città. – Ecco il perchè di tale libro»³⁰.

Alla donna che chiede diritti civili, e fra gli altri il diritto al lavoro, medici, giuristi, fisiologi rispondono riproponendo il ritratto della dimensione femminile già tracciato dalla cultura moderata del primo Ottocento, ovvero ribadiscono la necessità di risparmiare energie per la maternità e, contro il diritto al voto, esaltano la sua sovranità nella casa, perché, come possiamo ancora leggere nella fortunata *Fisiologia della donna*, «la donna è madre» e «tutte le sue energie, tutte le sue virtù» si raggruppano «intorno a questo nocciolo» della «missione della maternità», fuori della quale la «femmina» resta «sempre una creatu-

volume recente di AA.VV., *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, con saggio introduttivo di A. ARSLAN, Novara, Interlinea, 2001. Per Neera L. BALDACCI, *Introduzione* a NEERA, *Teresa*, Torino, Einaudi, 1976; A. ARSLAN, *Neera*, in AA.VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. III, pp. 242-244, e i brillanti interventi di A. FOLLI, *Le arpe eolie. Lettura di Neera*, «La rassegna della letteratura italiana», 1, 1987, pp. 98-120, ora, in parte riscritto e allargato, in A. FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, pp. 61-110; e E. PIEROBON, *Neera alla ricerca del «fascino di ciò che resta, che continua, che non finisce mai»: figure e simboli dell'unità e della dualità*, «Forum Italicum», 2, 1991, pp. 228-244; P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 79-96 e 125-154.

²⁹ B. P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore*, cit., p. 177.

³⁰ C. TRONCONI, *Commedie di Venere*, Milano, Perussia e Quadrio, 1880, p. 1. Cfr. E. PACCAGNINI, «*Prob pudor!*» Realismo e «letteratura disonestà» fra polemiche e tribunali di fine Ottocento, «Otto/Novecento», 1, 1992, pp. 29-77.

ra incompleta o anormale»³¹. Una creatura malata, si potrebbe suggerire.

Dunque, anche la sterilità può essere considerata uno stato patologico. Penso al grembo di Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte* (1894): è «sterile»³². Giorgio non può creare la propria discendenza perché la sua donna è malata:

ella portava occulto nella sua sostanza un morbo [...] ella aveva a volta a volta i languori della malattia e le veemenze della salute; ella era, infine, sterile³³.

Tutto il romanzo è percorso da un disperato lamento sull'impotenza dell'uomo a trasmettere intatta la sua «brama ardentissima di vivere» oltre l'ostacolo della morte, sul suo desiderio di sentirsi «completo e armonioso»³⁴. Le frequenti domande che il protagonista rivolge a se stesso sono estremamente indicative. Per esempio:

Che cosa mi manca? Chi dunque possiede del mio essere quella parte di cui non ho coscienza ma che pure m'è necessaria (sento) per continuare ad esistere? O forse quella parte del mio essere è già morta ed io non posso ricongiungermi a lei se non morendo?³⁵.

La parte che è «morta» è il grembo della donna, cioè la possibilità di Giorgio di estendere la sua vita in quella di un figlio. Ippolita è colei che si rifiuta di divenire madre, di consegnare all'uomo la sua prole. È la donna «creata» («Ella è *la mia creatura*»³⁶) dall'uomo-artefice che si ribella non assolvendo il suo fondamentale compito di madre; ed è proprio in questa mancata conversione della donna-amante in donna-madre che Ippolita trova la sua autonomia, l'indipendenza da Giorgio ma anche l'inevitabile condanna. Ormai, agli occhi dell'uomo, la «femmina» non è che un essere incompleto, irrazionale, malato.

³¹ P. MANTEGAZZA, *Fisiologia della donna*, cit., vol. I, pp. 263-264.

³² G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, a cura di A. ANDREOLI, Introduzione di E. RAIMONDI, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. 808.

³³ *Ibidem*, pp. 1003-1004.

³⁴ *Ibidem*, p. 716.

³⁵ *Ibidem*, p. 717.

³⁶ *Ibidem*, p. 807.

Medici, giuristi, fisiologi, scrittori. La cultura maschile, in una parola, ma non solo. Penso a un intervento di Neera dal titolo quanto mai significativo, *Tutte madri*, quasi un sigillo alle *Idee di una donna* (1903), opera che, ripensando l'immagine muliebre nella cultura *fin de siècle* (si leggano anche *Guerra di sesso* e *Femminismo storico*), riflette, meglio ancora dei suoi romanzi, il disagio e l'insicurezza della donna italiana del XIX secolo di fronte al sistema borghese dominante:

Tutto ciò che allontana la donna dalla casa e dalla culla, malgrado gli apparenti vantaggi promessi, non può riescire che di danno per lei e per l'umanità [...] la maternità è la più splendida corona della vita e la natura la offerse alla donna, a lei sola [...]. È questo il diritto più sacro del nostro sesso! Prepariamo il corpo e la mente alla maternità³⁷.

E ha davvero ragione Baldacci a sottolineare il profondo divario tra la Neera che «*rappresenta*», la Neera di *Teresa* (1886) per intenderci, dove «la donna si rivela per quella che è [...] repressa nella sua vita intima e privata», e la Neera che «*teorizza*», che vede la donna «come ideale, termine fisso di sublimazione di ogni istintualità umana, vittoriosa sulla vita dei sensi» e tutta compresa nel «grande destino della procreazione»³⁸.

E, se non proprio nella sostanza, tale ambiguità caratterizza per lo meno nelle modalità lo stesso profondo divario che apparentemente divide la produzione narrativa maschile dalla letteratura medica nell'affrontare la donna e il pericolo della passione. Messa in scena, rappresentazione della forza del femminino da parte del romanziere, nella cui opera si rivela la paura del 'diavolo' prima dell'esorcismo, e idealizzazione diretta o, meglio, canalizzazione immediata di tale forza negli argini ben saldi della famiglia e della maternità negli interventi della cultura scientifica. Un po' come in Neera si assiste, passando dal

³⁷ NEERA, *Le idee di una donna e Confessioni letterarie*, a cura di F. SANVITALE, Firenze, Vallecchi, 1977, pp. 144-145. Ma cfr. anche la voce *Emancipazione* scritta da Neera per P. MANTEGAZZA e NEERA, *Dizionario d'igiene per le famiglie*, Milano, Ottino, 1881 e Firenze, Bemporad, II ed., 1901, poi, in copia anastatica, con *Prefazione* di M. CORTI, Milano, Scheiwiller, 1985, pp. 143-149.

³⁸ L. BALDACCI, *Introduzione a NEERA, Teresa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. VI e VII.

romanzo all'opera della saggista, ad una conversione del sacrificio privato, «d'ordine naturalistico-biologico» per usare ancora le parole di Baldacci, al sacrificio pubblico della donna, contemplato all'interno del sistema socio-economico. Ma è proprio questa conversione che inviluppa e vanifica l'*iter* rivoluzionario di *Teresa*. Mentre la privatizzazione dei giudizi generali del medico operata dallo scrittore si mantiene sulla stessa linea e ne conferma la diagnosi, rafforzandola.

Parlare, come fa Lombroso, della passività sessuale della donna come 'norma' significa suggerire il carattere sostanzialmente patologico di una sensibilità eccessiva e, di conseguenza, condannarla, respingerla ai lati della vita sociale, incarnarla nelle figure 'deviate' della prostituta e della delinquente; dire, come Gurrieri, che la donna normale, «di buoni costumi e abitudini sociali»³⁹, è più sensibile sessualmente della prostituta significa indicare il matrimonio come il luogo atto a salvaguardare la vita dei sensi della donna. Sintetizzare in un'unica figura femminile, Ippolita Sanzio, una grande sensibilità sessuale e la sterilità del grembo significa rappresentare per intero la negatività del femminile, esaltandone la patologia ed escludendone qualsiasi compromesso col sociale e le sue istituzioni.

Dunque, a guardar bene, il messaggio del romanziere coincide con quello del medico, simbolo del sapere istituzionalizzato. Solo è sublimato attraverso quella rete di metafore che è la sua scrittura. E la metafora del romanzo è più convincente di qualsiasi messaggio normativo della letteratura medica, perché, nel testo, prende vita, forma e coscienza, nei conflitti, nelle tensioni che animano i rapporti fra l'uomo e la donna, quella che resta solo un'ideale prescrizione di condotta nelle pubblicazioni di giuristi e dottori.

³⁹ Ricordato da B.P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore*, cit., p. 174.

VI. *Maschile e femminile tra complementarità e scambio di ruoli*

Negli ultimi tre decenni del XIX secolo emerge dunque con forza, nell'immaginario borghese italiano, una nuova figura di donna, subito registrata dal romanzo, che sente il bisogno di uscire dalle mura domestiche, di confrontarsi, lavorare, istruirsi, divenire in sostanza parte integrante del sistema produttivo.

Anche l'Italia che scrive da un corpo di donna muta molto la propria fisionomia tra la prima e la seconda parte del secolo. Giuliana Morandini, curatrice di un'antologia dedicata alla narrativa femminile italiana tra Ottocento e Novecento nota che, mentre «le scrittrici nate tra il 1800 e il 1820 restano succubi dei modelli maschili, unici riferimenti per il loro embrionale mestiere letterario» e «non raramente si dissociano dal femminismo nascente o rinnegano d'esser donne», le donne «nate tra il 1820 e il 1840 vedono schiudersi nuove possibilità, pubblicano più facilmente, cominciano ad essere retribuite: soprattutto tra il 1860 e il 1880 s'organizzano e si presentano con altro peso sulla scena letteraria [...] con una propria sensibilità»⁴⁰.

Insomma esistono dei mutamenti effettivi nel modo di sentire e vivere la propria femminilità da parte delle donne italiane, mutamenti che devono influenzare parecchio il dibattito della cultura maschile *fin de siècle* sul problema del rapporto tra i sessi. Dibattito di una cultura che, unilateralmente, tende a ricomporre, a salvaguardare i conflitti tra il maschile e il femminile al suo interno, rilanciando le soluzioni elaborate dai moderati, sugli stereotipi della cultura occidentale, nella prima parte del secolo e «nel nome di una distribuzione gerarchica dei ruoli che assegnava all'uomo la sfera pubblica e produttiva, lasciando alla donna il governo della casa e l'educazione»⁴¹; e non enfatizzando lo scontro tra il maschile e il femminile, come farà

⁴⁰ G. MORANDINI, *La voce che è in lei*, cit., pp. 8-9. Cfr. inoltre E. RASY, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 1984, e AA.VV., *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, a cura di M. CERRUTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

⁴¹ B. P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore*, cit., pp. 12-13.

poi Otto Weininger con le irriducibili antinomie che attraversano le pagine di *Sesso e carattere* (1903).

Ma se la forza 'anarchica' del discorso radicale del giovane filosofo austriaco si stempera nel nostro paese in una pamphletistica che ne riduce di molto la misoginia, l'ostilità esasperata nei confronti della donna, è abbastanza evidente che le opere di Lombroso, Gurrieri, Mantegazza ne anticipano – seppur con intenti conciliatori, di ricomposizione, indicando nella famiglia la soluzione perché, fatta da poco l'Italia, gli italiani possono, anzi devono sperare⁴² – la volontà di fissare ontologicamente l'inferiorità femminile con un tipo di opposizione sociale tra l'uomo e la donna che tende appunto a cristallizzare una distribuzione gerarchica dei ruoli e a presentarla come naturale, come il frutto di un fatto biologico. E la donna italiana incomincia a rifiutare con maggiore determinazione che in passato il ruolo tradizionale di «angelo del focolare», dedito esclusivamente ai lavori di casa e all'educazione dei figli. È una donna che viene incontro all'uomo e ne assimila anche gli schemi mentali e, di conseguenza, quelli comportamentali.

Ai tradizionali attributi della dolcezza, dell'altruismo e della rassegnazione, gli scrittori aggiungono alle loro figure femminili le costanti del carattere maschile, aggressività violenza egoismo, e le riconoscono sempre più come tratti di una nuova e

⁴² Molto diversa invece la situazione nell'Impero Asburgico e, soprattutto, nella sua capitale. Cfr. N. WAGNER, *Spirito e sesso*, cit. Sulla concezione della donna in Weininger si vedano le pagine dedicate alla «maledizione femminile» da F. RELLA, *Weininger nella cultura viennese del primo Novecento. Wittgenstein, Hofmannsthal, Musil*, in *Il silenzio e le parole. Il pensiero al tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 1981 e 1988, pp. 11-66. Rella inoltre ha curato l'edizione di O. WEININGER, *Sesso e carattere*, Milano, Feltrinelli, 1978, che ripropone, riveduta, la traduzione di Giulio Fenoglio per Bocca, Torino, 1912. In una vecchia traduzione di Ugo Cerletti (1904) si può leggere un altro piccolo classico del razzismo antifemminile, un libello molto popolare e discusso fra il 1900, quando venne pubblicato, e il 1906: P.J. MOEBIUS, *L'inferiorità mentale della donna*, Torino, Einaudi, 1978. Su Weininger cfr. anche F. SALZA, *Solo una dea. Mitologie del femminile nel Novecento*, Torino, Il Segnalibro, 1996, pp. 53-86. Ma si pensi, per esempio, a un'altra figura emblematica di fine secolo appartenente a quell'area culturale, Leopold von Sacher-Masoch. Cfr. O. DEL BUONO, *Venere in pelliccia: il tempo, la società*, in L. VON SACHER-MASOCH, *Venere in pelliccia* (1870), Milano, Bompiani, 1991, pp. V-XXVII. Sulla rappresentazione della donna nell'opera di Sacher-Masoch si veda G. DELEUZE, *Il freddo e il crudele* (1967), Milano, ES, 1991, pp. 51-61.

autentica identità femminile e non, alla maniera del romanzo storico, come cartine di tornasole per far risaltare le qualità della donna-angelo. Al contrario, molti personaggi maschili acquisiscono alcuni elementi considerati tipici della femminilità: eccessiva sensibilità, debolezza e cieca sopportazione.

Pensiamo al capovolgimento operato dal Verga nel presentare i due protagonisti di *Tigre reale*, Giorgio e Nata:

Egli con tutte le suscettibilità, con tutte le delicatezze, con tutte le debolezze muliebri; ella con tutte le veemenze, tutte le energie, tutti i dispotismi virili⁴³.

Ma si legga anche questo passo del *Nemico* (1894) di Oriani, dove gli attributi femminili rinvenibili nel volto e nel corpo del protagonista, Loris Nicolaievich Repnine, non sono affatto veicolo di debolezza e suscettibilità ma intervengono a sottolinearne il carattere fiero e dominatore.

I suoi occhi erano pieni d'iridi e di fosforescenze come quelli dei gatti [...]. I suoi lineamenti femminili, che una tenuissima e rada lanuggine non bastava a virilizzare, acquistavano dall'energia dei sopracigli [...] una durezza quasi antipatica. La mano, colla quale teneva il berretto, era sguantata, corta e larga, ma secca e nervosa come un artigiano⁴⁴.

⁴³ G. VERGA, *Tigre reale*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 182. Ma si pensi a quanto si suggeriva già nel paragrafo IV, anche intorno a Tarchetti, tra maschile e femminile. Cfr. a proposito alcune pagine di G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 141-146.

⁴⁴ A. ORIANI, *Il nemico*, in *Opera Omnia*, a cura di B. MUSSOLINI, Bologna, Cappelli, II ed., 1931, vol. XVI, p. 34. Sulla fusione del maschile col femminile si possono vedere, oltre a J. STAROBINSKI, *Dall'androgino alla donna fatale*, in *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970 e 1983), a cura di C. BOLOGNA, Torino, Boringhieri, 1984, pp. 69-79, i lavori di A. MAUGUE, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle (1871-1914)*, Paris-Marseille, Rivages, 1987, e «Nuova Eva e Vecchio Adamo». *Identità sessuali in crisi*, in G. DUBY - M. PERROT (a cura di), *Storia delle donne*, cit., pp. 524-544. Sulla figura dell'androgino in particolare sono poi intervenuti F. FRANCHI, *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1991 e F. MONNEYRON, *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, EL-LUG, 1996. E cfr. infine il recente e ricco volume di AA.VV., *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, a cura di M. PUSTIANAZ e L. VILLA, Bergamo, Bergamo University Press - Edizioni Sestante, 2004; si vedano in particolare pp. 41-67, 69-94 e 139-158, relative ai lavori di S.R. STEWART (2003), A. VIOLI e B. SPACKMAN (1989).

Anche se il racconto lo presenta esplicitamente come il ritratto di un uomo, niente di più facile che riandare col pensiero ad una delle tante “donne-tigri” che dominano i romanzi di quegli anni (si notino i particolari ferini della descrizione: «occhi [...] come quelli dei gatti», «mano [...] secca e nervosa come un artiglio»). Penso ad una delle splendide immagini di Irene con le quali Chelli chiude *L'eredità Ferramonti* (1883).

Erasi chiusa in una solitudine assoluta, come una tigre in gabbia, resa impotente ad azzannare i nemici; ma non domata⁴⁵.

VII. *Malattia e potere: «le monde est un grand asile»*

Ma ritorniamo alla malattia.

Nota Susan Sontag che il secondo Ottocento è già «un'epoca in cui la premessa fondamentale della medicina è che tutte le malattie si possono curare» ma al tempo stesso è un'età percorsa da «una tendenza sempre più diffusa a definire malattia ogni situazione che si disapprova». Le metafore della malattia diventano sempre più «demagogiche» ovvero finalizzate ad un tipo di politica culturale, non troppo sotterranea, che legge ormai nel termine «malattia» un sinonimo di tutto ciò che rappresenta per la borghesia un anormale impiego della propria energia sociale⁴⁶.

Medici e scienziati, che fin dalla prima metà dell'Ottocento cominciano a conquistare prestigio e influenza nella società e a rappresentare, in virtù delle loro conoscenze, gli interlocutori privilegiati del potere – «loro il compito di individuare nella natura e nel corpo le prescrizioni per un comportamento sano e morale»⁴⁷ – ravviseranno sempre più facilmente nell'immagine

⁴⁵ G.C. CHELLI, *L'eredità Ferramonti*, a cura di R. BIGAZZI, Torino, Einaudi, 1972, p. 200. E cfr. ora G.C. CHELLI, *Romanzi e racconti*, a cura di L. OLIVA, Roma, Bulzoni, 2005, 2 voll.

⁴⁶ S. SONTAG, *Malattia come metafora*, cit. p. 5. Cfr. *infra* pp. 60-61. Ma si veda M. FOUCAULT, *Le monde est un grand asile* (1973), in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1301-1302.

⁴⁷ B.P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore*, cit., p. 178.

del *malato* i segni esteriori dell'ideologia del *peccatore*, i marchi che suggellano e sanciscono l'abiezione morale con la disgregazione fisica. Il malato è il trasgressore ed è colui che fa parte di un luogo di relazioni sociali definito dalla stessa malattia (i grandi alberghi dei tisici itineranti, la reclusione delle case di cura⁴⁸) in tutti i suoi aspetti, a partire dal linguaggio, che è quello della *bestemmia*, del discorso deviato del *folle* – costretto in una micro-società di paria, in un isolamento essenziale alla morale tradizionale per la sua stessa definizione e interpretazione.

Ma sono quasi sempre le donne a subire, nel secondo Ottocento, la paralisi della malattia, a essere proiettate e confinate al di fuori dell'ordine sociale. E Phyllis Chesler nota che «alla fine del XIX secolo e per tutto il XX secolo i ritratti della pazzia, eseguiti sia dagli psichiatri che dai romanzieri, furono soprattutto di donne»⁴⁹. Non casualmente, insomma, l'isterica è la grande protagonista della clinica psichiatrica e narrativa *fin de siècle*.

VIII. *L'inventario borghese tra genio e follia, 'anima romantica' e 'fede per la scienza'*

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo – in Europa e più tardi in Italia, dove bisogna attendere quel frutto 'fuori stagione' che è la nostra Scapigliatura – il romanticismo imperan-

⁴⁸ S. SONTAG, *Malattia come metafora*, cit., pp. 28-29. Per le case di cura cfr. le indicazioni contenute nella *Postilla bibliografica della Premessa*.

⁴⁹ PH. CHESLER, *Le donne e la pazzia* (1972), Torino, Einaudi, 1977, p. 37. Si veda, per esempio, J.-M. CHARCOT, *La donna dell'isteria. Inversione del senso genitale e altre perversioni sessuali. L'isteria femminile*, Milano, Spirali/Vel, 1989, volume che raccoglie alcune lezioni (1881-1888) del noto direttore della Salpêtrière, o J.-M. CHARCOT - P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887, trad. it. *Le indemoniate nell'arte*, Milano, Spirali, 1980. Su Charcot si veda il saggio di G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie*, già citato nella *Premessa*. Inevitabile poi il rinvio a J. BREUER - S. FREUD, *Studi sull'isteria* (1892-1895), in S. FREUD, *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, vol. I, pp. 161-439. Per la rappresentazione della donna nell'opera di Freud si può vedere S. KOFMAN, *L'enigma donna. La sessualità femminile nei testi di Freud* (1980), Milano, Bompiani, 1982. Cfr. F. ONGARO BASAGLIA, *Una voce. Riflessioni sulla donna*, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 104-117.

te fa andare le cose diversamente. La malattia si definisce da sola, fra sacralità e mistero, non c'è ancora un poderoso contesto scientifico che ne legittima e ne condanna al tempo stesso l'esistenza; è squisitamente individuale – non si esalta la peste popolare o il colera ma la tisi, malattia aristocratica⁵⁰ – ed è soprattutto legata al sesso maschile. Non impedisce di vivere il mondo, anzi accresce la sensibilità dell'uomo accelerandone i ritmi vitali.

L'uomo malato è *fuori* del tempo degli uomini per una sua particolare predisposizione interna che per primo egli riconosce e che solo la malattia rivela, nelle forme privilegiate appunto della tisi e della malinconia depressiva, delle allucinazioni, dell'instabilità psichica, a quei pochi individui che possono entrare in sintonia con queste personalità «diverse» e affascinanti.

Ma insieme al romanticismo muore l'uomo figlio della sua ragione, parto estremo dell'illuminismo, muore l'entusiasmo per l'individuo che vive fuori della storia, degli schemi del 'buon senso', della ragione collettiva, l'uomo la cui vita e il cui pensiero sono le espressioni di una filosofia che diventerà oggetto di studi psichiatrici alla fine del secolo: la volontà di essere e di creare il proprio tragitto nella vita⁵¹.

Muoiono gli eroi solitari estraniati dal mondo, Ortis Werther René, e nasce il realismo borghese dove, come nota Hauser, «un personaggio si considera ormai vero e plausibile solo se è radicato nella società e diventa argomento del nuovo romanzo realista solo per la problematica sociale che la sua vita coinvolge⁵²».

L'universo borghese però, con il suo buon narratore che fa l'«inventario del mondo»⁵³, dopo i fasti degli inizi che durano

⁵⁰ S. SONTAG, *Malattia come metafora*, cit., pp. 23-25 e 26-27. Cfr. *infra* il paragrafo 10.

⁵¹ S. VEGETTI FINZI, *Storia della psicoanalisi*, cit., pp. 10-12. Cfr. le considerazioni «non cliniche» di H. TELLENBACH, *Malinconia: depressività della genialità*, in AA.VV., *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di A. DOLFI, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 21-31.

⁵² A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte* (1953), Torino, Einaudi, 1956 e «PBE», 1987, vol. IV, pp. 30-31.

⁵³ Sul narratore «borghese» che fa l'«inventario del mondo» si veda G. DEBENE-

una breve stagione, si richiude su se stesso, nella didascalica rappresentazione del proprio ordine sociale, e la borghesia – soprattutto la piccola, che non sa trovare una propria identità, schiacciata fra l'angosciante minaccia della sottostante base lavoratrice e l'invidiata cerchia ristretta della grande borghesia – si ritrova a rimirarsi nelle sue piccolezze. E allora la psichiatria, suggeriscono Giuseppe Fara e Paolo Cundo, «su commissione, le dipinge un grande ritratto dove i tratti tormentati della sua modesta fisionomia risultano nobilitati dalle chiare parole della scienza e dal riverbero oscuro della sacra follia»⁵⁴.

La psichiatria, infatti, e il romanzo, la cui struttura «è congegnata come una trappola in cui il lettore è ipnoticamente attratto a sprofondare»⁵⁵, devono soddisfare la inquieta sensibilità piccolo-borghese che «vive della mediocre religione della norma, dell'equilibrio e della misura» ma insegue anche «una romantica aspirazione alla rivolta, e vuole che resti socchiusa la porta del grande viaggio nella follia»⁵⁶. E il romanzo riproduce proprio questa contraddizione – in cui si agita anche «la psichiatria più cocciutamente e bizzarramente positiva, la psichiatria di Lombroso» costretta ancora a ragionare intorno a un

DETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 365-367 e il saggio in *Appendice* al presente volume dedicato a *La Regenta* di Clarín.

⁵⁴ G. FARA - P. CUNDO, *Psicoanalisi, romanzo borghese*, Firenze, Martinelli, 1981, p. 123. Riferendosi non alla psicanalisi (e occorre precisare che neanche Fara e Cundo vi fanno sempre riferimento in senso stretto e richiamano spesso l'esperienza della psichiatria) ma al fecondo sviluppo della psicologia alla fine del secolo scorso, fa un discorso simile, orientato su una complice e fertile convivenza tra *fiction* e psicologia, S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea, 1987. Lo studioso nota come «ben prima e indipendentemente dalla psicoanalisi, la psicologia intesa come psicologia del profondo, come descrizione e comprensione delle complesse dinamiche mentali non può fare a meno di questa specie di compromissione e familiarità con la dimensione letteraria e narrativa: – una familiarità e una compromissione che si riflette già nei suoi stessi contenuti, per quel tanto di meraviglioso, di strano e di intricante che la psicologia vera da sempre possiede e che fa sì che non solo le storie cliniche, ma a volte i trattati di psicologia e specialmente di psichiatria si leggano un po' come romanzi» (p. 11). In questa prospettiva cfr. anche A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. 7-9 e 15-37.

⁵⁵ G. FARA - P. CUNDO, *Psicoanalisi, romanzo borghese*, cit., p. 135.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 123-124.

binomio romantico, genio e follia⁵⁷ – e la sua trama riflette fedelmente l'illuminata ma ambigua razionalità della società borghese, in cui si dibattono uomini soli alla ricerca disperata di un senso per la propria esistenza non più sorvegliata, seguita dagli dèi o dal destino. Uomini ancora non completamente soccorsi dalla 'fede per la scienza' e non ancora privi dell' 'anima romantica', dei suoi attributi e delle sue feconde antinomie. L'eroe il genio e il folle, il male e il bene, il bello e il brutto, il fascino dell'illusione, del sogno e della morte, l' 'ombra' del fato, il giorno e la notte, la parola e il silenzio, la storia e la poesia.

Il *caos*, dietro l'apparente ordine di un'epoca positiva e scientifica, è dunque in agguato. E può anche celarsi nelle forme fascinosi di una bellezza deforme o di una sublime bellezza alterata dal «riverbero oscuro della sacra follia».

IX. *Passaggi: dalla tisi alla follia*

La tisi è una malattia romantica, una malattia che nella seconda metà del XIX secolo è ormai un mito del passato, un mito che sta perdendo la sua sacralità, il suo mistero, tanto che James nel *Matrimonio di Longstaff* (1878) può ridicolizzare i tisici in villeggiatura chiamandoli «miti tubercolotici dal passo lento» e il fascino che uno di questi infermi ha sulla giovane Agatha commentando:

Agatha si era abbandonata a una gran quantità di fantasticherie, chiedendosi se appartenesse o no alla categoria dei malati. Essa preferiva credere che uno dei suoi polmoni fosse «affetto»: ciò lo rendeva di certo più interessante⁵⁸.

Quanto più ci si avvicina alla scoperta della causa della malattia e, di conseguenza, al ritrovamento di un rimedio, tanto

⁵⁷ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁸ H. JAMES, *Il matrimonio di Longstaff*, in *L'ultimo dei Valeri*, a cura di M. MANZARI, Roma, Curcio, 1979, pp. 56 e 57. Susan Sontag cita un altro testo di James, *Le ali della colomba* (1902), dove è ancora una rappresentazione significativa della tisi (*Malattia come metafora*, cit., p. 19).

più la malattia perde il suo fascino primo, l'assimilazione alla morte. Inoltre, morire di un'infezione batterica ai polmoni non era più giudicata un'esperienza così altamente spirituale. Certo, a queste parti superiori del corpo erano attribuite da sempre le immagini del respiro e della vita ma verso la fine dell'Ottocento c'è qualcosa di più «alto» e di più spirituale e insondabile nel corpo umano che, sulla scia degli studi della psichiatria classica, focalizza inevitabilmente l'attenzione dell'immaginario collettivo: la mente.

La mente e le sue malattie ereditano quella funzione di macchina di mitologia, veicolo di segnali sociali profondi, che era già stata della tubercolosi nella prima parte del secolo. Molti gli attributi dei tisiici che convolano, quasi con un ideale passaggio di consegne, ad incrementare le prime esplorazioni letterarie, tra pretese scientifiche e incursioni nel fantastico, della nostra psiche. Il corso spasmodico della tubercolosi, i suoi ossimori comportamentali, tra attività febbrile e rassegnazione, tra grandi scoppi d'energia, d'euforia e stati di rilassamento totale molto simili alla morte, ritornano sovente nella descrizione dell'isterismo femminile. Si rilegga il primo passo citato dal *Trionfo della morte* al paragrafo V o questo brano tratto da *Malombra* (1881) di Fogazzaro:

[...] non era mai stata così bella [...] i suoi grandi occhi gittavano fuoco assai più spesso del solito. Nella sua persona [...] si vedevano alternarsi l'energia e il languore di una vita nervosa, esuberante. Insomma ella era come un nodo di ombra, di luce e di elettrico; che cosa chiudesse, nessuno lo sapeva⁵⁹.

Di più, tisi e isterismo si possono fondere in una sola immagine femminile. Ripensiamo per un attimo alla più volte citata protagonista di *Tigre reale*.

È davvero interessante notare come il testo verghiano, cronologicamente a metà strada – ricordiamolo, è del 1875 – tra le tistiche protagoniste dei racconti di *Amore nell'arte* (1869) e

⁵⁹ A. FOGAZZARO, *Malombra*, in *Tutte le opere*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1931, vol. I, p. 270.

l'isterica Fosca, da un lato, e l'ossessione, la pazzia di Marina di *Malombra*, dall'altro, non giunge ad inaugurare un modello narrativo nuovo, a costruire un *plot* in cui tutto ciò che riguarda la donna e la seduzione passi attraverso il filtro della sola follia; e questo nonostante Verga raccolga le indicazioni tar-chettiane⁶⁰ sull'utilizzo dei sintomi delle due malattie, tisi e isterismo appunto, per conferire alla sua eroina una fisionomia «astratta», «vaporosa», «leggiadra» (tutti termini ricorrenti nel romanzo), e per evidenziarne le antinomie del carattere (freddezza *vs* sensibilità; dolcezza, premurosità *vs* dispotismo), e intuisca da par suo le possibilità espressive, 'romanzesche' della follia come elemento intorno al quale aggregare il racconto di un amore fatale, di una passione devastante e dal quale far nascere, lievitare la seduzione del personaggio femminile.

In breve, Verga promette, nelle prime pagine, più di quello che il testo, nel suo sviluppo, mantiene (e che il contesto italiano, forse, poteva legittimare: del 1876 è *Un giorno a Madera*, di Paolo Mantegazza, dove una storia d'amore compromessa dalla tisi si svolge fino all'epilogo, che è un'ecatombe provocata dalla stessa malattia). Nata è sì presentata come una donna isterica in cui si accumulano, secondo la *Stimmung* erotica del secondo Ottocento, «tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazietà, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata»⁶¹, entro le coordinate di un ritratto dei lineamenti e dei gesti che preannuncia una «passione inferma» con «impeti bruschi e violenti»⁶², ma poi il racconto finisce per indicare nella tisi, «male terribile»⁶³, la ragione dell'irrequieta natura della protagonista – che confessa: «sono variabile anch'io come la mia salute»⁶⁴ – e allo stesso Giorgio «sembravagli di seguire il suo [di Nata] pensiero che vedesse dappertutto la tisi»⁶⁵. E questa, si badi, non è una scelta solo di superficie, diciamo un

⁶⁰ Si pensi a *Lorenzo Alviati* e a *Fosca*.

⁶¹ G. VERGA, *Tigre reale*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 181.

⁶² *Ibidem*, p. 182.

⁶³ *Ibidem*, p. 192.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 184.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 192.

modo più concreto e visibile di dire la malattia («È vero che aveva messo del rosso... Poverina!»⁶⁶) e puntare sul sicuro, dal momento che la tisi è pur sempre – lo si è detto – una malattia più nota, più conosciuta dell'isterismo. È un modo di tutelare e garantire anticipatamente il ritorno dell'uomo in seno alla sua famiglia decretando, fin dai primi sviluppi della passione extra-coniugale di Giorgio e Nata, la morte sicura a cui va incontro la donna che ama fuori dei classici legami sociali, perché *Tigre reale*, come già *Eva* (1873), si basa «sul mito della famiglia intesa come certo, normale, onesto e valido fondamento della direzione dei movimenti spaziali, della realizzazione sessuale e, in genere, dell'organizzazione della vita umana»⁶⁷.

E certamente l'isterismo, la follia non avrebbero autorizzato questa manipolazione, il 'lieto fine' e il mito del ritorno ai sacrali – si pensi a *Fosca* e a *Malombra*. La tisi invece, come malattia di cui si conosce ormai molto bene il corso e la fine cui destina, favorisce la propria strumentalizzazione. E non importa che le sue cause siano ancora ignote, almeno fino al 1882 (quando Koch ne isola l'agente eziologico); anzi ciò garantisce il mistero, il fascino e l'efficacia sull'immaginario collettivo. Ciò che più interessa della tisi, lo ripeto, è che si conosca la sua manifestazione, la sua graduale e progressiva corsa verso la morte.

Per quel che riguarda poi la descrizione strettamente fisica di queste donne, tifiche o pazze che siano, i ritratti che rintracciamo nei romanzi dell'epoca sono molto simili. Magre, pallide, brune, due occhi grandi e generalmente scuri in un viso 'squadrato', dai lineamenti tagliati, puri – e gli occhi sono neri, di

⁶⁶ *Ibidem*, p. 185.

⁶⁷ A. NEMESIO, «*Eva*» e «*Tigre reale*»: modelli culturali e vite possibili, «Esperienze letterarie», 3, 1983, [pp. 23-34], p. 23. Cfr. G. ZACCARIA, *La «falsa coscienza» dell'arte nelle opere del primo Verga*, «Sigma», 1/2, 1977, [pp. 91-112], pp. 108-110, e M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 47-71 e 119-160. Sulle figure femminili dei primi romanzi verghiani si veda R. VERDIRAME, *Femme fatale e angelo del focolare nel primo Verga*, studio presentato al Convegno nazionale su *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, Perugia 25-27 ottobre 1989, poi in *Finzione rassegnazione e rivolta. L'immagine femminile nella letteratura dell'Ottocento*, Enna, Papiro, 1990, pp. 11-49.

preferenza; ma quelli di Giacinta, per esempio, sono grigi.

E, a conferma che si tratta di una figura fortemente radicata nell'immaginario collettivo per indicare una donna dotata di una prepotente sensualità, si possono citare le parole di un giurista, Enrico Ferri, che, rispondendo nel 1893 ad un questionario sulla sensibilità sessuale della donna proposto da Raffaele Gurrieri, segnalava una variabilità di grado nella sensibilità femminile e affermava che le donne più sensuali sono quelle «brune, magre, pallide, a mascella angolare, a grandi occhi neri»⁶⁸. Descrizione verbale significativa che potremmo tradurre in immagine pensando ad alcuni ritratti femminili del Segantini, a *Leopoldina Grubicy* (1880ca), «esempio di vita aristocratica cittadina» con una «espressione febbricitante degli occhi scuri, sul viso quasi emaciato», o al *Ritratto di giovane signora* (1880), figura tra le «più inquietanti e suggestive del maestro», non a caso erroneamente presentata anche come *Ritratto di donna malata*: «Gli zigomi sporgenti e l'espressione sconvolta dello sguardo, come la tensione della bocca, la trasformano in un'immagine che ci turba, come quelle dei primi anni della carriera di Edvard Munch»⁶⁹.

Segantini, tra l'altro, lavora, tra il 1880 e il 1882, ad un'opera intitolata *Tisi galoppante*, esposta a Milano nel 1883 e poi distrutta. E, particolare davvero interessante, che interviene a testimoniare un attaccamento quasi morboso dell'artista al tema della bellezza «caduta», insidiata dalla malattia, pare che la tela di questo dipinto sia stata utilizzata per *Un petalo di rosa* (inverno 1890) che, al di là delle stesse intenzioni dell'autore, torna a riproporre, dieci anni dopo (alle Esposizioni Riunite del 1894, nel Castello Sforzesco), una giovane donna visibilmente inferma, a letto, con due grandi occhi persi nel vuoto, i capelli biondo-scuri, già di Marina di *Malombra*⁷⁰, il volto e la mano

⁶⁸ Citato in B. P.F. WANROOIJ, *Storia del pudore*, cit., p. 176.

⁶⁹ A.-P. QUINSAC, *Segantini. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1982, vol. I, pp. 111 e 94.

⁷⁰ A. FOGAZZARO, *Malombra*, in *Tutte le opere*, cit., p. 81: «dall'ampio accappatoio usciva, come da una nuvola bianca, il collo sottile, elegante, e fra due fiumi di capelli

sinistra, affiorante da sotto il lenzuolo, di un pallore appena attenuato dal rosa della carnagione⁷¹.

Del resto le stesse donne sembrano leggere in questi tratti l'ideale bellezza femminile dell'epoca, quella che irradia più fascino. E anche la Marchesa Colombi, nonostante la «deformazione grottesca», l'«humour caricaturale e naïf», quel «fondo di sottile ironia, di quell'ironia su se stessi che è l'essenza dello humour» che sempre impronta la sua narrazione⁷², riconosce la bellezza della donna entro quelle stesse coordinate. Leggiamo questo passo di *Un matrimonio in provincia* (1885).

(...) Una volta mi provai a dirle:

– Già, sembra una contadina coi vestiti corti e pettinata a questo

biondo-scuri, ove lucevano due grandi occhi penetranti, fatti per l'impero e la voluttà. Il viso, il collo, il seno di cui si vedeva una riga tra il bianco, avevano lo stesso pallore caldo».

⁷¹ Nota Annie-Paule Quinsac (*Segantini*, cit., p. 102) che il soggetto del dipinto è «un tentativo di riprodurre una sensazione visiva, quella suscitata da una rosa che per lui [Segantini] diviene l'allegoria di una "testina bionda luminosa grassoccia tonda con un'espressione piena di dolcezza e di bontà"» ed è «curioso tuttavia che, per un'associazione di immagini così sensuale e lirica [,] l'artista abbia riusato la tela sulla quale aveva rappresentato una donna agonizzante». Inoltre «la croce sullo sfondo e l'aspetto febbricitante della donna suggeriscono più l'associazione con una malattia mortale che non il risveglio fiorito della natura» tanto che Quinsac ammette, pur rilevando la «sensazione di irrealtà» e l'«atmosfera mistica dell'opera» – non disgiunti, a mio avviso, dalla volontà di fissare la resa drammatica e purificatrice alla morte di un corpo malato –, che «di fronte al verismo vigoroso dell'immagine, si è tentati di collocare il dipinto nella tradizione ottocentesca di studi di pazienti tubercolotici, che i romantici iniziarono ad includere nel loro repertorio di osservazione clinica del male e della sofferenza umana». Bram Dijkstra (*Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988, p. 56) osserva che «per pittori come Roll o Giovanni Segantini, sempre alla ricerca d'immagini raffiguranti l'ideale, l'energia di una donna si esprimeva soltanto nella fredda luce di febbricitante sacrificio che brillava sfumata nelle pupille delle loro creature morenti» e in *Petalo di rosa*, al di là delle implicazioni biografiche (la donna raffigurata sarebbe Bice Segantini, la moglie del pittore), evidenzia «una sentita pietà e un coinvolgimento emotivo dovuti all'evidente morboso fascino erotico che l'artista avvertiva per la donna tanto ammalata da rappresentare, si potrebbe affermare, l'ultima immagine del culto della sofferente invalida concepita come simbolo della figura di Cristo». Cfr. inoltre l'agile apparato critico di F. ARCANGELI - M.C. GOZZOLI, *L'opera completa di Giovanni Segantini*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 112-113.

⁷² I. CALVINO, Nota in quarta di copertina di MARCHESA COLOMBI, *Un matrimonio in provincia*, cit.

modo. Bisognerebbe che dividessi un poco i capelli sulla fronte, che li abbassassi, e che allungassi un pochino le gonnelle, tanto da coprire i piedi...

Ma la matrigna esclamò:

– Ci mancherebbe altro! Cosa ti salta in mente? *Con quella faccia bianca come la luna, e quegli occhiacci che sembrano due lanterne*, ti fai guardare anche troppo, e fai scomparire tua sorella, che è una miseria. Se ti si veste anche da ragazza da marito, buona notte! Quell'altra non si marita più⁷³.

Ma possiamo pensare anche a quell'episodio de *L'illusione* (1891) di De Roberto – romanzo «scritto adottando una prospettiva rigorosamente ristretta» in virtù della quale tutto passa «attraverso gli occhi di Teresa» e «il narratore si astiene scrupolosamente dai giudizi»⁷⁴ – che registra la forte impressione della protagonista quando, ancora bambina, incontra Bianca, una figliola dei vicini, di poco più grande di lei.

Com'era bella! [...] coi capelli più neri dell'inchiostro, il viso pallido, gli occhi profondi [...] Invidiava il suo pallore tanto espressivo⁷⁵.

E l'elenco potrebbe facilmente continuare. Da Fosca alla Cecilia dei *Profili di donne* (1877) del Capuana, coi «capelli nerissimi» e «il pallore del viso» che danno «a quella figura di donna un fascino sacro»⁷⁶, da Irene de *L'eredità Ferramonti* (1883), «bellissima nel suo pallore di donna malinconica»⁷⁷, e da Lucia Altimare di *Fantasia* (1883), «creatura magra, vaporosa» che rifiuta «disgustata» persino il trucco preferendogli il «pallore»

⁷³ MARCHESA COLOMBI, *Un matrimonio in provincia*, cit., pp. 18-19 (il corsivo è mio); ma cfr. ora l'edizione di Interlinea, Novara, 1993, che ha anche riproposto *In risaia* (1878), con un testo di C.E. GADDA, nel 1994.

⁷⁴ M. LAVAGETTO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *L'illusione*, Milano, Garzanti, 1987, p. XII. Ma cfr. anche A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo, 1996, pp. 39-50 e 263-265.

⁷⁵ F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. MADRIGNANI, Milano, Mondadori, 1984, p. 27.

⁷⁶ L. CAPUANA, *Profili di donne*, in *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, Roma, Salerno, 1973, vol. I, p. 166. Si noti l'analoga «sacralità» che avvolge la figura di Elvira nella prima *Giacinta* (1879).

⁷⁷ G.C. CHELLI, *L'eredità Ferramonti*, cit., p. 204.

naturale del suo viso, «quel caldo pallore d'avorio, quella passione bianca»⁷⁸, alle numerose incarnazioni femminili del pallore nel *Poema paradisiaco* (1893) e a Ippolita Sanzio e alla *Femme* (1895-1900) di Giovanni Camerana:

[...] Io col terreo
 Pallor del corpo mio, con la nerezza
 Dei miei capelli di egizia, col ferreo
 Sguardo, ti avvinghierò sempre⁷⁹.

Ma, al di là del ritratto convenzionale, compilato per stereotipi, di queste figure femminili, ciò che mi preme sottolineare è come l'uso di alcune metafore tratte dalla tubercolosi per descrivere l'amore – l'idea di un amore malato, di una passione che consuma, che rende trasparenti, vaporosi – passerà direttamente a designare anche lo stato patologico della follia, facendo coincidere la passione con l'immagine di una malattia, la follia appunto, che arde fino a consumare la mente dell'infermo.

In sostanza ciò che cambia non è l'uso di alcune metafore che legano alcuni aspetti della malattia alla seduzione ma il campo in cui seduzione e infermità si incontrano. Prima spazio privilegiato di questa intersezione era il corpo, ora è la mente. Prima quasi necessariamente la bellezza doveva essere deformata dalla malattia e sul corpo erano i segni di una disgregazione che era anzitutto fisica, pur essendo simbolo di una forte passionalità interiore (*Fosca*); mentre adesso il personaggio femminile può essere esternamente sano e bellissimo pur presentando, via via, i sintomi di una malattia mentale incurabile (in *Malombra* di Fogazzaro o in *Sirena* di Cesareo, per esempio).

La passione si va sempre più nascondendo, celando agli

⁷⁸ M. SERAO, *Fantasia*, in *Serao*, a cura di P. PANCRAZI, Milano, Garzanti, 1944, vol. II, pp. 48 e 62. Per la Serao vedi le indicazioni bibliografiche della nota 28, ma cfr. anche T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 63-67.

⁷⁹ G. CAMERANA, *Poesie*, a cura di G. FINZI, Torino, Einaudi, 1968, p. 182. La citazione è dalla II poesia (Torino, 26 agosto 1895) della sezione intitolata *La femme*. Cfr. G. ZACCARO, *Da angelo a medusa: le donne della Scapigliatura*, in AA.VV., *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 307-327; si vedano in particolare su Camerana le pp. 313-316.

occhi del mondo negli abissi della mente. E nella nostra narrativa mi sembra di poter rintracciare un confine, tra la supremazia del corpo e quella della mente come campo di manifestazione della seduzione, all'inizio degli anni Ottanta, proprio con *Malombra* di Fogazzaro, che è del 1881; ma si può anche pensare, per certi rapidi e significativi accenni, a *L'eredità Ferramonti* (1883), di Chelli, dove il fascino della «putredine borghese» emerge con forza, alla fine del romanzo, nella follia che ha corroso la mente di Irene più che il suo corpo.

Il punto di forza di questa “svolta” saranno poi i romanzi del primo d'Annunzio, e il *Trionfo della morte* su tutti. Ma, più in generale, tutto il cambiamento fomentato in senso antinaturalistico dal gruppo della «Cronaca Bizantina» del Sommaruga, di cui fa parte appunto d'Annunzio, ma anche la Serao, Fogazzaro, almeno come socio corrispondente, e Giustino Ferri, già giornalista del «Capitan Fracassa», che, con lo pseudonimo di Leandro, pubblica nel 1884 *L'ultima notte*⁸⁰, un romanzo che, a detta di Praz, fa incetta di temi decadenti⁸¹. Domina una figura femminile «demoniaca», una russa (come vuole l'ideale esotico e erotico di fine secolo – ne troviamo un'altra ne *Il nemico* (1894) di Oriani⁸²) che è una isterica demonolatra.

La pazzia femminile, nei suoi molteplici aspetti di stato patologico sociale, ereditario, individuale, è un indice davvero non trascurabile di un momento di passaggio della narrativa italiana postunitaria, dal tipo di romanzo verista e naturalista a

⁸⁰ G. SQUARCIAPINO, *Roma Bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 131-133, 285, 290, 307. In quell'anno escono, per lo stesso editore, *Infedeltà*, di Enrico Panzacchi, i *Drammi intimi* di Giovanni Verga e il dannunziano *Libro delle vergini*.

⁸¹ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 225 e 371.

⁸² *Ibidem*, p. 225. Cfr. D. CIAMPOLI, *Introduzione a L.N. TOLSTOJ, Anna Karenina*, Milano, Treves, 1887, che, definendo i caratteri originali del romanzo russo, sottolinea l'alto «concetto della donna» grazie al quale «la femminilità appare gigante». Citato in M. GUGLIELMINETTI, *Gertrude, Tristano e altri malnati. Studi sulla letteratura romantica*, Roma, Bonacci, 1988, p. 145. Su Ciampoli cfr. poi C. PESTELLI, *Occasioni leopardiane e altri studi sull'Otto e sul Novecento*, Introduzione di M. BIONDI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 291-329 e 331-417.

quello estetico-decadente.

Roberto Bigazzi, commentando *L'eredità Ferramonti* di Chelli⁸³, nota che «il comune rifiuto del quotidiano», che si va imponendo nei testi narrativi degli anni Ottanta, da *Malombra* al *Piacere*, mentre «faceva decollare gli aquiloni fogazzariani e dannunziani, rischiava anche di rivelare il proprio sottofondo violento nel patologico e nel grottesco».

Per scrittori come Chelli o la Serao, che continuano ad utilizzare gli «strumenti» di Verga, le coordinate in cui rintracciare la passione e le metafore che la rappresentano nella scrittura sono ancora quelle delle formule ambientali: il paese, la città, la famiglia, l'educazione. E per certi versi allora si può anche pensare al Sacchetti di *Vecchio guscio* (1879).

La 'passione-pazzia' non è importante per se stessa, non funziona ancora come nucleo aggregativo della vicenda ed è limitata, costretta ancora dalla «problematica sociale» che coinvolge. C'è ancora ordine in questa pazzia.

Il risultato è, come dice giustamente Bigazzi, il «grottesco», ovvero il viaggio verso l'estremizzazione di un processo patologico che non può trovare vera rappresentazione all'interno di una scrittura e di un ordine sociale che ancora lo rifiuta ed è conseguentemente incapace di assolutizzarlo in una metafora e tradurlo in materia narrativa.

X. Malattie e classi sociali: aristocrazia della tisi versus estrazione borghese e popolare della follia?

Ma c'è ancora un altro fattore importante da notare sulla tisi e la follia. La prima ha decisamente un carattere aristocratico, la seconda matura quasi sempre in ambito borghese e piccolo-borghese, o addirittura popolare; e, oltre alla marchesa donna Marina Crusnelli di *Malombra*, è difficile rintracciare casi d'isterismo femminile in un ambiente aristocratico nella narrativa

⁸³ R. BIGAZZI, *Introduzione* a G. C. CHELLI, *L'eredità Ferramonti*, cit., p. XXIX.

italiana del secondo Ottocento⁸⁴.

Si pensi all'estrazione popolare di Fosca o a quella «borghe-succia romana dallo squallido *milieu* familiare, dalle mediocri conoscenze ed esperienze, dai gesti e lineamenti volgari»⁸⁵ che è Ippolita Sanzio. O alle diverse trovatelle che incontriamo nei romanzi dell'Invernizio; donne del popolo, della "folla", dotate fin dall'infanzia di una «sovrumana bellezza» e di una smisurata ambizione che progressivamente le conducono alla rovina fisica e morale, simboleggiate appunto dalle convulsioni nervose e da una insanabile e fatale follia. Possiamo pensare a Nara, protagonista del *Bacio d'una morta* (1886) e del suo seguito *La vendetta d'una pazza* (1894), o a Ester de *Il genio del male* (1895).

Per contro basterà richiamare alla mente Nata, l'aristocratica russa di *Tigre reale*, sempre in viaggio per scovare un clima asciutto che giovi ai suoi deboli polmoni. Perché, come nota giustamente la Sontag, chi è affetto da tisi è «un *dropout*, un vagabondo incessantemente alla ricerca di un luogo salubre»⁸⁶; e la nostra penisola è fra i luoghi particolari che nel XIX secolo si pensava facessero bene ai tubercolotici. Mr. Reginald e lady Diana, i protagonisti del racconto di Henry James citato all'inizio del paragrafo IX, si incontrano a Nizza che, come precisa subito l'autore, ai tempi in cui si svolge la storia appartiene ancora all'Italia.

La tisi nella scrittura è essenzialmente una malattia aristocratica, checché ne dica Dickens in *Nicholas Nickleby* (1838-1839). Certo, la tubercolosi colpisce in modo indiscriminato ricchi e poveri. Ma le fragili ed evanescenti figure che viaggiano per i grandi alberghi-ospedale d'Europa sono sicuramente personag-

⁸⁴ Le ragioni e il successo dell'isterismo 'innestato' in un ambiente aristocratico dal Fogazzaro in *Malombra* sono molto complesse e non ancora del tutto chiarite dalla critica. Mi riservo di affrontare la questione in uno studio specifico sullo scrittore vicentino e il suo *iter* romanzesco. Alcune anticipazioni in L. CURRERI, 1910: *solitudini e seduzioni fatali. Leila e Forse che sì forse che no*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di A. NEIGER, Trento, New Magazine, 1994, pp. 67-111.

⁸⁵ V. RODA, *Personaggi femminili del D'Annunzio*, in *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra '800 e '900*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 284-285.

⁸⁶ S. SONTAG, *Malattia come metafora*, cit., p. 28.

gi altolocati ed è il vagabondare da un luogo all'altro, metafora dell'approssimarsi di un altro viaggio, ultraterreno, che è spesso ridotto a evento della narrazione.

A questo proposito c'è un passo molto significativo in *El dúo de la tos*, un racconto dei *Cuentos morales* (1895) di Leopoldo Alas, in arte Clarín⁸⁷.

Iba por el mundo, de pueblo en pueblo, como *bulto* perdido, buscando aire sano para un pecho enfermo; de posada en posada, peregrino del sepulcro, cada albergue que el azar le ofrecía le presentaba aspecto de hospital. Su vida era tristísima y nadie le tenía lástima. Ni en los folletines de los periódicos encontraba compasión. Ya había pasado el romanticismo que había tenido alguna consideración con los tísicos. El mundo ya no se pagaba de sensiblerías, o iban éstas por otra parte. Contra quien sentía envidia y cierto rencor sordo el número 36 era contra el proletariado, que se llevaba toda la lástima del público⁸⁸.

[E se ne andava per il mondo, di paese in paese, come un bagaglio perduto, cercando aria sana per un petto malato: da un albergo all'altro, pellegrino della tomba, ogni rifugio che il caso gli offriva aveva per lui l'aspetto di un ospedale. La sua vita era tristissima e nessuno ne aveva pietà. Neanche nei romanzi d'appendice c'era per lui della compassione. Ormai era passato il romanticismo, che aveva avuto qualche considerazione per i tísici. Il mondo non aveva più gusto per i sentimentalismi, o forse li investiva altrove. Contro chi nutriva invidia e un certo rancore sordo il numero 36, era il proletariato, che si accaparrava tutta la compassione del pubblico.]

E lo stesso protagonista non fa parte della vecchia schiera dei «consecuentes románticos». Dopo aver immaginato in sogno un incontro con la donna tísica che occupa la stanza 32 del suo stesso albergo, alla mattina ha già dimenticato tutto e parte alla volta di un'altra località:

⁸⁷ Leopoldo Alas «Clarín», *Cuentos morales*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 79-85. Facciamo seguire ai passi citati in spagnolo la traduzione italiana di Cesare Acutis che si può leggere in G. DAVICO BONINO (a cura di), *Racconti d'amore dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1984, vol. II, pp. 141-147; in particolare p. 144. Su Clarín cfr. inoltre il saggio in *Appendice* dedicato a *La Regenta* (1884-1885).

⁸⁸ Leopoldo Alas «Clarín», *Cuentos morales*, cit., p. 82.

Amaneció. En estos tiempos, ni siquiera los tísicos son consecuentes románticos. El número 36 despertó, olvidado del sueño, del dúo de la tos⁸⁹.

[Si fece giorno. Di questi tempi, neanche i tisici sono romantici coerenti. Il numero 36 si svegliò che aveva già dimenticato il sogno, il duetto della tosse.]

Interessante notare inoltre il ritratto, decisamente antitetico, che viene fatto della donna, più partecipe e sensibile al destino e alla storia del compagno tanto da pensare di poter consacrare il resto della sua vita a «*cuidar aquella tos de hombre*».

El número 32 acaso no lo olvidara; pero ¿qué iba a hacer? Era sentimental la pobre enferma, pero no era loca, no era necia⁹⁰.

[Forse il numero 32 non l'aveva dimenticato; ma che ci poteva fare? Era sentimentale, la povera malata, ma non era pazza, non era una testa vuota.]

La tisi è contrapposta all'isterismo. La sensibilità, l'altruismo, la febbre che accende un certo appetito sessuale nel quale la donna scorge ancora la possibilità di amare e di essere amata, sono tutte connotazioni positive di una malattia che lascia ancora, in questo caso al personaggio femminile, una razionalità che l'isterismo, simbolo di una passione che rompe qualsiasi argine, cancella radicalmente.

Leggiamo la conclusione di un racconto coevo. *Al molino* di José Maria Eça de Queiroz⁹¹.

Il suo amore si staccò a poco a poco dall'immagine di Adrião e si allargò, si estese a un essere vago, formato di tutto quel che l'aveva incantata negli eroi di romanzo; era un essere mezzo principe e mezzo avventuriero, che possedeva, soprattutto, la forza. Poiché era ciò che ammirava, che bramava, nelle calde notti in cui non poteva dormire: due braccia forti come acciaio che la stringessero in un abbraccio

⁸⁹ *Ibidem*, p. 85.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ J.M. EÇA DE QUEIROZ, *Al molino*, in *Stranezze di una ragazza bionda e altri racconti*, a cura di C. BERRA, Torino, UTET, 1963, pp. 63-78.

mortale, due labbra di fuoco che le succhiassero l'anima in un bacio. Era un'isterica⁹².

Ma pensiamo alla *Giacinta* (1879) di Capuana dove, come già accennavo al paragrafo IV, una giovane tisica, Elvira, figlia della nuova padrona di casa di Andrea Gerace, l'amante dell'isterica protagonista, colpisce subito l'uomo per «la bellezza» e «le cortesi maniere», la sensibilità e la dolcezza che affiorano nei suoi occhi e nel suo sorriso⁹³. E l'aspetto tubercolotico si fa

⁹² *Ibidem*, p. 77.

⁹³ L. CAPUANA, *Giacinta*, Milano, Brigola, 1879, ora a cura di M. PAGLIERI, Milano, Mondadori, 1879, p. 177. Nella «spietata» revisione della prima *Giacinta* Capuana opera in favore di una narrazione più impersonale, vivace e mossa, «dove il dialogo ha il compito di far avanzare l'azione», cancellando radicalmente «l'ideale stilistico del '79 [...] la compiaciuta larghezza di una prosa a grandi volute, che si adeguava ad una concezione immobile del romanzo inteso come successione di «ritratti» e di «scene» fissati nella lenta scansione di singole descrizioni» (C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, pp. 220 e 222). E la seconda edizione che esce da Giannotta, a Catania, nel 1886, è senza dubbio più agile e godibile alla lettura, essendo meno carica di toni melodrammatici e priva di quelle lunghe ed enfatiche elucubrazioni dei due personaggi che caratterizzavano la versione originale del romanzo. Ma il nuovo orientamento formale partorisce un orizzonte ideologico all'interno del quale vanno rimisurati «eventi» ed «esistenti». Dal mio punto di vista, in particolare, vi sono da rivelare dei tagli e delle correzioni che intervengono ad alterare profondamente la fisionomia e i rapporti di alcuni personaggi. L'Elvira perde quel carattere ambiguo, fra sacralità e malattia, di dolce e vergine fanciulla che salva, e diventa «una gentile personcina di ragazza» che «contribuiva più di tutto a rendergli [ad Andrea] discreto l'ambiente [la casa in cui affitta la stanza]»; perde l'aspetto evanescente e sacrificale della tubercolotica e rinasce sotto le spoglie di una «figurina slanciata, dai lineamenti puri, dal colore vivace» e dall'«aspetto sempre sorridente» (L. CAPUANA, *Giacinta*, Catania, Giannotta, 1886, p. 248). Non è più l'ideale immagine dell'invalida triste e sofferente che seduce Andrea e ne esalta la condotta, nobilitando i suoi gesti, travestendo il bacio dell'amante «in qualcosa di riverente e pio». Scompare la mediazione della «macchia di sangue del fazzoletto», che resta impressa al Gerace ma non lo induce a sovrapporre l'immagine angelica della tisica alla persona dell'ossessa. Il contrasto fra le due donne si fa più esplicito: «E mentre la gentile figura dell'Elvira gli sorrideva [...] ecco l'altra, quella della Giacinta, che gli si piantava in faccia, muta, senza un gesto, terribilmente piena di rimproveri...» (*ibidem*, p. 283). Il confronto non è più affidato all'agile strumento dell'allucinazione ed è ricondotto su un piano reale, dove le differenze si misurano su caratteristiche oggettive. Le metafore della malattia, della tisi e dell'isterismo, sono ridotte e allontanate da una narrazione che non solo non trascende più il quotidiano ma lo esalta semplificandolo e involgarendolo. Elvira appare così «quasi risanata e più bella» (*ibidem*, p. 317), curiosa come tutte le donne (*ibidem*, p. 319) e finisce per essere apostrofata da un cinico e sempre più scomposto Andrea Gerace come «una vera puppattola» (*ibidem*, p. 322). Mentre la Giacinta compie liberamente la sua

veicolo di una sensibilità superiore, ne evidenzia il fascino di fanciulla pura, vergine, ispiratrice di sentimenti che tengono avvolto il giovane «in un'atmosfera incerta, vaporosa»⁹⁴, contrapponendosi nettamente, anche proprio nella rassegna degli attributi che lo definiscono nel testo, a quella «fitta nebbia» con la quale il narratore indica poco prima l'ossessione di cui è vittima «quella povera testa» di Giacinta⁹⁵.

Di più. La tisi, la malattia che nobilita Elvira, sarà lo strumento – sintetizzato testualmente nella «macchia rossa del fazzoletto» che resta impressa negli occhi di Andrea⁹⁶ – grazie al quale l'uomo potrà vincere, anche se solo per un attimo, l'attrazione fatale dell'isterica, il fascino di un abbraccio voluttuoso che si apre sull'abisso della follia e della morte («Quella donna gl'incombeva addosso, inesorabile come una fatalità»⁹⁷), proiettando mentalmente la figura della tistica sull'ossessa.

L'Andrea la prese [Giacinta] per la vita con slancio irriflesso e fece atto di volerla baciare. Ma si arrestò un istante: poi, le accostò le labbra alla fronte con una delicatezza nuova e pudica. La rosea figura dell'Elvira si era interposta nella sua immaginazione tra la Giacinta e lui; e il bacio che voleva essere un bacio d'amante si mutò in qualcosa di riverente e di pio, come se gli si fosse presentato alle labbra un oggetto sacro. La macchia di sangue del fazzoletto gli fiori di nuovo sotto gli occhi⁹⁸.

parabola di distruzione e di morte ereditando e unendo il pallore e il viso livido della tistica alle «labbra contratte» e agli «occhi stralunati» dell'isterica, ma senza più nessun attributo celeste: «[...] si osserva il suo viso pallido e disfatto, dalle occhiaie cerchiato di livido, dalle labbra contratte. La sua testa, coi capelli disciolti sulle spalle e con quegli occhi stralunati, aveva una così strana espressione, ch'ella n'ebbe quasi paura» (*ibidem*, p. 310).

⁹⁴ L. CAPUANA, *Giacinta*, Milano, Brigola, 1879; ora a cura di M. PAGLIERI, Milano, Mondadori, 1989, p. 181.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 173.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 181-182. Ma si ricordino, in prospettiva, alcuni sviluppi del 'tardo' Novecento relativi alla seduzione della tisi nelle pagine di un altro grande scrittore siciliano: G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, 1981. Dello stesso cfr. poi *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*, in *Pagine disperse*, a cura di N. ZAGO, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991, pp. 33-42.

CAPITOLO II

LE «PRECISIONI DELLA SCIENZA»
E LE «SEDUZIONI DEL SOGNO»
Isteria, sterilità, «sentimento illusorio»
e «visione fantastica» nel *Trionfo della morte*:
appunti sul romanzo, la malattia e l'interpretazione

I. *Promeneur, voyageur, wanderer e voyeur*

I.1. Principierei col citare un breve passo di Villiers de l'Isle-Adam. «Un homme au rêve habitué», secondo la proiezione identificativa di Stéphane Mallarmé, un uomo che ha lasciato in eredità alla generazione simbolista il «sogno», anche secondo quanto suggerisce lo stesso d'Annunzio nell'articolo *Il bisogno del sogno*, apparso su «Il Mattino» del 31 agosto 1892 e già reso noto dalla critica, anche in relazione all'opera di Villiers; dalla quale, e in particolare da *L'Ève future*¹, del 1886, traggio un

¹ Come accade per il *Trionfo della morte*, questo celebre romanzo di Villiers viene edito in volume dopo una lunga gestazione, iniziata presumibilmente nel 1878, e approda al testo definitivo nel volume del 1886, quello che oggi noi leggiamo, attraverso una serie suggestiva di stratificazioni successive, ben documentate da Alan Raitt e Pierre-Georges Castex (vedi nota 2) insieme all'altrettanto suggestiva e meditata evoluzione del titolo (*Miss Hadaly Habal*, *L'Andréide-Paradoxale d'Edison*, *L'Ève nouvelle*, *L'Ève future*). Certo, il mio rinvio al testo villieriano è di tipo “contestuale”, ovvero esemplificativo di un “clima” letterario diffuso, fra anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, ed evocativo di certe sue dinamiche inquietudini più che di statiche descrizioni, proprie della “fonte” o della “reminiscenza”, testualmente e filologicamente già percorse e ripercorse per l'opera (non solo narrativa) di Gabriele d'Annunzio, e sempre ambigue e discutibili all'interno di quel suo orizzonte “aperto” di letture di cui qui rapidamente discuterò in rapporto a Villiers de l'Isle-Adam. Ma la particolare “testualità” romanzesca *fin de siècle* de *L'Ève future*, costruita a “stadi” successivi fino al complesso e plurivalente simbolismo del testo edito nel 1886, è, in prospettiva, almeno, molto vicina alla storia ideativa-compositiva del *Trionfo della morte* dannunziano, di cui 16 capitoli di una prima stesura, intitolata *L'invincibile*, appaiono già sulla «Tribuna Illustrata» tra il 6 gennaio e il 16 marzo del 1890 e la cui lunga e tormentata gestazione è collocabile in quel “lustrò cruciale” compreso fra l'estate del 1889 e la primavera del 1894. Lustrò di cui parla Annamaria Andreoli nell'introduzione al testo che precede il commento delle note in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di A. ANDREOLI, Introduzione di E. RAIMONDI (*Alla ricerca del romanzo «moderno»*), Milano, Mondadori, 1988, vol. I, pp. 1260 sg. E sullo specifico passaggio

brano che offre una vera dichiarazione di poetica, che non riguarda propriamente il sogno ma che mi pare possa ben avviare,

da quella prima stesura consegnata alla «Tribuna Illustrata», all'inizio del 1890, all'edizione definitiva del 1894 cfr. almeno I. CIANI, *Da L'invincibile al Trionfo della morte*, in AA.Vv., *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 22-24 aprile 1981, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1983, pp. 29-46. Per quanto riguarda poi le letture possibili di Villiers de l'Isle-Adam fatte da d'Annunzio e il suo interesse per questo scrittore, non mi sento di condividere la facilità con la quale Teresa Di Scanno evoca, a questo proposito, «parecchi studi» in una breve nota del suo *Villiers de l'Isle-Adam e i limiti dell'umano*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1994, p. 202; la nota cui alludo è la 17, dove vengono citati, senza rinvii precisi, l'intervento di G. Tosi al Convegno su *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Gardone Riviera 14-15-16 settembre 1973, e un articolo di Fernando Cipriani del 1987. Nel lungo intervento di Tosi, vera e propria «relazione» uscita poi nelle comunicazioni degli Atti editi a cura di E. MARIANO da Il Saggiatore, Milano, 1976, pp. 223-282, con titolo *D'Annunzio et le symbolisme français*, Villiers de l'Isle-Adam viene citato solo tre volte (e mai in relazione all'*Eve future*): nella prima citazione (a p. 231) è semplicemente evocato, insieme a Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval, Lautréamont, come un esponente di quella «littérature fantastique française» che d'Annunzio, secondo Tosi, non sembra aver troppo frequentato, tanto sono fuggitive le allusioni che si possono rintracciare ai testi di questi scrittori nelle sue opere; e subito dopo, a proposito dell'interesse del pubblico per i lugubri racconti di Villiers (ed è qui la seconda citazione, sempre a p. 231), evoca un articolo consegnato ai fogli del «Mattino» del 31 agosto 1892, intitolato *Il bisogno del sogno*, dove lo scrittore italiano «voit dans l'intérêt du public pour "les lugubres nouvelles" de Villiers de l'Isle-Adam – comme dans les romans de Fogazzaro – une preuve de ce qu'il appelle "le besoin du rêve" des jeunes générations. Mais [conclude un cauto Guy Tosi] la seule influence immédiatement perceptible est ici celle de Maupassant»; infine, nella terza citazione di Villiers, che avremo occasione di richiamare, è soltanto riportata una breve frase che, insieme ad altre di Péladan e di Moréas, è indicativa di quella *réaction idéaliste* all'interno della quale sembra operare le sue scelte «l'auteur des *Vermini* et du *Fuoco*» insieme a «certains écrivains idéalistes français de la fin du siècle, très pénétrés de Wagner mais aussi de Platon et de Hegel» (cfr. pp. 262-263). Ma poi Tosi – in un altrettanto lungo e più centrato intervento su *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in AA.Vv., *Trionfo della morte*, cit., pp. 87-142, anche sulla scorta di ricerche confluite nel quasi contemporaneo *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*, «Quaderni del Vittoriale», 26, 1981, pp. 25-38 (cui, per certi versi, seguirà *D'Annunzio e il romanzo futuro: la prefazione del "Trionfo della morte" e le sue fonti francesi*, «Quaderni del Vittoriale», 29, 1981, pp. 5-23) – sembra significativamente mutare, in maniera sensibile, pur nel rispetto di una critica basata su fonti e riscontri o reminiscenze di tipo testuale, il suo modo di leggere Villiers de l'Isle-Adam in Gabriele d'Annunzio, allargando il discorso alla «tendenza neoromantica all'evasione» per quanto riguarda «les lugubres nouvelles» del francese e dedicando quasi due pagine alla probabile lettura di *Axël*, che testimonia di un approccio tosiano più «largo» (e certo più vicino all'orizzonte «aperto» di queste mie pagine), concepito anche nella prospettiva di felici e allettanti «incontri» innescati dalle pratiche onnivore di un lettore appassionato e dotato di una memoria prodigiosa: «Che D'Annunzio conoscesse alcune opere di Villiers de

introdurre il discorso sul *Trionfo della morte*:

Substituer son style à celui d'une personne dont on prétend exposer le caractère, sous prétexte qu'elle s'est, à *peu près*, exprimée de la sorte, c'est placer l'auditeur dans la situation d'un voyageur qui, égaré, de nuit, sur une route, irrite un loup en croyant caresser un chien².

L'Isle-Adam ne abbiamo la prova. Nell'articolo, pubblicato nel «Mattino» il 31 agosto 1892 e intitolato *Il bisogno del sogno*, egli allude, in modo piuttosto sdegnoso, è vero, alle «lugubres» novelle di Villiers, significative però della contemporanea tendenza neoromantica all'evasione. Di questi medesimi *Contes Cruels* egli cita con simpatia, invece, alcune strofe in una lettera inedita a Barbara Leoni. La lettura di *Axël* sembra attestata da una reminiscenza breve ma letterale nel *Poema Paradisiaco* [...] Come non essere tentati allora di segnalare, al di là di tante differenze evidenti, alcune altre somiglianze [col *Trionfo della morte*] forse non del tutto fortuite» (p. 124; ma cfr. pp. 124-125). E se il poema drammatico *Axël*, considerato da molti il capolavoro dello scrittore francese, è messo in scena proprio nel 1894 del *Trionfo della morte* (anche se Villiers ne iniziò la stesura nel '70 e l'opera venne edita postuma nel '90), non penso sia difficile recuperare testi anche più lontani nel tempo, come ha in parte e semplicemente reclamato il già citato Fernando Cipriani, che – in *Tra simbolismo e decadentismo. Villiers de l'Isle-Adam (e d'Annunzio)*, «Rassegna dannunziana», 11, 1987, [pp. XXV-XXXII], pp. XXV-XXVI e XXVIII-XXIX, poi confluito nella seconda parte di uno studio interamente dedicato a *Villiers de l'Isle-Adam tra simbolismo e decadentismo. Paralleli letterari*, Métis, Chieti, 1991 (sul quale si legga la favorevole recensione di E. CIRCEO, *Villiers e d'Annunzio*, «Rassegna dannunziana», 22, 1992, p. XLVI) – vede nel *Piacere* «una sintesi di *À rebours* di Huysmans e di *L'Ève future* di Villiers, dell'86, in quanto ci dà il ritratto morale, psicologico e intellettuale del personaggio decadente, artista raffinato e sensuale» ed anche perché nei tre romanzi è costante «l'oscillazione tra la lussuria della carne e il mito della purezza» che le due protagoniste femminili del romanzo dannunziano, Elena Muti e Maria Ferres, simboleggiano come Alicia Clary e Hadaly nel romanzo di Villiers (*Villiers de l'Isle-Adam tra simbolismo e decadentismo*, cit., pp. 92-93). Lasciando poi *Il piacere*, si può comunque suggerire, sulla scorta di Ivanna Rosi o di Rhonda K. Garelick, che anche per il simbolismo (complesso) di Villiers le prospettive «filosofico-esistenziali» innescate nel testo dalle figure femminili sono ben lungi dall'essere ridotte ad un facile bipolarismo (come, del resto, non sono ridotti ad una meccanica ed esteriore tensione dialettica fra *ratio* e sogno i due protagonisti maschili, che sono come *s doppiati* al loro interno, soprattutto l'ingegnere). Cfr. I. ROSI, *L'immagine in trasparenza. Mito, tecnica, natura in Villiers de l'Isle-Adam*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, pp. 15-38 e 39-66, e R.K. GARELICK, *Material Girls: Dance, Decadence and the Robotics of Pleasure in L'Ève future*, «Nineteenth-Century French Studies», 3-4, 1993, pp. 461-478. Ma cfr. ancora F. CIPRIANI, *Villiers de l'Isle-Adam e la cultura del suo tempo. Il poeta, la donna e lo scienziato*, Napoli, ESI, 2004 e *Senso e significato del messaggio poetico di Villiers*, «Oggi e domani», 11-12, 2006, pp. 14-15. Una prima versione del mio testo era uscita in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. DOLFI, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 281-314.

² PH.-A.-M. VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Ève future*, in *Œuvres Complètes*, Édition établie par A. RAITT et P.-G. CASTEX, avec la collaboration de J.-M. BELLEFROID, Paris, Gallimard, 1986, vol. I, p. 800.

O viceversa. L'incerto *promeneur* potrebbe credere al lupo della favola che, nella propria *ratio* provocata e esaltata dalla precisione del racconto, dalla visione 'reale', nello stato di veglia, della *rêverie*, si sovrappone alla docile immagine del cane che gli lecca la mano. Perché «la réalité ne peut être vraiment constituée aux yeux de l'homme que lorsque l'activité humaine est suffisamment offensive, est intelligemment offensive»³. Bachelard, che, penso, non voleva aver l'aria di chi inventa una storia, ma sapeva bene che «la conscience d'être seul, c'est toujours, dans la pénombre, la nostalgie d'être deux» e che «commencer, c'est avoir la conscience du droit de recommencer»⁴. Sapeva bene insomma che non si può ascoltare una sola voce, né inseguire attraverso un solo *sguardo* un improbabile punto d'inizio, un dato veramente *puro*, originario e naturale. Credo si possa richiamare un pensiero di Jean Starobinski: «Plus l'on exerce son attention, plus l'on voit reculer le substrat naturel, tant il est vrai que, quand il s'agit de l'homme, l'on trouve toujours la nature «altérée» par la culture et le langage»⁵.

Forse però, dal mio punto di vista, iniziare un discorso con una citazione, con le parole di un altro, avulse dal contesto originario e *ri-create* dal meccanismo insano dell'interpretazione – eppure, sempre, libere – potrebbe anche essere l'estremo tentativo di delegare ogni responsabilità, di rinviare un autonomo invito alla lettura e riscrivere – e non rileggere – una prefazione già scritta. Certo, se non mi fossi illuso che le parole riportate qui sopra appartenessero, ora, tanto alla mia penna quanto a quella di un «acteur convaincu de sa propre pièce»⁶. Se non mi

³ G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 213.

⁴ G. BACHELARD, *Fragment d'un journal de l'homme*, in *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 233 e 235.

⁵ J. STAROBINSKI, *Le combat avec Légion* (1971), in *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974, p. 125.

⁶ S. MALLARMÉ, *Villiers de l'Isle-Adam. Conférence* (1980), in *Œuvres complètes*, Édition établie par H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY, Paris, Gallimard, 1961, [pp. 481-510], p. 506 (Nouvelle édition de B. MARCHAL, Paris, Gallimard, 2003, vol. II, [pp. 21-51], p. 47); ma cfr. la trad. it. con tagli di G. AGAMBEN in PH.-A.-M. VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Eva futura*, Milano, Bompiani, 1966 e «Tascabili - "Stilnero"», 1992, [pp. VII-XVIII], p. XVII.

fossi persuaso di *ri-leggere* in quelle righe un *incipit* naturale, una sintesi delle preoccupazioni sottese a questo scritto e delle prospettive che esso insegue.

L'angoscia malinconica dell'individuo che non riesce a mettersi in contatto con il mondo, a chiarirne i confini con la parola, l'impotenza di dire il presente se non tramite «stupres imaginatifs»⁷, la tragedia di dare vita alla propria storia con le storie di altri, l'impossibilità di sospendere il proprio destino nella potenza della solitudine, nel lavoro e nel sogno, di **scrivere una «histoire, sans intrigue, sans action»**⁸, sono le tensioni che orientano le confidenze di Lord Ewald. Confidenze partorite, potremmo dire usando una formula dannunziana, dalla «coscienza sempre vigile»⁹ dell'uomo, patologicamente scissa fra le due *persone* che indovina agitarsi sotto la superficie delle sue parole: lo scienziato, che esercita scrupolosamente la sua indagine su «le *texte même*»¹⁰, e il traduttore – l'interprete – che arroga a se stesso il privilegio dell'artista, del creatore, di colui che lavora sempre, «*même en dormant, – même en rêvant!*»¹¹.

I.2. Se l'incerto *promeneur* crede al *loup* della favola è certo un *voyageur* dalla *ratio* eccitata, provocata, esaltata dal racconto, dall'avventura e dal “senso della fine”; insomma dalla «visione fantastica»¹² che insinua e impone sempre più quel «*rêve qui veut toujours nous conter une histoire*», suggerirebbe, un po' stizzito e deluso, il Gaston Bachelard de *La poétique de la rêverie*¹³.

Un «sogno» che persegue un «atto finale» e che, attraverso «una linea rigida» tracciata, prodotta da un «cervello strana-

⁷ R. DE GOURMONT, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1890) Paris, Mercure de France, 1915, p. 67 (cfr. la traduzione italiana di M. BALATTI, Milano, Serra e Riva, 1982).

⁸ J.-K. HUYSMANS, *À rebours*, a cura di M. FUMAROLI, Paris, Gallimard, 1991, p. 114.

⁹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, a cura di A. ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. 640.

¹⁰ PH.-A.-M. VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Ève future*, cit., p. 800.

¹¹ *Ibidem*, p. 792.

¹² G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 694.

¹³ G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960 e «Quadrige», 1993, [pp. 84-123], pp. 89-93.

mente lucido e vigile»¹⁴, vuole essere coerente – al di là del «*rêve typique*», della visione nel sonno – e vuole accedere, «come in un dormiveglia» ma con l'«implacabile lucidezza della visione fantastica», allo stato di veglia della *rêverie*; senza però dividerne il flusso libero, sospeso di immagini, quel movimento «[qui] *déplace des globes de pensées sans grand souci de suivre le fil d'une aventure*»¹⁵.

Credo sia quello che succede a **Giorgio Aurispa**, protagonista del *Trionfo della morte, voyeur e wanderer*¹⁶ davvero particolare. Un giovane amante che – più che farsi vitalizzare da un «onirisme naturel, originel, qui n'a pas de préalable», da quelle «enfances multipliées en mille images» di cui parla ancora Bachelard¹⁷ – **si abbandona al «gorgo ritroso delle memorie»: «Avrei potuto io immaginare pel mio amore un preludio più strano e più poetico? Pare il ricordo d'una qualche lettura fantastica [...] La poesia di quel cominciamento ha poi sparso su tutto il mio amore un'ombra di sogno». Un'«ombra di sogno» che, dopo poche pagine, si ispessisce e si cristallizza in «una immensa rete oscura, tutta piena di cose morte» nel commento più forte del narratore: «Il loro amore aveva dietro di sé un lungo passato; trascinava dietro di sé, nel tempo, una immensa rete oscura, tutta piena di cose morte»¹⁸.**

¹⁴ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 640, 648, 694, 757-758, 1015.

¹⁵ G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, cit., p. 90.

¹⁶ H. FISCH, *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, cit., pp. 27-29, dove le figure dell'erranza nel corso del XIX secolo sono identificate con la «poesia» e «l'azione del ricordare in sé, con le annesse consolazioni e frustrazioni» fatte di «folle ricerca», di «lotta per sfuggire», di «estasi selvaggia»: «questi gesti indicano paradossalmente una poetica della fuga [il *Trionfo della morte* è la poetica di una fuga] e un *inseguimento* del mito [il *Trionfo della morte* è anche un *inseguimento* del mito, specie nella direzione poi esplorata dalle *Vergini delle rocce* e dalla *Città morta*], ma in ciò tradiscono la propria vanità. La fuga e l'*inseguimento* non possono riuscire e i gesti rimangono congelati nell'immobilità della morte». Quasi perfetta sintesi di un problematico percorso romantico e “decadente” che incrocia la modernità dell'isteria – dell'invenzione dell'isteria – e della sterilità e ad essa si congiunge proprio in seno a quella immobilità. Cfr. ancora, nello stesso volume, le pp. 91-116 e 179-208.

¹⁷ G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, cit., p. 90.

¹⁸ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 669 e 673. Il narratore “traduce” spesso, fin dall'inizio, con commenti forti, alcune visioni più poetiche e trasognate

L'orizzonte è delimitato. Il *Trionfo della morte* ha avuto il suo *incipit* e la storia d'amore – di cui danno notizia le battute del *Libro primo, Il passato*, ora evocate – è affidata a un «sogno» di morte, con un «preludio [...] strano» che è «un ricordo della mia vita reale», ammette Giorgio Aurispa, ma «pare il ricordo d'una qualche lettura fantastica»; e con «una giustapposizione di sequenze temporali» che rinviano tanto a Villiers (e in prospettiva a Roussel) che alle storie d'isteria di Bourneville e Régnard¹⁹.

Citato dopo l'evocazione della «lettura fantastica», proprio nello stesso capitolo IV del *Libro primo*, ma quasi nascosto da una mezza dozzina di pagine, Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, può forse aiutarci. Qui viene in mente, in particolare, l'amante di *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815): una fantasia berlinese dove l'eroe ha «la morte nel cuore, la morte gelida» e insegue, fra «incontri», «apparizioni», «immagini perdute», un «nostalgico lamento amoroso, più sguardo che parola». E in questa parabola visionaria, avvicinandoci però all'anno del *Trionfo della morte*, forse non è inutile richiamare, sempre per ricostruire un *horizon fin de siècle*, alcuni racconti di Mann e di Rilke, fra *Vision. Prosa-Skizze* (1893) e *Gefallen* (1894) del primo e le *Totentänze. Zwielficht-Skizzen* (1894-1902) del secondo – e *Una morta* (1896) su tutte²⁰.

dell'«eroe». L'«eroe» – dopo essere rimasto «attratto dall'atrocità della scena» di un suicidio, mentre al contrario Ippolita è «turbata, un poco pallida» – rintraccia «un sogno nuovo [...] un cattivo segno» in Ippolita Sanzio; legge in essa una *forma* che sta mutando la sostanza, l'aspetto, la vera identità dell'amata. La donna non risponde, scuote il capo «con un atto quasi violento», quasi per scacciare un fantasma, il fantasma che le sta già sovrapponendo la visionarietà di Giorgio Aurispa. E il narratore lo aiuta a celare la sua attitudine trasfigurativa interrompendone il colloquio con la donna – che normalmente si rattrista per un incontro d'amore che con estrema facilità il compagno ha mutato in un incontro e in un dire giocati intorno alla morte – e mascherando quell'attitudine in una «gelosia retrospettiva» che dovrebbe, al limite, essere ascritta solo a Giorgio, ma che invece coglie, nel commento narratorio, «ciascuno dei due» amanti, facendoli divenire «l'uno contro l'altra ostili» (*ibidem*, pp. 645-659).

¹⁹ Cfr. D.-M. BOURNEVILLE - P. RÉGNARD, *Tre storie d'isteria*, a cura di A. FONTANA, Venezia, Marsilio, 1982, p. 60.

²⁰ Cfr. E.T.A. HOFFMANN, *La notte di San Silvestro*, in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Introduzione di F. MASINI, Milano, Rizzoli, «BUR», 1983, pp. 49-79; e cfr.

Al contrario, scivolando dietro l'evocazione di Hoffmann, in una lontananza più arcaica, può forse aiutarci l'atmosfera indocile di una «fiaba», indomita quasi quanto quella di una «vision». Certo, una fiaba raccontata con il proprio «style», una fiaba dove un cane, fedele e docile, deve fare la parte del lupo, per dare la forza all'eroe di procedere oltre il suo *status* di *voyeur* occulto, «più sguardo che parola», di *silhouette* scura nell'«ombra di sogno», di «voyageur [...] égaré, de nuit», e di proiettare la «visione fantastica» della «fiera», di una Ippolita Sanzio che si difende «con le unghie, con i morsi»²¹, sopra la realtà squallida d'un assassinio, di una morte inflitta con premeditazione e una buona dose di violenza rituale e rigenerante; una morte preparata «come in sogno», ma con quel «cervello stranamente lucido e vigile» già evocato; una morte che è una lotta, «una lotta breve e feroce», una «azione», un «atto finale» a cui l'eroe è guidato da «una linea rigida». Con un «cane», ancora, forse non così occasionalmente collocato, quale testimone unico, esemplare, a latrare «contro il viluppo» degli amanti sul ciglio dell'abisso; quegli amanti che poi precipitano «nella morte avvinti»²².

Si potrebbe quasi dire che d'Annunzio, nello «stile visionario» di Giorgio Aurispa, riscrive, invertendole, le parti di un ambiguo, perturbante *Cappuccetto Rosso*, e proietta sull'Ippolita Sanzio che raggiunge l'eroe all'eremo – quell'Ippolita più volte assimilata ad una «fiera» nel corso del romanzo²³ – il ruolo «divoratore» e «stuprante» che è proprio del «lupo cattivo» e della madre(-non madre) che lo presiede, se vogliamo seguire i suggerimenti di alcuni studiosi della fiaba e del folklore dagli anni Sessanta ad oggi²⁴.

G. PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 36; R.M. RILKE, *Una morta. Bozzetto psicologico* in *Danze macabre*, cura e traduzione di M. PONZI, Roma, Newton Compton, 1994, pp. 36-43; TH. MANN, *Visione. Schizzo in prosa e Perduta* in *Racconti*, Introduzione di R. FERTONANI, Milano, Mondadori, «Oscar», 1989, pp. 3-4 e 5-27. Per d'Annunzio si veda quanto suggerito via via in questo capitolo, specie nel paragrafo V.

²¹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1018.

²² *Ibidem*.

²³ La ferinizzazione della donna si svilupperà comunque con maggiore forza e continuità a contatto con la *wilderness* e la *wildness* dell'eremo abruzzese.

²⁴ Cfr. M.A. PIETTRE, *Le loup du Petit Chaperon rouge et la légende des «grands*

Certo, le immagini legate nel testo ad un femminile che si teme, che castra, divora, stupra finanche con la sua lussuria che indebolisce e costringe l'uomo ad atti spasmodici sterili e tristi, non legittimano un'interpretazione-*divertissement* e le "tentazioni estetiche" che da essa potrebbero anche scaturire copiose e diverse: Ippolita regina delle Amazzoni uccisa da un Eracle maldestro; Ippolita novella figlia di Ippocrate tramutata in «drago», che «non fa male a nessuno se non le viene fatto del male» ma che precipita in mare, da alte scogliere, eroi che non si dimostrano scaltri in quel «bacio» che serve a recuperare il suo vero «aspetto», la sua identità di «donna», in seno alla quale comunque non potrebbe più vivere a lungo. Un «incantesimo», una «visione fantastica» non sono mai così facili da rimuovere; e poi, come dice Sir John Mandeville – dai cui *Travels* (1357 ca.) abbiamo tratto gli elementi, ora evocati, di questa storia «meravigliosa» – «molti uomini provano grande piacere nel sentir parlare di cose strane». Ma, ripeto, si tratta di suggestioni, che non possono essere messe in relazione al testo dannunziano ma che possono invitare il lettore di queste pagine a pensare la seduzione femminile non come corpo, «body», ma come «visione fantastica» di quel corpo. Visione alla cui «implacabile lucidezza» e alla cui ricca e complessa formazione partecipano anche, e sono qui evocate in particolare, l'isteria e la sterilità, come dati di una «scienza» non tanto inseguiti come tali ma come strumenti a disposizione dello sguardo, del «sentimento illusorio», della «visione fantastica» e del «sogno» dell'eroe²⁵.

dévoueurs», in *Au commencement était le mythe... Genèse et jeunesse des mythes*, Paris, Desclée De Brouwer, 1968, pp. 79-114. Ma cfr. ora A.-M. GARAT, *Une faim de loup. Lecture du "Petit Chaperon rouge" – suivie d'une version orale niernaise recueillie vers 1885*, Arles, Actes Sud, 2004; in particolare pp. 165-178 e 231-233.

²⁵ Che è poi quello che avviene all'epoca con l'*invention de l'hystérie*, per cui cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982; in particolare la prima parte, *L'évidence spectaculaire*, pp. 7-82, e due capitoli della seconda, *Répétitions, mises en scènes e Clous du spectacle*, alle pp. 173-252 e 253-272. Ma cfr. M. TRASFORINI, *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell'800 francese*, «aut aut», 187-188, 1982, pp. 175-206. Per il «sentimento illusorio», la «visione fantastica» e il «sogno» dell'eroe cfr. ancora G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 651-653 e

Se possiamo ancora credere – pur con le diverse integrazioni prodotte nel primo capitolo e, qui, nel paragrafo VI – alle lontane parole del dottor Mario Giannantoni²⁶ sulla misurata e, di fatto, poco esplicita informazione scientifica circa «la malattia della matrice lenta e crudele» che aveva reso Ippolita incapace di concepire, non è detto che non si possa pure pensare ad una «lettura fantastica» per la sterilità, o, se si vuole, ad un'origine fantastica, letteraria della sterilità. E magari ritrovare, in quel senso, l'archetipo di Ippolita Sanzio nell'«Hippolita» moglie di Manfred in *The Castle of Otranto* (1764, ma con data 1765) di Horace Walpole; «an amiable lady», vittima anch'essa, dopo aver comunque dato alla luce un figlio, della «sterility» di cui la rimprovera ferocemente fin dalla prima pagina del romanzo il bellicoso marito, «prince of Otranto».

Ma si tratta, ripeto, di suggestioni, funzionali a un anticipo – giocato su testualità 'altre', prima dell'analisi di alcuni episodi del *Trionfo della morte* – di quello che potremmo definire l'illusorio, visionario orizzonte 'trasfigurativo' di Giorgio Aurispa.

I.3. Quello che è più importante, allora, nella citazione da *L'Ève future*, è quello stilema prezioso che l'apre e che conferisce a quel brano il tono di una vera dichiarazione di poetica. Quel «substituer son style», *sostituire il proprio stile*, in una traduzione italiana, da chiosare con: *sostituire il proprio punto di vista, la traduzione formale che questo opera di una sostanza data, di un'identità altra*. È quasi una chiave di lettura ideale, come si vedrà, per il *Trionfo della morte* di d'Annunzio: il «substi-

694-696. E cfr. infine J. MANDEVILLE, *Viaggi ovvero Trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, a cura di E. BARISONE, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 16-19.

²⁶ Cfr. M. GIANNANTONI, *La medicina nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Stab. Tip. Bandettini, 1929. Ma si veda R. PUGGIONI, *Identità e alterità: disforie dannunziane nel Ciclo della «Rosa»*, in *Lo straniero*, Atti del Convegno di Studi, Cagliari 16-19 novembre 1994, a cura di M. DOMENICHELLI - P. FASANO, Roma, Bulzoni, 1997, [pp. 661-681], pp. 662-663. E, per l'uso di «matrice, insieme arcaico e popolareggiante» nella prosa dannunziana, cfr. L. SERIANNI, *Medici scrittori e scrittori che trattano di medicina*, in *Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Milano, Garzanti, 2005, [pp. 28-36], pp. 34-36; citazione da p. 35.

tuer son style» villieriano riassume bene la condotta intellettuale cui è improntata l'esistenza di Aurispa e di altri maschi dannunziani, che vogliono cambiare la *sostanza* delle cose, del mondo e delle femmine in particolare, con la *forma*. Non a caso allora il capitolo di *L'Ève future* da cui ho tratto quella citazione si intitola *Comme quoi le fond change avec la forme* – ovvero, *Come qualmente la sostanza [il *fundamentum*] cambia con la forma* – ed è il XIV del *Livre I*.

Ma leggiamo anche le due frasi di Lord Ewald che precedono quelle citate in apertura:

«Oui; mais – c'est ma traduction que vous venez d'entendre et non les paroles mêmes d'Alicia.

«Autres style, autres sentiments: – et je vois bien qu'il me faut vous avouer le *texte même*²⁷ – [...]

E anche se a parlare è un Lord, un gentiluomo impegnato a “tradurre”, a volgere nel suo discorso, nel suo stile, attraverso il suo punto di vista, le parole, le forme di un femminino che lo ha sedotto e gli ha tolto ogni forza vitale, non possiamo non andare oltre l'onesta trasparenza di questo giovane amante impegnato a “interpretare” la femminilità di Alicia Clary a partire dalle stesse parole di questa donna bellissima ma assolutamente e irrimediabilmente mediocre, finanche volgare. Soprattutto non possiamo non notare la volontà fortemente esibita di rifarsi ad esse, al «*texte même*». Insomma, quali che siano i fini dello studio, il punto di partenza può essere soltanto il testo²⁸.

E lo «studio» che si viene sviluppando nel *Livre I* di *L'Ève future* – titolato non al gentiluomo inglese, che nomina un più modesto capitoleto, ma a Mr. Edison, «*mystérieux docteur*»²⁹ forse ascrivibile, insieme allo stesso Lord che così lo battezza, all'enigma del “doppio”³⁰ da cui discende il più celebre *The*

²⁷ PH.-A.-M. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, cit., [pp. 800-801], p. 800.

²⁸ Cfr. M. BACHTIN, *Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane* (1959-1961), in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), a cura di C. STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1988, pp. 291-319 e 413-414.

²⁹ PH.-A.-M. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, cit., p. 796.

³⁰ H. FISCH, *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, cit., pp. 61-89.

strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde di Stevenson, dello stesso 1886 del romanzo di Villiers – è lo studio di una donna di cui si fornirà una copia artificiale, un robot, una forma nuova che muta la sostanza. Hadaly, infatti, non è Alicia Clary.

Alicia Clary, del resto, fin dal *Livre I*, dopo una non così insistita presentazione fisica fatta dal giovane amante nel capitolo XII, è subito allontanata ed enunciata fra «ombre» e «analyse», nei successivi capitoli XIII e XV; capitoli che non a caso cingono il XIV, il già evocato *Comme quoi le fond change avec la forme*. Alicia Clary, insomma, si appresta fin dall'inizio ad essere trasfigurata fra una precisa, scientifica «analyse» e l'ombra del sogno, del doppio che in esso si insinua; quell'ombra che alla fine chiuderà il libro, in seno agli «amori ottici» inseguiti da Milner³¹, sigillando l'avventura dei due uomini, Lord Ewald e Mr. Edison, fin dal titolo del *Livre VI*: «... Et l'ombre fut!»³².

E l'universo dannunziano del *Trionfo della morte* innesca una parabola simile, nella quale viene fatta transitare Ippolita Sanzio. Una parabola che si vorrebbe scissa fra le «precisioni della scienza» e le «seduzioni del sogno» – o, nella prospettiva di questo studio, fra l'isteria, la sterilità e il «sentimento illusorio», la «visione fantastica» – secondo quanto viene programmaticamente proponendo d'Annunzio a Michetti (e a se stesso) nell'importante prefazione, su cui torneremo fra poco.

Ma non è un caso che l'«ombra di sogno», che marca la storia d'amore fra Giorgio e Ippolita fin dall'inizio e che è associata alla «seduzione», risulti vincente rispetto all'alternativa scientifica, alle sue coordinate. Coordinate che saranno solo un tramite e serviranno a costruire un'alterità femminile che potrà passare vuoi per i punti di contatto fra seduzione e malattia, seguiti nel primo capitolo di questo volume, vuoi per quelli che Rhonda K. Garelick evidenzia nell'*Ève future* fra il «body» di

³¹ M. MILNER, *Amori ottici*, in *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica* (1982), Bologna, il Mulino, 1989, pp. 209-255.

³² PH.-A.-M. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, cit., pp. 954-1017.

Alicia e la «mechanical Hadaly», «a physically perfect simulacrum whose beauty will reproduce the original's point for point»³³.

Ma, rispetto alla macchina villieriana, al *robot* che – un po' come le statue delle *Vergini delle rocce* di cui discuteremo nel terzo capitolo – sublima e 'staticizza' l'alterità femminile, il contesto della malattia favorisce, di questa copia della donna vera, trasfigurata fra isteria e sterilità, una rappresentazione duplice: una rappresentazione che contempla da un lato una aggressiva ed eccessiva carica vitalistica, a sfondo sessuale, ascrivibile anche, al di là della ferinizzazione di cui prima si avvertiva, al dominio dell'attacco «isterico-lubrico» degli «indemoniati convulsioni», ben assimilabili all'«amante cupida e convulsa il cui ardore talvolta era quasi spaventevole» e a quella immagine forte del «ventre [...] fornace»³⁴, del ventre sterile, un'entità autonoma che si teme di per sé, un essere che brucia, distrugge; mentre fa emergere dall'altro la spettrale presenza – facilmente associabile al dominio dell'ombra, della morte – di una femmina debole, diafana, triste, pallida³⁵, che soffre di frequenti spossatezze tipiche del *rigor mortis* degli estatici e non può procreare, non assolvendo alla sua primaria funzione biologica di «femmina», per le conseguenze di quella «malattia della matrice lenta e crudele» che l'aveva colpita in passato lasciandole in dono anche un «residuo d'isteralgia»³⁶.

Come si potrà facilmente notare nel corso dell'analisi, allora, la trasfigurazione della *sostanza* del personaggio femminile operata attraverso le molteplici e intrecciate *forme* della malattia prestate alla «visione fantastica» o, meglio, passate dalla «scienza» al «sogno», producono una lettura del romanzo che procede oltre l'immagine della «Nemica»³⁷, della donna ostile,

³³ R.K. GARELICK, *Material Girls: Dance, Decadence and the Robotics of Pleasure in L'Ève future*, cit., p. 463.

³⁴ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 916.

³⁵ Cfr. il capitolo precedente, a questo proposito.

³⁶ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 814.

³⁷ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La Nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti* (1888-1892), a cura di A. ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1998.

dell'ostacolo, della pietra d'inciampo; immagine che nel *Trionfo della morte* è partorita tutto sommato assecondando gli ormai celebri dettami di una tipologia romantica e decadente già accertata, per molti versi, dalla critica *fin de siècle* e anche da quella specificamente dannunziana.

II. «Dormeur éveillé»

Nella prefazione al *Trionfo della morte* (1894), oltre l'enigmatico e fecondo 'sdoppiamento' fra *ratio* e illusione dei due protagonisti e delle due figure paterne di *L'Ève future* (1886) – il lord e, soprattutto, l'ingegnere, «“père surpuissant” qui affirme qu'il n'a pas peur de la mère», «“assassin de l'animalité triomphante de la femme”», «père surinvesti» e «faux-père»³⁸ –, d'Annunzio concentra in «una sola unica *dramatis persona*» le «varietà del conoscenza» e le «varietà del mistero», le «precisioni della scienza» e le «seduzioni del sogno», ovvero «le forme costanti e le forme avventizie fugaci illogiche». L'obiettivo è quello di seguire da vicino l'«universo» del protagonista così come si viene trasponendo nell'opera, continuazione naturale del «suo triplice modo» d'esistere: «sensuale sentimentale intellettuale»³⁹.

³⁸ Cfr., a proposito, G. MENDEL, *L'Ève future*, in *La révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Payot, 1968 e «Petite Bibliothèque Payot», 1978, [pp. 191-202], pp. 191, 195, 196-197. E anche Giorgio Aurispa, nel *Trionfo della morte*, deve fare i conti, in un certo senso, con una figura paterna siffatta, di cui non riesce, come Lord Ewald, a prendere il *relais*, e giunge – come il personaggio di Villiers de l'Isle-Adam – al suicidio (anche se nell'*Ève future*, apparentemente, non c'è assassinio, ché un incendio e un naufragio tolgono di mezzo l'androide, Hadaly, nel 'corpo' del quale si era infine incarnata l'anima di una donna, Any Sowana, una sorta di figura materna “buona”, gratificante, che è destinata a sparire, lasciando il campo alla morte – e alla sterilità – che si sovrappone a una promessa d'immortalità). Cfr. ancora pp. 201-202.

³⁹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 639-640. Cfr., a riguardo, M. BARRÈS, *Examen des trois romans idéologiques*, testo premesso alla trilogia (1888-1891) de *Le culte du moi*, a cura di H. JUIN, Paris, Union Générale d'Éditions, «10/18», 1986, p. 24. Su Barrès e la «cultura» dell'io nel romanzo francese *fin de siècle* è il saggio di P. CITTI, *Le sacrifice du moi*, in *Contre la décadence*, Paris, P.U.F., 1987, pp. 76-109. Ma cfr. poi J.-P. BERTRAND - M. BIRON - J. DUBOIS - J. PAQUE, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

Al di là degli esiti, fortemente condizionati dalla lunga gestazione e dalla composizione «a strati» del testo, è però doveroso prendere atto che questi principi di poetica hanno una valenza conoscitiva non tanto o comunque non solo nei confronti dell'eroe, nella prospettiva dell'auspicato avvento del Superuomo, ma anche, e soprattutto, nei confronti della struttura narrativa, dove non si misurerà «la continuità di una favola bene composta» ma «la continuità di una esistenza individua», non «una logica più o meno severa» ma una «coscienza sempre vigile»⁴⁰. La storia, cioè, non dipenderà dai fatti raccontati ma dal filtro continuo e ossessivo che di questi fa il punto di vista di Giorgio Aurispa.

E il punto di vista di Giorgio è, si potrebbe dire ricorrendo ancora una volta a Villiers de l'Isle-Adam, quello di un «*Dormeur éveillé*»⁴¹, di un uomo schiavo della propria infaticabile e ingovernabile «lucidità», «perspicacia», del proprio «gusto disinteressato delle investigazioni reso più acuto e più letterario dalla cultura»⁴². Una cultura che si muove fra «la sicurezza e l'esattezza dimostrativa apprese nelle pagine degli analisti»⁴³ e la «luce», la «musica», il «profumo», che raccolgono «le tristezze e le inquietudini del morituro»⁴⁴ in uno stato quasi di autoipnosi, di sonnambulismo indotto nel soggetto dal soggetto stesso, per una sua particolare predisposizione. Forse in sintonia con le osservazioni di Charles Richet, mentre svela ai lettori della «*Revue des Deux Mondes*» i procedimenti «irregolari ed empirici» con i quali si provoca il «cosiddetto sonno magnetico» e gli sviluppi spontanei del «misterioso» fenomeno nel «sonnambulismo naturale»: «Nei soggetti predisposti e già abituati da precedenti attacchi di sonnambulismo ad essere affetti da questa nevrosi, basta una certa scossa al sistema nervoso, per quanto insignificante possa sembrare»⁴⁵.

⁴⁰ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 640.

⁴¹ PH.-A.-M. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, cit., p. 792. Cfr. oggi J.-B. PONTALIS, *Le Dormeur éveillé*, Paris, Mercure de France, 2004, pp. 9-12 e 97-98.

⁴² G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 647 e 648.

⁴³ *Ibidem*, p. 648.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 643.

⁴⁵ CH. RICHEL, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, «*Revue des Deux Mondes*», 37,

E lo stato di lucida veglia di Giorgio è minacciato da «scosse» che egli produce su se stesso pressoché costantemente, con un'operazione duplice di straniamento rispetto al passato e al presente.

III. *L'«immensa rete oscura, tutta piena di cose morte»: l'«abisso» della malinconia*

Per i limiti che mi sono imposto, non è qui il caso di verificare testualmente, nella loro totalità almeno, gli effetti destabilizzanti dell'abbandono al «gorgo ritroso delle memorie», all'«immensa rete oscura, tutta piena di cose morte»⁴⁶ e lo scarto irriducibile che si apre tra tempo obiettivo e tempo soggettivo, ovvero tra il movimento delle cose esteriori e le proprie acquisizioni interiori, tra il tempo del mondo e il tempo 'vissuto' dell'individuo. Scarto caratterizzante l'essere malinconico, la sua assottigliamento del passato, unica dimensione in cui affogare e rilassare la «perdita di conoscibilità del mondo [...] e del proprio corpo vivente» inteso come corpo-soggetto e non come corpo-cosa, corpo-oggetto⁴⁷.

Giorgio, infatti, da un lato non riesce più a «ravvicinare l'io di quel tempo all'io presente»⁴⁸. L'eroe rianella gli eventi passati con ossessiva precisione, pur confusamente respingendoli, e sen-

1880, pp. 340-372. La traduzione del testo di Richet, da cui sono tratte le citazioni, si può leggere in S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo* (con testi di Richet, Seppilli, Souriau), Firenze, Alinea, 1987, [pp. 133-161], p. 155. Ma al sonnambulismo è dedicata per intero l'ultima parte dell'articolo di Richet (pp. 153-161).

⁴⁶ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 669-673.

⁴⁷ E. BORGNA, *L'esperienza del tempo nella malinconia*, in AA.VV., *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di A. DOLFI, Roma, Bulzoni, 1991, [pp. 33-51], p. 49. Sul «corps comme objet», sul «réflexe» (che «ne résulte pas des stimuli objectifs, il se retourne vers eux, il les investit d'un sens») e sulla «perception» («en tant qu'elle ne pose pas d'abord un objet de connaissance et qu'elle est une intention de notre être total») come «modalités d'une vue préobjective» che è «l'être au monde», cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 e «Tel», 1990, [pp. 87-105], pp. 94-95.

⁴⁸ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 690 (corsivi del testo).

te di essere in ritardo rispetto alla scansione temporale della vita:

Io sono perpetuamente ansioso; e neanche la mia ansietà è bene definita. Io non so se sia l'ansietà del fuggiasco inseguito alle calcagna o quella di chi insegue senza mai raggiungere. Forse è l'una e l'altra insieme⁴⁹.

Dall'altro lato, in questa percezione intuitiva della divaricazione tra il tempo interiore «che si inercializza» e quello del mondo⁵⁰, frattura che spossa il personaggio del proprio dominio cerebrale sul corpo e le cose, l'Aurispia mantiene però un sovraeccitato contatto fisico, epidermico, sensoriale con la sua realtà corporea, in cui a tratti alterni intravede scientificamente i «nervi malati»⁵¹ e ne enfatizza, autosuggestionandosi, i sintomi fisiologici (formicolii, calore al cuoio capelluto, emicranie, torpori)⁵² e quelli psicologici, specie a contatto o in prossimità (fisica o immaginaria) delle figure femminili, assimilate e confinate in un'«aura» insana di delirio, tifo, malinconia, istero-epilessia e sterilità: la madre, la zia Gioconda, la sorella, Ippolita. Un esempio:

La stanza della zia era aperta, illuminata. Egli fu assalito da uno strano terrore, da una specie di pánico, pensando che avrebbe potuto vedere a un tratto comparir su la soglia la vecchia dalla maschera cadaverica [...] Rimase fermo, senza osare di muoversi, mentre un cerchio gli fasciava il capo dilatandosi e restringendosi con il palpito dell'arterie come fosse d'una materia elastica e fredda. I nervi lo dominavano, gli imponevano il disordine e l'eccesso delle loro sensazioni. Udì tossire la vecchia, trasalendo⁵³.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 716.

⁵⁰ E. BORGNA, *L'esperienza del tempo nella malinconia*, cit., pp. 43-44. Ma cfr. J. STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures sur Baudelaire*, Paris, Juillard, 1989, a cui Borgna si rifà direttamente, riassumendone e amplificandone alcune considerazioni.

⁵¹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 714.

⁵² Questi stati patologici ci ricordano ancora i sintomi del sonno indotto elencati da Richet: stanchezza e appesantimento singolare, vaghe sensazioni di caldo, di freddo, di formicolio. Cfr. CH. RICHET, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, in S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, cit., p. 155.

⁵³ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 735.

Per ora è comunque sufficiente rilevare, in sintesi, come ad una confusa percezione del presente – perché scissa in un binomio conoscitivo che non trova equilibrio – si associ una patologica sensibilità retrospettiva che spinge concentricamente il protagonista verso «l'abisso» e «l'atto finale», la «morte volontaria come troncamento della angoscia e della sofferenza» in un orizzonte ormai privo «di ogni speranza e di ogni trascendenza»⁵⁴.

IV. *Cartelle cliniche e separazioni degli amanti: fenomenologie della morte e effetti di straniamento*

All'inizio degli anni Ottanta escono tre contributi che toccano, più o meno direttamente, l'argomento di questo capitolo. Sono le *Note sui personaggi femminili del D'Annunzio* di Vittorio Roda, pubblicate negli *Studi in onore di Raffaele Spongano* (Bologna, Boni, 1980), riapparso, quattro anni dopo, come preziosa 'postilla' a *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra '800 e '900* (Bologna, Pàtron, 1984). E, in quel mezzo, i due volumi di Annamaria Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, (Bologna, Pàtron, 1982), e di Arturo Mazzearella, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio* (Napoli, Liguori, 1983).

Si tratta di lavori diversi, e di diversa impostazione: dall'acribia storicistica e dalla precisa ricostruzione di un fecondo momento di scambio tra ricerca letteraria e scientifica della Cavalli Pasini⁵⁵ all'analisi simbolico-testuale di Mazzearella, per risalire fino alle intuizioni di Roda fra psicologia, psichiatria dinamica e psicanalisi⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 1018 e 1015 e E. BORGNA, *L'esperienza del tempo nella malinconia*, cit., p. 45. Cfr. ora G. OLIVA, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

⁵⁵ Cfr. della stessa *Scienza e romanzo nel secondo Ottocento italiano*, «Otto/Novecento», 5, 1978, pp. 37-65.

⁵⁶ Le incursioni dello studioso tra *fin de siècle* e primo Novecento sono note, da *Decadentismo morale e decadentismo estetico* (Bologna, Pàtron, 1966) a *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio* (Bologna, Boni, 1978). Ma è con i lavori raccolti ne *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana tra '800 e '900*, cit., e in *Homo*

Ma per quel che riguarda il discorso specifico sul *Trionfo della morte* (1894) l'analisi dei tre critici trova una base comune nella coppia oppositiva protagonista-deuteragonista, un postulato su cui ragionare, quasi una conseguenza immediata di un testo forse troppo facilmente avvicinato alle profonde e didascaliche antinomie di *Sesso e carattere* (1903)⁵⁷ o alle osservazioni di Krafft-Ebing e, poi, di Freud sulla struttura bipolare della pulsione d'impossessamento⁵⁸.

Con questo non si vuol dire che sia scorretto precisare brillanti anticipazioni e dichiarare via via singolari coincidenze di testi lontani nel tempo e nello spazio, anche se non di molto, giustamente evidenziando una sensibilità d'eccezione che capta

duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura moderna (Bologna, il Mulino, 1992), che egli focalizza ulteriormente la sua attenzione sulla crisi dell'unità del soggetto – dell'impianto tradizionale dell'uomo ottocentesco –, sulla scoperta della natura 'plurale' dell'individuo e la consolatoria e normalizzante tensione verso la ricomposizione della *facies* umana, operata tramite una serie di procedimenti alterni di appropriazione e spossessione, mediazione e sovrapposizione; esperienze analizzate alla luce della vicina rivoluzione freudiana, con intelligenti aperture alla psichiatria e alla psicologia otto-novecentesca. In questo contesto interpretativo si sono mossi anche, più o meno di recente, F. CABURLOTTO, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo: sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia, Cafoscarina, 2007, [pp. 31-99], pp. 58-68, e S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, cit., che privilegia però in particolare la «psicologia del profondo». Perché, spiega Ferrari, quest'ultima «tenta di accogliere e conciliare» le «due anime» della psicologia: specificità scientifica, del resto «negata» dalle scienze naturali cui essa affida il grado della propria sperimentabilità, e sapienza amica, quella dei poeti ma anche di molti scienziati. Diviene così la disciplina che interpreta in maniera più naturale il disagio e l'ansia dell'orizzonte scientifico, letterario e sociale *fin de siècle*.

⁵⁷ È talora il caso, mi sembra, di A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, cit., pp. 242-248 (ma cfr. della stessa il recente *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 217-231), e di A. MAZZARELLA, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, cit., pp. 77-78 (ma cfr. tutto il cap. II, *La discordia dei sessi*, pp. 71-86). Un implicito invito alla calma nel cercare determinati accostamenti è quello di A. ANDREOLI, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 38-39, che tiene presente, oltre al contesto in cui opera l'autore, la «teoria della percezione che lo fa attento persino ai minimi dettagli, a cominciare dalla veste tipografica del libro [...] fino all'oculatissimo dosaggio della *réclame*» (p. 45), e che attenua conseguentemente ogni scelta letteraria e ideologica di uno spirito mai sazio ma anche attento alle esigenze dell'editoria e dei lettori. Per l'Andreoli alcune «sprezzature» della donna nel *Trionfo della morte* – ricordiamolo, è del 1894 e la gestazione, piuttosto lunga, risale al 1889 – appartengono a un «catechismo misogino, utile alla finzione romanzesca» di un testo partorito da «quasi un Weininger».

⁵⁸ V. RODA, *Il soggetto centrifugo*, cit., pp. 292-293.

nel proprio orizzonte culturale, con una fittissima rete di letture⁵⁹, una quantità impressionante di stimoli e linee di sviluppo. Solo si notano i limiti di una premessa che tende a irrigidire la ricerca entro le coordinate di una dicotomia che organizza e fissa una volta per tutte la fisionomia e, con essa, la patologia dei due personaggi principali, non scorrendo, a mio avviso, quanto della malattia femminile, nella specifica caratterizzazione dell'isteria e della sterilità, risponda a una proiezione illusionistica, pur con debiti scientifici, propria del punto di vista maschile all'interno del romanzo (e non solo a livello autoriale, fuori del testo). Insomma, non mi sembra che si possa rinviare immediatamente il discorso a delle categorie interpretative extraletterarie con le quali il romanzo dannunziano sembra giocare in anticipo. L'occasione è ghiotta – è vero – ed è facile compilare delle cartelle cliniche leggendo il *Trionfo della morte*⁶⁰. Tuttavia, se non si tiene conto precedentemente dello straniamento operato dalla focalizzazione interna sul protagonista, complice anche un narratore che oscilla fra un'ambigua adesione alle eroiche e misogine meditazioni di Giorgio e uno smascheramento delle sue stigmate, si rischia di perdere di vista la vera identità e le relazioni degli amanti, esaltandone o, al contrario, sminuendone la funzione sostenuta all'interno del meccanismo narrativo. Intendendo semplicemente per 'funzione' la somma delle esperienze che li caratterizzano come entità autonome e nei loro reciproci rapporti.

E nella prospettiva di questo lavoro, che non ha la pretesa di esaurire il problema della rappresentazione della sterilità e dell'isteria – anche contestualmente: si pensi, per esempio, al Capuana di *Profumo* (1891) – e le complesse dinamiche testuali ad esso innegabilmente collegate, si potrebbe pensare, per

⁵⁹ «Je crois qu'il faut avoir tout lu»; «Oh! dit-il, j'ai une méthode à moi pour lire vite et tous les livres. Je suis un terrible travailleur [...]» (A. GIDE, *Journal* (1889-1939), Paris, Gallimard, 1939 e 1965, p. 62). Cfr. G. TOSI, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in AA.VV., *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 22-24 aprile 1981, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1983, pp. 129-130.

⁶⁰ A. MAZZARELLA, *Il piacere e la morte*, cit., pp. 78-79.

esempio, alla diversa disposizione di Giorgio e Ippolita in due emblematici momenti della loro storia d'amore. Scelta che – oltre a rintracciare, come vedremo, due diversi aspetti della narrazione, due 'forme' distinte del rapporto romanzo-malattia (rapporto che comunque non muta col mutare della rappresentazione) – ha l'intenzione di rendere palese il già evidente legame che nel *Trionfo della morte* connette strettamente il dato patologico alla seduzione del corpo femminile⁶¹.

(1) *La separazione definitiva*, ovvero gli episodi immediatamente precedenti alla «lotta breve e feroce come tra nemici implacabili» che in VI, II riassumono i processi morbosi sottesi alla fine della relazione. E penso si possa parlare di «separazione» nonostante il finale 'epico-tragico' ne enfatizzi il vincolo e non la frattura («E precipitarono nella morte avvinti»)⁶²; insinuando forse, oltre i classici riferimenti, per l'epoca, dell'androginia e dell'«identité masculine en crise»⁶³, una più ambigua e implicita 'conciliazione' – e *non* comunque una suprema cristallizzazione – degli *opposti* nel «non-savoir», nell'«ignorance» del punto estremo, della «définitive sortie»⁶⁴ dalla vita (malattia-salute, lassezza-energia, amore-morte, follia-ragione, natura-pensiero; dove i primi termini delle coppie oppositive non sono interamente ascrivibili o, meglio, isolabili nel personaggio femminile e viceversa).

(2) *La separazione temporanea* dovuta alla malattia della donna. «Un terribile male, già da lei sofferto nell'infanzia, un male nervoso che aveva le forme dell'epilessia»⁶⁵, confuso forse volontariamente nell'*iter* del romanzo, assecondando le vecchie teorie uterine che continuavano a godere nella ginecologia del-

⁶¹ Cfr. il primo capitolo di questo volume.

⁶² G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1018.

⁶³ A. MAUGUE, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle (1871-1914)*, Paris-Marseille, Rivages, 1987, pp. 34-38, 69-77, 85-91. Sui percorsi dell'androginia tra Ottocento e Novecento cfr. F. FRANCHI, *Le metamorfosi di Zambinella*, Bergamo, Lubrina, 1991.

⁶⁴ J. STAROBINSKI, *L'épée d'Ajax* (1968), in *Trois fureurs*, cit., p. 55.

⁶⁵ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 694.

l'epoca di un credito indubbio, con un ritorno della «malattia della matrice», probabile causa della sterilità. Infatti, questo morbo, che colpisce Ippolita subito dopo le nozze e la preserva dal «contatto odioso con l'uomo che s'era impadronito di lei come d'una preda inerte», lascia alla donna «un residuo d'isteralgia» che si manifesta con forme simili a quelle di un attacco istero-epilettico: «contrazioni di spasimo», «sincopi gelide che la facevano sembrare morta», «convulsioni raccolte i cui soli sintomi esterni erano il pallore livido, lo stridore dei denti, la contrattura delle dita, lo sparire dell'iride nel bianco sotto la palpebra»⁶⁶.

Ma bisogna andare oltre. Spingere lo sguardo al di là della terminologia medica e della sintomatologia dei disturbi isterici, con la diagnosi, già di Charcot e poi, verso nuove profondità, di Freud e Breuer⁶⁷, della malattia del sistema nervoso come manifestazione di un male che affonda le sue radici nel «passato». Passato che qui e in altre parti del romanzo rovina nell'«artificio», invenzione della memoria che non 'scava' terapeuticamente nello stato patologico dell'amante ma serve solo a ricostruirne una biografia 'reale' e uno *status* sociale sul piano della vicenda romanzesca.

Ci si potrebbe chiedere – inseguendo, tra psicologia del profondo e antropologia psicanalitica, le riflessioni di Igor Alexander Caruso⁶⁸ – quale sia il punto di vista che nel testo *indaga* sulla prima forzata separazione e in che misura tenda ad «esorcizzare», esaltandola, la presenza della morte nella vita fino a rovesciarne i termini (la vita *contaminata* dalla morte, dalla visione della malattia) in un dolore narcisistico che finisce per soffocare l'«altro» nell'omicidio premeditato e compiuto (e non

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 810-811, 814.

⁶⁷ J. BREUER - S. FREUD, *Studi sull'isteria* (1892-1895), in S. FREUD, *Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, a cura di C.L. MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 e 1990, vol. I, pp. 161-439. Ma si vedano anche, nello stesso volume, gli *Abbozzi per la «Comunicazione preliminare»* (1892), pp. 135-146.

⁶⁸ I.A. CARUSO, *La separazione degli amanti. Una fenomenologia della morte* (1974), Torino, Einaudi, 1988, pp. 9-35, 238-263 e 305-333.

solo pensato come rinuncia masochistica all'oggetto amato nella drammatica impraticabilità di un amore sterile) sul piano del 'reale' come attuazione di un meccanismo di difesa e di una «salvazione». Salvazione che, quasi come in una parabola, «pour donner une figure au résidu d'hostilité» si adopera per «inventer l'Anti-Christ»⁶⁹ e per trovarlo nella donna malata. O forse, più semplicemente, Giorgio ha bisogno di una controfigura per morire, per poter rappresentare attraverso la morte dell'amante, nel silenzio della sua coscienza 'bloccata', la sua stessa morte; perché, come tutti noi, non può immaginare di essere *personalmente* colpito da quella circostanza «toujours étrangère à l'essence de la créature»⁷⁰; perché continua ad essere uno spettatore importuno, uno sguardo vivo su un morire fittizio⁷¹.

In questa prospettiva «le saut dans la mer» – anticipato significativamente con esito negativo in una «expérience d'énergie comme celle de la nage» nell'episodio del bagno (V,VII) –, «le saut dans l'inconnu», a cui Bachelard fa reclamare «un don total, un don intime» e «l'action vigoureuse d'un génitif», delega alla donna la morte nella sua duplice e contraddittoria dimensione di evento naturale e fatto patologico⁷² e suggella la fine dell'alternativa fra illusione e malattia, fra desiderio e coraggio, infine fra amore e morte. Nell'«initiation dangereuse», nell'«initiation hostile»⁷³ di un'acqua sanguigna, «féminine et néfaste par excellence»⁷⁴, Giorgio finisce così per contemplare insieme l'attaccamento e la disidentificazione dall'«oggetto», la lotta e la conciliazione.

⁶⁹ J. STAROBINSKI, *Le combat avec légion*, in *Trois fureurs*, cit., p. 110.

⁷⁰ V. JANKÉLÉVITCH, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 53.

⁷¹ S. FREUD, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* (1915), in *Opere 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, a cura di C.L. MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, vol. VIII, p. 137. Cfr. inoltre I.A. CARUSO, *La separazione degli amanti*, cit., pp. 29-35.

⁷² G. BACHELARD, *L'eau et le rêves*, cit. pp. 222, 224 e 221.

⁷³ *Ibidem*, p. 222.

⁷⁴ G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969), Paris, Dunod, 1984, p. 107 (ma cfr. pp. 103-110).

V. *Lettere e trattati: voyeurismo visionario
tra anatomia e autopsia*

La prima separazione degli amanti ci viene raccontata per lettera o, meglio, attraverso quel 'gioco' epistolare in cui Ippolita offre a Giorgio l'opportunità di ricontemplare le proprie *visioni*. Un gioco della memoria dove il narratore è chiamato a colmare il vuoto d'informazione che crea lo stralcio del protagonista ma soprattutto dove il personaggio «se substitue à l'auteur et l'évince, puisqu'il est lui-même l'écrivain» e, in quel preciso momento, «personne ne parle ni ne pense à sa place, c'est lui qui tient la plume»⁷⁵.

La lettera cede a Giorgio la voce narrativa e gli permette di scrivere il racconto dal suo punto di vista, dall'ottica di chi, attraverso la lettura di un trattato di malattie nervose e il riaffiorare di un «sentimento illusorio di non so quale comunione», opera un netto capovolgimento dei valori e dei desideri che solitamente accompagnano una lettera indirizzata a un infermo. A tal punto che l'inserito epistolare di I,VI finisce per autocontestare la sua stessa funzione strutturale, di *tranche de vie*, e per trasformarsi in un quadro onirico, il cui significato, oltre «le sardisme profond du traitement infligé à la figure féminine», oscilla «entre avoir peur et faire peur, entre la vision épouvantée et le voyeurisme» connesso allo spettacolo della donna tormentata dalla malattia⁷⁶.

Tu non imaginerai giammai lo sbigottimento ch'io ho nello spirito. La mia tortura maggiore è questa implacabile lucidezza della visione fantastica. Io ti *vedo* contorcerti, nell'accesso; io *vedo* i tuoi lineamenti scomporsi e illividirsi, i tuoi occhi volgersi disperatamente sotto le palpebre rosse di pianto... Io *vedo* tutta la terribilità del male, come s'io ti fossi vicino; e, per quanti sforzi io faccia, non riesco a scacciare l'orrida visione. E poi, *mi sento* chiamare. Ho proprio negli orecchi il suono della tua voce, un suono roco e lamentevole, come di chi chie-

⁷⁵ J. ROUSSET, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 68.

⁷⁶ J. STAROBINSKI, *La vision de la dormeuse* (1972), in *Trois fureurs*, cit., p. 131.

de aiuto e non ha speranza di aiuto⁷⁷.

E nella lettera di «tre giorni dopo» si legge ancora:

Duro fatica a scrivere queste righe. Vorrei rimanere immobile, in silenzio, là nell'angolo, nell'ombra, a pensare, ad evocare la tua immagine, ad evocare il tuo male, a *vederti*. Provo non so quale attrazione irresistibile verso questa tortura volontaria [...]. Mio Dio! Vedo le tue mani pallide e convulse; e vedo tra le dita la ciocca dei capelli strappati...⁷⁸.

Quello che colpisce, con un'evidenza singolare, è che non si tratta propriamente di un sogno o, se si vuole, di un «*rêve typique*». Vale a dire di una visione nel sonno influenzata dallo stato di salute dell'amata. **Il mittente reclama con forza l'«implacabile lucidezza della visione fantastica» e la mostra intenzionalmente «non comme un simple emblème» di un moto dell'anima «mais comme une scène “vécue”»⁷⁹.** A tal punto che la lettera, la scrittura, non solo non possono diventare un *comptendu* sulla vita dei due amanti ma finiscono per essere percepite come degli ostacoli alla piena espansione (e fruizione) dell'attività onirica («Duro fatica a scrivere queste righe»).

Giorgio vuole rivivere nella sua interezza il 'terrore' del male, il patimento della donna soffocata dalle convulsioni ma con «l'importante *différence de l'extériorité transformant en spectacle ce qui fut vécu sans possibilité de recul*»⁸⁰. Ed è in questa prospettiva di *simulazione* che trova un uso legittimo il trattato di malattie nervose, la cui lettura è citata nella lettera immediatamente successiva col pretesto di assicurare Ippolita riguardo la sua guarigione:

Tu disperi senza ragione. Ieri passai gran parte della giornata intorno a un trattato su le malattie nervose, per conoscere il tuo male. Tu guarirai, certamente⁸¹.

⁷⁷ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 694-695 (corsivi del testo).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 695 (corsivo del testo).

⁷⁹ J. STAROBINSKI, *La vision de la dormeuse*, cit., p. 136.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 138.

⁸¹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 695-696.

La visione, per diventare tale, deve precisarsi, lasciarsi affermare dal soggetto che la evoca. Logico allora il rinvio scientifico ad una autorevole fonte d'informazione quale un saggio sulle malattie del sistema nervoso. Tradizione medica (medico-letteraria) e *voyeurismo* diventano così le coordinate all'interno delle quali il protagonista rintraccia la possibilità di *dire* la donna e la malattia.

Se ora pensiamo con Alessandro Fontana che «la natura dell'isteria, se di natura si può parlare, è stata proprio in questo esistere nell'apparire, come se esistenza e apparenza non fossero che un tutt'uno, come se l'essere non fosse che nel mostrarsi»⁸², possiamo comprendere bene come il «terribile male» di Ippolita, quel «male nervoso che aveva le forme dell'epilessia»⁸³, provochi e autorizzi la «visione fantastica» di Giorgio, il «rapporto di evocazione e di dipendenza reciproca di cui l'ipnotismo sarà la figura simbolica»⁸⁴.

Nel nostro caso specifico però, Giorgio, ipnotizzatore e ipnotizzato, di fatto entrerà nella visione, *si sentirà chiamare*. Se è vero che «l'occhio suscita il morbo e il morbo non esiste senza l'occhio»⁸⁵, è anche vero che qui occhio e morbo si identificano pienamente. *L'uomo che vede soffre e fa soffrire. Non c'è teatro, rappresentazione e distribuzione scientifica delle *dramatis personae*, ma solo autoconstatazione del proprio ruolo, «uno e indiviso». La conoscenza è perduta.*

Malattia e visione, scienza e sogno si confondono nella parola evocatrice del protagonista e nello spettacolo che ne scaturisce. Ma la differenza fra i termini, concepiti come estremi, resta e il romanzo deve scegliere la sua via, la sua «bellezza». Anche il suo modo di *uscire* dall'«analisi», di salvare nel «sogno» una

⁸² A. FONTANA, *L'ultima scena*, in D.-M. BOURNEVILLE - P.-M.-L. RÉGNARD, *Tre storie d'isteria*, Venezia, Marsilio, 1982, p. 15. Ma sul problema della natura dell'«isterismo» si veda l'intelligente e stimolante discorso di Th. S. SZASZ, *Il mito della malattia mentale. Fondamenti per una teoria del comportamento individuale* (1961), Milano, Il Saggiatore, 1966 e 1980; in particolare pp. 25-64 e 97-124.

⁸³ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 694.

⁸⁴ A. FONTANA, *L'ultima scena*, cit., p. 16.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

ricerca «materiale» sulla donna e sull'isteria.

L'idea è che la *fiction* di d'Annunzio, contro la «scienza della psiche umana» verso la quale «i nuovi romanzieri d'Italia» inclinano, si rifiuti di divenire «anatomia», analisi metodica e minuziosa del sistema nervoso, dissezione patologica di un fenomeno psicofisiologico come l'istero-epilessia, misura e catalogo «con precisione grafica» delle alterazioni indotte negli organi e nei tessuti da questo processo morboso. **Nel romanzo non deve funzionare tutto come nelle lezioni di Charcot, che cattura e riproduce «con indiscutibile esattezza» la malattia e i «fenomeni [...] così stravaganti e bizzarri» ad essa connessi⁸⁶. L'analisi può servire come punto di partenza. Il trattato, lo studio scientifico sono fonti d'informazione necessarie ma non devono – e, di fatto, non possono – ostruire l'accesso dell'uomo all'«incoercibile sogno»⁸⁷.**

È bellissima, oggi. È pallida. Mi piacerebbe sempre afflitta e sempre malata. [...] Il suo viso ha quasi sempre un'espressione profonda, significativa, appassionata. Qui sta il segreto del suo fascino. La sua bellezza non mi stanca mai; mi suggerisce sempre un sogno. Di che si compone la sua bellezza? Non saprei dire. Materialmente, non è bella. [...]»⁸⁸.

Lo sguardo del «*Dormeur éveillé*» non *legge* la malattia; non è un testimone silenzioso che sorveglia uno stato patologico per ascoltarne il linguaggio. **In questa nuova visibilità non è più lo sguardo clinico di cui parla Foucault: puro, muto e senza gesto⁸⁹. Nella visione di Giorgio «tramonta il vecchio tema della naturalità dell'oggetto e quello, più recente, dell'obiettività dello sguardo» e la malattia prende forma nel «teatro di posa» dell'isteria («Il suo viso ha quasi sempre un'espressione profonda, significativa, appassionata») che è all'origine di opere come**

⁸⁶ C. RICHTER, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, in S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, cit., p. 135.

⁸⁷ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 641.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 652-653.

⁸⁹ M. FOUCAULT, *Nascita della clinica* (1963), a cura di A. FONTANA, Torino, Einaudi, 1969 e 1982, pp. 126-143.

l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-1880) di Bourneville e Régnaud, o *Les démoniaques dans l'art* (1887) di Charcot e Richer⁹⁰.

L'occhio crea il proprio mondo, ne tutela e ne difende l'esistenza, a costo di chiudersi in quell'isolamento, in quella perdita di tensione conoscitiva che con Bachtin potremmo indicare come «comprensione passiva»⁹¹. L'eroe perde di vista l'«oggetto» e ragiona solo sulla sua parola, che si rovescia su sé stessa. La malattia 'osservata' non è quella di Ippolita, ma quella conosciuta nel trattato e proiettata sull'*imago* della visione. La donna del *Trionfo della morte* non è quella 'reale', ma quella evocata nella lettera e poi duplicata continuamente nel corso del romanzo.

Giorgio non illumina l'«oggetto» e aspira «alla piena riproduzione di ciò che è già dato nella parola compresa»⁹². È per questo che, nonostante cerchi di mettere «nelle sue parole la sicurezza e l'esattezza dimostrativa apprese nelle pagine degli analisti»⁹³, viene meno in lui la fiducia nella «materiale angustia» della parola, «segno imperfetto»⁹⁴ che non rispetta e rompe il silenzio dell'ipnosi. Così come la vitalità che Ippolita naturalmente manifesta all'eremo tradisce il «cadavere»⁹⁵ della visione.

⁹⁰ A. FONTANA, *L'ultima scena*, in D.-M. BOURNEVILLE - P.-M.-L. RÉGNAUD, *Tre storie d'isteria*, cit., p. 17, volume che offre una traduzione parziale della monumentale *Iconographie*; J.-M. CHARCOT - P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887, ora trad. it. Milano, Spirali, 1980. Cfr. inoltre, sulla «scène toute visuelle de la consultation de Charcot» in rapporto alla nuova ricerca freudiana, J.-B. PONTALIS, *Entre Freud et Charcot: d'une scène à l'autre*, in *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977 e «Tel», 1983, pp. 11-17. Ma si veda anche il quadro proposto da V. CAGLI, *Dal continente all'isola. Il passaggio di Sigmund Freud dalla medicina alla psicoanalisi*, Roma, Armando, 1998, pp. 11-32 e 33-50.

⁹¹ M. BACHTIN, *Eстетica e romanzo* (1975), a cura di C. STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1979, p. 89.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 648.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 690 e 650.

⁹⁵ Cfr. M. TOROK, *Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis*, «Revue Française de Psychanalyse», 4, 1968, poi in N. ABRAHAM - M. TOROK, *L'écorce et le noyau* (1978), Édition augmentée d'une préface de N. RAND (2001), Paris, Flammarion, «Champs», 2002, pp. 229-251; in particolare pp. 245-249.

Le «dipendenze reciproche» tra evocatore e visione, tra occhio e morbo (e tra uomo e donna), e ancora tra il vortice malinconico del passato e il presente trasfigurato dal *voyeurismo visionario*, trovano così una loro privilegiata dimensione nel «silenzio» del pensiero, spazio verginale in cui chiudere la storia e il destino dell'*io*.

Il silenzio dell'«autopsia», nel significato etimologico del termine ('osservare con i propri occhi, con la propria vista'), integra e anticipa il discorso dell'«anatomia», la parola che seziona. E l'infelice frase («[...] le parve volgarissima, poco femminile, acerba») di Ippolita, «l'anatomia presuppone il cadavere», corre sul filo di queste considerazioni più di quanto non si possa pensare di primo acchito. La donna coglie con feroce immediatezza l'operazione che compie su di lei il «pensiero [...] sempre nuovo e sempre diverso» dell'amante che, sotto la superficie del «segno», del discorso, aliena e 'svuota' il corpo femminile, rinviando la realtà delle cose oltre il linguaggio, nella cristallizzazione e nell'assolutizzazione della visione, nuovo 'referente' dove le parole del corpo muoiono e nasce il silenzio del «cadavere»⁹⁶.

VI. *Caleidoscopio patologico dell'isteria e modalità della narrazione*

Se si tiene conto di questa prospettiva straniata, di questo orizzonte limitato in cui entrano in gioco vicendevolmente la «bivocità poetica»⁹⁷ di Giorgio, il «sentimento illusorio» e la «visione fantastica», che sostituiscono nel silenzio del pensiero l'assenza della parola e della comprensione, ovvero l'autonomia significante del corpo, della malattia e delle loro immagini verbali, l'essere e l'esistenza della donna saranno rilevabili secondo

⁹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 652. Ma per l'«autopsia» cfr. anche G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, cit., p. 25.

⁹⁷ La formula è mia ma è derivata dalle riflessioni di M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 93-96.

dei criteri di lettura che non escluderanno dall'interpretazione l'aspetto 'simbolico intertestuale' ma nemmeno tenderanno a enfatizzarla unicamente in questa direzione. In questo modo si potranno sanare alcune apparenti e irriducibili contraddizioni di Ippolita (malattia-salute; morte-vita; finzione-spontaneità; silenzio-parola; paura del mare e contatto privilegiato con la natura) e la donna non sarà necessariamente costretta ('immobilizzata') sempre e soltanto attraverso i classici epiteti (bestialità, medianicità, assenza di volontà norma e dovere, frammentarietà, simulazione, differenza e caducità) di facili schemi antropologici e psicologici, nostrani o non, ereditati da un dibattito sulla sensibilità femminile le cui influenze, anche in Italia, si fanno sentire ma vanno registrate come ipotesi lungo un percorso di lettura che può produrre fecondi e brillanti accostamenti, verificabili, poi, analiticamente, testo per testo.

Se nel *Trionfo della morte* concentrare in Ippolita una sensibilità sessuale suprema, «superiore», e invalidarne le potenzialità di madre nel circuito sociale con la sterilità può significare una condanna totale del femminile⁹⁸; se l'isteria può evocare con lo spettro del passato l'«autarchica aseità»⁹⁹ di una donna che, sulla scia forse di Fosca e, soprattutto, di Marina di Malombra, chiusa nella prigione degli eventi remoti (siano essi personali o extrapersonali, episodi della memoria o avvenimenti che presuppongono freudianamente una dissociazione, una disgregazione del contenuto di coscienza¹⁰⁰), trova la forza di

⁹⁸ Cfr. ancora il primo capitolo di questo volume e, in una prospettiva diversa, G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 28-29. Si pensi, a proposito, ad un passo significativo della *Germinie Lacerteux* (1865) di Edmond e Jules de Goncourt (a cura di N. SATIAT, Paris, Flammarion, 1990, p. 148): «Il lui semblaient sentir d'avance son cœur demèrre apaiser et purifier son cœur de femme. Dans sa fille, elle voyait je ne sais quoi de céleste qui la rachèterait et la guérirait, comme un petit ange de délivrance, sorti de ses fautes pour la disputer et la reprendre aux influences mauvaises qui la poursuivaient et dont elle se croyait parfois possédée».

⁹⁹ V. RODA, *Il soggetto centrifugo*, cit., p. 280.

¹⁰⁰ Sarebbe forse possibile rileggere *Fosca* (1869), *Malombra* (1881) e il *Trionfo della morte* (1894) seguendo le evoluzioni di una malattia (tra follia, possessione e isterismo) che rende schiava la donna del passato e, paradossalmente, la libera nel presente, di fatto emancipandola dal suo stesso stato patologico; oltre che dal suo limitato orizzonte di attese esistenziali. Un accenno in questa direzione si trova in G. BÀRBERI SQUAROTTI,

agire nel presente, nella salute del suo corpo inviolabile, serrato ai vincoli della maternità e misteriosamente aperto ai momentanei e indecifrabili abbandoni al piacere (peraltro vissuti da Giorgio con timore, con un'ansia di castrazione che ci potrebbe far supporre un ritorno della favola minacciosa della «vagina dentata»¹⁰¹); se è possibile 'sognare', seguendo le 'censure' di quel «grand bourgeois misogyne»¹⁰² di Charcot, che l'isteria abbia indotto in Ippolita, separatamente dalla scuola erotica di Giorgio, l'eccelsa predisposizione alle «sapienze» e alle «seduzioni» del sesso («[...] ella portava occulto nella sua sostanza un morbo che pareva talvolta illuminare misteriosamente la sua sensibilità»¹⁰³) e che abbia finito per 'partorire', in questa esaltazione sessuale forse riconducibile agli atteggiamenti disinibiti e alle esalazioni liquide vaginali delle isteriche della Salpêtrière¹⁰⁴, la sterilità («[...] ella era, infine, sterile»¹⁰⁵), con un'implicita rivendicazione del piacere femminile, autonomo e in sé ap-

Tarchetti, la malattia, la morte, in *Dall'anima al sottosuolo. Problemi della letteratura dell'Ottocento da Leopardi a Lucini*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 58-80. Credo però che, soprattutto in *Fosca* e nel romanzo dannunziano, il passato della donna sia, come ho già anticipato e come preciserò meglio in seguito, un artificio del racconto, un'invenzione che permette al narratore di ricostruire un *background* utile alla struttura della finzione romanzesca, ma che non marca l'intreccio, il *plot*, l'azione di personaggi destinati a rimanere avvolti in una biografia sostanzialmente fittizia, proiezione di uno sguardo 'alterato', che a piacere ritrova e ricrea i 'frammenti' del reale. Come reclama, anche se in un diverso contesto d'analisi, Mario Ricciardi: «Il recupero dell'esperienza trascorsa diviene l'unico modo di concedere a Ippolita un retroterra di vita vissuta» (*Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970, p. 111).

¹⁰¹ Cfr. W. LEDERER, *Ginofobia: la paura delle donne* (1968), Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 49-57; P. ANGELINI, *Le cattive madri. L'emarginazione della donna e il mito maschile del matriarcato*, Roma, Savelli, 1974, pp. 35-50; B.A. TE PASKE, *Il rito dello stupro. Il sacrificio delle donne nella violenza sessuale* (1982), Como, Red, 1987, pp. 97-98, dove l'immagine della vagina dentata è significativamente ricondotta entro un'analisi tesa a ricostruire l'importanza della paura del femminile nei modelli archetipici dello stupro (cfr. pp. 91-99).

¹⁰² W. BANNOUR, *Jean-Martin Charcot et l'hystérie*, Paris, Métailié, 1992, p. 8.

¹⁰³ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1003.

¹⁰⁴ W. BANNOUR, *Jean-Martin Charcot et l'hystérie*, cit., pp. 202-213.

¹⁰⁵ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1004. Per la sterilità di Ippolita cfr. anche il passo a p. 808. Rinvio inoltre all'ultimo paragrafo di questo capitolo, dove accenno brevemente alle opposte associazioni fra il riso isterico e la sterilità dell'amante e fra le «risa schiette» di Candia e il suo stato di donna incinta.

prezzabile, come quello maschile, e non più vincolabile, se non per scelta, al fondamentale compito della procreazione; o viceversa, se lasciamo cadere le insinuanti ma riciclate supposizioni della Bannour sull'esclusione charcotiana della «chose génitale» nella descrizione della «grande attaque hystérique» e nella sua eziologia come una esclusione volontaria dal campo di studio e di osservazione scientifica della vita di relazione delle donne e delle meccaniche affettive familiari nella società francese del secondo Ottocento, e misuriamo invece, con Fontana, l'impossibilità per i tempi di pensare a una ricerca di questo tipo¹⁰⁶, potremmo riconoscere in Charcot colui che ha staccato «le point de départ» *necessario* dell'isteria dagli «organes génitaux», da «la lubricité» e da «l'ovaire», «toujours en jeu» nella «doctrine ancienne» – dalla psicopatologia greca e romana «jusqu'au XVIII siècle» e oltre – che alle donne aveva sempre prescritto il matrimonio come psicofarmaco¹⁰⁷, e individuare in Ippolita una «forma pura, senza correlato organico, di un'affezione nervosa in cui si ritrovano come *doppioni* [...] tutti i sintomi delle malattie mentali e organiche», ovvero, se vogliamo, «mille formes, sous aucunes»¹⁰⁸, se possiamo davvero pensare e proporre queste (e altre) interpretazioni, mimando il caleidoscopio patologico dell'isteria, non è detto però che tutte queste ipotesi trovino in sé stesse le proprie legittimazioni e un sicuro e libero corso. Sono letture 'possibili', 'frammenti' che appartengono al romanzo dannunziano nella misura in cui la letteratura, narrativa medica critica, di cui probabilmente è nutrito, ne sottrae e ne rafforza delle parti assolutizzandole e vincolandole a un senso già dato, costruito *fuori* del testo.

E se la polisemia del testo (e di questo testo in particolare) stimola idee audaci, l'analisi, anche nelle forme di una trattazione sintetica come la nostra, deve sforzarsi di ricondurle entro la dinamica strutturale che le ha generate, affrontando

¹⁰⁶ A. FONTANA, *L'ultima scena*, cit., pp. 28-30.

¹⁰⁷ É. TRILLAT, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986, p. 133; ma cfr. pp. 13-36 e 132-138.

¹⁰⁸ A. FONTANA, *L'ultima scena*, cit., p. 26; G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie*, cit., p. 69.

l'opera «non come se si trattasse di un vettore orientato compattamente in un solo senso, ma come se fosse una fonte di luce che irraggia in più direzioni, o un campo di forze in equilibrio relativamente instabile»¹⁰⁹.

In questa prospettiva, i percorsi interpretativi sopra elencati devono necessariamente fare i conti con l'amplificazione, l'esaltazione spasmodica dello sguardo maschile, non un vettore, una freccia, ma un fascio luminoso che assorbe, falsandola, tutta la realtà circostante. E il risultato dello straniamento che opera sul testo il punto di vista di Giorgio Aurispa – che incertamente ci segnala la sua difficoltà a prendere contatto col mondo e a chiarirlo fra incursioni scientifiche e fughe nel sogno, oltre che nell'«abisso» della malinconia – è l'«universo», il referente con il quale si confrontano e si devono sempre confrontare le altre voci del testo (dal narratore a Ippolita).

Il primo interprete a cui bisogna risalire è l'uomo. La prefazione è, a riguardo, estremamente limpida e il testo è costruito intorno alla focalizzazione interna sul protagonista, «“modello dello mondo”»¹¹⁰. Il personaggio femminile è un accessorio; la «bella donna voluttuaria»¹¹¹ è, si potrebbe dire riprendendo una stoccata di Lord Henry a Dorian Gray, «sesso decorativo»¹¹². E mi risulta difficile non pensare a quella figura di donna aureolata, alla maniera preraffaellita, di Sartorio per la prima puntata de *L'invincibile*; o a certi programmi editoriali in cui erano fondamentali le copertine (dalla «Collana moderna»

¹⁰⁹ F. MORETTI, *L'anima e l'arpa. Riflessioni sugli scopi e i metodi della storiografia letteraria*, in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, [pp. 3-49], p. 27.

¹¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 640.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 643.

¹¹² O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray* (1890 e 1891), in *Opere*, a cura di M. D'AMICO, Milano, Mondadori, 1979 e 1990, p. 44. Solo una precisazione. Il testo del romanzo pubblicato in questa edizione corrisponde alla versione originaria, apparsa sul «Lippincott's Monthly Magazine» il 20 giugno del 1890 (numero di luglio; cfr. *ibidem*, p. 934). Le varie edizioni correnti dell'opera si rifanno invece alla pubblicazione in volume dell'anno dopo (aprile 1891), che presenta una ristrutturazione generale della materia in un nuovo ordine, sostanzialmente dovuto all'aggiunta di diversi capitoli. Il passo, da cui è estrapolata la nostra citazione, è presente comunque in entrambe; al capitolo III nella prima edizione, al capitolo IV in quella in volume. Cfr. per esempio O. WILDE, *Il ritratto di Doria Gray*, a cura di F. MARENCO, Milano, Garzanti, 1981, p. 66.

di Angelo Sommaruga a certe pubblicazioni della Tipografia Editrice di Napoli)¹¹³.

Il corpo femminile è «materia»¹¹⁴ su cui far esercitare le aspirazioni di una «coscienza sempre vigile», nello stato di ragione come nel sonno; quel sonno indotto in cui «l'intelligenza» è «forse pervertita» ma «non è diminuita [...] anzi sovrecitata e assai viva»¹¹⁵. E forse Munch è uno dei pochi che ha tradotto questa cerebrale ossessione erotica in un'immagine diretta, fuori dai tradizionali percorsi visivi. Penso a un'opera del 1897, *In un cervello d'uomo*, dove «le crâne ouvert donne directement la «réponse»: ce qu'il y a dans le cerveau de l'homme, c'est un corps de femme»¹¹⁶.

Ma nel *Trionfo della morte* è possibile rintracciare anche un'autonoma identità femminile. Dietro l'immagine della «Nemica» c'è un corpo che fugge. Non un 'doppio' che elude l'azione appropriativa dell'uomo convertendola, secondo il bipolarismo della pulsione d'impossessamento, nell'annichilazione del visionario creatore, né una giovane piccolo-borghese che non intende nulla della dimensione patologica in cui si esalta il raffinato 'gioco' spiritual-erotico dell'amante¹¹⁷.

La malattia e la salute, il fascino e il carattere della donna, si potranno ritrovare nello scarto che si produce, nel testo, fra l'illusione che creano la medicina e la psichiatria utilizzate nell'ot-

¹¹³ Si veda V. SALIERNO, *Gli illustratori di d'Annunzio*, Chieti, Solfanelli, 1989. Cfr. oltre al gran lavoro di G. SQUARCIAPINO, *Roma Bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950, l'Introduzione di R. SCRIVANO a G. D'ANNUNZIO, *Il libro delle vergini*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 7-17.

¹¹⁴ O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, in *Opere*, cit., p. 44.

¹¹⁵ C. RICHEL, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, in S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, cit., p. 157.

¹¹⁶ C. QUIGUER, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 58.

¹¹⁷ V. RODA, *Il soggetto centrifugo*, cit., pp. 293 e 284-285. Jacques Goudet intuisce l'«importanza dialettica» di Ippolita ma cristallizza poi la figura femminile («quasi un'allegoria») come «incarnazione della lussuria», come «l'Altra, associata opposta all'Io, complementare e antagonista» (*D'Annunzio romanziere*, Firenze, Olschki, 1976, [pp. 113-166], p. 149; cfr. in particolare pp. 146-150). Ma cfr. G. D'ANNUNZIO, *La Nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, cit., pp. 79-190 e 191-244.

tica deformante e falsante del protagonista e la realtà, la vera dimensione del corpo femminile, che fa capolino nelle stesse parole di Ippolita, nei silenzi, nei gesti e nei lineamenti muliebri, e, mi è parso, in alcuni interventi del narratore, ambigualmente oscillante fra la volontà di aderire alla prospettiva della donna, conferendole un potere di demistificazione, e il desiderio di controllarla severamente fino all'inibizione di tale potere.

Per esaminare la complessa dinamica dei rapporti fra voce narrativa e personaggi, concentriamoci ora, per una rapida analisi campione, sull'ultimo capitolo del romanzo (VI, II) ovvero sulla seconda e definitiva separazione dei due amanti, cercando di stabilire – là dove non entri in gioco uno strumento come la lettera che, con una restrizione di campo mirata, in cui 'voce' e 'modo' si identificano, conferisce autorità al personaggio che la scrive – quali siano le modalità espressive che regolarizzano, enfaticizzandoli o, al contrario, riconducendoli alla 'norma', gli stati patologici del *voyeurismo* visionario e della malinconia, da un lato, dell'isteria e della sterilità, dall'altro.

VII. *Dall'autore all'eroe e ritorno: funzione e limiti della parola di Ippolita*

Il *Trionfo della morte* è un romanzo molto complesso. Nonostante corra ancora sui binari del naturalismo, sviluppandone anche tematiche centrali (dal dramma familiare alla tara dell'eredità, dall'ambivalenza romantico-positivista fra l'ideale semplicità del paesaggio e delle genti d'Abruzzo e le insane e selvagge masse pellegrinanti a Casalbordino all'ostinazione con cui è ricercato il dato patologico nella realtà), è un racconto spesso inafferrabile, in cui è difficile rintracciare una lineare condotta narrativa. La formazione avventurosa del testo, che ricordavo già in apertura, incide a fondo sulla sua 'continuità' stilistica, linguistica e tematica¹¹⁸.

¹¹⁸ Sulla lunga gestazione e sui rapporti fra la prima stesura, a puntate sulla «Tribuna Illustrata» nel 1890, e quella definitiva, in volume presso Treves nel 1894, si veda

Penso che comunque si possano tentare delle considerazioni generali di ordine narratologico e, conservando il discorso su un livello elementare, estendere in prospettiva, oltre il caso specifico del capitolo preso in considerazione, alcune acquisizioni che si preciseranno nel corso dell'analisi. Analisi di cui anticipo qui sotto sinteticamente i risultati, confidando, per una verifica parziale, nei pochi passi su cui, per brevità, mi sono soffermato.

La 'voce' è quella di un narratore estraneo alla vicenda che narra. Un narratore esterno e onnisciente che interviene per giudicare la condotta dei personaggi. Una voce 'fuori campo' che in maniera alterna tende a disapprovare o ad enfatizzare le azioni e i pensieri degli amanti. Anche se bisogna ammettere che l'amplificazione retorica gode di un'estensione quantitativamente limitata e l'intrusione del narratore insegue con più continuità l'obiettivo di correggere gli errori e di colmare i limiti delle prospettive dei due protagonisti, spesso con un evidente intento polemico di riprovazione, talora anche con una certa ironia. Ma sarebbe da verificare, in altra sede, con dovizia di precisi riscontri testuali, quanto del disappunto narratorio corrisponda a concreto biasimo e non invece a una patologica ricerca sull'amore nella quale non è azzardato forse rintracciare un narcisistico coinvolgimento della voce che racconta; o viceversa ma complementariamente, in che misura l'indulgenza esaurisca la sua funzione come strumento dell'ironia e non tradisca anche un processo di identificazione del narratore con l'eroe, sotteso al quale è forse un conseguente meccanismo di reciproca autoesaltazione. Non dimenticando però di partire dal testo

I. CIANI, *Da L'invincibile al Trionfo della morte*, in AA.VV., *Trionfo della morte*, cit., pp. 29-46, che offre anche un quadro sintetico ma esaustivo degli interventi più accreditati e noti sui legami che corrono fra i due testi, da De Michelis a Mariano e Jacomuzzi, da Paratore al già citato Tosi. Sul *Trionfo* come momento di sperimentazione di diverse tecniche narrative, cfr. F. ROMBOLI, *Un'ipotesi per D'Annunzio. Note sui romanzi*, Pisa, ETS, 1986, pp. 52-55. Ma nella prospettiva di questo paragrafo si veda poi soprattutto M. CANTELMO, *Lector in Triumpho: dal «Piacere» al «Trionfo della morte»* (1994), in *Il piacere dei lettori. D'Annunzio e la comunicazione letteraria*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 197-251.

e di non incollarvi frettolosamente modelli ricostruiti sugli epistolari o presi in prestito dagli scritti misogini di filosofi, neurologi e antropologi *fin de siècle*¹¹⁹.

Il 'modo' della narrazione è invece, dall'inizio alla fine della vicenda, Giorgio Aurispa, peraltro in maniera abbastanza netta e rigorosa. Il narratore adotta, come si è già detto, una focaliz-

¹¹⁹ O, ancora, ricavate da note biografiche *tout court*. Cfr. U. SERBO, *Il Trionfo della morte: autobiografia ossessiva di Gabriele D'Annunzio*, in AA.VV., *Trionfo della morte*, cit., pp. 315-324, di cui sono comunque interessanti le considerazioni iniziali sull'ambigua coincidenza fra il protagonista e lo scrittore: «il personaggio e l'autore spesso coincidono, ma nel profondo, e quindi all'insaputa dell'autore stesso, o in modo difforme dalla coscienza ch'egli crede di averne» (p. 316). Considerazioni poi ricondotte fuori del testo in una non sempre convincente relazione fra *fiction* e dato biografico, fissata nella formula del «ricordo ossessivo, ricco di componenti simboliche» (p. 317). Ma su questi problemi si vedano le giovanili riflessioni di M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* (1920-1924), in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, cit., pp. 5-187; in particolare, per il nostro caso specifico, ci sembra possano valere, almeno in parte, le osservazioni generali che si leggono alle pp. 17-19, dove Bachtin traccia un quadro sintetico dei percorsi autoriali in un'opera nella quale «l'eroe predomina sull'autore». Utilizzando queste indicazioni, potremmo forse insinuare che l'autore del *Trionfo della morte* avverte l'esigenza di allontanarsi dall'orizzonte di Giorgio e intuisce che ha bisogno di Ippolita come «punto d'appoggio» per *dire* il protagonista: un punto di vista privilegiato, perché 'altro' rispetto all'eroe e all'autore, ma che non può sostenere in sé, per le ragioni che vedremo, «l'orientamento emotivo-volitivo materiale dell'eroe e la sua posizione etico-conoscitiva nel mondo [...] con quel che di giusto o di ingiusto, di bene e di male v'è in essa». L'enunciazione femminile è così integrata dal *ritorno* dell'autore, che però non riesce a raccogliere – ci pare – l'accordo e il disaccordo con l'eroe in un'unica visione che ne trascenda la «bella datità dell'esistenza». Di fatto resta «schiavo» del suo eroe, muore con lui. Di diverso parere è Marziano Guglielminetti. Il critico individua il «limite» della costruzione narrativa dannunziana nell'atteggiamento soffocante dell'autore che predomina sull'eroe fino a rischiare di comprometterne «per sempre» l'«autonomia di linguaggio e di pensiero». Cfr. *L'orazione di d'Annunzio*, in *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964 (ma si cita dalla più recente ristampa dal titolo *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986, [pp. 11-54], pp. 36-37). Per i rapporti fra romanzo e epistolari d'amore cfr. la premessa di Bianca Borletti a G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, Firenze, Sansoni, 1954, e P. SORGE, *La corrispondenza amorosa di Giorgio e Ippolita nel Trionfo della morte e le lettere di Barbara Leoni*, in AA.VV., *Trionfo della morte*, cit., pp. 335-340, che affianca, alle lettere indirizzate a Barbarella e trasposte nel romanzo, un altro piccolo epistolario dedicato a Vinca Sorge Delfico, che «oltre ad illuminare interamente le vicende biografiche del poeta in questo interessante periodo della sua vita [...] permette di valutare nella giusta luce l'epistolario a Barbara Leoni e di precisare il valore che ad esso dà il suo autore» (*ibidem*, p. 337), ovvero quello di un componimento esclusivamente letterario.

zazione interna sul protagonista; ovvero, pur essendo sempre lui a produrre gli enunciati, ci racconta che cosa vede, pensa o prova l'uomo, punto di vista privilegiato, 'occhio' del romanzo.

Sulla complessità di questo sguardo mi sono soffermato più sopra. Ora è il momento di chiedersi se e in che misura 'voce' e 'modo' coincidano, se emergano talvolta altre prospettive sul narrato e quale grado di autonomia raggiungano. Solitamente le divaricazioni fra colui che narra e colui che vede e fra un punto di vista principale e uno, o più d'uno, secondari introducono delle fratture che veicolano nel testo le forme dell'ironia e del riso, della morale, della censura e del controllo¹²⁰.

Si potrebbe cominciare col notare che la focalizzazione interna non resta 'fissa' sempre su Giorgio e talvolta, anche se raramente, si sposta sulla donna. Adottando questo accorgimento, la 'voce' si fa garante della sensibilità femminile. Ma fino a che punto? In un primo livello del *récit*, dove i *points of view* si distinguono con facilità e l'orizzonte del personaggio è libero da contaminazioni, questo cambio di prospettiva, questa 'infrazione' – in genere breve e presente nei passi in cui l'alterazione della realtà ad opera dello sguardo maschile è, potremmo dire, «implicita», più subdola e insinuante – interviene non solo a normalizzare il linguaggio dell'uomo, quando il *voyeurismo* visionario del *dormeur éveillé* pretende di nascondersi dietro una strategia di simulazione, un artificio da «spia», ma esorcizza col riso la facile suggestionabilità, l'«alibi» del pensiero, penetrando prepotentemente nel «silenzio» del compagno con la *parola*.

Ci troviamo di fronte, insomma, a una parola dialogicamente attiva, rivolta all'oggetto (l'amante) e alla sua concreta conoscenza (un giovane uomo in equilibrio instabile, con abituali malesseri dovuti alla malinconia e all'eccesso dell'attività cerebrale); una parola che disarmonizza il precario stato psichico di una coscienza oscillante fra l'abisso malinconico del passato e la «visione fantastica» del presente; una parola che cattura le

¹²⁰ Cfr. su questi punti G. GENETTE, *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, e S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Parma, Pratiche, 1981.

evoluzioni del pensiero e le interpreta correttamente come 'deviazioni' patologiche, rompendo l'ipnosi della visione, la dimensione artificiale del sogno.

Del resto non ci si può certo attendere che a questa prospettiva sia delegato un compito simile a quello sostenuto da Angiolina in *Senilità* (1898), dove la donna – la cui «fisionomia si delinea solo attraverso i suoi comportamenti» dal momento che i «moventi psicologici delle sue azioni non sono oggetto di analisi da parte del narratore onnisciente» – è comunque e sempre, «come presenza fisica o virtuale», il «reagente» che fa venire alla luce gli schemi culturali, i miti, gli autoinganni e le maschere mistificanti di Emilio¹²¹.

D'Annunzio non è Svevo; e, ad un secondo livello della narrazione, dove il gioco dei punti di vista è volutamente confuso e le restrizioni di campo sono 'spurie', si avverte, fin dall'inizio del romanzo, un'ambigua adesione fra la 'voce' che racconta e il punto di vista privilegiato di Giorgio Aurispa: una complicità sotterranea e implicita che si manifesta nel *controllo* che il narratore opera sulla *parola* di Ippolita, controllo in cui si eclissa totalmente quell'«*ironia oggettiva*» che nel montaggio narrativo sveviano scaturlisce «dall'urto sapientemente provocato tra la prospettiva inattendibile del personaggio e la realtà oggettivata»¹²².

Se al verbo della donna è infatti permesso di funzionare come prospettiva demistificatrice, di svelare i mali fittizi che confondono il compagno, ad esso non è però consentito di guadagnare interamente il «sentimento illusorio» e la «visione fantastica» di cui è schiavo l'uomo, di svestirne il corpo femminile e di ricuperarlo nella sua integrità, nella superficie non lesa

¹²¹ G. BALDI, *Introduzione* a I. SVEVO, *Senilità*, Milano, Principato, 1989, p. XXX.

¹²² *Ibidem*, p. L. Ma si veda anche l'articolo di F. PETRONI, *La responsabilità di Emilio*, in *L'inconscio e le strutture formali. Saggi su Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1979, pp. 35-61; lavoro che inaugura un nuovo modo di leggere *Senilità*, cercando, fuori della coscienza di Emilio, il tempo (oggettivo) della storia e la particolare strategia dei punti di vista che Svevo mette in opera in questo romanzo. E infine cfr. ancora G. BALDI, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e "vita ascendente"*, Torino, Scritorium, 1996, pp. 68-70, 78-79, 105-106, 124-126, 138-139, e *Le maschere dell'inetto. Lettura di «Senilità»*, Torino, Paravia-Scriptorium, 1998, pp. 11-18, 35-38, 68-71, 83-86, 175-177.

dall'uso che del suo stato patologico ha fatto la visione. Alla donna non è consentito, insomma, di andare oltre la diagnosi per iniziare una terapia, un intervento attivo, per *attaccare* l'oggetto e non restare confinata nel campo della pura ricezione.

La parola di Ippolita ha una forte valenza conoscitiva, che va ben al di là della naturale intuizione femminile esaltata da Weininger nelle forme visionarie del misticismo¹²³. Il suo discorso non è un monologo, è rivolto all'oggetto e dialogizza con esso. La conoscenza non è perduta, come nel caso di Giorgio, ma non è sufficiente, perché la scoperta della «verità» non apre la via ad un vero processo di emancipazione in cui la donna possa ritrovare un corpo libero dalle stigmate dell'isteria e della sterilità.

Ippolita si muove ancora in un dominio di idee che non trascende la sua corporeità e la rinvia a delle coordinate 'reali' in cui si possono rintracciare i desideri delusi di una giovane piccolo-borghese: l'ansia, mal celata, di una maternità impossibile, il desiderio di dimenticare, in un uomo che ama, l'«atto di vendita [...] sancito mediante particolari formalità» in virtù del quale era stata tolstojanamente preda di un «dissoluto»¹²⁴. Non dimenticando però che qui il dato sociale non è, come per Teresa de *L'illusione* (1891), di De Roberto, o per Silvia di *Decadenza* (1892), di Gualdo, un fattore che disegna in anticipo, scavalcando di fatto la stessa volontà femminile, i movimenti del desiderio. L'indagine sullo *status* della donna è, come si è detto, un artificio del racconto che serve a ricostruire una biografia sul piano della vicenda romanzesca; biografia che, come qualsiasi altro particolare 'reale', è sostanzialmente estranea alla visione di Giorgio, l'uomo che uccide non solo il «fondo plebeo» dell'amante¹²⁵ ma anche tutto ciò che di plebeo alita ormai direttamente in lui la volgare eredità paterna.

(L'omicidio-suicidio è il destino di «celui qui ne compte que

¹²³ Cfr. A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, cit., p. 245.

¹²⁴ L.N. TOLSTOJ, *Sonata a Kreutzer* (1887-1889, ma 1891), a cura di G. PACINI, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 51.

¹²⁵ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1004.

sur soi pour vivre», di chi si affida a una visione e non al gioco dei punti di vista che dicono la sfumata e complessa realtà, di chi «se jetant hors de l'ordre collectif, il en vient inéluctablement à se jeter hors de la vie», di chi giunge a intravedere, nell'ombra della morte, nella visione del silenzio supremo, che «le bonheur est lié au non-savoir»; un «non-savoir» comunque che Giorgio insegue con un'ossessiva ricerca finalizzata in anticipo ad escludere qualsiasi 'epico' tentativo di riconciliazione con la vita (la pietà familiare, la religione del popolo, l'amore della donna), allontanando il reale nella malattia e, di fatto, la malattia nel reale. Si capisce allora come l'utopia della salvezza (e del romanzo) viaggi fra questi estremi, fra sogno e scienza, fino all'occultamento definitivo della realtà nella finzione. Poiché la morte di Giorgio è finzione e il suo «non-savoir» è frutto di un'assenza 'cercata', se non proprio teatralmente costruita; e non una dura e tragica acquisizione, rientro nel quotidiano e «nouvelle et définitive sortie», come nell'Aiace di Starobinski. «Sortie en plein jour [...] sous le soleil» di un uomo che vede e accetta la propria morte come «son but imminent, et qui peut se retourner vers la vie révolue pour la contempler à partir d'une fin déjà acceptée»¹²⁶. Un uomo insomma che vive il suo morire (e non lo immagina come Giorgio, che proietta la morte, come la malattia, nella donna) e morendo si riappropria della vita, perché non ha mai negato il suo «esistere fuori», il suo aver vissuto; e «la mort», che pure «détruit le tout de l'être vivant», «ne peut nihiliser le fait d'avoir vécu»¹²⁷).

¹²⁶ J. STAROBINSKI, *L'épée d'Ajace*, cit., pp. 25-26 e 55. In questa prospettiva, il suicidio di Aiace è anche un *sacrificio* che mira a ristabilire l'equilibrio interrotto tra individuo e società. Edgar Morin, in un libro pubblicato nel 1951, contrappone con forza la «plénitude, civique ou religieuse» del «sacrifice» al «vide social» del «suicide», che «consacre la dislocation total de l'individu» e dello «spazio collettivo». L'«individualité» del suicida «se dégage de tous ses liens» (*L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1991, pp. 59-60).

¹²⁷ V. JANKÉLÉVITCH, *La mort*, cit., p. 458. Giorgio, forse, assomiglia un po' al suicida per amore di Roland Barthes, che *parla* il suicidio allontanandolo così dalla propria esperienza esistenziale nell'iterazione infinita del discorso. Dove l'idea di *darsi la morte* può favorire la *rinascita* dell'individuo ma certo non la riappropriazione di un passato 'bloccato', di «une situation (un site) impossible» (*Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, pp. 259-260).

Ippolita dunque non può intervenire perché non può svincolarsi da sé stessa, dalle influenze *reali* del suo stato patologico, dalle *sue* convulsioni e dalla *sua* sterilità. L'incapacità di catturare e curare le visioni dell'uomo è complementare all'incapacità di pensare e aggredire la propria malattia. *Dire* il sintomo, infatti, non significa entrare nella sfera semiologica dell'*attaccare*. E conoscere la malattia e non attaccarla significa morire.

La conoscenza, in questa prospettiva, non riduce l'oggetto; finisce anzi per ridursi a suo vantaggio e per isterilire e alienare il suo strumento conoscitivo fondamentale, la parola, nelle forme del «riso spensierato, divertente e anodino»¹²⁸, di un riso «schia-vo» della propria leggerezza e fine a sé stesso, puro significante.

Il corpo malato (della donna) e il *voyeurismo* visionario (dell'uomo) giungono allora a trovare un punto di contatto nell'«oblio» della musica, silenzio che trasporta la parola «indefinitamente lontano», «fuori del mondo»¹²⁹, e contempla la morte del discorso. E la donna, che vi aderisce entusiasta per 'coprire' la sua malattia (e quella del compagno), finisce per partecipare al gioco del «creatore», sterile compositore che ha già 'scritto' il passo successivo, ovvero ha ridotto anche il riso – ultimo 'vuoto' segno della vita, ultimo ostacolo concesso dalla serietà della morte del XIX secolo borghese¹³⁰ – nel silenzio della «grande finzione» e dell'assassinio.

VIII. *Derive della parola femminile: loquacità, riso, «ricordi domestici»*

All'inizio di VI, Il Giorgio, suggestionato ancora una volta dalla cultura, dalla storia di Tristano e Isotta, decide di persuadere la donna a un sacrificio, a una morte tragica che li veda spirare insieme.

¹²⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Torino, Einaudi, 1979, p. 59.

¹²⁹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 972.

¹³⁰ Cfr. ancora M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit.

Già il narratore sembra intervenire anticipatamente a smascherare l'influsso della suggestione (e delle sue componenti, musica e letteratura) e a decretarne l'alterità e l'inconciliabilità con il destino del giovane amante:

Giorgio, come Tristano nell'udire l'antica melodia modulata dal pastore, trovava in quella musica la rivelazione diretta di un'angoscia nella quale credeva di sorprendere alfine l'essenza vera della sua propria anima e il segreto tragico del suo fato¹³¹.

Anche se un fondo di ambiguità resta ed è difficile misurare l'entità del distacco del narratore, l'uso del sintagma «credeva di sorprendere alfine» – che chiude, focalizzandosi sul protagonista, una progressione di *verba sentiendi* («credettero [...] credettero») utilizzati per dire l'entusiasmo con il quale i due amanti hanno aderito alla «grande finzione» e si sono saturati dell'«oblio letale» – parrebbe già costituire l'indizio di un'operazione di smascheramento che rinvia i pensieri dell'uomo al loro giusto dominio, quello del sogno e delle sue seduzioni. Subito dopo la domanda retorica di Ippolita, nel discorso diretto, tende a isolare Giorgio nella «finzione»:

Perché morire se io ti amo, se tu mi ami, se nulla omai c'impedisce di vivere in noi soli?¹³²

Di fronte alla *parola* che riduce il sogno, Giorgio si ritira nel *silenzio* e in questo *spazio muto* la dolce 'protesta' della donna è abbandonata a un disappunto nel quale riemergono le note riflessioni sulla «fittizia» vita interiore della «femmina» che vive fuori della «suggestione» dell'uomo: «Interrotta la mia suggestione, ella ritorna alla sua natura [...]»¹³³. Ma, prima di chiudersi nell'isolamento artificiale del silenzio, la «finzione» dell'uomo è esasperata e contrastata dalla parola di Ippolita.

Lo sguardo ansioso del visionario tradito è costretto a contemplare, dietro l'urto delle facili (ma non ingenu) repliche

¹³¹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 988.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*, p. 990.

della donna («Sì, mi piace la vita [...]»¹³⁴), la forza, l'energia vitale diffusa in tutto il corpo femminile. Giorgio deve riconoscere la salute della «bella creatura lussuriosa che respirava l'aria come una gioia». La *parola* sembra far vacillare l'associazione seduzione-malattia-morte e respingere la visione maschile oltre l'immagine muliebre, come in un'azione di esorcismo (spossessione liberazione guarigione), dove è «un rapport d'antécédence de la parole à l'événement marquant»¹³⁵:

«E se io morissi?» egli ripeté senza sorridere, sentendo ancora una volta sorgere dal fondo l'ostilità istintiva contro la bella creatura lussuriosa che respirava l'aria come una gioia.

«Tu non morrai» ella affermò, con lo stesso ardimento. «Sei giovane. Perché dovresti morire?»¹³⁶.

Ma un movimento autonomo del corpo, un'affermazione nello spazio non accompagnano il *dire* della donna. Ippolita non riesce a *vedere* il suo stato di salute. È naturalmente – è nella parola – attaccata alla vita ma sa di negarla nell'intimo del suo essere, mutilo della funzione generatrice. Lo vedremo bene più sotto.

Sana, dunque, e felice, la donna lo è nella percezione visiva del protagonista, il cui sogno è per un momento confuso da una parola, quella dell'amante appunto, che è infine gnoseologicamente simile alla sua. Una parola evocatrice di un'identità che non sostiene, un verbo che presto svanirà nel riso, nel luogo comune dei ricordi e nel falso entusiasmo del passato.

Il dialogo, di cui sopra si sono riportate due battute, potrebbe non finire mai. Parola contro parola, evocazione contro evocazione, salute contro malattia. Il gioco potrebbe davvero procedere all'infinito. Si è quasi tentati di dire che lo stesso autore non sappia come concluderlo – (e in questa prospettiva esasperare la cristallizzazione dei due personaggi nella logica serrata delle coppie oppositive, in due poli complementari e antitetici

¹³⁴ *Ibidem*, p. 989.

¹³⁵ J. STAROBINSKI, *Le combat avec Légion*, cit. p. 89.

¹³⁶ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 989.

da manuale 'lombrosiano', è evidentemente fuorviante).

Al silenzio dell'uomo si affianca (e *non corrisponde*) l'incapacità della donna di riempire lo spazio aperto dalle sue parole con un'azione, con un corpo finalmente libero, che recuperi *in sé* la sua sterilità e le sue convulsioni e non le viva come *assenza*. La 'passività funzionale' della *femmina voluttuaria* è, in questo romanzo, una chimera. Forse un effetto speciale da copertina, al limite da premessa – dove è significativo comunque che la donna sia posta dall'autore «dinanzi» e non *dentro* l'uomo¹³⁷. Oltre la teatralità dell'immagine, oltre la posa statuaria, che pure sono importanti, Ippolita deve funzionare come reagente esterno, autonomo, e non come *doppio* del maschio o sua 'sostanziale' alternativa.

Riprendendo l'analisi, si constaterà che il narratore interviene per rompere questa sequenza «bivoca» (non dialogica) con un'ambigua e compiaciuta descrizione in cui è difficile scindere la 'voce' che racconta dalla prospettiva che, rifiutando e contaminando il «benessere» dell'amante, orienta il narrato verso il recupero della visione; prospettiva che di fatto è riconducibile entro l'orizzonte delle attese del protagonista, entro le coordinate della malattia e della morte in cui egli rintraccia la sua compagna.

Ella aveva nella voce, nell'attitudine, in tutta la persona diffuso un benessere insolito. Aveva l'aspetto che le creature viventi hanno soltanto nelle ore in cui la loro vita scorre armoniosa per un equilibrio temporaneo di tutte le forze in accordo con le condizioni esterne favorevoli. Come altre volte, ella sembrava dischiudersi nella bontà dell'aria marina, nel refrigerio della sera estiva, dando immagine d'uno di quei magnifici fiori crepuscolari che aprono le corone dei petali all'ocaso del sole¹³⁸.

In questo passo e in quelli immediatamente precedenti non è reperibile nessun indizio che introduca una classica percezione indiretta libera (quel «sentendo ancora una volta sorgere» è

¹³⁷ *Ibidem*, p. 643.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 989.

troppo debole) e l'intervento è marcatamente narratorio. Però si intuisce che la descrizione di Ippolita è filtrata attraverso la particolare angolatura soggettiva di Giorgio.

Sono rintracciabili, dietro l'obliquità del passo (che è poi l'obliquità di tutto un romanzo costruito su una forte focalizzazione interna sul protagonista), degli elementi che inducono ad assimilare le parole del narratore alla prospettiva del giovane amante; elementi, peraltro, che sembra avvalorino le ipotesi di lettura finora proposte sulla linea interpretativa che lega malattia, sguardo e visione. Fra questi, il più evidente è l'uso dell'aggettivo «insolito», che sospende il sostantivo («benessere») a cui è associato, con la palese intenzione di allontanarlo dal circuito dell'esperienza femminile. Quasi impossibile non leggerci la radicale conferma dello straniamento operato dalla prospettiva di Giorgio; la sua inattendibile ricostruzione del reale, compiuta sulla base dell'esaltazione e della trasfigurazione del dato patologico presente nel corpo della compagna. E la proiezione illusionistica è qui ancora più gratuita se si pensa che interviene a caratterizzare negativamente anche quegli stati di salute di cui una giovane donna, pur triste vittima di un «residuo d'isteralgia», può ben godere nel clima disteso e rasserenante di un periodo di riposo, di una 'vacanza' al mare!

Considerazioni simili si potrebbero fare anche per l'utilizzazione di «temporaneo», che interviene a limitare esistenzialmente l'«equilibrio» del corpo di Ippolita con la forza della vita e ad assolutizzarlo in pochi momenti irripetibili, infine debitori di «condizioni esterne favorevoli».

Nel finale, però, l'indicazione temporale («come altre volte») apre, apparentemente in contraddizione con il resto del passo, sugli altri stati di salute e di entusiasmo vissuti dalla donna. Certo, questa allusione potrebbe essere ricondotta a quei residui momenti di «lucidità», di cui sembra godere il protagonista nell'ultimo capitolo del romanzo e che la Cavalli Pasini associa alla folle freddezza del criminale lombrosiano¹³⁹.

¹³⁹ Cfr. A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo*, cit., pp. 103-122, che analizza in particolare l'esperienza di Tullio Hermil ne *L'innocente*.

Ma, a ben vedere, si tratta di un artificio che tende ad assolutizzare l'immagine dell'espansione gioiosa della vita in una metafora poetica che proietta *lontano*, in uno 'spazio letterario', l'esperienza femminile del «benessere». La «lucidità crudele»¹⁴⁰ di Giorgio finisce sempre per stemperarsi nell'evocazione stimolata dalla cultura.

Così, nella «lunga pausa» che segue e dove il giovane, come si è già anticipato, ripensa alla «natura» della compagna, la visione, lungi dallo scomparire, incomincia a proporre l'*intentio* omicida e a direzionare le strategie, i piani possibili della 'battaglia' finale. E poco dopo, significativamente, spie consuete dell'alterazione nervosa che accompagna l'autosuggestione, i primi sintomi fisiologici intervengono ad assillare l'uomo che *vede* nel sonno del silenzio, nel teatro del pensiero.

Formicolii, tremori, pallori, emicranie. Con uno scarto improvviso, la voce narrante sembra rintracciare la causa di questi disturbi nell'influsso negativo dovuto al contatto fisico con la «femmina» («Trasalì quando Ippolita gli toccò il viso e poi gli cinse con le braccia il collo»¹⁴¹), ma la donna interviene, come punto di vista 'altro', a individuare chiaramente l'autosuggestione e a ricondurla sul piano reale delle «sofferenze [...] immaginarie» dell'amante. Solo, la prospettiva femminile abbandona il discorso diretto per chiudersi, nel dettato del narratore, in quella che potremmo forse indicare con Dorrit Cohn come *psycho-narration*¹⁴²:

Non era la prima volta ch'ella l'udiva lamentarsi di vaghe sofferenze fisiche, di dolorazioni sorde ed erranti, di stirature e formicolii fastidiosi, di vertigini e d'incubi. Ella considerava quelle sofferenze come immaginarie, come effetti della malinconia abituale, dell'eccesso di pensiero. E non conosceva rimedio migliore delle carezze, delle risa, dei giochi¹⁴³.

¹⁴⁰ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 989.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 991.

¹⁴² D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

¹⁴³ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 991-992.

L'*incipit* («Non era la prima volta ch'ella l'udiva [...]»), l'uso del *verbum sentiendi* («considerava»), la negazione finale («E non conosceva rimedio migliore [...]») sono 'spie' di un *controllo* narratorio della coscienza di Ippolita. Qui il narratore descrive lo stato d'animo della donna dall'alto della sua prospettiva. Negli ultimi due enunciati, in particolare, l'orizzonte si dilata, si fa più ampio, si apre progressivamente ad un'indagine che travalica i sentimenti e i pensieri del personaggio e ne registra i limiti e gli errori di valutazione.

In questo modo, la voce narrante da un lato attenua l'esasperazione dello sguardo maschile, la tensione della focalizzazione interna su Giorgio, evidenziando, con la descrizione dei contenuti della coscienza femminile, la fine sensibilità di una donna che sa ricondurre in maniera precisa all'artificio e al convulso e delirante immaginario dell'uomo i dolori psicofisici che egli accusa con continuità; dall'altro però, inserendo questa sensibilità nella spirale di una conoscenza più vasta circa i comportamenti e gli atteggiamenti che le aspettative e le esigenze di Giorgio reclamano, la voce narrante, di fatto, la penalizza e la chiude in un gioco che ne controlla e ne trascende ogni scelta esistenziale volta alla ricerca di una sintonia con il male dell'uomo.

Ippolita conosce dunque la duplice origine dei dolori che avvolgono il compagno: la malinconia e l'eccesso dell'attività cerebrale. Solo, non ha gli strumenti per attivare questa conoscenza nel reale. Di fatto, la sua parola (esterna e interna) non beneficia di un movimento nello spazio, di un corpo libero da ansie e disagi, e si chiude concentricamente su se stessa. La donna non può rappresentare la malattia con un'azione (un discorso) che tenti di rimuoverne la causa e finisce per contemplare soltanto un allontanamento (illusorio) del sintomo, operato tramite il riso e l'entusiasmo con cui si abbandona ai ricordi del suo passato.

Oltre alla gelosia retrospettiva che suscita nel *partner*, di cui parla Vittorio Roda¹⁴⁴, la «loquacità» di Ippolita non innesca

¹⁴⁴ V. RODA, *Il soggetto centrifugo*, cit., pp. 279-281.

più quel processo conoscitivo e demistificatorio che pure ne aveva delineato una certa autonomia, identità e funzione all'interno del romanzo; la chiacchiera si perde poi nel riso del «rieur» che, potremmo dire con Jankélévitch, «bien souvent ne se dépêche de rire que pour n'avoir pas à pleurer»¹⁴⁵.

Il narratore inoltre sa bene, come abbiamo visto, che l'entusiasmo verbale e le risa non rappresentano la giusta condotta da seguire, perché guastano con singolare evidenza, agli occhi dell'uomo, l'immagine raccolta del corpo malato suscitatore di visioni. Avverbi ed aggettivi intervengono allora a segnalarne il forte disappunto; un disappunto che sfocia nell'odio e in cui affiora e si confonde, ancora una volta, la percezione irosa dell'immagine viva e sana della donna da parte del protagonista. Abituata all'eccesso di pensiero, Ippolita «incautamente» non scorge la frattura che scava la sua 'terapia d'evasione':

Ma Ippolita parlava, diveniva loquace: si abbandonava, come altre volte, incautamente ai suoi ricordi domestici¹⁴⁶.

L'allusione alle «altre volte», come nel passo precedentemente analizzato, è il recupero di un dato fittizio che, in questo caso, serve ad assolutizzare nel passato l'esperienza di una donna a cui si vuole negare qualsiasi altro uso della parola. Di fatto, qualsiasi potere conoscitivo. Ed è solo tenendo presente questa duplice azione straniante e annichilente, condotta, nei confronti del corpo e della parola della «femmina», da un narratore che ne controlla la voce e i gesti sulla base delle attese del protagonista, che si può capire l'insistenza con cui Ippolita è definita «incauta». A tal punto che «incauta» diviene un sostantivo per indicare *tout court* la stessa Ippolita:

Giorgio fissava sull'incauta uno sguardo carico d'odio e di gelosia, soffrendo in quel minuto tutte le sue sofferenze di due anni. Con quei frammenti dall'incauta fornitigli, ne ricostruiva la vita anteriore

¹⁴⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, Paris, Flammarion 1964 e «Champs», 1979 e 1987, p. 9.

¹⁴⁶ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 995.

attribuendole le più meschine volgarità, abbassandola ai più disonoranti contatti¹⁴⁷.

IX. *Dal riso al silenzio: il trionfo della sterilità*

«Incauta» è dunque Ippolita e la *parola* assediata e «incautamente» declinata. Ovvero la volontà verbale di uscire dalla visione e la deriva della loquacità. «Incauto» è anche il *riso*. Ovvero la volontà di occultare lo sguardo, di allontanarlo da sé. Resta, a questo punto, il *silenzio*.

Il *riso*, infatti, che nel prosieguo del romanzo viene sostituendo la *parola* nell'affrontare gli stati patologici dell'amante, è affine al silenzio nel quale la donna si ritrae «per qualche attimo come smarrita»¹⁴⁸ ogni qual volta si accenni al grembo e alla sua virtuale 'metamorfosi' in madre e, specularmente, ogni qual volta un sintomo della malattia dei nervi si manifesti.

Non è privo di significato il fatto che Candia, la popolana incinta, sia presente, nell'ultimo capitolo, in scena o a lato, per fare da feroce contraltare al ventre vuoto, sterile di Ippolita e al «dèmone isterico» che la agita. Le «risa schiette della gravidanza» e l'«enorme ingombro» della sua gravidanza, contro cui urta involontariamente la giovane¹⁴⁹, dicono la crudeltà con cui il narratore mette un freno alle repliche, alle residue possibilità di espressione di Ippolita e il controllo, la severa misura con cui chiude la donna entro i confini di un riso 'epistemologicamente' inutile e del tutto ascrivibile alla malattia, all'alterazione del suo sistema nervoso; un riso che si chiude nel *silenzio* del dolore, nella solitudine degli ultimi disturbi al basso ventre sofferti prima della fine.

E il riso di Ippolita si presta a questa associazione (e transizione) perché è un gioco spontaneo in cui non entra quasi mai un'ironia autentica, 'tagliente'. Non è uno strumento di difesa e

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 998.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 1000.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 993-1000.

di attacco oltre che di smascheramento e allontanamento del dato patologico. L'aggressività o la sadica compiacenza che talvolta lo accompagnano – come nel caso della battuta «l'anatomia presuppone il cadavere», sopra già ricordata – sono subito attenuate dalla scoperta-constatazione di trovarsi davanti a un malato nei confronti del quale ella studia di essere «una paziente e delicata medicatrice»¹⁵⁰; una «medicatrice» che attenua il male con risa e carezze e non un 'chirurgo-psicologo' che opera sezionando la coscienza dell'amante.

Giorgio invece «ricostruisce» la vita della donna attraverso alcuni «frammenti». In fondo, egli non si è mai cautelato di sapere chi è Ippolita, perché quel che conta non è l'essere ma la trasfigurazione che l'essere subisce nella visione.

La malinconia della sorella, il delirio materno, l'istero-epilessia della compagna sono staccati dal reale, dal contesto socio-economico in cui sono maturati. La 'volgarità' piccolo-borghese di Ippolita è trasfigurata non solo sui piani 'altri' della donna voluttuaria, della dea d'amore e di lussuria, ma anche su quelli quotidiani – che sono già di Catullo – dell'isterica concubina, della «Romana pallida e vorace, insuperabile nell'arte di fiaccar le reni ai maschi»¹⁵¹.

Nel *Trionfo della morte* non esiste un dato (un personaggio, un episodio) che non sia filtrato ed esasperato dallo sguardo

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 652. Potremmo forse dire, con Propp, che il riso di Ippolita è talvolta un «riso smodato», ovvero un ridere che va «oltre» e si abbandona alla «gioia animalesca della propria natura fisiologica», alla soddisfazione del «sonoro», ma, in ogni caso, non è mai un «riso cattivo», «cinico»; al contrario spesso è un «riso buono», che nasce da una «disposizione benevola», da un «sentimento di affetto e simpatia» nei confronti dei «difetti» patologici dell'amante. Cfr. V. JA. PROPP, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana* (1976), a cura di G. GANDOLFO, Torino, Einaudi, 1988; in particolare pp. 143-153 e 158-162.

¹⁵¹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1004. Sulla «denigrazione» finale di Ippolita e il confronto con Candia come momenti preparatori del «sacrificio» della donna, ha richiamato l'attenzione, sebbene in un diverso contesto d'analisi, anche R. LA VALVA, *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*, Napoli, Liguori, 1991, p. 90; in particolare, sul *Trionfo*, cfr. pp. 78-93. Per una contestualizzazione del tema della maternità si rinvia al primo capitolo del nostro volume e a certe pagine di I. NARDI, *Infanzia come metafora*, Napoli, ESI, 1992, pp. 61-67, poi confluite nella miscellanea *Maternità trasgressiva e letteratura*, a cura di A. NEIGER, Napoli, Liguori, 1993, [pp. 79-97], pp. 79-84.

cieco e sterile di Giorgio Aurispa; uno sguardo spietato che «tradisce», infine, la propria meta (l'«autonomia») e che rivolge *inevitabilmente e definitivamente* verso sé stesso l'«odio», la «cattiveria» e l'«aggressività» con i quali aveva letto, interpretato e ucciso le proprie visioni¹⁵².

¹⁵² Su questi termini e altri (autonomia, illusione-astrazione e cultura, odio, aggressività e morte, oppressione delle donne, assassinio e fuga dal sé) cfr. le stimolanti riflessioni di A. GRUEN, *Il tradimento del sé. La paura dell'autonomia nell'uomo e nella donna* (1986 e 1988), Milano, Feltrinelli, 1992; in particolare pp. 40-63. Inoltre – se mi è concesso tentare un ultimo confronto fra il *Trionfo della morte* e l'opera di Svevo (questa volta nella sua totalità) – vorrei suggerire che nel romanzo dannunziano l'impulso distruttivo è anche il *termine* della scrittura, mentre nell'«edificio» narrativo dello Schmitz il meccanismo della «perdita totale», la tendenza alla morte sono sempre mediati da «procedure riparatorie» e dall'«innocentizzazione» – che è anche nell'«oblio» dell'«autodistruzione che cancella l'intollerabile peso della colpa»; si pensi alla morte di Amalia, per esempio. Ed è questa alternanza fondamentale che «salva», insieme al fecondo gioco dei punti di vista, la scrittura di Svevo e colloca l'autore *fuori* del personaggio e del suo destino, non assolutizzato entro i confini di una unidirezionale esperienza psicofisica, di un episodio reiterato (la morte) entro le coordinate esistenziali (orientamento emotivo-volitivo materiale e visione del mondo del soggetto) di una sola illusoria pratica conoscitiva. Cfr. comunque, per Svevo, il magistrale saggio di E. GIOANOLA, *Un killer dolcissimo. Indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Genova, Il melangolo, 1986, al quale le striminzite citazioni (da pp. 282-283 e p. 309) concentrate in questa nota fanno soltanto una debole eco. E poco importa, penso, che se ne proponga la lettura qui, al fondo di un'analisi che, fra prospettive fenomenologico-narratologiche, incursioni nell'immaginario e nella storia della medicina, è forse – ma, almeno in parte, volutamente – dimentica del metodo (e della coerenza) del Gioanola in particolare e del discorso psicanalitico in genere.

CAPITOLO III

VERGINI E STATUE, SCULTORI E ASSASSINI

Fascinazione e seduzione *intorno* alle *Vergini delle rocce*: d'Annunzio fra Louÿs e Valéry¹

I. *Giustificazioni liminali, elogio dell'entre-deux e dell'intorno*

I.1. Occorre giustificare, prima di problematizzarlo, il *déjà-vu fin de siècle* o, se si vuole, l'«effetto speciale» ricercato e condensato, in modo non del tutto evidente, e nel titolo accumulativo e, in misura minore, nel sottotitolo. Il primo riunendo, ad un livello squisitamente tematico, termini comunque noti alla critica dannunziana, il secondo assimilando con una congiunzione spiazzante, pur nella prospettiva più pregnante della storia letteraria, due scrittori che, per quanto legati da una «amitié» e da una «correspondance» non ancora ben esplorate², sono davvero

¹ Ripropongo, con opportuni tagli ma anche con diverse e articolate aggiunte, un intervento del 1997 a un Convegno fiorentino e pisano su d'Annunzio (7-10 maggio), i cui Atti furono pubblicati due anni dopo dal Centro Nazionale di Studi dannunziani di Pescara per la cura di Silvia Capecchi (cfr. nota 10). Ho conosciuto in quell'occasione Ivanos Ciani, purtroppo scomparso. Qui voglio dire, con le parole di un'amica comune, Milva Maria Cappellini, che «mi piace e mi consola pensare che da allora la nostra amicizia non si sia mai interrotta», e rinviare così a AA.VV., *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di M.M. CAPPELINI - A. ZOLLINO, Pisa, ETS, 2006, p. 99, uno dei libri più recenti e ricchi sui dintorni dannunziani, concepito e realizzato da una *équipe* di più o meno giovani studiosi che devono molto a Ivanos e che continuano, seppur a fatica, a fare delle cose insieme. Mi piace e mi consola pensare che questo libro sia parte di quelle cose.

² Lo lamentava già, più di quaranta anni fa, G. TOSI, *Gabriele D'Annunzio et Paul Valéry*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1960, p. 8, in un volumetto che ripropone a sé un contributo consegnato anche agli *Scritti vari dedicati a Marino Parenti*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960. E non mi risulta che la situazione sia cambiata più di tanto. Cfr. comunque, tra gli anni della ricezione di Tosi e i nostri, le *Notes* su Pierre Louÿs e Valéry di Jean Hytier in P. VALÉRY, *Œuvres*, Édition établie et annotée par J. HYTIER, Introduction biographique par A. ROUART-VALÉRY, Paris, Gallimard, 1957 e

diversi fra loro.

Più precisamente occorre subito dire che il titolo, *à peu près* chiasmico, potrebbe davvero essere amplificato a partire dall'ultimo termine, *assassini*, nel quale si è voluto sintetizzare, quasi per l'effetto di una censura liminale, un termine forse più imbarazzante, specie se connesso alla seriosa rigidità dell'opera (e di certa critica) dannunziana: ovvero quello del *vampiro*, che si intreccia – insieme ad altri ad esso variamente assimilabili (come i pagani e medievali guerrieri e cacciatori³, o satiri e stupratori⁴, o gli intellettualizzati, moderni e androgini *buveurs e liseurs d'âmes*⁵) – a molte ambigue figure verginee contese in ri-

2002, vol. I, pp. 1749-1750, e il più recente volumetto intitolato *Rencontre: Pierre Louÿs et Paul Valéry à Montpellier en 1890: premières correspondances*, publication sous l'égide de l'Association pour le VIIème centenaire des Universités de l'Académie de Montpellier, Mazamet, Babel-Accroc, 1990. Ma alcune lettere di Valéry di quel primo anno di corrispondenza erano già in P. VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952 e «L'imaginaire», 1997, pp. 12-22, 24-28, 30-38, 41-43. I due giovani avevano cominciato a scriversi fin dal loro primo incontro, avvenuto a Palavas il 26 maggio 1890. Segue qualche anno di silenzio e poi una 'nuova corrispondenza' a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, come si deduce anche da A. GIDE - P. LOUÏS - P. VALÉRY, *Correspondances à trois voix. 1888-1920*, Édition établie et annotée par P. FAWCETT et P. MERCIER, Paris, Gallimard, 2004.

³ Cfr. M. BARZAGHI, *I presupposti medievali pagani del vampiro*, in *Il vampiro o il sentimento della modernità*, Vibo Valentia, Monteleone, 1996, pp. 51-57; M. INTROVIGNE, *La teoria dell'origine europea antica o medioevale*, in *La stirpe di Dracula. Indagine sul vampirismo dall'antichità ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 39-46.

⁴ Cfr. l'associazione "vampiro-satiro" fatta da Bram Dijkstra a proposito del *Dracula* (1897) di Stoker in *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 343. Ma cfr. anche la nota 7 per Dijkstra, e la 6 per il rapporto ambiguo e complesso fra figure verginali e stupratori radicato nel mito e nella tradizione classica.

⁵ Penso a J. LORRAIN, *Buveurs d'âmes* (1893), di cui parla M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Società Editrice "La Cultura", 1930, poi II edizione accresciuta Torino, Einaudi, 1942, e, con Introduzione di P. COLAIACOMO, Firenze, Sansoni, 1988, edizione cui ci si rifà in questo intervento. Per il volume citato di Lorrain cfr. pp. 317-318, dove viene evocata un'espressione analoga, al femminile, da *Il piacere* (1889), «la bocca delle infaticabili ed inesorabili bevitrici d'anime», che si può leggere in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di A. ANDREOLI, Introduzione di E. RAIMONDI, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. 321; ma cfr. la nota 4 a p. 1236, dove l'Andreoli richiama, in rapporto agli occhi femminili della *Nelly O'Brien* di Reynolds «qui se plongent [...] jusqu'à l'âme de celui dont le regard croise le sien», la *Peinture anglaise* di Chesneau. E a proposito di tale rapporto "occhi-anima" non si può non pensare alla ambigua versione maschile contenuta in *Monsieur de*

tuali (stupro iniziazione prostituzione)⁶ e sacrificate al mondo infero da una *fin de siècle* paganizzante che viaggia “verso Oriente”, verso il passato; un po’ come quel simbolo epocale che è il personaggio di Jonathan Harker (un altro *wanderer* per tre ‘sorelle’) nel *Dracula* (1897)⁷ di Bram Stoker⁸.

Phocas (1900) dello stesso Lorrain, in un capitolo dal titolo affine al volume del 1893 e significativo di una certa continuità di un modello femminile in un universo maschile metamorfico e androgino: si tratta di *Liseur d'âmes*, ora leggibile nella recente ristampa di J. LORRAIN, *Monsieur de Phocas*, Paris, La Table Ronde, 1992, pp. 94-99. Ma su Jean Lorrain in relazione all'androginità e ai due volumi citati, *Buveurs d'âmes* (in modo particolare su *Ophélius*) e *Monsieur de Phocas*, sono intervenuti F. FRANCHI, *Le metamorfosi di Zambinella, L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1991, pp. 157-168 e F. MONNEYRON, *L'androgynie décadent*, Grenoble, ELLUG, 1996, pp. 26-29, 85-87. Infine, su Praz e sul suo «conservatorismo», che non permette l'accesso a quella vera e propria *summa* epocale che è il *Dracula* di Stoker nell'indagine sopra richiamata e che, in prospettiva, impone una strana chiusura critica, a livello accademico in specie, su alcuni temi trattati nella sua opera, a partire da quello della *femme fatale*, si consenta il rinvio a L. CURRERI, *Seduzione borghese e cultura dell'artificio. Femmes fatales in Chelli e Oriani*, «Italian Quarterly», 129-130, 1996, pp. 45-58 (cfr. in particolare, oltre al discorso sviluppato nel testo, la lunga nota 2 a pp. 55-56).

⁶ Cfr. B.A. TE PASKE, *Rape and Ritual*, Toronto, Inner City Books, 1982 (trad. it. *Il rito dello stupro*, Como, Red, 1987; si veda in particolare l'ultimo capitolo, *Rituale e sacrificio*, e il lungo e denso paragrafo centrale, *Vergini sacrificate al mondo infero*, pp. 177-206 e pp. 178-189); K. DOWDEN, *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, London-New York, Routledge, 1989 (trad. it. *La vergine e la morte. L'iniziazione femminile nella mitologia greca*, Genova, ECIG, 1991, pp. 9-16 (257-258) e 241-255 (287-288)); M. DUICHIN, *Ieropornia. Prostituzione rituale e sacrifici sessuali di fanciulle nella tradizione classica, nelle leggende e nei racconti di fiaba*, Roma, Il Mondo 3, 1996, pp. 17-134 e 146-148, 196-202.

⁷ Cfr., a proposito, una osservazione di B. Dijkstra: «To travel eastward is to travel into the past. [...] Harker has to travel into the bowels of man's past to find Dracula, and when he finds him the count has all the phrenological characteristics of the sensuous satyr [...] Dracula, the personification of the past, feeds on the blood of young girls to grow young again». Contenuta nel capitolo *Metamorphoses of the Vampire: Dracula and His Daughters*, in *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, cit., [pp. 333-351], p. 343. Ma cfr. anche il discorso sul viaggio di Harker «from the West to the East» fatto da R. STOTT, *Dracula: A Social Purity Crusade*, in *The Fabrication of the Late-Victorian Femme fatale. The Kiss of Death*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, Macmillan Press, 1992, [pp. 52-87], pp. 54-55, e quello sulla «necromancy» di E. BRONFEN, *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, [pp. 291-323], pp. 313-322; in particolare p. 320.

⁸ Proprio nelle prime righe del romanzo si legge: «The impression I had was that we were leaving the West and entering the East». Cito da B. STOKER, *Dracula*, with an Introduction and Notes by M. ELLMANN, Oxford-New York, Oxford University Press,

E a proposito di questo viaggio all'indietro nel tempo e "verso Oriente" – «spesso quello più vicino, l'Oriente di Costantinopoli e dell'Anatolia», suggerisce Nevin Ozhan per le figure femminili dei «romanzi della Rosa» – forse si potrebbe persino fare rientrare un assetato archeologo omicida⁹ in quell'area semantica evocata dal binomio centrale non così nascosto di «statue e scultori». Binomio dannunziano-*valérien*, si vedrà, oltre che *louÿsien*-dannunziano, come ricorda – pur con una rapida, secca ma significativa associazione contrastiva – Ilvano Caliaro¹⁰ per la *Gioconda*.

Mentre per quanto riguarda il sottotitolo avvertirei innanzi tutto – rinviando, seppur di poco, il gioco sui due termini che lo aprono – che quel *fra*, quella *in-between-ness*, quell'*entre-deux*, che separa Pierre Louÿs (1870) da Paul Valéry (1871), suggerisce un'area piuttosto estesa e attraversa – con voluta

1996, p. 1. Ma cfr. la trad. it. di F. SABA SARDI in B. STOKER, *Dracula*, Milano, Mondadori, «Oscar», 1979, p. 29: «Ne ho ricavato l'impressione che, abbandonato l'Occidente, stessimo entrando nell'Oriente».

⁹ Il riferimento è ovviamente alla *Città morta* (1898), dove l'Argolide sitibonda è già uno spazio «altro», antico e sulla via dell'Oriente. Il suggerimento di Nevin Ozhan è in *L'Oriente e le figure femminili dei Romanzi della Rosa*, «Rassegna dannunziana», 31, 1997, [pp. XLIII-XLV], p. XLIII.

¹⁰ Cfr. I. CALIARO, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *La Gioconda*, Milano, Mondadori, Oscar-Teatro, 1990, [pp. 7-36], pp. 25-26. Quasi le stesse osservazioni tornano in I. CALIARO, *Senso arte mito ed esotismo nella "Gioconda"*, che è nel volume *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 119-135; in particolare p. 124. Ma sulla *Gioconda*, la statuaria e la fatalità della creazione scultorea si veda anche L. GRANATELLA, *La Gioconda: creazione fatale*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale Torino, 21-23 marzo 1988, a cura di R. ALONGE - G. LIVIO, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 87-101, poi rifiuto in L. GRANATELLA, *D'Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 69-90. E cfr. gli studi che aprono M.C. PAPINI, *Il sorriso della Gioconda*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 9-21 e G. BALDI, *Eroi intellettuali e classi popolari*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 7-38. È poi giusto suggerire fin d'ora, almeno in nota, che l'interesse dannunziano per statue e marmo non è solo d'origine culturale e libresco. Si pensi, per esempio, alla lunga amicizia con Giovanni Cucchiari, già compagno di d'Annunzio al Cicognini e gestore di cave di marmo, «carne delle statue». Cfr., a questo proposito, due saggi di A. ZOLLINO, *La Spezia e le Apuane. Biografia cultura e poesia tra «l'alpe e il mare» di Alcyone*, in AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, II-III, *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, a cura di S. CAPECCHI, Pescara, Edizars, 1999, pp. 523-539 e *Il Tritone e la mina. D'Annunzio alcyonico fra Carrara e La Spezia*, «Rassegna lucchese», 1, 1999, pp. 28-50.

scioltezza e con un'evocazione sommaria di testi, non sempre seguita da citazioni e da precisi rinvii, solitamente confinati in nota, per non dilatare il discorso – altri nomi noti e meno noti (e non tutti comunque appartenenti alla stessa generazione) della finesecolare produzione letteraria di lingua francese: e cioè Villiers de l'Isle-Adam, Rémy de Gourmont, Anatole France, Émile Zola, Marcel Schwob, Robert de Flers, Georges Rodenbach, André Gide, Pierre Loti e Jean Lorrain, cui si è già alluso, peraltro, citando i *buveurs* e *liseurs d'âmes*.

Come è noto, alcuni di questi nomi¹¹ – ma altri, ormai troppo citati, mancano: Barrès e Huysmans in testa¹² – sono stati messi più di una volta in relazione a Gabriele d'Annunzio e alla sua opera. Qui, allora, è bene precisare subito che essi serviran-

¹¹ Come, del resto, ho già iniziato a fare, specificherò man mano i miei debiti nei confronti della critica. Ma cfr. subito I. CIANI, «A Gabriele d'Annunzio»: *dediche e lettere dal Novecento*, «Rassegna dannunziana», 33, 1998, pp. I-XXIV. E mi sia concesso rinviare a L. CURRERI, *Fotogrammi per una "consegna del testimone": da Guy Tosi a Ivanos Ciani e alla «giovane critica»*, in AA.VV., *D'Annunzio e dintorni*, cit., [pp. 13-31], pp. 23-26.

¹² Sulla presenza di Barrès in d'Annunzio, soprattutto in relazione al *Trionfo della morte* ma non solo, hanno discusso con maggiore insistenza Guy Tosi ed Emilio Mariano. Guy Tosi, in particolare, è autore di diversi e ormai noti articoli dedicati ai rapporti di d'Annunzio con la letteratura francese, che è qui inutile ricordare tutti in sterile rassegna. Vorrei allora solo richiamare, come relazione che «rivelò la 'fonte' Barrès» (sono parole di Emilio Mariano di seguito citato), *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, e anche E. MARIANO, *La genesi del Trionfo della morte e Friedrich Nietzsche*, in AA.VV., *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Dannunziani di Pescara, 22-24 aprile 1981, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1983, pp. 87-142 e 143-193. Nello stesso anno di quella relazione uscivano due articoli di Tosi sui «Quaderni del Vittoriale» che discutevano della fonte Barrès: *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*, 26, 1981, pp. 25-38 e *D'Annunzio e il romanzo futuro: la prefazione del "Trionfo della morte" e le sue fonti francesi*, 29, 1981, pp. 5-23. Sempre su Maurice Barrès cfr. poi B. CASALINI, *D'Annunzio – Barrès. Le radici barrèsiane dell'«Epifania del fuoco»: la donna-folla come "Beatrice" di un segreto irrazionale*, «Rassegna dannunziana», 15, 1989, pp. XIV-XVII. Il nome di Huysmans, invece, ricorre parecchio in AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del Convegno di Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, Milano, Il Saggiatore, 1976, e opportunamente ricorre fin dall'inizio del puntuale commento, insieme a quello quasi onnipresente di Barrès, nelle *Note a Le vergini delle rocce* di Niva Lorenzini, che, accanto alle suggestioni dello Huysmans di *À rebours* e *En rade*, cita anche il Dujardin della *Vierge au roc ardent*, specie per il fascino dei profumi (per cui cfr. qui le note 36 e 95); cfr. G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di N. LORENZINI, Introduzione di E. RAIMONDI, Milano, Mondadori, 1989, vol. II, pp. 1106-1116 (in particolare pp. 1114-1115).

no, soprattutto, “da ponte”, per colmare la transizione romanzesca Louÿs-Valéry giocata *intorno* alle *Vergini delle rocce*, ovvero per traghettare d’Annunzio da un lirico (e ancora aristocratico) *péplum* a quel mondo moderno già novecentesco che pure, per certi aspetti, sembra prolungarlo.

Si tratta di una transizione che riguarda una certa letteratura di massa – piccolo-borghese più che smaccatamente “popolare”, ché la piccola borghesia è la vera erede, in questo senso, dell’aristocrazia – e la letteratura colta, come si può dedurre facilmente dall’accostamento dei nomi sopra prodotti. Ma soltanto nei necessari paragrafi introduttivi (I-V) alterniamo riferimenti a Louÿs e a Valéry e anticipiamo idee e risultati di un’indagine composita, a livello sincronico e diacronico. Mentre poi, nella prima parte delle verifiche testuali (VI), ci concentriamo piuttosto tradizionalmente su Pierre Louÿs e *Aphrodite* (1895-96), in un confronto, più contrastivo che assimilativo, con alcune specifiche testualità dannunziane, vere e proprie campionature fatte oscillare in relazione alle «ragioni» del *roman-péplum* e tese fra un aristocratico ed elitario antimodernismo e un certo, contiguo orizzonte piccolo-borghese, con un pubblico ormai annoiato da storie d’amore sigillate nei soliti spazi della società romanzesca *fin de siècle*: città, teatri, passeggiate, che pure sono riproposti, ma ben trasfigurati, come sfondi di un luminoso *ailleurs* eroico e solitario. La seconda parte dell’indagine (VII-IX)¹³, più svincolata da un comparatismo testuale, dall’ansia de «lo uno y lo diverso» (e/o dall’«anxiety of influence»), si abbandona alle “buie tracce”, a quelle «*métaphores obsédantes*», se vogliamo, che dicono anche la «molteplicità» di un’epoca, le fortune della “diacronia”¹⁴, ed esten-

¹³ La terza parte, infine, una sorta di rapida e un po’ anomala appendice, cerca di regolare i conti (e i debiti) – più di quanto abbiano potuto fare il corpo stesso dell’intervento e le sue note – con la critica dannunziana. Cfr. il paragrafo X, nel quale, proprio per quanto detto, si potrà verificare qualche ripetizione, di cui voglio scusarmi fin d’ora.

¹⁴ Fondo qui l’ovvio riferimento a CH. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963, con un personale e incrociato richiamo al volume di C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barce-

dono l'immaginario dannunziano oltre la sola resistenza novecentesca della poesia e di certa ultima prosa¹⁵. Ed ecco allora Paul Valéry disteso in un trentennio, fra Ottocento e Novecento, e di preciso fra il 1894 e il 1924, fra il primo e il secondo capitolo del *Monsieur Teste*, *La soirée avec Monsieur Teste* e la *Lettre de Madame Émilie Teste*; capitoli indagati – quali sublimi e quasi teoriche sintesi delle immagini enunciate nel titolo e dei complessi concetti ad esse sottesi – fra ricordi di retaggi mauroniani e di ancor più durature intuizioni bachelardiane e riflessioni psicanalitiche sulla fascinazione.

E la fascinazione¹⁶ non è qui inclusa nella seduzione, magari con un impiego indifferenziato dei due termini, come capita anche, talvolta, nella letteratura¹⁷. Anzi, fascinazione e seduzione

lona, Editorial Critica, 1985 e a quello di H. BLOOM, *The anxiety of influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

¹⁵ Si pensa ovviamente a quella tradizione critica che procede da P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975 e, anche, per la prosa, da una riflessione di scuola torinese, attestata da un numero unico di «Sigma», 29-30, 1971, dedicato alle opere autobiografiche di d'Annunzio (con interventi di G.L. BECCARIA-C. GREPPI - G. BÁRBERI SQUAROTTI - S. JACOMUZZI - A. DI BENEDDETTO), da un contributo di M. RICCIARDI, la *Parte Terza* del suo *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970, pp. 219-354, e dall'attenzione protratta nel tempo di M. GUGLIELMINETTI: da *Introduzione all'autologia di D'Annunzio* – nel numero citato di «Sigma» e poi in *La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 51-83 – alla monografia *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, Milano, Angeli, 1993. Quasi sempre citato e ancora utilissimo, infine, sia per il metodo, sia per le idee, il non più recente volume di A. NOFERI, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Firenze, Vallecchi, s. d. ma 1946, di cui si veda in particolare l'ultimo denso capitolo, *Alcyone nella linea dello stile dannunziano*, alle pp. 457-538.

¹⁶ Per la qui più volte evocata fascinazione mi rifarò, a tratti anche liberamente, ad alcune discussioni contenute nello stimolante lavoro (analitico, letterario, cinematografico a un tempo) di R. MELANDRI - C. SECCHI, *La Fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, Parma, Pratiche, 1994. Specie alcuni capitoli e alcune sezioni di questi: Capitolo II. *Metapsicologia della fascinazione (La scena circostanziale, Luoghi incantati e luoghi del sogno, Il fascinatore, Il fascinato, Implicazioni perverse dell'interazione fascinatoria)*, pp. 125-187; Capitolo III. *Ai confini della fascinazione (Fascinazione e seduzione, Fascinazione e ipnosi)*, pp. 189-194, pp. 198-203. Certo la coerenza di questo modello teorico, posto a confronto con forme altre, seppur per molti versi davvero limitrofe, della vita mentale normale e patologica (come la seduzione o la perversione), subirà nelle mie pagine una serie di contaminazioni con altri, certo più "letterari" e, se si vuole, meno rigorosi apporti, di origine più filosofica (ed estetica in specie) che clinica.

¹⁷ *Ibidem*, p. 190.

sono due termini, due poli distinti, che giocano però all'interno della transizione ora evocata, sia distinguendone le due oscillazioni letterarie, sia volutamente contaminandole. Nel primo caso la «*séduction*» e la sua «*maîtrise des signes*» baudrillardiana, la sua esplicita offerta all'oggetto da sedurre – innescata da qualcosa di evidente, diretto, riconoscibile come corpi, danze, mani, seni, marmi, collane, specchi, pettini, vergini, giardini, acque, vasche, fontane, bagni – caratterizzano maggiormente il *roman-péplum* di Louÿs, la storia d'amore di Démétrios e Chrysis, alternativamente sedotti e seduttori; e la fascinazione implicita, allusiva, ellittica, indiretta anima il M. Teste *valérien*, fascinatore che pone se stesso come «spazio» recettore illimitato e aperto al sogno del fascinato, Mme Teste, che si ritrova a riempire un oggetto vuoto, addirittura assente, invisibile¹⁸, con le immagini che vedremo qui sotto e in I.2.

Nel secondo caso, invece, il *roman-péplum* di Louÿs sostituisce la lusinga seduttiva e attuale del «Tu mi avrai!» e la sua parata nuziale di segni con la «promessa» paradisiaca, eterna di un «Luogo incantato, mirabile», più «arcaico» di quello innescato inizialmente dalla pagana e lontana esoticità del romanzesco *louÿsien*, ma scaturente all'interno della stessa «cornice storica credibile» offerta a quello stesso romanzesco proprio da un «orizzonte» e da una «scena» classici; insomma di uno «spazio» giocato sull'io fascinatore di Démétrios e sul suo nuovo immaginario diurno e scultoreo, uno spazio illimitato aperto al sogno della fascinata Chrysis – essere dea, «immortelle» – e ormai svincolato, anche temporalmente, dal campo relazionale, percettivo e attuale della seduzione iniziale, compresso com'è nella postuma e sublime trasfigurazione statuaria della bella cortigiana. Mentre, infine, la prosa testiana di Paul Valéry si impadronisce di alcune immagini, di alcuni «signes» della parata nuziale e relazionale della stessa seduzione finesecolare ascri-

¹⁸ Cfr., P. VALÉRY, *Œuvres*, Édition établie et annotée par J. HYTIER, Paris, Gallimard, 1960 e 2000, vol. II, p. 30: «Il faut l'avoir vu dans ces excès d'absence! Alors sa physionomie s'altère, – s'efface!... Un peu plus de cette absorption, et je suis sûre qu'il se rendrait invisible!...».

vibile al romanzesco di un Louÿs e di un d'Annunzio: statue, giardini, acque, donne e terre vergini.

E ciò avviene pur nell'evidente diversità del Luogo incantato, mirabile, altro, che queste immagini innescano fra una *valérienne* «conscience de l'Occident», moderno «*vide fascinant*»¹⁹ in cui Teste attiva, grazie a Mme, le sue figurazioni profonde, che rispondono però alle immagini ora citate (statue, giardini, acque, donne e terre vergini), e una struttura figurativa antica, classica, cui si affidano – perché «le monde moderne succombe sous un envahissement de laideur»²⁰ – i due eroi di d'Annunzio e Louÿs, Claudio Cantelmo e Démétrios, nel promuovere un'«atmosfera» incantata, remota, basata su quelle stesse immagini che Valéry fa passare per un certo luogo altro della coscienza. Si tratta di un'atmosfera, di una «scena» subita e garantita, comunque, in entrambi i casi, dall'elemento che infine la rende tale – il femminino di Mme Teste, di Chrysis e delle tre vergini – all'interno di uno scenario, di un *décor* che si vuole più o meno indicibile: un «certain lieu des frontières de la conscience»²¹ di Paul Valéry per un «colosseo costruito per opera ciclopica», una più moderna abitazione e un'anonima camera occidentale contro l'«antico palazzo» di Trigento, la reggia e la cella alessandrina in cui trapassa la bella Chrysis²²; o il giardino, il parco incolto e la città morta delle *Vergini delle rocce* per un orto botanico, un «endroit digne des morts». Quel «*cimetière*», che nelle parole di Monsieur Teste, riportate in discorso diretto

¹⁹ Per la *valérienne* «conscience de l'Occident» cfr. Éd. GAËDE, *Valéry et la Grèce*, «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 17, 1965, pp. 191-201; la citazione è da p. 191 (si tratta di una *Communication* letta alla *troisième journée* del XVI Congrès de l'Association, le 29 juillet 1964). Per la formula del «*vide fascinant*», invece, cfr. J. STAROBINSKI, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁰ P. LOUÏS, *Aphrodite. Mœurs antiques*, Édition présentée, établie et annotée par J.-P. GOUJON, Paris, Gallimard, 1992, p. 39.

²¹ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30: «Tout son être qui était concentré sur un certain lieu des frontières de la conscience, vient de prendre son objet idéal, cet objet qui existe et qui n'existe pas, car il ne tient qu'à un peu plus ou moins de contention» (corsivo dell'autore).

²² G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 191, 44; e P. LOUÏS, *Aphrodite. Mœurs antiques*, cit., pp. 297 sg.

e in corsivo, chiude la *Lettre de Mme Émilie* del 1924, evocando la preziosa e vicina modernità del *Cimetière Marin* del 1920²³.

Così, la variazione dell'esistenza dell'oggetto stesso, dell'altro, dalle tre «sorelle» di Trigento a Chrysis e a Mme Teste, è attivata da una serie di immagini, di segni comuni – come quella del giardino e del femminile²⁴ – appartenenti all'«intimità» dei tre «statuaires» e micidiali fascinatori, Cantelmo, Démétrios, M. Teste. Immagini che le implicazioni perverse della fascinazione spingono dentro l'altro come parti della propria natura profonda. Alla ricerca del «sogno» dell'identico, fra sapere, conoscere ed essere, finanche dominare²⁵.

²³ E cfr. almeno O. MACRÌ, *Il Cimitero marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Nuova edizione interamente rifatta (I ed. Firenze, Sansoni, 1947), Firenze, Le Lettere, 1989. E per quest'opera di Oreste Macrì, e per ulteriori riferimenti bibliografici al *Cimetière Marin*, mi sia qui concesso rinviare a L. CURRERI, «Dans le leurre du seuil». I «tombeaux» di Macrì e la 'soglia' della poesia. Per una 'lecture vierge' di un metodo critico. Appunti, esperimenti e prove intorno a «Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo» (1978) e «Il Cimitero marino di Paul Valéry» (1947/1989), in AA.VV., *Per Oreste Macrì*, Atti della giornata di studio, Firenze 9 dicembre 1994, a cura di A. DOLFI, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 189-213.

²⁴ Sull'originaria identificazione del giardino con il femminile si veda almeno M. VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita*, Milano, Guerini e Associati, 1988. Evocherei poi subito alcune felici suggestioni di Pina De Luca, anche se non proprio contigue a quelle prodotte or ora da me nel testo, a proposito del termine «sorella» (cui assocerei, oltre ovviamente alle vergini di Trigento, l'essere di Mme Teste e finanche quello di Chrysis volta in Aphrodite) legato a quello del «giardino» e al suo costruirsi e al suo divenire fra differenza e identità. Proprio quell'identità, mi sembra, che gli eroi sopra citati, M. Teste, Démétrios, Cantelmo, cercano nella differenza dell'altro e del femminile in segni che la compongano di volta in volta in una vicenda e in una complicità di forme, di oggetti anche assenti e, di fatto, non necessariamente presenti come fisicità, spazi: «La stessa assenza di «segni» e «forme» diviene un «segno» che spinge verso altri «segni», i quali, a loro volta, si compongono in una vicenda ed è ad essa che il divenire del giardino è affidato. Il potersi compiere di tale vicenda è, quindi, possibilità del giardino, nel senso che esso diviene nel divenire della vicenda, nell'attivazione della loro reciproca complicità. Questa vicenda è quella della differenza, e del femminile come differenza, osservata, qui, in una determinazione del tutto particolare, più fluttuante, più ambigua, con una sua complessa vicinanza all'identico. Si parla infatti della sorella, nome della differenza ma che rimanda ad una intimità, ad una contiguità del sangue e della nascita che continuamente ne sfuma l'alterità. La sorella è quindi insieme nome della differenza e sogno dell'identico» (P. DE LUCA, *Movimenti del limite. Il sapere della poesia*, Milano, Guerini, 1995, p. 69).

²⁵ Per i punti toccati in questi ultimi tre capoversi cfr. ancora R. MELANDRI - C. SECCHI, *La Fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., pp. 190-194 e pp. 176-184. Per la «maîtrise des signes» baudrillardiana è ovvio il rinvio a J. BAUDRILLARD, *De la séduc-*

I.2. La transizione sopra evocata, insomma, mi permette di fissare e dilatare la fortuna di alcune immagini dannunziane (e di molte altre ad esse connesse, come si è in parte anticipato), sia nella suggestione testuale e “imaginifica” di un presente *fin de siècle* imbevuto di simbolismo e di paganesimo quale è quello di Louÿs, sia nella suggestione più filosofica e concettuale, ma sempre associata ad una testualità forte e fascinosa, di un’avanguardia proiettata nel Novecento; sia, infine, in una specie di ‘terra di mezzo’, dove le tentazioni di una fuga dal moderno e dai suoi spazi (grande città *in primis*²⁶) si allargano a raccogliere ricerche e utopie differenti d’una femminile terra vergine e meravigliosa. Pensiamo a una terra vergine, «nouvelle», filtrata ed anche sospesa, da un lato, attraverso la modernizzante relazione intersoggettiva della *fascinazione* – e indicherei soprattutto due scaltri induttori di sogno di d’Annunzio e Valéry, Cantelmo e Teste, ma senza escludere del tutto quella frequente dinamica fascinatoria sottesa all’ideologia del *roman-péplum* più “lirico” o, se si vuole, “parnassiano” –, e dall’altro, attraverso l’erudizione, i libri antichi, rari, le letture, i viaggi: e suggerirei così il polo Louÿs-d’Annunzio, aggredendolo magari con il finto viaggiatore incolto di Gide o quell’«orient calomnié de la modernité» che Suzanne Lafont rilegge brillantemente in Pierre Loti, discutendolo nella prospettiva de «la séduction du suprême cliché»²⁷.

tion, Paris, Flammarion, 1979. E infine mi si perdoni, in queste *Premesse*, la brevità degli ultimi suggerimenti, da ripensare insieme alle più dense indicazioni concentrate soprattutto nel paragrafo VIII (*La soirée avec Monsieur Teste* e *Le vergini delle rocce*: la fascinazione di Teste e Cantelmo, due eroi induttori di sogno fra “conoscere” e “essere”).

²⁶ Sulla complessa e ambivalente “fuga anti-modernista” verso un altrove antico, che è fuga, anche e soprattutto, da un mondo urbano con il quale si è perso il tempo del confronto, cfr. alcune considerazioni contenute nell’ultima parte del paragrafo VI. Invece, su una più generale deprecazione del moderno, a partire dai grandi spazi urbani e dai loro perturbanti mutamenti (ricordati anche, per quel che concerne Roma, nel *Libro primo delle Vergini delle rocce*: cfr. G. D’ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 42-44), indagati in una prospettiva comparata, fra Italia e Francia, in un trentennio poetico del secondo Ottocento, mi si consenta il rinvio a L. CURRERI, *Démolitions e ferrovie. Su alcune deprecazioni del moderno tra Francia e Italia nella poesia del secondo Ottocento*, «Franco-Italiana», 5, 1994, pp. 71-117.

²⁷ Essendo note a tutti le capacità della biblioteca dannunziana, non insisto qui su d’Annunzio, sui suoi libri e sui taccuini, in specie quelli relativi ai viaggi, su cui ritor-

Terra vergine, comunque, terra madre e roccia, donna, «terre nouvelle [...] rocher de vie», suggerirà “dannunzianamente” Mme Émilie Teste una trentina d’anni più tardi, e tutto un mondo meraviglioso prossimo venturo, diurno, solare, ricco di luce, di colori, di riverberi, di doni, di gioia, di vita; mondo, universo generatore, femminile, che però si contrae in se stesso, in sterile attesa, in una «désolation maintenue», protetta dall’intimità di un affetto (Mme Teste o, prima, la Foscarina o alcune donne degli eroi viaggiatori di Gide), o da «déserts» e da «monstres de pierres»²⁸, diremmo con Bachelard pensando qui alla *désertification* di Louÿs, alle «rocce» e alla «chiostra lapidea» di d’Annunzio più che ai paesaggi di pietra lotiani evocati dal filosofo di Bar-sur-Aube. Ed è un universo che l’uomo percorre come «le décor d’une vie de héros»²⁹, ma che non feconda, un universo che si inaridisce e si irrigidisce nelle pieghe di un peplo, di una statua, e si tinge pure di rosso, mutando così la sua vergine, originaria fertilità in sterilità, in un destino di morte e in una piccola “goccia” di sangue; goccia, quasi lacrima, rivolo, che pare mutare le «corps virginal» in figure che

nerò, fornendo in particolare qualche dato biobibliografico per il viaggio in Grecia. Preferisco ricordare la comunque nota passione di Pierre Louÿs per i libri antichi, che lo scrittore francese acquistava con avidità, cominciando pure, intorno alla seconda metà del primo decennio del Novecento, a pubblicare articoli eruditi, commentando e descrivendo quei testi rari che comparivano ormai a centinaia nella sua imponente e sceltissima collezione di più di 20.000 volumi. Cfr. a proposito G. MIRANDOLA, *Pierre Louÿs*, Milano, Mursia, 1974, pp. 56-57 e 65-67. Ma per avere un’idea dell’attività di dotto bibliografo di Louÿs in relazione ai libri antichi si sfoglia la sua *Revue des livres anciens*, Genève-Paris, Slatkine, 1968, 2 voll. Per Loti il riferimento è al libro di S. LAFONT, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993. Ma è necessario ricordare, quasi a controcanto, quanto veniva osservando già una trentina d’anni prima Jacques Dubois alla fine del suo *Pierre Loti aujourd’hui*, «Revue des Sciences Humaines», Nouvelle série, 117, 1965, [pp. 81-92], p. 92: «C’est aussi par le style et la composition que Loti tend à se confondre avec des rythmes de vie: rythmes anciens, voire même antiques, et pourtant forme neuve qui mène parfois la prose, le roman, aux abords de structures très audacieuses».

²⁸ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, p. 195. Danno bene un’idea dei «monstres de pierres» che cingono uno spazio le «rocce in cerchio», e la «chiostra lapidea» citata di seguito nel testo, delle *Vergini delle rocce*. Cfr. G. D’ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 191 e 45; ma cfr qui III.2.

²⁹ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 191.

non sono «ni vierges ni mères»³⁰; goccia che scivola rapida su bianchissimi particolari anatomici quali un piede, o una narice, un labbro, una bocca semichiusa, una mano, quale parca offerta votiva per “vampiri” che, tra France, d’Annunzio e Louÿs³¹,

³⁰ Cfr., per un riscontro suggestivo, quanto suggerisce G. SISSA, *Ni vierges ni mères*, in *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris, Vrin, 1987, pp. 147-187.

³¹ Penso – oltre che alle *Vergini delle rocce* e ad *Aphrodite* di Louÿs (per le quali cfr. G. D’ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 122-123: «Una subita vertigine di desiderio mi prese un giorno, quando vidi una goccia di sangue sulla mano di Violante ferita da uno spino a traverso i fiori nivei di una siepe. Ella sorridendo ritrasse la bella mano che s’imperlava; e, poiché eravamo per caso discosti alquanto dalle sorelle e forse non veduti, io provai una bramosia selvaggia di premere le mie labbra su quel sangue e di sentirne il sapore. E la violenza ch’io feci a me medesimo per contenermi fu tale che ne tremai»; e P. LOUÏS, *Aphrodite. Mœurs antiques*, cit., pp. 302 e 304-305: «L’immuable cadavre conserve sa position passionnée. Mais un mince filet du sang sort de la narine droite, coule sur la lèvre, et tombe goutte à goutte, sous la bouche entr’ouverte [...] Le corps était demeuré dans l’attitude délirante que Démétrios avait composée pour en faire la Statue de la Vie Immortelle [...] Le filet du sang continuait à couler de la narine diaphane. La peau du corps était parfaitement blanche») – a *Thaïs* del France, dove il sangue ha un ruolo rilevante in almeno tre scene. Ovvero sia nella finzione teatrale nella quale, fra Thaïs e Polyxène, il dato marmoreo è affidato – con quanta ironia è difficile stabilire – alle sorti di una funerea verginità e ad una complicità evidente con il sangue. Paphnuce vede infatti Thaïs – che «au théâtre [...] rendait vivantes les imaginations des sculpteurs» – «immobile, semblable à une belle statue», sul cui viso era bello il dolore («La douleur était belle sur le visage de Thaïs»), nel ruolo della «vierge Polyxène» sacrificata ad Achille, dal cui petto, «par un habile artifice, le sang jaillit à flots». Sia nella scena in cui l’anacoreta e la cortigiana vengono feriti dalle conchiglie, dalle pietre lanciate dalla folla, scena che si trasforma quasi in un orrorifico battesimo del sangue: «Le sang, qui coulait sur cette sombre face de martyr, dégouttait, pour un nouveau baptême, sur la tête de la pénitente, et Thaïs, oppressée par l’étreinte du moine, sa chair délicate froissée contre le rude cilice, sentait courir en elle les frissons de l’horreur et de l’épouvante». Infine sia quando Paphnuce, dopo aver visto una goccia di sangue che cola dal piede della cortigiana nella sabbia, si sente invadere da «un souffle inconnu», si inginocchia, la chiama sorella e «il baisa ces pieds qui saignaient». Il termine «vampire» ricorre poi due volte nel romanzo: per arrivare alla città di Thaïs, Paphnuce, sono sue parole, deve attraversare «des sables peuplés de larves et de vampires», e, alla fine del romanzo, lo stesso Paphnuce è indicato da vergini monache inorridite come «un vampire! un vampire!»: «Il était devenu si hideux qu’en passant la main sur son visage, il sentit sa laideur». Cfr. A. FRANCE, *Thaïs*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, pp. 133, 83, 84, 234, 245-246, 140, 350; ma altri luoghi del romanzo – già nella «Revue des Deux Mondes» del 1889 – connettono *statues* a trinitarie figure verginee ed inquiete (cfr. per esempio a p. 135 «la grotte des Nymphes» con «trois grandes figures de femmes» che «inquiètes [...] semblaient vivantes»), nel gruppo delle quali una sembra persino incarnare il tipo del *revenant* marmoreo primo-ottocentesco alla Mérimée o alla Gautier – su cui cfr.

creano rigide e statuarie “non-morte” molto particolari. Cortigiane-dee, cortigiane-sante, o tre funeree vergini-“sepolte vive”³², che sono «vouées à la mort, mais aussi marquées par la stérilité», fra «auto-négation féminine et césure psychique»³³, potremmo suggerire con Murielle Gagnebin senza dimenticare però il ruolo potente della «torrenziale varietà creativa» di un giovane fascinatore come Cantelmo³⁴, già dal *Libro primo* immerso in un clima da favola nutrito di cavalieri e «Belle addormentate»³⁵; vergini dedite, insomma, eccessivamente, all’uso

più avanti – che si muove e riempie di spavento (cfr. pp. 217-218 e 223-224). Sul “vampirismo” celato di Cantelmo, e in particolare su quello relativo alla goccia di sangue di cui s’imperla la mano di Violante, si scorrono almeno le osservazioni di G. TURCHETTA, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 147 (ma si leggano i due paragrafi dedicati a *Le disavventure della carne*, ovvero *Il corpo e i suoi rimossi: un’anatomia tendenziosa*, pp. 140-151, e *Fra sessualità e violenza*, pp. 151-159). Più di recente è ritornato sull’argomento anche G. BALDI, *L’inetto e il superuomo. D’Annunzio tra “decadenza” e “vita ascendente”*, Torino, Scriptorium, 1997, p. 249 (ma si legga tutto il paragrafo su *La prima triade di sequenze: Cantelmo da portatore di vita a “vampiro”*, pp. 248-255). Fernando Trebbi, poi, intitola significativamente *Qualche goccia di sangue* un paragrafo di un lungo e denso saggio dedicato alle *Figurazioni del femminile sulla scena della Gioconda*, quella tragedia cui ho già alluso e che richiamerò ancora rapidamente nel testo e in nota, non avendo in questa sede la possibilità di discuterne per esteso. Cito comunque qualche riga del saggio evocato, dove il dato marmoreo è associato al sangue e, soprattutto, al femminile, passando attraverso l’*imago* di una sorta di *revenant*, di una «statua che entra decisamente nel campo della contesa» femminile fra Silvia e la modella, marmorizzandole entrambe: «[...] è sotto la statua che si versa il sangue di Lucio, è nella statua che si trasferisce il sangue di Gioconda spremuto stilla a stilla dalla sua vita, è per la statua che si versa il sangue di Silvia [...] ai piedi della statua continuamente si incrociano arrischi di morte e versamenti di sangue [...] è la statua che pietrifica le donne e che le marmorizza, che stende su di loro la propria natura marmorea, nel senso che le toglie di mezzo, che le fa morire, che le cancella come figure vive e che, contemporaneamente, le raffigura dentro di sé, le ritrae entro la propria marmorea totalità» (in AA.VV., *Gesto e parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, a cura di U. ARTIOLI - F. TREBBI, Padova, Esedra, 1996, [pp. 101-159], pp. 148-157; citazioni da pp. 148, 150, 152).

³² Si può forse ricordare, ma tenendo conto del precedente di Mastriani, che in quegli anni escono anche i due volumi di C. INVERNIZIO, *La sepolta viva*, Torino, Tipografia della Gazzetta di Torino, 1896.

³³ M. GAGNEBIN, *Les ensevelis vivants. Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1987, pp. 91-107 (in particolare pp. 97-99).

³⁴ R. MELANDRI - C. SECCHI, *La Fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., p. 51. Ma cfr. pp. 47-59 e, ancora, pp. 147-163.

³⁵ G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 58.

dei profumi, dei fiori, al culto dei morti e pure alimentanti, con visioni «di stragi e d'incendi», fantasie di sangue, di assassinio e finanche di stupro³⁶.

In questo modo, si sarà compreso, i temi della femminilità, della verginità e della statuaria, legati a una miriade di eroi solitari (scultori, archeologi, viaggiatori, assassini, vampiri, anacoreti), non sono assolutizzati come immagini e non mirano a rintracciare testualmente “statici” rapporti isolati, magari soltanto sulla scorta di coincidenze, di dati biobibliografici o di rapporti epistolari, o di paventate o accertate amicizie, stime, comunque importanti e qui sotto, a controcanto, più di una volta evocate. Infatti, ciò che mi è apparso ben più rilevante, *prima e dopo* le faville dell'immaginario, dannunziano e non, è quel dinamizzante *réseau* di sintonie epocali o, se vogliamo, quell'insieme di testi particolari e, ognuno a suo modo, innovatori, che – pur muovendo da diverse ideologie e strutture – ruotano *intorno* ad alcuni, significativi concetti dai legami complessi e ambivalenti; legami che sopra ho appena evocato e che verrò via via precisando, ma che sono come fusi, questo va detto subito, in un immaginario che li amplifica e li itera, volutamente confondendoli, mescolandoli. Non darne atto, specie nella lettura dei testi

³⁶ Sono ovvi i rapidi riferimenti – che poi riprenderò – a Violante per i profumi e a Massimilla per il suo perduto amore, oltretutto all'auto-presentazione della stessa Violante nel *Prologo* e alle sue future fantasie di stragi, mediate però da quelle di Cantelmo, su cui si leggano più avanti alcune pagine di III. In particolare, per quanto riguarda lo stupro, può anche essere significativo che la vergine Violante, al di là del nome, sia associata talvolta a quelle viole che le finesecolari incursioni freudiane connettono alle fantasie femminili sulla «violenza della deflorazione». Cfr. il paragrafo 10 della quinta sezione (E) del capitolo 6, dedicato a *Il lavoro onirico*, in S. FREUD, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, a cura di C.L. MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 e 1991, vol. III, [pp. 343-347], p. 344: «Tento di spiegarmi – in modo molto azzardato, secondo me – il significato segreto delle *violets*, che in apparenza sono veramente asessuali, con un riferimento inconscio al francese *viol* [violenza carnale]. Con mia sorpresa la sognatrice associa *violate*, il termine inglese per violentare. La netta e casuale somiglianza delle parole *violet* e *violate* – nella pronuncia inglese si differenziano soltanto per la diversità d'accento dell'ultima sillaba – viene usata dal sogno per esprimere ‘coi fiori’ il pensiero della violenza nella deflorazione (anche questa parola utilizza il simbolismo floreale) e, forse, anche un tratto masochistico della fanciulla. Bell'esempio di quei ponti di parole sui quali passano le vie che portano all'inconscio».

dannunziani, significa rinunciare a tenere in giusta considerazione quello che in genere chiamiamo immaginario collettivo.

Non si può davvero, allora, sottostare all'immaginario di una singola opera, ma, al contrario, elogiarne l'*intorno*; e questo vale non solo per d'Annunzio e per le sue *Vergini delle rocce* ma anche per Valéry e per la *Lettre de Madame Émilie Teste*, e per Louÿs e per *Aphrodite*. Opere che non a caso sono state spesso isolate, sia nei percorsi biografici, sia in quelli delle storie letterarie; opere che più di altre vanno restituite a un *prima* e a un *dopo*.

E infatti, per ritornare rapidamente al sottotitolo e chiudere così con le giustificazioni liminali, bisogna aggiungere infine che quell'*intorno* garantisce la necessità di un *prima* e di un *dopo*, sia *dentro* l'opera dannunziana, sia *fuori* della stessa, mirando così a ricostruire non tanto felici e nette sincronie, spesso anche casuali, ma piuttosto – facendo oscillare il presente dei testi tra passato e futuro in maniera diacronica – un contesto letterario dinamico nel quale far “transitare” immagini, schegge, sezioni dell'*imaginaire* di Gabriele d'Annunzio.

II. *Transizioni, incontri, scomparse*

Da un lato, dunque, le lettere “basse” e la particolare ma composita fenomenologia (orientale, pagana, marmorea, solare e funerea a un tempo) di un romanzo di genere altrettanto composito, anche se più “lirico” che “storico-popolare”; un romanzo fatto di vicende quasi parnassiane, distese, con una durata temporale oggettiva pressoché del tutto annullata, in una esotica, mediterranea e comunque massificata *fin de siècle*; il *roman-péplum* di Pierre Louÿs, che, con la sua imitatissima *Aphrodite*, secondo quanto suggerisce un esperto come Jean-Paul Goujon³⁷, in volume, nel solo 1896, vende qualcosa come

³⁷ J.-P. Goujon afferma nella *Notice* che segue il testo citato di *Aphrodite*: «La postérité d'*Aphrodite* est innombrable et les imitations qui en furent faites pourraient constituer un bon sujet de thèse. L'autre grand succès de librairie de la Belle Époque, *Quo vadis?* de Sienkiewicz, ne se ressent-il pas de son influence? Dès 1896 foisonnèrent les

30.000 copie a un certo pubblico, davvero ben disposto e sostanzialmente “piccolo-borghese”. E, dall’altro lato, con Paul Valéry, la letteratura “alta” ed una incipitaria e pressoché contemporanea avanguardia, se non addirittura anticipatrice o, per certi versi, imitatrice, fino, almeno, a quei lunghi e celebri silenzi che la muteranno; avanguardia, comunque, che prende le mosse proprio dalle ceneri del rogo che sta producendo.

Si tratta di ceneri quasi immediate, ma ormai elitarie, anche se derivanti, in parte, da quella stessa composita fenomenologia sopra evocata, e in essa ancora oscillanti: dalla poesia del primo Valéry, che comincia a quattordici anni con le *Orientales*³⁸, a

imitations, généralement sous forme de “romans antiques”» (p. 336). Goujon è un po’ di parte, è uno specialista che si fa a tratti un portavoce di un autore non poi così dimenticato. Se è vero, come indica con più equilibrio Danny Hesse, che l’attività di Louÿs è centrale per una fortuna del *roman-péplum* e che il 1896, con l’uscita in volume di *Aphrodite*, è quasi uno spartiacque, bisogna però anche convenire che *Quo vadis?*, uscito peraltro quasi nello stesso momento, fra il 1895 e il 1896, è un’altra cosa e si riallaccia certo più facilmente a quel filone “storico-popolare” sul primo cristianesimo aperto, nella seconda metà dell’Ottocento, dalla *Fabiola* (1854) di Wiseman, e proseguito dal *Ben Hur* di Wallace (1880). Cfr. a proposito D. HESSE, *Roman-péplum. Genèse d’un horizon d’attente*, in AA.VV., *Péplum. L’antiquité dans le roman, la BD et le cinéma*, Actes du 2° Colloque International de Paralittératures de Chaudfontaine consacré à l’Aventure, 11-13 novembre 1988, II partie, textes réunis par J.-M. GRAITSON, Liège, Céfal, 1993, pp. 59-73, di cui non è fuori luogo citare qui qualche riga scherzosa dalle ultime pagine: «En conclusion, j’aurais envie de dire qu’après Louÿs rien n’est plus comme avant... En 1900, le lecteur français découvre *Quo vadis?* en même temps que *La saison à Baïa* [d’Hugues Rebell, «Louÿs de Rome»], qui parlent du même Paul de Tarse, alias Saint Paul, mais avec quelle différence désormais!» (pp. 71-72). Mentre in un orizzonte ancora più problematico, ormai sempre più oscillante tra letteratura, storia e filosofia, inserisce Pierre Louÿs CL. DE GRÈVE, *Perspective de régénération païenne en Europe à la fin du XIXe siècle* (Nietzsche, Mérejkowski, Louÿs), in AA.VV., *Fins de siècle. Terme-Evolution, Révolution?* Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Toulouse 22-24 septembre 1987, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 393-404. Paolo Getrevi ha accennato di recente a d’Annunzio narratore, a *Il fuoco* e a *Le vergini delle rocce*, in relazione a questo complesso tipo di recupero classicizzante, senza però citare significativamente Louÿs, visto che il suo scopo è quello di marcare i più ingenui e vistosi equivoci ideologici alla moda, superomismo *in primis*, piuttosto che un certo tipo di immaginario *fin de siècle* simbolista e decadente quale è quello qui da me indagato; cfr. *L’incerta favola del personaggio. 1881-1923: il romanzo italiano*, Alessandria, Dell’Orso, 1995, pp. 52-54. Infine, per i dati sul successo di *Aphrodite*, si possono consultare sia il testo curato da Goujon, sia G. MIRANDOLA, *Pierre Louÿs*, cit.

³⁸ Significativo che sia lo stesso Valéry a sottolinearlo in una delle prime lettere che scrive a Louÿs: «J’ai commencé à 14 ans par les *Orientales*». Si tratta della lettera

quella edita solo negli anni Cinquanta ma targata 1890, con una *vierge incertaine* e una *statue oubliée et brisée*³⁹, e ancora a quella lirica, di poco successiva, a cui si riferisce significativamente il Mauron delle *métaphores obsédantes*⁴⁰, che cita, all'altezza di *Anne* (sei strofe pubblicate nel 1893), una serie di indizi funerei come ossa, braccia gelide, marmo; dalle prime, classiche e mediterrane esperienze narrative di Gide fino, almeno, alla provocazione di *Paludes* (1895) e, soprattutto, a *Les nourritures terrestres* (1897), narrate fra ville, statue, fontane, giardini⁴¹, ed oltre ancora, verso il 1902 de *L'Immoraliste* «entouré de splendeur et de mort»⁴², o verso le metamorfosi novecentesche del *Monsieur Teste* – comparso però già nell'immaginario *valérien* nel 1894⁴³ – e le confessioni della *Lettre de Madame Émilie Teste*, che è del 1924. E il 1924 è l'anno in cui Paul Valéry incontra Gabriele d'Annunzio⁴⁴, che non gli sembra affatto un sopravvissuto o,

del 22 giugno 1890, compresa in P. VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, cit., pp. 12-14; la citazione è da p. 14.

³⁹ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. I, cit., pp. 1580-1581.

⁴⁰ CH. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, cit., p. 163.

⁴¹ Si può consultare, a proposito, il rapido percorso tracciato, dagli esordi dei primissimi anni Novanta fino alla *Porte étroite* (1909) e a *Isabelle* (1911), da R. GORRIS, *Il giardino nell'itinerario creativo di André Gide*, in AA.VV., *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Verona – Garda 2-5 ottobre 1985, Firenze, Olschki, 1987, pp. 153-165.

⁴² A. GIDE, *L'Immoraliste*, in *Romans – Récits et soties – Œuvres lyriques*, Introduction par M. NADEAU, notices et bibliographie par Y. DAVET et J.-J. THIERRY, Paris, Gallimard, 1958 e 1998, p. 471.

⁴³ Cfr. la *Note* di J. Hytier in P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., [pp. 1377-1388], p. 1377: «Ce texte, un des plus célèbres de Valéry, a d'abord paru dans le *Centaure. Recueil trimestriel de Littérature et d'Art*, Deuxième volume, Paris, 9, rue des Beaux-Arts, 9, MDCCCXCVI, pp. 31-44». Dell'anno esatto di composizione lo stesso Valéry «ne s'est pas toujours souvenu» (p. 1380), dichiarando, per esempio, a Frédéric Lefèvre di aver scritto «ce petit roman pendant l'été de 1895, à Montpellier» (*Ibidem*). Ma da alcune «lignes de la main de Valéry» apposte in calce a «un fac-similé du manuscrit de *La soirée* [...] publié par Ronald Davis en 1924», la cui «couverture porte de la main de Valéry *La Soirée avec Monsieur Teste 1897*», veniamo a conoscenza che il testo risale addirittura al mese d'agosto del 1894: «Ce manuscrit de la *Soirée avec M. Teste* a été écrit à Montpellier pendant le mois d'août 1894» (p. 1379). Ma cfr. ora P. VALÉRY, 1894. *Carnet inédit dit «Carnet de Londres»*, Édition de F. DE LUSSY, Paris, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, 2005, pp. 25-135.

⁴⁴ Ma già nei primissimi anni Venti, prima dell'incontro al Vittoriale, d'Annunzio

peggio, quel *cadavre* che era agli occhi di André Breton, in quello stesso 1924 che ne firmava la scomparsa, Anatole France; anch'egli non a caso implicato, nei primi anni Novanta, fra *Thaïs* (1889 e 1890) e *Le Chanteur de Kymé* (1895), in un recupero anche diverso – ma non così distante, come spesso si è voluto suggerire, puntando forse un po' troppo sull'umorismo e la distanza critica di quest'uomo dell'*Académie française* – di uno spazio “lirico” e “narrativo” simile a quello cercato da Louÿs nel “tandem” delle *Chansons de Bilitis* (1895) e di *Aphrodite*

«de plus en plus [...] semble l'intéresser, l'intriguer, l'attirer»; quel d'Annunzio che comunque era abbastanza familiare a Valéry e a Gide già «entre 1894 et 1898», come fa emergere con la consueta e sicura finezza, G. TOSI, *Gabriele D'Annunzio et Paul Valéry*, cit., pp. 13, 12, 9), in un volumetto che, nelle intenzioni dello stesso Tosi, «ne veut pas être une analyse littéraire, mais une modeste contribution biographique» (p. 7). Una «contribution biographique» che non può, e nemmeno volendolo, svelare tutti gli argomenti di conversazione, le letture, le citazioni, o anche tutti i “doni”, gli scambi, di quell'incontro, senza dubbio, fuori del comune, fra due intellettuali diversi, che non arrivano certo a intendersi troppo (e non per motivi linguistici!), salvo riconoscere comunque e rispettare reciprocamente l'uno la forza e la grandezza dell'altro. Quella della *Lettre* e dell'incontro, che sottolineo più volte nel testo, è dunque innanzi tutto una notevole, splendida coincidenza, che acquista però un valore soprattutto se si pensa che nel 1924, al di là della scarsa differenza generazionale, era Valéry che possedeva qualche strumento in più per captare e selezionare la ricchezza e la grandezza di d'Annunzio e della sua opera, verificandone anche, al limite, sintonie con la propria. Ed è in questo senso che procede la mia comparazione, che però, è bene ricordarlo qui, vuole, in particolare, restituire un clima, un'atmosfera che si snoda e si distende, ma con puntate anche a ritroso, in un trentennio a cavallo fra Otto e Novecento; ben al di là, quindi, di quelle dubbie attualizzazioni che, per esempio, calamitano «uno degli argomenti della conversazione» fra d'Annunzio e Valéry, il «terzo luogo», come suggerisce giustamente l'Andreoli sulla scorta di Tosi, e lo fanno divenire «il tema del colloquio tra Valéry e d'Annunzio al Vittoriale nel 1924», secondo la più amplificata attenzione di un recente Rella. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Di me a me stesso*, a cura di A. ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1990, pp. 25 e 241 (da una nota della quale è tratta l'osservazione citata della curatrice; corsivo mio); e il peraltro ben apprezzabile, per l'avvenuto riconoscimento di un protagonista, e brillante, pur nella sinteticità imposta dal quadro, F. RELLA, *Verso l'arabesco. D'Annunzio*, in *L'estetica del romanticismo*, Roma, Donzelli, 1997, [pp. 91-95], p. 93 (corsivo mio). Non mi sembra invece ci sia qualche scritto rilevante sulla familiarità gidiana nei confronti dell'opera dannunziana. Nell'altra direzione, Enea Balmas, partendo dal primo incontro dei due scrittori, che risale al 28 dicembre 1895, a Firenze, traccia comunque, specie nella prima parte, un quadro abbastanza composito di cui il titolo stesso del suo intervento non da ragione fino in fondo, insistendo unilateralmente su *D'Annunzio lettore di Gide*; cfr. AA.VV., *D'Annunzio e la Francia*, Atti del Convegno Internazionale, Pescara 17-19 novembre 1988, numero speciale di «Berenice», 28-29, 1989-1990, pp. 219-230.

(1896). E si tratta di quel Louÿs che, sia detto per inciso, dopo essere stato largamente celebre tra il 1896 e l'inizio del secolo XX, scompare, abbastanza giovane e del tutto isolato, solo un anno dopo Anatole France, nel 1925, anche se accompagnato e "protetto" dalle parole dell'amico Paul Valéry. Mentre due anni prima erano scomparsi – avvolti dalle note, oscurantiste benedizioni di Breton – Loti e Barrès, che, proprio insieme a France e a Louÿs, sembrano, con le loro morti, quasi chiudere, suggellare un'epoca; ma forse è quella stessa epoca che, ancora nel 1933, Valéry riconosceva e condensava, con ben altro rispetto, in d'Annunzio, in quella «personnalité absolue du Poète – l'Être qui est contre le temps»: «Tu es le dernier... et ton nom marquera un âge révolu de l'histoire profonde de la terre»⁴⁵.

Se poi vogliamo davvero inseguire una certa circolarità e in questa rincorrere le significative ambiguità del percorso che sto cercando di produrre, ricorderemo che cinquant'anni prima, a metà degli anni Ottanta del XIX secolo, proprio mentre Paul Valéry si abbandona alle *Orientales*, la stessa «personnalité» dannunziana «vien meditando il grande romanzo "dal respiro omerico" e intanto scrive il suo lirico diario parnassiano», come ha ricordato giustamente Giorgio Luti⁴⁶.

⁴⁵ G. TOSI, *Gabriele D'Annunzio et Paul Valéry*, cit., p. 22. Cfr. anche *Gabriele D'Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, a cura di S. COSTA, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 281-282. Mi sia infine concesso rinviare a L. CURRERI, *Libri segreti contro l'«autobiographie totale»*. Risposte pseudonarrative al livellamento «storico-inconsapevole» dell'uomo-massa: Barrès, d'Annunzio e altre «divine fisiologie» tra anni Venti e Trenta, in AA.VV., *D'Annunzio segreto*, 29° Convegno di Studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara 25-26 ottobre 2002, Pescara, Edians, 2002, pp. 315-328.

⁴⁶ G. LUTI, *D'Annunzio giornalista e l'idea di «classicismo»*, in *Il viaggio della chimera. Studi dannunziani vecchi e nuovi*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1992, [pp. 35-57], pp. 44-45. Ma il saggio risale al 1980. Luti cita a proposito una lettera di d'Annunzio al Nencioni del 6 settembre 1884, di cui forse non è inutile rileggere qui qualche riga: «Voglio fare un romanzo, dirò così omerico, epico, in cui molti personaggi operano e grandi masse di popolo si muovono, un romanzo con moltissimi fatti e poca analisi, un romanzo a fondo storico». Direi che questa, per l'appunto, è una direzione alla Sienkiewicz, "alla Valera", che d'Annunzio, in tutta onestà, non potrà (e di fatto non vorrà) mai frequentare. Per lui conterà sempre di più il lirico diario parnassiano. Significativo però, seppur virtuale, l'accostamento ad un romanzo comunque storico, epico, con orizzonti omerici e grandi masse.

III. 1894-1896: *la funzione del paesaggio nella trasfigurazione 'verginea' e nella 'sterile' chiusura del corpo*

III.1. Non a caso, allora, ancora di recente, Anna Maria Andreoli avvicina Valéry a d'Annunzio – seppure un po' rapidamente, rispetto ad altri accostamenti francesi dalla studiosa prediletti, Proust in testa. E lo fa per sottolineare un «andirivieni» di idee e di materiali, una fedeltà e una resistenza di due scrittori che affidano spesso le proprie scelte a un comune proiettare «sempre in avanti» la ricerca dell'*artifex*, «in quella logica del superamento progressivo dei propri risultati che contrassegna ora e sempre l'autoritratto dannunziano»⁴⁷.

E quell'«ora» a cui l'Andreoli evocata si riferisce è quasi una data-limite. Si tratta infatti di quel 1893 in cui d'Annunzio vive a Napoli «giorni difficili ma intensi e ricchi di acquisizioni»⁴⁸; di quel 1893 che per il notevole studio di Jean-Louis Cabanès, con il quale concordo, segna il limite di un certo sviluppo del *récit réaliste* francese (e non solo) legato all'immagine del corpo e della fisicità vera, e del medico, della scienza e della malattia⁴⁹;

⁴⁷ A. ANDREOLI, *Di sé a se stesso*, in *D'Annunzio archivista. Le filologie di uno scrittore*, Firenze, Olschki, 1996, [pp.11-48], p. 30 (miei i corsivi). Ma si legga ancora, per la radice comune di tale atteggiamento in Nietzsche e in Valéry, qualche riga successiva: «È una pratica del *plus ultra*! che non escluderà neppure l'estrema prova del memorialista, il *Libro segreto* del 1935, e che lo accomuna tanto a Nietzsche ("I miei scritti parlano solo dei miei superamenti") quanto a Valéry ("Do al pubblico estratti o riflessi del mio eterno lavoro [...] Quel che non mi pare vitale per la continuità della mia vita mentale, lo do")» (pp. 30-31). E cfr. per la lettera citata di Valéry un intervento della stessa Andreoli, *Dai carteggi di un rondista: Valéry, Apollinaire, Cendrars*, «Il Verri», 9, 1978, pp. 21-52.

⁴⁸ A. ANDREOLI, *Di sé a se stesso*, in *D'Annunzio archivista. Le filologie di uno scrittore*, cit., p. 11. Ma cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere da Napoli*, a cura di A.R. PUPINO, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1988.

⁴⁹ J.-L. CABANÈS, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 voll., Paris, Klincksieck, 1991. Sul versante italiano, non è un caso che anche uno scrittore come De Roberto, diverso da d'Annunzio, certo, ma di grande sensibilità e della stessa generazione, cominci a 'sconfinare', sulla soglia degli anni Novanta, giocando sul dato marmoreo in relazione al femminile e a partire dai dissimili ma convergenti punti di vista dell'uomo e della donna. Cfr. F. DE ROBERTO, *Il paradiso perduto*, in *L'albero della scienza* (1890), ma già sul «Fanfulla della Domenica» del 14 aprile 1889, col titolo di *Disgrazia orribile*, ed ora leggibile in *La disdetta e altre novelle*, a cura di G. TRAINA,

infine di quel 1893 che è forse, soprattutto, l'anno del *Poema paradisiaco* e che prepara, anche per d'Annunzio, oltre che per Louÿs e Valéry, un problematico e cruciale triennio, 1894-1896. Un triennio inaugurato, nella sua complessità, proprio dal *Trionfo della morte*, cui mi riferirò per esteso in un confronto contrastivo con *Aphrodite* di Louÿs; un triennio in cui, in alcune opere quali *Le vergini delle rocce* e *La città morta*, è possibile scorgere, in ricca ed emblematica relazione alle figure femminili, *doppi marmorei* di un corpo sempre meno evidente nella sua fisicità.

Certo, si tratta di un *corps* che nel romanzo del 1894 è ancora presente, nonostante una troppo misurata, e poco esplicitata, informazione medica, scientifica, relativa a malattie dell'utero e dell'ovaia, come già rilevava giustamente nel 1929 il Dottor Mario Giannantoni⁵⁰; un corpo che è vittima privilegiata degli analisti e degli psicologi, dei trattati di malattie nervose e della straniante visione maschile che ad essi funereamente si associa⁵¹, ma che già inizia ad essere preda di una trasfigurazione

Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004, [pp. 119-131], p. 126; e a complemento, dello stesso, cfr. *L'illusione*, Introduzione di M. LAVAGETTO, Presentazione di S. CAMPAILLA, Milano, Garzanti, 1987, pp. 95-96. Nella novella è l'uomo a "sentirsi marmorizzato" da una statuaria *femme fatale*; nel romanzo è la donna a percepirsi «composta» marmoreamente in una «funebre rappresentazione».

⁵⁰ M. GIANNANTONI, *La medicina nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Stab. Tip. Bandettini, 1929, p. 121: «Di Ippolita altro non sappiamo che di una «malattia della matrice lenta e crudele» che l'aveva tenuta a letto per diversi mesi e fra la vita e la morte per parecchi giorni, e che l'aveva resa incapace di concepire». Anche se tale malattia, di fatto, diventa – nella sua conseguenza diretta, la sterilità, e nella forte, dannosa e pur seducente alterità che ad essa associa il lamento maschile – un nucleo dell'intero romanzo. Cfr. comunque, a integrazione di queste rapide battute, il primo capitolo di questo volume, *Seduzione e malattia. Narrativa italiana postunitaria e stranieri dintorni*.

⁵¹ Si veda il capitolo precedente dedicato al *Trionfo della morte*. Inoltre, su questo romanzo, inteso come momento problematico di una prima e feconda intersezione fra presenze marmoree e rappresentazione di uno sterile e mutilo femminino, cfr. L. CURRERI, *La femme, le corps malade, la statue. Esthétisation culturelle du pathologique et transition romanesque dans l'œuvre narrative de Gabriele d'Annunzio (1894-1900)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 269-378. In altra prospettiva d'indagine e con altri intenti (filosofico-artistici), Francesca Mellone ha rapidamente ripercorso, in connessione con le prose autobiografiche del *Libro segreto* e delle *Faville del maglio*, l'«assetto funerario del *Trionfo della morte*», alla base del quale sottilmente rintraccia «la figura della statua esibita come vero e proprio referente tipologi-

“verginea” e marmorea affidata al paesaggio, a «un ellesponto» solitario, alla luce (poi al «sole oriente»⁵²). Ed è una trasfigurazione per eccellenza antimodernista, e antiurbana, e significativamente tipica dell’immaginario del *roman-péplum*, in virtù della quale, in *ailleurs* eroici e solitari (deserti, celle, giardini, eremi, litorali solinghi, spiagge, mari), certe *courtisanes*, o concubine⁵³, vengono sublimati in pose statuarie, in dee o in sante, o in vergini purificate e attendenti, magari, «un reduce dalle città magnifiche apportatore d’un soffio di quella grande vita a cui esse avevano rinunciato»⁵⁴; una trasfigurazione che nel *Trionfo della morte* è ancora maldestra, e certo non ben manipolata, proprio per le soverchianti tentazioni realistiche che tornano sempre a fissare il femminile in un’aura corporale di composita patologia, ma che proprio a partire dalle *Vergini delle rocce* (1895) farà risultare sempre più assente la realtà corporale, concreta, fisica e la sostituirà con un’idea di verginità alquanto fusa con il paesaggio stesso.

Perché «les Vierges font encore partie du paysage!» – si potrebbe dire con il Rodenbach di *Les vierges*, «petite histoire» con immagini ideata nel Natale del 1895 e pubblicata poi nel 1896⁵⁵ – o perché la donna appare agli occhi dell’uomo, nelle

co della modernità e tradotta attraverso i codici della pittura in immagine letteraria». Tale immagine – che serve a nascondere la *facies* mortale delle cose, a ricomporre cadaveri od eventi luttuosi e anche ad evocarne altri in una serie di epifanie che toccano soggetti maschili (Giorgio, suo zio) e femminili (la vecchia zia, Ippolita) – è una spia di «uno dei più complicati dispositivi iconologici della letteratura italiana». Cfr. F. MELONE, *Epifanie del cadavere nelle prose di Gabriele D’Annunzio*, in AA.VV., *Geografia storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. FARNETTI, Firenze Olschki, 1995, pp. 193-206: le citazioni sono da p. 196.

⁵² L’espressione è tratta da *Le vergini delle rocce*, cit., p. 80. Mentre il riferimento a «un ellesponto» è nel *Trionfo della morte*, cit., p. 914.

⁵³ *Ibidem*, pp. 1004-1005.

⁵⁴ G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 5.

⁵⁵ G. RODENBACH, *Les vierges*, images de J. RIPPL-RÓNAI, Paris, Chamerot et Renouard, 1896, p. 3 (a partire dal titolo, ché manca la numerazione delle pagine). Mi sia concesso rinviare a due miei interventi: L. CURRERI, *Rodenbach en Italie*, in *Le monde de Rodenbach*, Études et documents réunis par J.-P. BERTRAND, Bruxelles, Labor, 1999, pp. 181-211, e Hugo, *Rodenbach, d’Annunzio*, in *Elettra*, 30° Convegno di Studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara 23-24 maggio 2003, Pescara, Edizars, 2003, pp. 107-118.

tarde e già evocate parole di Mme Teste, «terre nouvelle [...] rocher de vie»:

Il a l'air de me découvrir comme une terre nouvelle! Je lui apparaîrais inconnue, neuve, nécessaire. Il me saisit aveuglément dans ses bras, comme si j'étais un rocher de vie [...] ⁵⁶.

E a proposito di questo termine, *rocher*, non sarà forse troppo ingenuo e inutile passare dal 1924 della *Lettre de Madame Émilie Teste*, l'anno dell'incontro fra Valéry e d'Annunzio, a quel 1896 in cui d'Annunzio è già abbastanza familiare a Valéry, come ben suggerisce Tosi, per rileggere un passo di una lettera a Héréelle del 16 marzo, relativa proprio alla traduzione in corso delle *Vergini delle rocce*.

– Mi viene in mente un'altra cosa. Il libro è intitolato *Les Vierges aux Rochers*. Perché voi adoperate sempre – nella traduzione – la parola *roche* invece di *rocher*? Non vi sfuggirà certo la ragione per cui è preferibile richiamare il titolo simbolico del libro adoperando costantemente, o quasi, la parola *rocher* ⁵⁷.

III.2. Dunque, fin dal titolo, ricco di un senso potenziale che si andrà precisando nel corso del romanzo, dalla fine del *Libro primo* a quella del *Libro terzo*, un'idea di verginità è composta insieme all'immagine della roccia, del paesaggio roccioso, cui si affiderà, nelle intenzioni dannunziane messe in luce da Niva Lorenzini, il rinnovamento dell'uomo, «l'aspirazione verso la dimensione eroica e superomistica del vivere» ⁵⁸. La contempla-

⁵⁶ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30.

⁵⁷ G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Georges Héréelle. 1891-1913*, a cura di M.G. SANJUST, Bari, Palomar, 1993, [pp. 193-197], p. 196. Cfr. ora *Carteggio D'Annunzio-Héréelle (1891-1931)*, a cura di M. CIMINI, Lanciano, Carabba, 2004, [pp. 370-374], p. 372, con «ROCHERS» piuttosto che «*Rochers*». Mi sia infine concesso rinviare a L. CURRERI, *Lettere, «lavoro comune» e traduzione. Appunti e ipotesi su d'Annunzio e i traduttori francesi*, in *D'Annunzio epistolografo*, 31° Convegno di studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara 27-29 maggio 2004, Pescara, Edizars, 2004, pp. 293-310.

⁵⁸ N. LORENZINI, *Note a Le vergini delle rocce*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 1141. Cfr. inoltre M.T. MARABINI MOEVS, *La scelta di un paesaggio: rocce e presenze femminili*, in *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976, pp. 68-71, dove – nell'arco di un discorso più complesso dedicato alle *Vergini*, alla particolare visione dell'antichità e alla cultura classica che le informa, che altrove avrà occasione di richiamare – si nota rapidamente che le «tre nubi principesse [...]»

zione della roccia, infatti, come ha intuito Gaston Bachelard, è coraggio ed è legata a uno scenario di una vita da eroe, ma anche a un destino di distruzione, di chiusura e di sterile attesa⁵⁹ più che di fertilità. Insomma di “lotta epica” per un pugno di cenere, dove la morte è testimonianza di una vita che non è più o che sta per non essere più.

In particolare, nel *Prologo*, un’idea quasi immanente, reale di verginità, affidata a un risveglio primaverile⁶⁰, contempla insieme il solido ed immobile paesaggio roccioso – che impone severo alla narrazione un tempo statico, dilatato, sospeso, e non oggettivo, dinamico, fluido – e la verginea *inquietudine*, altro noto segno epocale di attesa, di stasi. Così in Rodenbach: «Les Vierges sont un peu *inquiètes* au bord de la vie, qui leur apparaît immense»⁶¹. Così, un po’ più elaboratamente, in d’Annunzio, dove il tenue *input* vitale della primavera, appunto, fissa l’associazione statica fra aridità e inquietudine: «Il primo fiato della primavera appena tiepido, che aveva toccato i culmini *aridi* delle rocce, blandiva le tempie delle vergini *inquiete*»⁶². E fin d’ora, dunque, l’aridità della roccia, dei suoi culmini, delle sue cime – elementi essenziali di quel paesaggio rigeneratore che per Cantelmo è Rebusa, «paese dalle vertebre di roccia»⁶³ – è non

vengono assorbite nell’interesse di Claudio per il paesaggio» e che «la natura non metafisica ma puramente estetica di questa superiorità femminile nell’universo è rivelata dal linguaggio stilnovistico che la definisce, di chiara derivazione preraffaellita» (pp. 69 e 70).

⁵⁹ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 191-192.

⁶⁰ Ambiguo, del resto, e per di più attestato, nelle prime pagine del *Libro secondo*, sul mese di febbraio. E nelle scarse notazioni temporali delle *Vergini delle rocce* – dove per di più il protagonista si lamenta «d’avere smarrita la nozione esatta del tempo» – certo acquista un profondo significato la collocazione della vicenda, fra *Prologo* e incipit del *Libro secondo*, in quel febbraio che è il mese dedicato alla “purificazione”, alla *februatio*, che è anche “espiazione” e che è certo abbastanza facilmente assimilabile, a livello fonico, se non proprio semantico, a quell’agitazione delle «mani fredde o febbrili» – dove è già una «ambivalence de vie et de mort» – che traduce l’«ansietà» dell’«aspettazione» delle «vergini inquiete» enunciata proprio nel *Prologo*. G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 108 e p. 7. E per l’«ambivalence de vie et de mort», ancora di bachelardiana memoria, si veda qui sotto la nota 65 e il prosieguo del discorso.

⁶¹ G. RODENBACH, *Les vierges*, cit., pp. 3-4 (miei i corsivi).

⁶² G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 7 (miei i corsivi).

⁶³ *Ibidem*, p. 44.

a caso congiunta all'inquietudine di un femminile che di quell'aridità diventa il momento speculare più alto e rappresentativo. In una fusione che si impone sia nel legame evidente con la roccia ("culmini-tempie") e con la pietra (i sedili nei quali sono spesso assise le tre vergini, per esempio), sia con le pose statuarie da fantasma, da simulacro marmoreo.

Tali pose statuarie devono essere innanzi tutto ricondotte a questa roccia arida, sterile, simbolo di un funereo destino di non procreazione e non sempre e solo, con più facilità, alle forme mutili dei marmi femminili che sono poste nel "giardino-carcere"⁶⁴, quale controcanto feroce ma non univoco ad una

⁶⁴ «Mutate un giardino in una carcere per torturarvi». Così Cantelmo a Oddo e Antonello quasi all'inizio del *Libro secondo* (*Ibidem*, p. 49); ma vi sono altri passi. La già citata Lorenzini ha finito per contrapporre un po' manicheisticamente il "giardino-carcere" alla roccia, quando invece è la roccia stessa che cinge, chiude, imprigiona e serve a convertire l'energia superumana, che in essa è giusto leggere, nella ormai non più rinviabile immobilizzazione femminile, soprattutto dopo le esperienze del *Trionfo della morte* (1894): bisogna fissare la donna, cingere anzi un trittico femminile in un "cerchio di rocce" e mutarne una pala, in particolare, in statua, in «simulacro» marmoreo. Per di più le «rocce» e i «blocchi di pietra», che costituiscono il paesaggio essenziale delle *Vergini*, cingono le tre sorelle dall'inizio alla fine del romanzo, come vedremo leggendo i due brani seguenti citati nel testo. Ma l'idea del "giardino-carcere", del luogo infero derivante dalla distruzione e dal rovesciamento del giardino come Eden, discende, come la stessa Lorenzini avverte, da Gianni Venturi, brillante studioso di giardini la cui cauta intelligenza non ha voluto credere fino in fondo alle risorse del suo lavoro "jesiano" se non per quel punto che è stato poi ripreso dalla critica talvolta anche senza riconoscerne, oltre che l'origine, le opportune premesse. L'«individuazione del luogo infero» nei «tre luoghi deputati: l'agro romano, il giardino, la gita al Corace» e «dell'unità-trinità delle vergini assicurata da quel luogo» deriva infatti da considerazioni forti come queste, che, giusto all'inizio degli anni Ottanta, non erano poi così facilmente frequentabili: «Eppure, a mio avviso, più che battere l'accento su quei motivi superomistici che sono stati studiati abbondantemente, mi sembra necessario insistere sulla grandiosa presenza di tutto il *bric à brac* decadente e simbolista che d'Annunzio sciorina nel tentativo di esorcizzare la sottile malattia che lo affascina in quei mondi morti dove si aggirano le tre vergini». Il limite, implicito, è nel non credere a quel «tentativo» e nell'indicare, nella pur posta equazione fra agro, giardino e Corace, «il rovesciamento del *topos* giardino-Eden» come «il dato più originale operato dallo scrittore». Un «*paradis artificiel*» baudelairiano che innesca «misteriose analogie tra luogo e abitanti», di fatto non riducibili, come hanno anche indicato Viazzi e Maxia, per cui cfr. più avanti i paragrafi IV e X: «Secondo questa prospettiva allora la desolazione delle statue mute, dei viali non curati, della «irremeabile ruina» vengono strappati ad un repertorio passivamente acquisito per assumere la connotazione più affascinante e letterariamente valida di una singolare forma di *paradis artificiel*, non più eden ma infer-

verginità che muta in sterilità insieme all'arido e immobile paesaggio di roccia, di pietra: ovvero all'ambiente rupestre che la assimila e la trasfigura in una *rêverie pétrifiante*⁶⁵ e a quella «chiostra lapidea» che la cinge e la chiude dall'inizio alla fine. Sintagma, quest'ultimo, che non a caso emerge nell'ultima pagina del *Libro primo* – quando Cantelmo, dopo il suo estenuante monologo, finalmente presenta la famiglia delle vergini, la «grande stirpe moribonda» dei Capece Montaga – e ritorna invertito, come «lapidea chiostra», nell'ultima del *Libro terzo*, giusto alla fine del romanzo, attestando così una relazione di «ripetitività», immobile e rituale⁶⁶, fra l'*incipit* e la conclusione di un intreccio essenzialmente azzerato su di un femminile composto e sacrificato alla “vittoria sugli istinti”.

no». (G. VENTURI, “Le vergini delle rocce” e un “topos” classicistico: la distruzione del giardino come Eden, «Quaderni del Vittoriale», 23, numero monografico dedicato a D'Annunzio e il classicismo, 1980, [pp. 197-214], pp. 213-214; ma cfr. qui gli *incipit* dei paragrafi VIII, X e relative note).

⁶⁵ Il riferimento è ovviamente a G. BACHELARD, *La rêverie pétrifiante*, in *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 205-232. Il discorso di Gaston Bachelard è, al solito, molto stimolante, nella sua interezza per lo meno: ma quando il filosofo si sofferma sull'immagine letteraria della «statue», alla quale connette una forma particolare di *rêverie pétrifiante*, insistendo su marmorei *revenants* che «se mettent à marcher», finisce per riciclare il *topos* del «fantasme de marbre», su cui qui si possono vedere, in relazione a Mérimée e a Gautier, i recenti riferimenti bibliografici contenuti nella nota 88. Ma, in conclusione, Bachelard riconosce anche la duplice e ambivalente potenzialità della forte *rêverie* che contempla una statua: «Bien entendu, nous ne prétendons ici qu'indiquer, sous leurs formes littéraires, les mythes si nombreux de la statue animée, si souvent reproduits par le folklore. Notre tâche, répétons-le, n'a de sens que si elle est limitée. Elle revient à montrer que l'image qu'on croit singulière est souvent un très vieux mythe. Ainsi une statue, c'est aussi bien l'être humain immobilisé par la mort que la pierre qui veut naître dans une forme humaine. La rêverie qui contemple une statue est alors animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement. Elle est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la vie» (pp. 227-228; mio il corsivo delle tre frasi finali).

⁶⁶ «Ripetitività» che – insieme a James Hillman e ad alcuni collaboratori della sua rivista, «Spring», Robert Sardello, Louise Cowan, Gail Thomas – possiamo definire «rituale e primordiale» e come «immobilità». Immobilità di un luogo e di un intreccio dove non casualmente sono contemplate «integrità» e «verginità». Cfr. la miscellanea *Images of the Untouched*, Dallas (Texas), Spring Publications, 1982 e la traduzione italiana da cui traggio i termini citati (da pp. 59-60 e 63) *L'intatta. Archetipi e psicologia della verginità femminile*, Como, Red, 1987.

Quella grande stirpe moribonda aggiungeva a quel paese di rocce una specie di funebre bellezza, per la mia anima che cercava già di raccogliere tutta l'anima inclusa nella *chiostra lapidea*.

Non erano elle nel chiuso giardino, ma pur le cingeva una lapidea chiostra degna delle loro anime e dei loro fati; poiché grande era e singolare l'aspetto dei luoghi intorno. Le *rocce disposte in cerchio* e digradanti davano immagine d'un *colosseo costruito per opera ciclopica*, corroso da secoli e intemperie senza numero ma improntato ancora di stupende vestigia. Frammenti d'una scrittura sconosciuta vi apparivano, incomprensibili enigmi della Vita e della Morte; le vene tortuose della pietra conducevano l'essenza d'un pensiero divino; e nelle inclinazioni delle *moli informi* eravi un segno come nei gesti dei *simulacri perfetti*.

Quivi sostammo, quivi io raccolsi l'*ultima armonia*⁶⁷.

Le «rocce disposte in cerchio» sono una specie di «colosseo», di santuario di un femminile sacrificato a se stesso, alla propria vita e alla propria verginità, a quella trasfigurazione vergine, «nouvelles», che lo stesso *rocher* dannunziano impone e tutela come una specie di estetica prigioniera pagana, di luogo altro, mirabile, eretto da uno sforzo sovrumano; ovvero eretto attraverso un'«opera ciclopica» di roccia che converte infine l'energia dell'eroe, che è giusto leggere in essa, o del “superuomo”, o, secondo quanto qui suggerito, del fascinatore, in quell'inerzia, in quell'immobilità che cinge, chiude un femminile inquieto, che si teme e a cui certo non si affida, non si delega – al di là della stessa identificazione con quel luogo altro, quella «terre», quel paesaggio, di cui si ha bisogno per dirsi e per riconoscersi ancora nel mondo – il compito di procreare, di creare una discendenza – nonostante e proprio per i propositi scioccati nel *Libro primo*⁶⁸.

⁶⁷ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 45 e 191-192 (miei i corsivi).

⁶⁸ Ed è opportuno ricordare, allora, che creare una discendenza è uno solo dei compiti che l'eroe dannunziano persegue: «Triplice è il tuo compito [...] Triplice è il tuo compito: – condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del tipo latino; adunare la più pura essenza del tuo spirito e riprodurre la più profonda visione del tuo universo in una sola e suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della

E del resto, per la loro caratteristica di durare nel tempo⁶⁹, quelle «rocce» possono, a maggior ragione, essere anche interpretate come simboli di quella immobilità e di quell'«inerzia» già rilevate a suo tempo da Hugo von Hofmannsthal⁷⁰; pure se in altri noti passi del romanzo sembrano dotarsi, nelle fantasie di Claudio Cantelmo, di un vertiginoso e ascensionale movi-

tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sé per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate» (*ibidem*, pp. 40-41). Dare vita a un «figliolo», ovvero, è solo «una parte del còmpito», come chiarisce meglio questo passo successivo: «Vattene lontano, dunque, mentre la cloaca si scarica. Non t'indugiare; non ti lasciar contaminare dalla folla, né ti lasciar prendere da una femmina. Certo, tu hai bisogno di un'alleanza per fornire una parte del còmpito che hai assegnato a te stesso. Ma meglio è per te attendere e rimaner solo, pur anche uccidere la tua speranza è meglio che sottomettere la tua carne e la tua anima a un vincolo indegno. Se la cosa amata è vile, l'amante si fa vile. Bisogna che tu non dimentichi mai questa sentenza del tuo Leonardo, e che tu possa sempre rispondere superbamente come Castruccio: – Io ho preso lei non ella me»; *ibidem*, pp. 41-42). Insomma, l'«alleanza» con una «femmina» serve «per fornire» solo «una parte del còmpito»; con «fornire» nell'accezione originaria di «eseguire», «compiere», che proviene dal francese «*frumjan*», attraverso l'antico francese «*fornir*». Di qui capiamo subito che se Cantelmo non sceglierà una alleata per avere un figlio e non creerà un discendente – anzi *il* discendente, il futuro re di una novella Roma imperiale – non avrà svolto solamente «una parte del còmpito» e il suo scacco quindi non sarà totale. Per di più contrarre questa «alleanza» con un'amante vile, plebea, come era Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte*, non è possibile. Cantelmo non può divenire schiavo della donna: la femmina va presa e non deve prendere essa stessa l'eroe, che non deve cadere vittima della lussuria. A questo «vincolo indegno» è preferibile, infine, la solitudine, finanche l'uccisione della «speranza» di creare un discendente, di compiere, di portare a termine quella «parte del còmpito» che l'eroe stesso si è assegnato. Ecco entrare allora in gioco la strategia antiquaria affidata al paesaggio, al luogo «altro», mirabile, lontano che sappia comporre «la più profonda visione del tuo universo» e che in questa infine contempi un femminino marmoreo, composto, appunto, e non più inquieto, come quello del *Trionfo*. Strategia enunciata e sintetizzata da quell'autoritario e programmatico «Vattene lontano» del «*démonico*». Quel «Vattene lontano» che è ripetuto, nel passo citato, per la terza volta, quasi ad indicare la triplice e «altra» offerta femminina che quel «lontano» sembra davvero concretizzare nel presente per l'eroe dannunziano.

⁶⁹ Si veda H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München, Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., 1989; ma cfr. la trad. it., *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991, alla voce *Rocce*, [pp. 441-444], p. 441.

⁷⁰ H. VON HOFMANNSTHAL, *Der neue Roman von D'Annunzio*, «Le Vergini delle rocce», «Die Zeit», 1896; ma cfr. ora la trad. it. di M. LINDLAR in *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. MAZZARELLA, Milano, Shakespeare & Company, 1983, pp. 71-80; da p. 78 la citazione. Ma anche nel *Trionfo* lo scrittore tedesco percepiva la stessa rigidità, petrosa e marmorea a un tempo (*ibidem*, pp. 69-70).

mento. Tale movimento, tuttavia, mi pare che debba essere percepito soprattutto come una differente manifestazione di una *rêverie pétrifiante* che veicola, infine e significativamente, l'attenzione dell'eroe verso la «roccia» che «assaliva il cielo» e la canalizza all'interno di una *rêverie marmoréenne*, in una progressione mirata nella quale ben si potrà constatare, come preciseremo in III.3, il legame che corre fra rocce e statue, fra *rochers* e *doppi marmorei*, come fattori immobilizzanti del femminile⁷¹.

E finanche tradizionalmente, a livello folclorico, magico e pure antropologico, ma non psicanalitico, «rocce» e «pietre» sono simboli espliciti di «sterilità» e di «morte»⁷², magari violenta: e si pensi soltanto alla «lapidazione» nel simbolismo cristiano, per esempio, vera e propria «sepoltura dal vivo»⁷³, non molto distante, forse, da quelle vergini «sepolte vive» a cui sopra si accennava. Non molto distante almeno, a livello mitico e simbolico, dalla «triade» verginea che Macrí fa scorrere – nell'orizzonte aperto, pagano e cristiano a un tempo, delle *Vergini* – «dalle Moire alla Trinità cristiana»⁷⁴; e anche non molto distante, se vogliamo, dal poter incarnare un indice 'altro' del fattore immobilizzante che stiamo valutando, fra trasfigurazione 'verginea' e 'sterile' chiusura del *corps*, fra «*rochers*», «rocce», «lapidea chiostra», *rêverie pétrifiante* e *doppi marmorei* di quello stesso *corps*.

Insomma, le rocce servono anche a fissare il destino arido di non procreazione del femminile, all'interno di quel paesaggio roccioso che pure lo vuole vergine, e non così paradossalmente, come ci pare di avere suggerito. Di un femminile, cioè, che «le vene tortuose della pietra» affidano – fino all'ultima pagina, tra i «frammenti d'una scrittura sconosciuta» e un ineffabile, invisibile «pensiero divino» – agli «incomprensibili enigmi della Vita e della Morte»; ovvero a quell'oscillazione, a quella «ambivalence de vie et de mort» che ho già suggerito con

⁷¹ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 78-80.

⁷² Cfr. H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, cit., alla voce *Pietra*, pp. 399-402.

⁷³ *Ibidem*, p. 401.

⁷⁴ O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel "Poema paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 166.

Bachelard⁷⁵ e che d'Annunzio vuole ricomporre, dopo le incertezze del *Trionfo della morte*, a scapito di un femminile compresso fra verginità e sterilità e ben al di là dei confini del «chiuso giardino» e delle sue statue mute e mutili.

Potremmo anche cercare di spazializzare tale strategia, prima di passare a discutere i *doppi marmorei*, associando anticipatamente le metamorfosi della seduzione a quelle «*métamorphoses du cercle*» che per Georges Poulet non sono «*les métamorphoses d'une forme par définition non métamorphosable, mais les changements de sens, auxquelles elle n'a pas cessé de se prêter dans l'esprit humain*»: «*Ces changements de sens coïncident avec des changements correspondants dans la manière dont les êtres se représentent ce qu'il y a de plus intime en eux, c'est-à-dire le sentiment de leurs relations avec le dedans et le dehors, leur conscience de l'espace et de la durée*»⁷⁶. Tutti termini, questi ultimi (*dedans, dehors, espace, durée*), di bachelardiana (e bergsoniana) memoria, che bene si connettono, in Poulet e in altri studiosi che a Bachelard attingono, alla particolare *rêverie* che stiamo cercando di mettere a fuoco all'interno del dannunziano «paese di rocce».

paese di rocce (*Libro primo*)

chiostra lapidea (*Libro primo*)

lapidea chiostra (*Libro terzo*)

rocce disposte in cerchio [...]

un colosseo costruito

per opera ciclopica (*Libro terzo*)

Ma prima ancora di passare a discutere i *doppi marmorei*, quelle statue perfette che si sovrappongono a una composta femminilità verginea, nella figura di Violante in specie, c'è un'altra precisazione da fare a proposito dei passi finali del romanzo sopra citati. Infatti, le «moli informi» che sono nell'evo-

⁷⁵ Cfr. qui la nota 65.

⁷⁶ G. POULET, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961 e, con Préface di J. Starobinski, Flammarion, «Champs», 1979, p. 24.

cata commedia dantesca⁷⁷ – e certo non solo, nel ricco ed esteso contesto medievale – non possono rimanere tali nell’immaginario dannunziano che sto cercando di introdurre. Esse possono servire allo sguardo dell’eroe per evocare un paesaggio fondamentale di roccia che tutto e tutti cinge e custodisce in un microcosmo antico, arcaico, quasi primordiale, originario, nuovo, vergine; ma non possono poi che tradursi in «un segno come nei gesti dei simulacri perfetti», in una statuarietà che sublima la femmina e il paesaggio stesso, a sua volta, in luce e in perfezione, rendendolo, con quella donna, e circolarmente, una *valérienne* «terre nouvelle».

E, a questo proposito, è significativo che nel *Libro primo*, l’eroe, il cavaliere che attraversa l’agro romano, luogo deserto e solitario, pensi al «Nazareno» e indichi come «troppo petroso il deserto ch’egli scelse»:

[...] laggiù sotto le montagne della Giudea, alla riva occidentale del Mar Morto: luogo di rupi e d’abissi, privo d’ogni vestigio [...] ⁷⁸.

Si tratta di un luogo, cioè, privo delle tracce, dei segni, dei simulacri delle civiltà del passato; ellenismo *in primis*, ma tradotto nelle vestigia di Roma antica rinvenibili nell’agro che il cavaliere sta attraversando.

Ecco allora che «l’ultima armonia» che raccoglie Claudio non a caso si concentra soprattutto e ancora intorno a Violante e al suo offrirsi – in quel luogo ‘altro’, nuovo, mirabile da lui stesso evocato – come statua, doppio marmoreo; è lei che siede infatti «su la pietra», «quasi rigida, eretta» e che «ancora una volta pareva respingere il mio spirito» – lo spirito scultoreo dell’*artifex*, che lo accomuna a quello, già citato nel *Libro secondo*, degli «artefici» che «estraevano dalla materia dormente le forme perfette» – «verso le lontananze del tempo, verso le antiche immagini della Bellezza e del Dolore»⁷⁹.

⁷⁷ G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 78.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 192. E su Violante che spinge lo spirito scultoreo dell’eroe «verso le antiche immagini della Bellezza» cfr. a riscontro il passo alle pp. 63-64, citato alla nota

E sono maiuscoli e imponenti «Bellezza» e «Dolore», quasi come «Vita» e «Morte», quasi doppi asimmetrici che una effica *liaison* marmorea riuscirà a sintetizzare in un femminino destinato ad una fulgida ma funerea sublimazione statuaria; sublimazione fortemente luminosa ma dolce, ovvero alta, avvolta dal sole, da tanta luce, da riverberi intensi ma gioiosi e finalmente diurni, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo.

III.3. La roccia, insomma, elemento chiave del paesaggio, non vale soltanto come luogo alto e liberatorio contrapposto al luogo basso e chiuso del giardino, e come simbolo della tensione superomistica, secondo quanto ha indicato Niva Lorenzini; è sicuramente lo scenario di un eroe e può anche essere, se vogliamo, una leonardesca via di fuga verso l'alto prima dei voli audaci del pur lontano *Forse che sì forse che no* (1910). Ma le rocce, quelle rocce iniettate di luce e di sole – elevato, sublime ed ultimo baluardo prima di una poco virile notte *louÿsienne* che tutto smarrisce e confonde⁸⁰ – servono anche a fissare subito l'aridità di un paesaggio, di un *ailleurs* solitario, di un microuniverso e di un femminino che mutano rapidamente, fin dalla *soglia* del *Prologo*, come si è potuto notare, la loro verginità propiziatrice e rigeneratrice in un alto, luminoso seppur sterile, pietrificato *doppio marmoreo*. Luminoso, comunque, e avvolto dal sole, da riverberi intensi, 'fantastici'.

Il rinnovamento dell'eroe, insomma, è figlio della luce, del sole e del fuoco⁸¹, della roccia ignea e della «terra fulva e aspra come la giubba del leone»⁸², e di terre *louÿsiennes*, della «terre nouvelle [...] rocher de vie» cui Cantelmo approda un po' co-

87, e quello, 'anticipatore', del *Trionfo della morte*, cit., pp. 913-914, relativo ai «simulacri della Bellezza antica», su cui qui torniamo a più riprese.

⁸⁰ Cfr. P. LOUÏS, *Aphrodite*, cit., p. 299.

⁸¹ Pur se centrata sul *Fuoco* (1900) e su contesti ed episodi "altri" (la fornace del vetraio veneziano, etc.), è significativa la presenza di questa parte dell'immaginario dannunziano nella riflessione di Gaston Bachelard, da *La psychanalyse du feu* del 1938 (cfr. ora Paris, Gallimard, 1995, pp. 43-44) a *La flamme d'une chandelle* del 1961 (e cfr. Paris, P.U.F., 1996, pp. 84-85).

⁸² G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 49, 121.

me M. Teste, dopo avere sperimentato la «profondeur»⁸³ di un'analisi intellettuale: diciamo il *Libro primo* delle *Vergini delle rocce*, che spiaceva non a caso a Ferdinand Brunetière⁸⁴ e che può anche essere letto come un vero complemento del clima allucinato e monologante in cui fluttuano le poche e rapide pagine del *Prologo* (vero *poème en prose*). Ma è anche un rinnovamento non indenne da congrui, propizi e marmorei sacrifici femminili, quasi da mitologiche «stérilités mystérieuses», potremmo dire con il titolo di un denso volumetto di Marie Delcourt, giustamente riproposto⁸⁵. La verginità femminile, insomma, associata e affidata al paesaggio, in quest'ultimo si trasferisce, offrendosi alla contemplazione alta, rigenerante e luminosa di cui gode finalmente l'eroe.

Infatti, per Gabriele d'Annunzio, il passaggio dalla sterilità e dal «ventre [...] fornace» di Ippolita Sanzio⁸⁶ alla verginità e alle forme perfette, statuarie di Violante – che non si possono alterare con le deformazioni di una gravidanza e che quindi vanno

⁸³ P. VALÉRY, *Lettre de Madame Émilie Teste*, in *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30.

⁸⁴ In data 27 giugno 1896 Ferdinand Brunetière scrive ad Hérèlle: «On jugerait le roman tout entier – si les *Vierges aux Rochers* peuvent s'appeler un roman – sur la première partie; et vous savez comme est fait le public: on se dispenserait de lire la suite, qui sera déjà difficile à lire, que de revenir sur ce premier jugement». È poi significativo che fin dall'inizio della lettera il Brunetière parli del *Libro primo* come del *Prologo*: «Nous n'en pourrions pas utiliser la première partie, je veux dire le Prologue». Come si chiarisce anche da questa affermazione: «S'il [d'Annunzio] fait le sacrifice du prologue, il n'y aura que bien peu de choses à retoucher dans les deux autres parties». E poi in una lettera successiva, del 21 luglio: «Et si je vous disais que je ne tiens pas du tout à notre *démoniaque*?». Lettere citate da Maria Giovanna Sanjust in G. D'ANNUNZIO, *Lettere a George Hérèlle. 1891-1913*, cit., pp. 206-207. Per i rapporti fra lo scrittore italiano e il direttore della «Revue des Deux Mondes» cfr. CH. DEDÉYAN, *Gabriele D'Annunzio et Ferdinand Brunetière*, in AA.VV., *D'Annunzio e la Francia*, cit., pp. 231-240.

⁸⁵ Penso al volume di M. DELCOURT, *Stérilités mystérieuses & naissances maléfiques dans l'Antiquité classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, che è la riproduzione anastatica dell'opera originale apparsa nel 1938 a Liège nella Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège – Fascicule LXXXIII.

⁸⁶ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 916: «Pensò: «Ella è sterile. il suo ventre è colpito di maledizione. Ogni germe vi perisce come in una fornace ardente. Ella inganna e delude in me, di continuo, il più profondo istinto della vita». L'inutilità del suo amore gli apparve come una trasgressione mostruosa alla suprema legge [...] Mancava alla donna amata il più alto mistero del sesso: «la sofferenza di colei che partorisce». La miseria di entrambi proveniva appunto da questa mostruosità persistente».

consegnate al dominio dell'«amore sterile»⁸⁷ – è un passaggio sublimante, figlio della luce, diurno. Mentre Giorgio Aurispa, nel capitolo II del *Libro quinto* del *Trionfo della morte*⁸⁸, contemplando Ippolita ritta sulla spiaggia e nel sole di mezzogiorno, è colpito da scintillazioni solo dolorose, che producono sgomento e malessere, Claudio Cantelmo, nel *Libro secondo* delle *Vergini delle rocce*, contemplando Violante ritta nel sole di fronte all'alto spettacolo della muraglia e della roccia, è irradiato da riverberi dolorosi, nella loro intensità, ma apportatori di gioia. Così, mentre il corpo distruttore, magmatico, notturno della sterile e lussuosa «concubina» romana – negli occhi di Giorgio Aurispa feriti dal sole – mal sopporta le sublimi trasfigurazioni statuarie, marmoree, quello della vergine Violante è ad esse predisposto, dallo sguardo più resistente di Cantelmo, in maniera quasi perfetta. Quasi. Perché la statuaria trasfigurazione non può, e di fatto, non deve “eternare”, con un esorcismo troppo rischioso per l'eroe, per il *wanderer*, la donna vivente in statua.

Tale deriva finirebbe per favorire un'esaltazione del personaggio femminile e per superare l'esistenza dello stesso eroe, o addirittura per produrre un funereo *revenant* marmoreo, magari modellato sull'immaginario *fantastico* primo-ottocentesco di un Mérimée o di un Gautier – potremmo suggerire evocando solo due facili suggestioni francesi⁸⁹. Mentre Gabriele d'Annun-

⁸⁷ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 63-64: «Ella pareva respingere il mio spirito verso l'epoca meravigliosa in cui gli artefici estraevano dalla materia dormiente le forme perfette che gli uomini consideravano come le sole verità degne di essere adorate in terra. E io pensava, guardandola, salendo dietro la sua traccia: “È giusto ch'ella rimanga intatta. Ella non potrebbe essere posseduta senza onta se non da un dio” [...] “Ah io l'adorerò ma non oserò amarla; non oserò guardare nella sua anima per sorprendere il suo segreto. Pure ogni suo moto rivela ch'ella è fatta per l'amore; ma per l'amore sterile, per la voluttà che non crea. Giammai le sue viscere porteranno il peso diffidente; giammai l'onda del latte sforzerà il puro contorno del suo seno”».

⁸⁸ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 913-916. Ma cfr. più avanti il paragrafo VI.

⁸⁹ Su cui cfr. G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., pp. 226-228. Più di recente, su Mérimée e *La Vénus d'Ille* (1837), N. SEGAL, *Narcissus and Echo. Women in the French récit*, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp. 37-38; P. FORNARO, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 104-105; K. GROSS, *The*

zio sembra puntare piuttosto su quell'immaginario che chiude il *roman-péplum* di Louÿs⁹⁰, dove Chrysis si sublima nell'*immortelle* Aphrodite, nella statua di Démétrios, solo dopo la morte e la resa finale, irreversibile del corpo-involucro della bellissima cortigiana nella trasfigurazione che le impone il lavoro diurna dello scultore, dell'eroe passato a una nuova, solare esistenza.

Di più. Come si preciserà con il confronto testuale, se Pierre Louÿs può promuovere, con quella libertà che dal *roman-péplum* gli deriva, una cortigiana, una concubina, Chrysis, e farla divenire immortale statua, dea, Aphrodite appunto, d'Annunzio, invece, dovrà liberarsi prima di un *milieu* sociale imbarazzante, di cui è ancora schiavo Aurispa nel basso retaggio plebeo di Ippolita Sanzio, e abbandonare la città volgare, in preda

dream of the Moving Statue, Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 115-119; M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p. 159; N. PASQUALICCHIO, *L'abbraccio della statua*, in *Maladea. Fantasmi classici in racconti dell'Ottocento*, Padova, Esedra, 1995, pp. 35-51 e 127-128; R. CESERANI, *Il Fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 34-37; P. PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Dell'Arco, 2001, pp. 15-30 e 31-64. Sull'immaginario di Gautier, percorso da «un'inclinazione agalmatofila» e da una «misogina perfidia», oltre a un capitolo contenuto nel volume citato di Pasqualicchio (alle pp. 73-96), si vedano le osservazioni di P. TORTONESE, *Chair et pierre*, in *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres Modernes, 1992, pp. 105-114 (ma cfr. anche pp. 66-68), il cui discorso rinvigorisce, nel complesso, una non più recente tradizione di studi francesi che si attesta, soprattutto, sulle indicazioni di Ross Chambers (cfr. pp. 145-146). Nel testo, infine, evoco «solo due facili suggestioni francesi», per il taglio franco-italiano del mio lavoro, anche se, come è ben noto, il *revenant* marmoreo femminile sotto forma di statua vendicativa copre un panorama letterario europeo e non solo. Cfr. almeno, oltre al testo citato di Pasqualicchio, H. SCHUMACHER, *La statua di marmo, in Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica* (1977), Bologna, Clueb, 1996, pp. 263-274; A. MARIANI, *Il sorriso del fauno. La scultura classica in Hawthorne, Melville e James*, Chieti, Solfanelli, 1992, dove, alle pp. 126-128, è citato anche d'Annunzio, di cui è richiamata la qui più volte evocata *Gioconda*.

⁹⁰ In *Aphrodite* di Pierre Louÿs è Chrysis stessa che ha «la vision de son cadavre», della sua fralezza fisica, del «son squelette» (cit., pp. 288-289), giusto prima di quel capitolo che ne descrive la morte e che significativamente s'intitola *La poussière retourne à la terre* (*ibidem*, pp. 290-296): «Horreur! C'était donc cela qu'elle allait devenir! Avec une lucidité effrayante elle eut la vision de son cadavre et elle fit traîner ses mains sur son corps pour aller jusqu'au fond de cette idée si simple, qui jusqu'ici ne lui était pas venue, – qu'elle portait son squelette en elle, que ce n'était pas un résultat de la mort, une métamorphose, un aboutissement, mais une chose que l'on promène, un spectre inséparable de la forme humaine, – et que la charpente de la vie est déjà le symbole du tombeau».

agli affaristi e agli speculatori, di una *fin de siècle* imbastardita; per dirigersi così verso un altro «eremo» ma senza portarsi dietro un personaggio scomodo e infetto, «la Romana pallida e vorace, insuperabile nell'arte di fiaccar le reni ai maschi», la plebea che aveva sofferto di una «malattia della matrice lenta e crudele» dopo il primo matrimonio d'interesse, fors'anche per evitare contatti avvilenti⁹¹.

Il nuovo «eremo», allora, sarà sempre un Oriente «di provincia» ma degno di un re e sarà uno spazio, pure, in larga misura feudale. E per quest'ultima connotazione, si potrebbe pensare – oltre che alle terre remote, esotiche del *roman-péplum* – a quei feudi ancora occidentali dell'Italia meridionale evocati dal romanzo gotico degli inizi⁹², per il quale quell'Italia era già uno

⁹¹ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 810. Oreste Macrì giustamente sottolinea, pur partendo da presupposti diversi, la «presenza aliena di Ippolita» nell'«esplorazione della vita» tentata da Giorgio proprio insieme alla donna che non gli appartiene e che pure «è entrata nel cerchio misterico del clan familiare». Cfr. O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel "Poema paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 173: ma invito a scorrere tutto il paragrafo dedicato a *Lo «spazio mistico» nel coevo «Trionfo della morte»*, alle pp. 167-182.

⁹² Diciamo fra Walpole e la Radcliffe, fra *The Castle of Otranto* (1764, ma con data 1765) e *The Mysteries of Udolpho* (1794); testi segnati anch'essi del resto, ma già un secolo prima, da una «reazione all'avvento della società industriale e del denaro che si affermano in Inghilterra prima ancora che nell'Europa continentale». Cfr. quanto ne dice ancora C. GORLIER, *Il romanzo gotico. Otranto: quel castello sul canale della paura*, «Tuttolibri», 31 luglio 1997, p. 3. Risuggerirei qui per inciso – per innescare sempre nuove battute in quel dialogo fitto e costante che tento, tra tante e pur significative diversità, fra le Vergini e il *Trionfo* – che la moglie di Manfred in *The Castle of Otranto* si chiama Hippolita ed è sterile. Fatto reso noto al lettore, con altri ben centrali per l'esile trama di quel testo, fin dalla prima pagina: «Hippolita, his wife [di Manfred], an amiable lady, did sometimes venture to represent the danger of marrying their only son so early, considering his great youth, and greater infirmities; but she never received any other answer than reflections on her own sterility, who had given him but one heir». Cfr. H. WALPOLE, *The castle of Otranto. A Gothic Story*, edited with an Introduction by W.S. LEWIS and with Explanatory Notes and Note on the Text by J.W. REED, JR., Oxford-New York, Oxford University Press, 1982, p. 15. Faccio seguire qui la trad. it. di O. Del Buono da H. WALPOLE, *Il castello d'Otranto*, con *Introduzione* di M. PRAZ, cronologia e bibliografia di A. BRILLI, Milano, Rizzoli, 1984, p. 47: «Ippolita, sua moglie, un'amabile gentildonna, si azzardò a fargli notare il pericolo di dar moglie così presto al loro unico figlio, data la sua estrema giovinezza e la sua più grave infermità; ma ebbe in risposta solo considerazioni sulla sterilità di lei e sul fatto che era stata capace di dar alla luce un solo maschio».

spazio remoto, esotico. Tale spazio, poi, ospita già, per d'Annunzio, un femminino alto, puro, vergineo, e non più forzatamente schiavo di quelle malattie già frequentate con ferocia e disprezzo sociale in Ippolita Sanzio: sterilità compresa, che non deve essere più il limite di un corpo degenerato, di un «ventre [...] fornace», ma la scelta inevitabile di una «forma perfetta» che davvero non può – è meglio ribadirlo – essere incrinata dal «peso difformante» di una gravidanza e che va quindi consegnata anch'essa all'«amore sterile [...] che non crea».

È la scelta, insomma, proiettata su di una giovane all'apice, al «punto della sua maturità, oltre il quale è il corrompimento»⁹³; si tratta di una giovane che, fin dalla prima «apparizione improvvisa», è segnata – fra «un alto arco di bosso» e una «soglia verde ove forse le sue dita avevano reciso le numerose viole che le ornavano la cintura» – dal «profilo marmoreo reclinato sotto la capellatura voluminosa e divenuto impassibile come quello delle statue immortali»⁹⁴. Si tratta di una giovane bellissima che proprio a quelle statue, nelle fantasie fascinatorie di Cantelmo, finirà sempre più per fare aderire il suo corpo, quasi

⁹³ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 80.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 61-64. Le citazioni si riferiscono al passo in cui Violante appare per la prima volta e tentano di mettere in risalto alcune immagini collegabili alla sua trasfigurazione marmorea, come l'«arco di bosso» e le «numerose viole» (per cui cfr. pure p. 95). Queste ultime in particolare fanno pensare alla classica associazione di «violette e marmi», attiva già nel *Piacere*, e diffusa, nella prima metà del XIX secolo, dal forte immaginario heiniano, e, nel secondo Ottocento italiano, anche dalla memoria di un attento lettore di Heinrich Heine, ovvero Antonio Fogazzaro, romanziere più prossimo a d'Annunzio, per certi fattori, di quanto non si pensi in generale. E inoltre, come si è detto, nello scorcio psicanalitico del secolo XIX, il «viola-violetta» può ricordare le finesecolari incursioni freudiane nelle regioni dello «stupro», assai vicine cronologicamente all'attività dei due romanzieri, e qui attivate, ancora una volta, da Violante (e si veda il prosieguo del testo e le relative note). Cfr., su questi punti, L. MITTNER, *Violette e marmi nella lirica di Heine*, in AA.VV., *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966, vol. II, pp. 793-836; G. PULLINI, *Preludi ed ecchi dannunziani nelle protagoniste di Fogazzaro*, in AA.VV., *Antonio Fogazzaro*, Padova, Esedra, 1994, [pp. 133-170], pp. 152-155, che, fra d'Annunzio e Fogazzaro, produce pure alcuni rilievi sui motivi floreali – e, tangenzialmente, su qualche immagine limitrofa (giardini, intrichi, muraglie di bosso, marmi) – in rapporto ai personaggi femminili dei loro romanzi; e il già evocato capitolo 6 – paragrafo 10 della quinta sezione (E) – di S. FREUD, *Opere* 1899, cit. (cfr. la nota 36 del presente lavoro).

del tutto eclissandone la presenza in una *rêverie pétrifiante* che lo offre a colui che viene dalla «città» come dono del paesaggio roccioso, alto, sublime, e dell'inedita «campagna»: una campagna distesa tra i «fiori» di cui Violante si cinge – per di più inebriandosi e avvelenandosi lentamente con «profumi acuti»⁹⁵ – e le «pietre» di cui la stessa coglie i profumi «più deboli»⁹⁶.

Ma se il corpo resta presente, ovvero non cede nell'immediato alla morte, e, al tempo stesso, non è più la vittima privilegiata di malattie uterine che non permettono di procreare, di dare alla luce, allora la trasfigurazione statuaria della vergine dannunziana serve due scopi: (1) finalizzare e promuovere esteticamente – proprio tramite la *re-naissance maléfique* del paesaggio al primo ambiguo soffio primaverile e tramite un'alba di segni delle civiltà del passato – quella *rêverie pétrifiante* dalla quale l'uomo, l'eroe, il *wanderer* è rigenerato; (2) anticipare e sublimare il futuro sterile, funereo della *virgo*, evidenziandone contrastivamente ed immediatamente la «frazzola», la fragilità, la caducità, il destino di distruzione già contemplato nella roccia. Tale roccia non a caso scatena pure, in seno alla «muraglia costruita dagli uomini», fantasie di morte, di assassinii e di stupri, e proprio a stretto contatto con la verginea Violante che è eterna e frale – «atroceamente fragile e pur forte» canterà Montale nel Novecento – come Ippolita Sanzio è sana e malata a un tempo.

⁹⁵ Numerosi e noti i riferimenti nel romanzo al fatto che Violante si uccida con i profumi, dono regale per un avvelenamento e una morte nobili. E cfr. almeno G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 80, dove Cantelmo, al solito, ricama su una frase dei fratelli («Violante si uccide coi profumi...»), malati suggeritori di morte, dopo la centrale e più importante trasfigurazione statuaria del *Libro secondo* che fra breve evocherò nel testo: «Ella era come la statua collocata in vista del sole oriente [...] O creatura sovrana, sentendoti perfetta tu senti la necessità della morte. Tu senti che la morte sola può preservarti da ogni ingiuria vile; e, poiché tutto in te è nobile, tu mediti di offerire alla custode solenne un corpo regalmente impregnato di profumi».

⁹⁶ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 62-63. Violante così risponde a Cantelmo che le gira un'insinuazione di Oddo sul suo olfatto («Forse Violante non sente l'odore dei fiori che coglie»): «Non credete a Oddo. Egli dice così perché io amo i profumi acuti; ma sento anche i più deboli, sento anche quelli delle pietre...».

E allora c'è forse davvero un legame fra il passo evocato del *Trionfo della morte*, dove l'Ippolita «così inferma e così valida» è trasfigurata, seppure per un istante soltanto, nell'eterno ed antico simulacro «di un ellesponto», segno marmoreo immerso nel sole e nella luce, e quello delle *Vergini delle rocce* dove Violante «era come la statua collocata in vista del sole oriente: la sua perfezione non temeva la luce. Io vidi nella sua forma corporea l'impronta del tipo eterno e riconobbi nel medesimo attimo la fralezza della sua carne non immune dal fato umano»⁹⁷.

Questo passo, tra l'altro, è significativamente esibito dopo l'esaltazione della «roccia» che «assaliva il cielo»⁹⁸, si ricorderà. Tale spettacolo procura a Cantelmo «una vertigine repentina» nella quale trovano posto, in non casuale sequenza, come ho anticipato, una *rêverie guerrière* legata al «sangue» e alla «strage» – che forse si potrebbe avvicinare, sulla scorta di un lettore di Salgari, a qualche 'barbarico' passo orientale dello scrittore veronese⁹⁹ – e una fantasia sessuale, legata a un «ratto» e a uno «stupro»; e infine, e davvero non a caso, una *rêverie marmoréenne*, non propriamente e felicemente bachelardiana, relativa alla trasfigurazione della vergine in statua, in *doppio marmoreo*, e ben ricondotta allo spettacolo della roccia nel cielo, dalla quale dipende come la precedente, che però è da quest'ultima *rêverie* come assorbita e sublimata¹⁰⁰.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁹⁹ G. ZACCARIA, *Il sangue, l'amore, la strage*, in AA.VV., *Scrivere l'avventura: Emilio Salgari*, Torino, Quaderni dell'Assessorato per la Cultura, 1981, pp. 320-333, poi col titolo meno appariscente di Salgari in G. ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris, Slatkine, 1984, pp. 165-176. Il critico cita subito come efficace e stranianti introduzione il passo delle *Vergini delle rocce* in cui Violante e il vecchio principe commemorano «a vicenda la ruina e la strage» dell'assedio di Gaeta e la figura della giovane Regina che campeggia in mezzo agli «orrori» della guerra, fra il sangue ed il fuoco. Quasi inutile richiamare l'analogia dei due passi, quello da me evocato nel testo e quello richiamato qui sulla scorta di Giuseppe Zaccaria, e la davvero significativa presenza in entrambi della bella Violante, che, come si è detto, già a partire dal *Prologo* è associata a queste immagini. Cfr. comunque G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 77-80, 83-89 e 10-11.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 79-80: «La roccia assaliva il cielo con un'arme irta di punte, maculata d'un color rossastro come di ruggine o di grumo; e i gridi degli uccelli predaci au-

Proviamo a spiegare meglio, con l'aiuto di Bachelard, Poulet e Starobinski, e a inserire, nella spazializzazione circolare del

mentavano l'impeto della sua fierezza. / Allora una vertigine repentina m'investì, che era come l'orrore d'un desiderio e d'un orgoglio troppo vasti. Si risvegliò forse nelle radici stesse della mia sostanza l'ebrietà barbarica dei lontani padri, poiché l'indefinibile turbamento si tradusse in una successione fulminea d'immagini balenanti ove io vidi uomini che mi somigliavano irrompere nella città espugnata, saltare oltre i mucchi dei cadaveri e degli arredi, affondare le spade nelle carni con un gesto infaticabile, portare in arcione le donne seminude a traverso le lingue innumerevoli dell'incendio mentre il sangue saliva al ventre dei loro cavalli agili e crudeli come i leopardi. / "Ah io avrei saputo possederti in mezzo alla strage, in un talamo di fuoco, sotto l'ala della morte!" diceva in me l'antica anima a colei che mi stava da presso. "La mia volontà avrebbe saputo costringere al prodigio il mio corpo, e io mi sarei inerpicato su per le pietre lisce di questa muraglia difesa da mille balestre e pur vivo t'avrei tolta". Queste fantasie derivano in linea diretta da una più programmatica e meno coinvolgente «lode» del *Libro primo*, dove manca solo lo spettacolo della roccia: «[...] sale la mia lode [...] ai miei maggiori». Lodati sieno ora e sempre per le belle ferite che apersero, per i belli incendi che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati» (*ibidem*, p. 28). Cantelmo, di fatto, non possiede Violante: non costringe il suo «corpo» di eroe ad una azione degna di nota, né lo piega alla lussuria. Si limita ad ascoltare ciò che «l'antica anima» gli suggerisce in una estensione del suo monologo interiore. Così appare evidente l'incerta praticabilità del percorso tracciato da questa *rêverie guerrière* e la finalizzazione dell'*input* offerto dalla roccia nella promozione estetica e tutta visiva della finale *rêverie marmoréenne* di quell'«Ella era come la statua in vista del sole oriente». Per di più nei confronti della «lode» del *Libro primo* – soprattutto nei confronti dell'apologia della bellezza legata alla strage e alla lussuria che contiene – era già decisamente critico, come suggerisce la stessa Lorenzini, l'Ariele della *Beata riva. Trattato sull'oblio*, del 1900, pubblicato da quel «concentrato» di estetismo e modernità che è Angelo Conti: «Quale importanza può ancora avere [...] la preghiera di Claudio Cantelmo alla Bellezza del mondo e la sua lode ai suoi maggiori, «per le belle ferite che apersero, per i belli incendi che suscitarono...». [...] È dunque necessario che Claudio Cantelmo, dopo trascorsa la sua vana esistenza, ricominci a vivere, e riveda il sole, le rupi, gli uomini con altri occhi». Conti individua con rigore l'importanza dello sguardo nuovo, attento, curioso e più potente, di una *possession visuelle* che elude una *possession charnelle*, suggerirebbe Starobinski (richiamato poi nel testo e nella nota successiva), oltre che del paesaggio rupestre, del sole e dell'immaginario diurno. Due dati che partecipano entrambi significativamente a quella marmorea trasfigurazione qui inseguita. Cfr. N. LORENZINI, *Note a Le vergini delle rocce*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 1127, che cita da A. CONTI, *Beata riva. Trattato sull'oblio*, Milano, Treves, 1900, pp. 141-143; ma cfr. ora l'edizione a cura di P. GIBELLINI, Venezia, Marsilio, 2000. E su Conti si legga il poderoso volume di G. ZANETTI, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996: suggerirei qui in particolare le dense pagine raccolte nel paragrafo intitolato *Lo sguardo moderno* (pp. 145-

«paese di rocce», i dati relativi alla *rêverie marmoréenne* e al *doppio marmoreo* di un femminile compresso fra sterilità e verginità, con l'annesso rito di assedio e stupro, figlio di una *rêverie guerrière* e di una *possession charnelle*, che è comunque solo una tappa affidata al *dehors* di un più arduo e intimo percorso interno. Tale percorso, in effetti, è tracciato anche attraverso la fantasmagorica scalata della muraglia costruita dagli uomini, con incipitaria, tutta esterna e in fin dei conti poco frequentabile e durevole *conscience de l'espace*: «muraglia» \Rightarrow «roccia [...] massa gigantesca travagliata da muto furore» \Rightarrow «pietre lisce di questa muraglia». Certo, la statua verso cui si tende, «la statua collocata in vista del sole oriente», è ipoteticamente liscia come le pietre della muraglia ma è figlia della roccia, che non a caso, nel noto episodio cui ci stiamo riferendo, si interpone e che prima e dopo lo stesso si impone, creando lo strutturante spazio circolare de *Le vergini delle rocce*. Di più. Il muto furore della roccia deve cingere tale statua e non l'abbraccio urlato dello stupratore, che a quella statua metterebbe fine con la violenza. Per questo, l'evocata *possession charnelle* deve mutarsi in *possession visuelle*¹⁰¹, ovvero in un fattore che gioca sul *dedans* e asseconda quella spinta verso il cielo, che è più definita *conscience de l'espace* – e anche e soprattutto *conscience de la durée* – e di cui inizia a godere l'eroe-ciclope grazie a quella sintonia col paesaggio roccioso che si chiude e culmina circolarmente nel finale de *Le vergini delle rocce*.

Riprendiamo, dunque, ed ampliamo lo schema proposto in III.2, cercando di visualizzare ulteriormente le «*métamorphoses du cercle*» grazie agli elementi connettivi del *Libro secondo* so-

171). Ma si vedano anche, dello stesso studioso, i saggi raccolti in *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, prefazione di E. RAIMONDI, Roma, Carocci, 1999; in particolare pp. 43-60, 61-99, 101-113. Cfr. infine per d'Annunzio e Bachelard (e altri lettori d'eccezione come James e Hofmannsthal) e per la *rêverie marmoréenne* non propriamente e felicemente bachelardiana L. CURRERI, «*Les images avant les idées*», «*Franco-Italica*», 13, 1998, pp. 177-218.

¹⁰¹ J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion*, in *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 91-188; in particolare pp. 104-118. Ma cfr. dello stesso *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1958 e Gallimard, «Tel», 1982, pp. 200-203.

pra discussi e riassumibili in tal senso: *rêverie guerrière / possession charnelle / dehors / conscience de l'espace* ⇒ *rêverie mar-moréenne / possession visuelle / dedans / conscience de la durée*.

paese di rocce (Libro primo)

chiostra lapidea (Libro primo)

muraglia costruita dagli uomini [...]

– roccia [...] massa gigantesca travagliata da muto furore –

[...] pietre lisce di questa muraglia (Libro secondo)

Ella era come la statua collocata in vista del sole oriente

(Libro secondo)

lapidea chiostra (Libro terzo)

rocce disposte in cerchio [...]

un colosseo costruito per opera ciclopica

(Libro terzo)

Ed è significativo che il personaggio che narra, punto di vista unico, privilegiato della narrazione stessa, precisi il passaggio da una *possession charnelle* a una *possession visuelle*, sottolineando il movimento del suo sguardo; di quegli occhi attenti, curiosi, e ormai potenti, che, ancora abbacinati dallo spettacolo abbagliante della «desolazione», ovvero dell'aridità, della sterilità della roccia, pur si fissano sul volto della vergine: «Pieni della desolazione magnifica e tremenda che s'esaltava nel cielo, i miei occhi incontrarono il volto della vergine così violentemente irra-diato dal riverbero che n'ebbero una gioia quasi dolorosa»¹⁰².

III.4. La circolare parabola espressiva e tematica ora rapidamente descritta mi fa suggerire che la sublimante scelta statuaria – legata in alcuni testi dannunziani a figure verginee (dalle tre sorelle di Trigento alla pura Bianca Maria della *Città morta*) – possa innescare quasi un ideale passaggio di consegne fra la

¹⁰² G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 80.

“sterilità” e la sessualità forte, lussuosa di Ippolita Sanzio, depurata dei suoi aspetti più laidi, osceni (come il «ventre [...] fornace» o «l’immagine del congiungimento bestiale, della copula operata con gli organi escrementizii, dell’atto spasmodico sterile e triste ch’era divenuto omai l’unica manifestazione del loro amore»¹⁰³), e, per l’appunto, la “verginità” alta, pura, statuaria, sublime delle sorelle, e soprattutto di Violante; anche se spesso la presentazione della trinità verginea fa sì che Massimilla e, in fondo, la stessa materna e rassicurante Anatolia non siano poi così lontane dalla plasticità del modello marmoreo in cui viene ritratta e sublimata la bella *femme fatale*¹⁰⁴.

¹⁰³ G. D’ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 955.

¹⁰⁴ Cfr. per esempio – oltre alle indicazioni testuali su Massimilla contenute nel paragrafo VIII – G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 95: «Le tre sorelle, poggiati i gomiti su la sponda di pietra, tenevano le mani in fuori nude, senza anelli, immerse nel sole come in un tiepido bagno aurino: Massimilla, con le dita insieme tessute; Anatolia, con l’una palma presa nell’altra in croce per modo che i due pollici soprastavano; Violante, premendo alcune mamme già languide tolte alla sua cintura e lasciandole poi cadere nello spazio». Di più, la presentazione della trinità verginea può essere fantasmatica e creare un certo «turbamento», un po’ come nei racconti di spettri. Questo avviene, per esempio, mentre, nel terzo e ultimo Libro delle *Vergini*, Cantelmo è impegnato, secondo consuetudine, in un dialogo-monologo; un fiume di parole stavolta però piuttosto importante, visto che l’uditore cui si rivolge l’eroe è il principe Luzio in persona e visto che c’è una uditrice privilegiata, Anatolia, cui vanno ora i pensieri di chi vorrebbe creare una discendenza. In questo episodio, la ricomposta trinità verginea, in virtù dell’apparizione fantasmatica delle altre due sorelle, ben lungi dal mutarsi nella dinamicità aggressiva di un triplice *revenant*, magari marmoreo, fa significativamente slittare la materna «sicurezza» di Anatolia su di una «figura immobile e bianca», che fuga ogni «inquietudine» staticizzandone ulteriormente la già silenziosa presenza e riconducendone l’alterità di «eletta» all’interno di quel modello marmoreo che la assomiglia infine alle sorelle e così ne esclude in anticipo, con una frase marcata dall’«a capo», ogni caratteristica troppo dinamica, vitale, di «forza». Termine non casualmente congiunto e addomesticato da una statuaria «pazienza»: «Un nuovo turbamento m’invasse; e mi parve che Anatolia nell’ombra non fosse più sola, ma che le sorelle fossero venute in silenzio a sedersi presso di lei e che i loro occhi fossero sopra di me intensissimi. / Come mi volsi, scorsi nell’ombra la figura immobile e bianca; e ogni altra immagine si disperse, e ogni vana inquietudine cadde. / Ella era il simbolo vivente della sicurezza, era la Vegliante e la Tutelare. Con la sua forza e la sua pazienza [...]» (*ibidem*, p. 159). La plasticità del modello marmoreo qui serve a fissare e, non a caso, di volta in volta, ognuna delle tre sorelle – pur nella diversità esteriore dei ruoli (Anatolia-madre; Massimilla-monaca; Violante-*femme fatale*) – è assimilata a un contesto fatto di immobilità, di bianca staticità, il cui referente evidente è sempre il simulacro marmoreo, statuario. Su Violante come «donna fatale» è poi tornato di recente G. BALDI, *L’inetto e il supe-*

Sterilità e verginità devono essere intese come “doppi” di un medesimo stato d’impotenza nel quale si vuole fissare, comprimere un femminile temuto e finanche odiato da una *fin de siècle* «identité masculine en crise»¹⁰⁵; identità espressa

uomo, cit., pp. 255-266, opponendola a Claudio Cantelmo come «superuomo impossibile» e collegandola da un lato ad Ippolita Sanzio e dall’altro ad Isabella Inghirami: «Violante promette distruzione esattamente come Ippolita Sanzio, una di quelle donne, come la vede Giorgio Aurispa, destinate a devastare il mondo col «flagello» della loro bellezza funesta. E non è un caso che, nel progettato ciclo del Giglio, Violante fosse destinata alla follia. Poiché rappresenta le forze del profondo, è inevitabile che in lei l’irrazionale sia chiamato ad esplodere con violenza incontrollabile. Il progetto romanzenesco non verrà attuato, ma in un certo qual modo l’idea della donna micidiale nella sua follia prenderà corpo, anni dopo, entro un altro sistema narrativo, nel personaggio di Isabella Inghirami del *Forse che sì forse che no*» (p. 265). Io sarei più cauto. Se è vero che Violante promette distruzione, la promette innanzi tutto a sé stessa. La sterilità, la resa marmorea a una non-vita (o a una non-morte) nella quale la confina la solare trasfigurazione statuaria dello sguardo di Cantelmo, più potente di quello di Aurispa, sono segni emblematici di un femminile sublimato, in cui il dato patologico non è più così necessario; un femminile che non è più contemplabile né nella distruzione del «ventre [...] fornace» di Ippolita, né nello scoppio della follia di Isabella. Tali violente degenerazioni corporee e psichiche sono un pericolo che l’eroe dannunziano si bada bene dal frequentare nuovamente, per adesso, relegandole non a caso nella follia della vecchia principessa Aldoina – che Cantelmo si limita ad osservare (G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 114-116), lasciandone la frequentazione ai figli (Antonello e Anatolia soprattutto: *ibidem*, pp. 66-67 e 146) – e in quelle «ombre della malattia» che sono Oddo ed Antonello (*ibidem*, pp. 46-49). L’atmosfera diversa delle *Vergini*, che qui sospetto debitrice di un certo orizzonte d’attesa da *roman-péplum*, fa sì che la follia di Violante sia rinviata e di fatto, dunque, non detta, non rappresentata. Ed è significativo che il “ciclo” si arresti e che quando la follia femminile ricomparirà nell’orizzonte romanzenesco di Gabriele d’Annunzio sarà di nuovo affidata alle cure della modernità ed esorcizzata sotto l’anonima facciata istituzionale del nuovo «manicomio-carcere», come suggerirò ancora e meno sinteticamente nel paragrafo V. Per quanto riguarda poi il concetto di *femme fatale*, sia in generale, nella narrativa secondo-ottocentesca, sia, più in particolare, nell’opera narrativa di d’Annunzio, e in specie nel *Forse che sì forse che no* qui evocato, mi sono permesso di avanzare delle riserve in due miei lavori: il già citato *Seduzione borghese e cultura dell’artificio*, pp. 51-52, 55-56, e 1910: *solitudini e seduzioni fatali. Leila e Forse che sì forse che no*, in AA.VV., *All’insegna della femme fatale*, a cura di A. NEIGER, Trento, New Magazine, 1994, pp. 67-111.

¹⁰⁵ Cfr. A. MAUGUE, *L’identité masculine en crise au tournant du siècle. 1871-1914*, Paris-Marseille, Rivages, 1987, e, della stessa, “L’Ève nouvelle et le vieil Adam”. *Identités sexuelles en crise*, in G. DUBY - M. PERROT, *Histoire des femmes. Le XIX siècle*, édité par G. FRAISSE - M. PERROT, Paris, Plon, 1991, pp. 527-543. Utili anche, per ulteriori rimandi bibliografici relativi ad aree non francesi, H. FISCH, *A Remembered future. A study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 (trad. it. *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, Bologna, il Mulino, 1988; ma cfr. il

non a caso in ambigue e composite figure maschili piuttosto sadiche e aggressive – quali quelle sopra associate alle evocate fantasie assassine e sessuali di strage e di stupro – anche se spesso a loro volta nutrite, come è noto, di impotenza e di inettitudine¹⁰⁶.

capitolo VI, *Il padre assente*, alle pp. 143-178); e, soprattutto, P. GAY, *The bourgeois experience: Victoria to Freud*, I, *Education of the Senses*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1984 (trad. it. *L'educazione dei sensi. L'esperienza borghese dalla regina Vittoria a Freud*, Milano, Feltrinelli, 1986; ma cfr. in particolare il capitolo 5, *Donne all'attacco e uomini in difesa*, alle pp. 137-181).

¹⁰⁶ Cfr., sull'impotenza maschile come elemento importante di un immaginario europeo otto-novecentesco (ma in particolare francese), F. FRANCHI, *L'impotenza come specchio di un'epoca*, in *Le metamorfosi di Zambinella*, cit., pp. 83-102, e, per un quadro ben centrato sull'inefficienza nella letteratura italiana sempre a cavallo dei due secoli, non privo di intuizioni (specie nel finale), il volume di L. ABRUGIATI, *Il volo del gabbiano. Fenomenologia dell'inefficienza nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Carabba, 1982. Mentre su Gabriele d'Annunzio in particolare si può ora leggere il già evocato volume di G. BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., il cui discorso sulle *Vergini delle rocce*, però, si attesta, forse un po' troppo facilmente, su un percorso «ciclotimico» in cui si alternano il noto richiamo superumano dei «grandi pensieri» e il fascino della «putredine» e in cui vengono evidenziati momenti e luoghi in parte già esplorati da certa critica dannunziana (dal Venturi attento alla distruzione del giardino come *Eden* e sottile suggeritore della discesa agli Inferi di Cantelmo-Orfeo al Viazzi e al Maxia studiosi delle metafore e delle immagini coagulate intorno al femminile). Più stimolante davvero invece – secondo una collaudata prospettiva ermeneutica che fa di Guido Baldi uno dei migliori studiosi italiani di tecnica narrativa – è la trattazione narratologica del *Trionfo della morte*, che ben si fonde con un'analisi ideologica e sociologica, centrata per l'appunto sul doppio e ambiguo versante di un intellettuale in crisi, scisso fra una *revanche* irrealizzabile e un'inefficienza esistenziale anticipatrice di luoghi pirandelliani, sveviani e tozziani. Per quanto riguarda l'inefficienza di Giorgio Aurispa, questa era comunque già stata rilevata, seppur meno analiticamente, da G. DESIDERI, *Al di qua del superuomo. Note su "Il piacere" e il "Trionfo della morte"*, «Es», 12/13 (numero monografico dedicato a d'Annunzio), 1980, pp. 113-123, oltre, mi sembra qui doveroso ricordarlo, da quella tradizione critica italiana che si è lasciata alle spalle il salinariano motivo totalitario del superuomo e che procede, pur con diversità d'approcci e di letture, almeno dalla seconda metà degli anni Settanta fino ai primi anni Ottanta e oltre, con i lavori della Scarano, di Roda e di Mutterle, e di Leonelli, che lo stesso Baldi ricorda. Per Gianni Venturi cfr. nota 64 e per Maxia la 109: per entrambi il paragrafo X. Per Glauco Viazzi il riferimento è al saggio *Di alcune funzioni segniche e corrispondenze nelle "Vergini delle rocce"*, «Es», 12/13 (numero in memoria dello stesso Viazzi), 1980, pp. 5-34.

IV. *La triade valérienne «d'un statuaire, d'un médecin, d'un assassin»: «connaissance musculeuse» e «volontés intérieures»*

Queste figure maschili, sadiche ed aggressive, mi paiono ben condensate nella triade *valérienne*¹⁰⁷ «d'un statuaire, d'un médecin, d'un assassin», che trovo nella *Lettre de Madame Émilie Teste* del 1924. Triade da me scomposta nel titolo in un binomio, scultori e assassini, di cui ho cercato di dare ragione partendo soprattutto dal 1894 e da d'Annunzio, in virtù di quel passaggio che segna la distanza – fra *Trionfo della morte* e *Le vergini delle rocce*, o, se si vuole, fra le tentazioni estetiche della “clinica” e le «misteriose misure archetipiche»¹⁰⁸ della “mitologia” – di un clima realista, naturalista da una “atmosfera classicizzante”.

Si tratta di una “atmosfera classicizzante” il cui ordito narrativo può passare tanto per i soliti sentieri simbolisti, fusi magari in una esegesi che ritorni alla *visio* di Dante¹⁰⁹, tanto per quel

¹⁰⁷ Si legge in P. VALÉRY, *Lettre de Madame Émilie Teste*, in *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30.

¹⁰⁸ «Misteriose misure archetipiche» che amplificano innanzi tutto i «dati della sua terra» per volerli, insieme a quel binomio, in un paesaggio «altro», ribattezzato a partire dai nomi, che però, bisogna riconoscere con Papponetti, «non riesce del tutto a mistificare la mappa reale d'un lembo d'Abruzzo perfettamente circoscritto e fotografato». E si scorra almeno – a giusto controcanto di quanto è stato detto e di quanto ancora si dirà – sull'immaginario “altro” che informa e trasfigura le *Le vergini delle rocce*, il ricco ed elegante G. PAPPONETTI, *L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio*, in AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. I, *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, XX Convegno Internazionale, Pescara 6-7 dicembre 1996, Pescara, Edians, 1996, [pp. 63-90], pp. 75-77; citazioni da p. 76. A complemento si scorra il meno recente e più generale, ma con osservazioni rapide sulle *Vergini delle rocce* (ed è, a mio avviso, significativo), AA.VV., *D'Annunzio e l'Abruzzo*, Atti del X Convegno di studi dannunziani, Pescara, 5 marzo 1988, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1988 (in particolare cfr. O. GIANNANGELI, *D'Annunzio e l'Abruzzo del mito*, pp. 51-67); cfr. infine E. CIRCEO, *L'Abruzzo in D'Annunzio (Studio critico con Antologia)*, Pescara, Edians, 1995. E poi, per quanto riguarda il nesso fra quelle «misteriose misure archetipiche» e i «nomi», lo stesso Papponetti rinvia a M. PRAZ, *Il patto col serpente* (1972), Milano, Leonardo, 1995, p. 382. Ma su Praz e i suoi libri che qui sono evocati cfr. la nota 5 e l'ultima del presente capitolo.

¹⁰⁹ Penso alle prime battute di uno dei più suggestivi saggi scritti sulle *Vergini delle rocce*, ovvero quello di S. MAXIA, *La fontana, il fiore, la statua. Metamorfosi del simbolo equoreo nelle «Vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio*, in AA.VV., *Metamorfosi mostri e labirinti*, a cura di G. CERINA - M. DOMENICHELLI - P. TUCCI - M. VIRDIS, Roma,

che di più o meno “simbolico” aleggia nella storia del *roman-péplum* secondo-ottocentesco, specie se commisto, come in Pierre Louÿs, alle finezze parnassiane di “morti belle”, oltre l’anatomica perfezione da tavolo mortuario alla Camillo Boito e ben oltre le corporee degenerazioni zoliane¹¹⁰. Dunque, cicuta e profumi, accompagnati da reificanti marmorizzazioni, e non più sfraccellanti salti su scogliere e abissi marini. Cicuta e profumi per una donna composta, marmorea, non isterica o epilettica, che subisce non tanto un’azione fisica, un severo esame medico, un’autopsia¹¹¹, ma un lavoro intellettuale, una «volonté intérieure».

Ed è una «volonté intérieure» dove conta più la «fascinazio-

Bulzoni, 1996, pp. 469-494: «Se infatti una tradizione narrativa le *Vergini* hanno alle spalle, questa non è certo rinvenibile nella vasta famiglia del romanzo borghese, così rigogliosa per tutto il secolo, bensì in un antico – altomedievale e trecentesco – archetipo narrativo, quello della *visione* (o del “viaggio visionario”); sicché queste “Vergini” – oltre che collegarsi esplicitamente alla grande figura, e si può ben dire, al mito di Leonardo – sono anche un omaggio alla tradizione mistica medievale e all’opera di Dante (della quale mantengono nel paesaggio roccioso di Rebusa il colore e il sapore “purgatoriale”») (p. 470).

¹¹⁰ Penso a *Un corpo* di Camillo Boito, dapprima pubblicato, col sottotitolo *Storiella di un artista*, sulla «Nuova Antologia» nel giugno 1870 (la stesura risale all’aprile dello stesso anno), e poi inserito nella raccolta delle *Storielle vane* (1876). Su questo racconto si legga il denso lavoro di E. SCARANO, *L’anatomia del corpo in una storiella vana di Camillo Boito*, «Linguistica e letteratura», 1, 1981, pp. 37-85. Per quanto riguarda invece le corporee degenerazioni zoliane si veda almeno il capitolo dedicato a Zola nel volume di E. PELLEGRINI, *Necropoli immaginarie. Le rappresentazioni della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 97-144, che principia con un paragrafo dedicato proprio a *La degenerazione* (pp. 97-105) e poi suggerisce a proposito della scena dell’obitorio e del suicidio finale di Lorenzo e Teresa in *Thérèse Raquin* (1867): «La contemplazione della morte ha una sua autonomia e centralità nelle pagine di questo scrittore [...] il voyeurismo davanti al cadavere è davvero un nucleo d’imputazione dell’intera vicenda, che nasce, esasperandolo, dall’ideale naturalistico della nudità, dell’“uomo nudo” al di fuori di qualsiasi maschera culturale. È il dopo che interessa soprattutto Zola, il destino o meglio la destinazione del corpo cosa [...] Nel suicidio finale di Lorenzo e Teresa viene trivializzata la grande tradizione della morte degli amanti adulteri [...] Nessun inno alla notte o alla morte di reminiscenza novalisiana, ma piuttosto la prosaica concretezza di due «cadaveri contorti, raggomitati» sulle mattonelle della sala da pranzo» (pp. 138-139). Ma cfr. P. PELLINI, *L’ultima parola al becchino. Sulla rappresentazione della morte nella narrativa naturalista e verista*, in *In una casa di vetro*, cit., pp. 35-60, e, dello stesso, *Anatomia perturbante: Boito, “Un corpo”*, in *Il quadro animato*, cit., pp. 207-227.

¹¹¹ Cfr. il paragrafo V del capitolo precedente, *Le «precisioni della scienza» e le «seduzioni del sogno»*.

ne» del maschile «soggetto affascinante» – per il quale «l'altro sussiste solo in quanto funzionale allo scopo»¹¹² – che una realtà oggettiva del femminile «soggetto affascinato», che si trova a riempire un oggetto vuoto con il proprio sogno, riducendo l'ambito del sufficientemente realistico e verosimile, tipico più del sedotto, per l'appunto, che del «fascinato»¹¹³.

Il fascinato, infatti, è indotto a sognare attraverso l'implicito, il «non detto» (il “non detto esplicitamente”, anche) o addirittura l'assente, ed è indotto a credere, in questa prospettiva misteriosa, metamorfica e salvifica, nella sua stessa trasfigurazione e in un mondo nuovo, vergine e meraviglioso; è una tipica spinta emotiva sottesa all'ideologia di un certo *roman-péplum*, lirico, alla Louÿs, e anche a quella degli eroi induttori di sogno di d'Annunzio e Valéry, Claudio Cantelmo e Monsieur Teste. E capiamo così Chrysis che crede di divenire una dea, l'immortale Aphrodite, nel finale bagno di folla che ne decreta la morte¹¹⁴ e che le è stato crudelmente evocato e suggerito da un freddo amante-sculutore, Démétrios, assassino ed *artifex* della sua postuma sublimazione marmorea, statuaria; e così comprendiamo l'esistenza, avvolta in una «strangely static atmosphere», delle tre vergini sorelle in gara a Rebursa, ciascuna delle quali viene indotta a sognare di essere l'eletta, «“elected one”»¹¹⁵, e di poter

¹¹² Cfr. R. MELANDRI - C. SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., p. 193.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 190-194.

¹¹⁴ P. LOUÏS, *Aphrodite*, cit., pp. 277-279: «Les deux amies, stupéfaites, se reculerent, la croyant folle. Mais Chrysis, perdue dans son rêve, marcha jusqu'au monstrueux Phare, montagne de marbre flamboyant à huit étages hexagonaux. [...] La foule grondait perpétuellement. La houle vivante ajoutait sa rumeur aux bouleversements réguliers des eaux. / Tout à coup, un cri s'éleva, répété par cent mille poitrines: / «Aphrodite!! / – Aphrodite!!!» [...] Chrysis était apparue par la porte de l'Occident, sur la première terrasse du monument rouge. / Elle était nue comme la déesse [...] Elle montait, et dans cette gloire, sa peau éclatante arborait toute la magnificence de la chair, le sang, le feu, le carmin bleuâtre, le rouge velouté, le rose vif, et, tournant avec les grandes murailles de pourpre, elle s'en allait vers le ciel».

¹¹⁵ La funerea iconicità virginale delle tre sorelle di Rebursa, al di là della discussa sublimazione statuaria, è destinata a rimanere tale, avvolta com'è da quella «strangely static atmosphere» dove è «a stylized ballet in which the figures of the three women occupy in turn the position of the “elected one”, but never actually fill it». Cfr. L. RE,

partorire il «re» di un mondo nuovo, prossimo, venturo, la rinata e mirabile Roma imperiale¹¹⁶, mentre finiranno per essere tutte e tre abbandonate e per condurre sole, fra profumi e clausure, un'esistenza gelida e sterile come le statue mutili del loro incolto giardino. E infine capiamo, certo in prospettiva, le pur più lontane enunciazioni di Madame Teste: «Il retombe sur moi comme si j'étais la terre même. Il se réveille en moi, il se retrouve en moi, quel bonheur!»¹¹⁷.

Insomma, la triade, che ritrovo ricomposta nelle parole un po' tarde di Madame Émilie Teste, è non solo riassuntiva, à rebours, di tutto un modo di guardare alla donna, di possederla, di plasmarla, ma è anche indicativa di un ambivalente percorso tracciato dalla cultura misogina della *fin de siècle*, fra «connaissance musculeuse» della femminilità e interiorizzazione intellettuale di quella stessa *connaissance*.

In seguito, tuttavia, tale *connaissance* – con moto doppio e circolare giocato tra “fisicità” e “intelletto” – si manifesta ancora all'esterno come travaglio fisico, lavoro di «mains dures et déterminées» nelle quali, come avverte sempre l'attenta Madame Émilie, passano e si scaricano le «volontés intérieures» di suo marito¹¹⁸; o magari quelle di un fratello omicida che fa l'archeologo, o di un amante o di un marito scultori per i quali si possono sacrificare la vita o proprio le mani (ed è ben significativo), od ancora, se vogliamo, quelle d'un seducente dramma-

Gabriele D'Annunzio's Novel *Le vergini delle rocce*: “Una cosa naturale vista in un grande specchio”, «Stanford Italian Review», 32, 1983, [pp. 241-271], p. 251.

¹¹⁶ Mi piace qui ricordare, a ulteriore controcanto della sola virtualità fascinosa sulla quale d'Annunzio gioca il mondo nuovo, il Luogo incantato della sua Roma e il suo futuro abitatore, quanto annota P. TREVES, *L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, p. 198: «Lo stesso d'Annunzio, di educazione classico-latina, e carducciano-cicognina ai suoi inizi, non fu punto né latino né latineggiante, pur usando nelle *Vergini delle Rocce* ingredienti “platonici” a costruire il “mito” del re di roma, nel decennio della sua operosità letteraria dalla *Città morta* alla *Gioconda* e dal *Fuoco* alla *Laus Vitae*. Poi, dalle secondi *Laudi* alle ultime, Roma fu, meramente, un “mito” politico-nazionalistico, mentre uno degli scrittori latini preferiti da Gabriele restò il biografo di Alessandro Magno, quasi prefigurazione “greca” o “classica” del “superuomo”, napoleonicamente “professeur d'énergie».

¹¹⁷ P. VALÉRY, *Lettre de Madame Émilie Teste*, in *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 31.

turgo e fascinatore che proietta nei secoli, quale “sonda” corporea di quelle «volontés intérieures», un’attrice-fantasma, una femmina-statua¹¹⁹. E così il ritorno alla «connaissance musculuse» attiva immagini ascrivibili alla seduzione *fin de siècle*.

V. Triade valérienne versus binomi dannunziani

In questa *rêverie pétrifiante* del femminile è evidente che per Valéry – il Valéry dei futuri *Discours aux chirurgiens* del 1938¹²⁰ – la ieratica gestualità «d’un statuaire» e «d’un assassin» non è contemplabile se non insieme a quella, posta sullo stesso piano, «d’un médecin», proprio perché tutte e tre passano attraverso i voli ineffabili di un intelletto che, scacco dopo scacco, si vuole comunque scoprire fisico, corpo, mano, artiglio, e che vuole far scivolare il suo sapere, le sue fascinazioni, le sue visioni nel po-

¹¹⁹ Ovvio il riferimento alla *Città morta*, ancora ad *Aphrodite* e alla *Gioconda*, e al *Fuoco*. Sui tre testi dannunziani ha attirato di recente l’attenzione U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D’Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, che avrà ancora occasione di richiamare per le *Le vergini delle rocce*, di cui il critico discute in diverse parti del volume, ma in particolare nel capitolo III, *Tragedia greca e cosmo medievale: la “Città morta” come dramma dell’io*. Alla *Gioconda*, invece, viene dedicato il secondo paragrafo del capitolo IV, *Le fanciulle divine*, di cui è qui utile rileggere un passo che connette *Vergini*, *Gioconda* e *Fuoco*, in una prospettiva che, seppur basata sul «corpo-geroglyphico» e sul «neoplatonismo», si avvicina ad alcune indicazioni di ricerca proposte in queste mie pagine: «L’«oscuro istinto di lotta» che, nelle *Le vergini delle rocce*, incombe sulle sorelle dell’*hortus conclusus*, mostrando «il contrasto delle loro sembianze illuminate dal medesimo sangue», passa dalla narrativa al teatro. D’Annunzio non ha mai ultimato il ciclo romanzesco del Giglio ma, da quel che sappiamo, era sua intenzione procedere a un cambio di maternità: la sposa eletta da Claudio Cantelmo, la *mater* dell’allegorico figlio destinato a divenire il re di Roma, non sarebbe più stata Anatolia, la custode degli affetti di casa Capece-Montaga, ma Violante, la figura afroditica che nel romanzo del 1895 è ancora un emblema dell’«amore sterile», della «voluttà che non crea». Solo una nozione del corpo meno inquinata poteva sorreggere questa trasmutazione e un testo come la *Gioconda*, dove il rapporto tra lo scultore e la modella trascina con sé quello tra il drammaturgo e la Foscarina-Duse, delinea i modi dello slittamento. Nella tragedia del ’98 la sinistra portatrice del *furor*, l’implacabile Nemica si converte man mano in una figura gloriosa; contemporaneamente si assiste al naufragio della donna angelicata, cosa che giustifica la necessità del quarto atto, dove tanto Gioconda che Lucio Settala sono assenti. La tragedia è dunque tragedia di Silvia, l’eroina che paga con le mani mozzate il tradimento della propria essenza» (p. 147).

¹²⁰ P. VALÉRY, *Discours aux chirurgiens*, in *Œuvres*, vol. I, cit., pp. 907-923.

tere delle mani. «Cet organe extraordinaire en quoi réside presque toute la puissance de l'humanité», come suggerisce nel 1938, continuando poco sotto: «Il faut des mains [...] pour modifier les corps, les contraindre à se conformer à nos dessein les plus arbitraires. Il faut des mains, non seulement pour réaliser, mais pour concevoir l'invention la plus simple sous forme intuitive»¹²¹.

In Valéry, dunque, anche se il circolo “corpo-intelletto-corpo” non si chiude, il medico non viene abbandonato per l'assassino o lo scultore per aggredire un femminino inventato (e nutrito forse di androginia domestica: Madame è uno specchio), cioè un personaggio fra i tanti che, a partire dal dolce, premuroso, giovane amico de *La soirée avec Monsieur Teste* (1894), possano assicurare a quel «Faust» che è «Teste» le medesime certezze narcisistiche¹²².

Nell'opera di d'Annunzio, invece, dopo i già raffinati “analisti” e “psicologi” della lettera dedicatoria *A Francesco Paolo Michetti del Trionfo della morte* (1894), condensati poi nel romanzo in quella citazione del trattato di malattie nervose – cui si associa la funerea visione maschile della donna – e poi scomparsi dietro l'assassino che chiude la storia, i medici (e la medicina) non saranno più significativamente chiamati in causa per aggredire una presenza femminile fino alle modernità del *Forse che sì forse che no* (1910) e a quelle, non così ambigue, della *Leda senza cigno* (1913), dove «una piccola mantenuta parigina emigrata in provincia» vaga «tra le case dei malati»¹²³. E per

¹²¹ *Ibidem*, p. 918.

¹²² L.J. AUSTIN, *Paul Valéry: «Teste» ou «Faust»?», «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 17, 1965, pp. 245-256. Si tratta di una *Communication* letta alla *troisième journée* del XVI Congrès de L'Association, il 29 luglio 1964.*

¹²³ La prima citazione è da G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976, p. 32; la seconda da G. D'ANNUNZIO, *La Leda senza cigno*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 892. Ma da Bárberi Squarotti citerei qui un'osservazione condensata in poche righe al termine della pagina sopra evocata: «Arte e malattia si congiungono così nello stesso personaggio, a rilevare il momento agonico della bellezza, l'incombere della morte sulla bellezza: ma è una morte che si definisce non nei termini tragici de *Le vergini delle rocce* e de *Il fuoco*, bensì in quelli dell'involgarimento e dell'invilimento, appunto come è necessario che accada nel contesto borghese». Nello

quest'ultimo racconto, in specie, nonostante la «fougue de métamorphoses» di cui parla ancora Bachelard, che contrappone però positivamente la trasfigurazione mitica del testo moderno di Gabriele d'Annunzio all'«excès de surcharge mythologique» che caratterizza invece, vent'anni prima, *Léda ou la louange des bienheureuses ténèbres* (1893) di Pierre Louÿs¹²⁴.

Insomma, lo scrittore italiano imprime uno slancio alla metamorfosi mitica, tra l'altro, ben disseminata, e a diversi livelli del testo, anche nel *Forse che sì forse che no*, come ha dimostrato Giachery¹²⁵. Romanzo, più volte evocato, di cui qui mi piacerebbe almeno ricordare un passo, sul quale avevo già attirato l'attenzione altrove e in altra prospettiva; un passo in cui Isabella Inghirami produce, nello sguardo dell'eroe d'ali, un viso «ben più misterioso» di quello ch'egli già conosceva – ovvero «il viso sfrontato e convulso [...] il viso della tentatrice frenetica», un viso ippolitiano, diciamo – e che gli fa apparire la donna «in un di quei momenti in cui pareva estrarre sé medesima dal suo masso e occupare l'aria come una creatura del Titano»¹²⁶.

La trasfigurazione mitica, insomma, assorbita all'interno di un contesto moderno, non cristallizza tragicamente il femminile e ne promuove invece, quasi in un processo di «straniamento»¹²⁷,

stesso volume, su *La Leda senza cigno*, cfr. il capitolo XI, *Bellezza e volgarità: D'Annunzio e l'ideologia borghese*, alle pp. 298-328. Ma cfr. qui l'Appendice II, «Solitudini senza storia», *memoria e «antico ritmo della metamorfosi»*.

¹²⁴ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, pp. 50-62; in particolare pp. 57-59. Cfr. P. LOUÏS, *Léda ou la louange des bienheureuses ténèbres*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893, che è l'edizione originale stampata in soli 125 esemplari; questo racconto, poi, insieme ad altri che citerò più avanti nel testo (*Ariane*, *Byblis*, *Danaë*, e *La maison sur le Nil*), viene riedito in *Le crépuscule des nymphes*, Paris, Éditions Montaigne, 1925, pp. 13-42.

¹²⁵ Cfr. E. GIACHERY, *D'Annunzio e il labirinto e Il poeta e le cose*, in *Verga e D'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, pp. 193-310 e 313-334. Ma cfr. ora la ristampa – con l'aggiunta di altri saggi verghiani e dannunziani e con sottotitolo *Ritorno a Itaca* – Roma, Studium, 1991, pp. 101-188 e 189-203.

¹²⁶ G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 819-820. E cfr. L. CURRERI, 1910: *solitudini e seduzioni fatali*. «Leila» e «Forse che sì forse che no», in AA.VV., *All'insegna della femme fatale*, cit., pp. 85-86.

¹²⁷ Lo «straniamento», come è risaputo, peraltro, è concetto discusso dai formalisti russi e applicato da questi come definizione a un procedimento narrativo per cui una realtà, una situazione, una figura o una cosa note, presentate attraverso un punto di vi-

un doppio e autonomo registro: o liberandolo in un *eros* potente e autodeterminante (Isabella Inghirami *artifex*, scultrice di se stessa) o estendendone finanche la trasfigurazione in un *eros* incolpevole e naturale (la Leda senza cigno). Non riuscendo più a fissare il femminile nell'antica e marmorea compostezza inibitrice delle vergini, delle statue, il ritorno alla modernità, mediato dalle opportune trasfigurazioni ora ricordate, si rivela estremamente necessario per d'Annunzio: per reinserire l'azione coercitiva della medicina e, così facendo, per ricostituire la micidiale triade *valérienne* dello statuario, del medico e dell'assassino.

Ma si tratta di una triade ricostituita sempre come somma di due binomi distinti, di cui l'ultimo – quello giocato sulla modernità dell'associazione medici-assassini ed operante piuttosto implicitamente nel *Forse che si forse che no* e, più ancora, nella *Leda* – è per di più affidato, fra un manicomio e un sanatorio, all'anonima copertura istituzionale delle “case di cura”, moderne carceri letterarie¹²⁸.

La triade, in d'Annunzio, deve essere sempre ridotta ad una coppia. Quella dello “statuario-assassino” vale nel momento in cui si abbandona un certo uso della “medicina” *contra feminas* – tipico non solo del *Trionfo della morte* ma anche de *L'innocente* (1892) – per attraversare un'area letteraria affine a quella del *roman-péplum* di Louÿs. Mentre alla mano del medico, del chirurgo *valérien*, che è già profondamente novecentesca¹²⁹, ed

sta «altro», una prospettiva estranea, finiscono per apparire trasfigurate, strane, incomprensibili, nuove. Si vedano almeno V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, (1925) Torino, Einaudi, 1976, pp. 15-25; B. TOMASEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio*, in AA.VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), a cura di T. TODOROV, Torino, Einaudi, 1968, [pp. 305-350], pp. 334-337.

¹²⁸ Sul carcere come motivo letterario cfr. V. BROMBERT, *La prison romantique*, Paris, Corti, 1975; dello stesso anno (coincidenze della bibliografia?) è M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, testo di un autore che dodici anni prima firmava anche la *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963. Su *Surveiller et punir* si vedano almeno alcune pagine di J.G. MERQUIOR, *Foucault*, London-Glasgow, Fontana Press/Collins, 1985 (trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1988; in particolare il capitolo settimo, *L'arcipelago della società carceraria*, alle pp. 86-111). Ma cfr. quanto suggerito nella nostra *Premessa*.

¹²⁹ P. VALÉRY, *Discours aux chirurgiens*, in *Œuvres*, vol. I, cit., pp. 907-923, e la *Note* di J. Hytier a p. 1763.

alle incisive «precisioni» di una «scienza» tiranna¹³⁰, Gabriele d'Annunzio preferisce associare e sostituire, già nell'ambito naturalistico del *Trionfo della morte*, le «seduzioni del sogno», come si è altrove suggerito. Ovvero le visioni associate a una «scienza» che, sotto il nome di “psicologia del profondo”, potremmo dire con Stefano Ferrari, raccoglie, alla fine dell'Ottocento, quei suggestivi e interrelati spazi di ricerca che vanno «dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo» e che sono tutti dal romanziere dei primi anni Novanta ben sfruttati¹³¹. E proprio perché relativi a pratiche incontaminanti con l'oggetto che si vuole fissare, immobilizzare, irrigidire: la donna. Pratiche, tuttavia, non così pure e incontaminanti e, soprattutto, non così risolutive e allettanti come le trascendenze statuarie di Pierre Louÿs, cui ora mi dedicherò, o come le triplici trasfigurazioni intellettuali del Monsieur Teste di Paul Valéry con le quali chiuderò questo capitolo.

VI. 1895-1897: *Louÿs fra il Triomphe de la mort* e *Les vierges aux rochers*

VI.1. Cercando di rintracciare delle corrispondenze con le statuarie trasfigurazioni di Louÿs, è necessario suggerire una delimitazione temporale leggermente diversa da quella enunciata inizialmente nel triennio 1894-1896, producendo anche alcune rapide osservazioni supplementari sulla presenza e la fortuna dei testi dannunziani in lingua francese negli ultimi anni del secolo XIX.

Principierei dunque col far slittare di un anno il suddetto triennio, proiettandolo idealmente, sulla scorta di alcuni tempi di traduzione, in quello immediatamente contiguo, e compreso

¹³⁰ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 641-642.

¹³¹ Mi riferisco a S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, con testi di Richet, Seppilli, Souriau, Firenze, Alinea, 1987. Per un riscontro testuale e un'utilizzazione di queste suggestioni cfr. ancora il capitolo precedente, *Le «precisioni della scienza» e le «seduzioni del sogno»*.

fra il 1895 e il 1897. E in quel mezzo privilegierei, con Danny Hesse¹³², quale momento forte di un certo tipo di ritorno “classicizzante”, il 1896. Che è sì l'anno di *Le vierges aux rochers* della «Revue des Deux Mondes», ma che è anche e soprattutto l'importante data di pubblicazione – oltre che del romanzo dei Treves (uscito comunque alla fine del 1895) – della più volte evocata *Aphrodite*, apparsa – si potrebbe dire, per rifarsi anche alle parole di un finesecolare lettore italiano attento e sensibile come Gian Pietro Lucini – «in un punto di crisi e di aspettazione nelle lettere francesi, 1896»¹³³; opera di un «giovane Louÿs» che proprio nel luglio di quello stesso anno viene riconosciuto da un ‘modesto’ Gabriele d'Annunzio come «un d'annunziano»¹³⁴.

¹³² D. HESSE, *Roman-péplum. Genèse d'un horizon d'attente*, in AA.VV., *Péplum. L'antiquité dans le roman, la BD et le cinéma*, cit., pp. 71-72; cfr. comunque, a complemento, ciò che viene detto qui nella nota 37.

¹³³ Cfr. G.P. LUCINI, *Pierre Louÿs*, «L'Educazione Politica», 75 e 76, 1902, in *Scritti critici*, a cura di L. MARTINELLI, Bari, De Donato, 1971, [pp. 138-144 e 144-155], p. 140: «[...] *Aphrodite*, l'epopea dell'amore, della bellezza e della morte. / L'*Aphrodite* apparve in un punto di crisi e di aspettazione nelle lettere francesi (1896) quando il neo-paganesimo ed il naturismo sensuale stavano per concretarsi, ma non ancora avevano trovato l'opera completa che li producesse fuori come attitudine letteraria e scuola. Il giovane Louÿs fece il gesto deciso sulla soglia del tempo oscuro. La sua bellezza classica d'aspetto trovò accoglienze nel tempo fastoso delli Dei morti; la sua taumaturgia li galvanizzò. Dietro a lui seguivano i discepoli e pontificò». E qui ci si potrebbe ricordare anche del meno penetrante Lucio D'Ambra, che – presentando *Les aventures du Roi Pausole* del 1900 (di cui parla anche Lucini nella seconda puntata del suo lavoro su Louÿs, *ibidem*, pp. 148-153 in particolare) – riconosce il successo di *Aphrodite* – e la celebrità di Pierre Louÿs – ma ne ascrive gran parte alle «pagine più riprovevoli del romanzo»: «*Aphrodite* [...] fu origine della repentina celebrità del giovane stilista francese. / Quantunque in quel primo romanzo lo stesso soggetto e l'eroina e l'ambiente esigessero lungo quelle pagine il palpito caldo di una certa febbre di voluttà, pure anche allora la descrizione e la precisione e l'insistenza erano eccessive. Il libro, meravigliosa ricostruzione del mondo e dello spirito greco, opera nobilissima di stile, ebbe quel grande successo che tutti ricordano e che meritamente portò Pierre Louÿs, scrittore squisito ed artista finissimo, da un giorno all'altro alla celebrità. Ma non si può negare che in quel successo ebbero gran parte le pagine più riprovevoli del romanzo. Per un certo tempo, si videro molti vegliardi, molti collegiali ed alcuni seminaristi leggere *Aphrodite* con occhi troppo lucidi, accesi di desiderio o morenti di rimpianto!». Cfr. L. D'AMBRA, *Le opere e gli uomini. Note, Figure, Medaglioni e Saggi (1898-1903)*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1904, [pp. 360-365], p. 361.

¹³⁴ Cfr. l'agile raccolta a cura di M.G. SANJUST nel volume G. D'ANNUNZIO, *Lettere*

Ed è facile supporre, credo, che il pescarese si riferisse non tanto a certi racconti usciti ancora fra il 1894 e il 1896 – *Ariane* (1894), *Danaë* (1895), *Byblis* (1896), «*Metamorfosi ovidiane*» a cui si può avvicinare la già evocata «*Léda*» (1893) e «che ancora la plastica del Calbet orna e minia di purezze studiate ed aggentilite dalle statue di Roma e dai fregi del Partenone»¹³⁵ – e neanche alle pur vicine e fortunate *Chansons de Bilitis-Traduites du grec*, pubblicate nel centrale o, se si vuole, incipitario 1895, quale, come recita la preziosa dedica, «petit livre d'amour antique dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future»¹³⁶. Insomma, è lecito supporre che d'Annunzio pensasse anche e soprattutto a quel romanzo di *Mœurs antiques* – questo il sottotitolo di *Aphrodite* in volume – che col

a Georges Hérélle. 1891-1913, cit., pp. 202-206. Si tratta della lettera senza data ricevuta il 9 luglio 1896, dove, verso la fine, si legge: «Il successo del Louÿs è una prova in mio favore. Il Louÿs è un *d'annunziano*; io so ch'egli è tra i più caldi miei ammiratori. Non ha egli trionfato per alcune *qualità d'annunziane*?» (p. 205). Si noti, comunque, l'uso dissociativo di «alcune». E giustamente la curatrice ricorda in nota la «temporanea rinommanza [di Louÿs] per l'elogio di François Coppée al suo licenzioso romanzo *Afrodite, costumi antichi* (1896)» (pp. 207-208). Ma, per la stessa lettera, cfr. anche *D'Annunzio à Georges Hérélle. Correspondance*, éditée par G. TOSI, Paris, Denoël, 1946, p. 292 e *Carteggio D'Annunzio-Hérélle* (1891-1931), a cura di M. CIMINI, cit., p. 407.

¹³⁵ G.P. LUCINI, *Pierre Louÿs*, in *Scritti critici*, cit., p. 140. E cfr. P. LOUÏS, *Le crépuscule des nymphes*, Paris, Éditions Montaigne, 1925, pp. 43-76, 143-172, 109-142.

¹³⁶ Cfr. P. LOUÏS, *Les chansons de Bilitis. Pervigilium Mortis*, avec divers textes inédits, Édition présentée, établie et annotée par J.-P. GOUJON, Paris, Gallimard, 1990, p. 29; ma si legga la ricostruzione delle dediche, più articolate nell'edizione originale, dove campeggiava il nome di André Gide, seguito, sotto, da tre lettere puntate, M. b. A., iniziali di Meryem bent Ali: «la jeune Ouled-Naïl algérienne, avec qui Louÿs eut, durant l'été 1894, une liaison à Constantine et à Biskra» (p. 258). Davvero interessante una lettera di Louÿs a Gide, scritta il 10 agosto 1894 da Biskra, in cui il poeta compara questa «musa nascosta» delle *Chansons* a una triplice immagine femminile dove un'idea di verginità composita emerge fra il sacro e il profano: «Meryem est l'être le plus joli, le plus gracieux, le plus délicat que j'aie encore vu. [...] Mais elle est aussi Indienne d'Amérique, et par moments Vierge Marie, et encore courtisane tyrienne» (pp. 258-259). Una donna ancora legata all'immagine di una terra vergine, come si poteva ancora pensare l'«Amérique» alla fine del XIX secolo; una donna vergine come la madre del Cristo; una donna vergine come lo è una prostituta, sacra o trasfigurata da un amore o una morte che la deificano. E allora si può anche notare qui per inciso che *Les chansons de Bilitis* di Louÿs compaiono ancora oggi, abbastanza di frequente, in bibliografie di lavori dedicati alla prostituzione nel mondo antico; per esempio V. VANOEYEKE, *La prostitution en Grèce et à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 163.

titolo *L'esclavage* esce a puntate, in edizione preoriginale, pressoché completa, sul «Mercure de France», fra l'agosto del 1895 e il gennaio del 1896¹³⁷, ovvero quasi a ridosso delle *Vergini delle rocce* del «Convito», che, come è noto, escono in sei puntate tra il gennaio e il giugno del 1895.

Se è abbastanza facile, però, supporre l'implicito dell'allusione dannunziana, è poi più difficile trasferirne ed esplicitarne effettive rispondenze. E non tanto su Louÿs stesso come frequentatore, lettore divertito dell'immaginario dannunziano, al punto da volgere in ridicolo, in lettere all'amico Jean de Tinan relative all'inizio del 1897, sia significativi particolari femminili, come le «mains» delle *Vierges aux Rochers*, uscite in volume proprio quell'anno da Calmann-Lévy, sia elementi centrali dell'intreccio del *Triomphe de la mort*, quale lo scioglimento della vicenda con l'omicidio della donna¹³⁸; non tanto, quindi, su Pierre Louÿs come «ammiratore presunto» di Gabriele d'Annunzio nella sua totalità più che di un d'Annunzio «verginico» e «roccioso», quanto sulla composizione di un'opera comunque diversa, *Aphrodite*, che certo voleva incontrare, affrontando un clima di aspettazione e colmando un orizzonte d'attesa, il favore del pubblico francese.

¹³⁷ Cfr. l'accurata *Bibliographie* di J.-P. Goujon in P. LOUÏS, *Aphrodite. Mœurs anti-ques*, cit. [pp. 338-343], p. 341.

¹³⁸ Cfr. P. LOUÏS - J. DE TINAN, *Correspondance 1894-1898*, présentée & annotée par J.-P. GOUJON, Paris, Édition du limon, 1995, pp. 238 e 246: «Je me suis alors aperçu qu'elle avait (sous ses manches Zaessinger) des mains dont l'extérieur était havane foncé, et la paume rose porc, ce qui est la caractéristique des Vierges aux Rochers d'ici et des guenons d'eucalyptus» (lettera da Alger, 23 mars 1897); «Je quitte Alger avec elle le 24 avril. Je la mène à Nice puis à Cannes, et enfin j'arrive avec elle à Paris le 30. Je te la montre le 1 mai, je la baise neuf fois dans la nuit et je la tue à la première aube (Tr. della m.). Ton P. L.». Significativo poi che lo stesso Tinan scherzi con Louÿs sui suoi lavori chiamando in causa ancora d'Annunzio, riferendosi ai plagi denunciati dal Thovez: «Je suis en train de venger la Frrrance. Je fais du d'Annunzio plus d'Annunzio que Nature. J'ai achevé hier soir un chapitre "Pourquoi m'as-tu aimée?" qui est tout à fait pur. Je fonde à moi tout seul le NéoAnnunziorisme. Il a plagié Péladan! Je plagierai Jules Bois!» (p. 121; lettera del 26. 2. 96); «Le bon romancier Gabriel d'Annunzio prend des notes lorsqu'il lit Péladan d'une écriture plus semblable à nos calligraphies admirables qu'aux pattes de mouches (garder la patte de mouche pour sa mère!) de notre éminent poète national François Coppée, de l'académie Française» (p. 136; Dédicace à Pierre Louÿs du Manuscrit d'*Érythrée*, 10 mars 1896).

E il pubblico è incline in quegli anni – e proprio a partire dalla centrale attività di Louÿs, come suggerisce sempre Danny Hesse – ad immergersi nel ricco e complesso «horizon d'attente» del *roman-péplum*¹³⁹. Tale orizzonte si dipana, piuttosto ambigualmente, fra aristocratici anacoreti alla France (1844)¹⁴⁰ – che con la splendida *Thaïs* del (1889 e 1890) apre, ma solo per certi versi, la strategia antiquaria dell'ultimo decennio che pare condurre proprio a Pierre Louÿs¹⁴¹ – e il superomismo di tradizione più largamente e marcatamente secondo-ottocentesca e “popolare”, da *feuilleton*, dei “primi cristiani” del polacco Henryk Sienkiewicz (1846); il cui comunque «baroccheggiante e parnassiano» *Quo vadis?* (1896) – opera *pastiche* e crocevia d'in-

¹³⁹ D. HESSE, *Roman-péplum. Genèse d'un horizon d'attente*, in AA.VV., *Péplum. L'antiquité dans le roman, la BD et le cinéma*, cit.

¹⁴⁰ Cfr. qui la nota 31.

¹⁴¹ Ma cfr. ancora G.P. LUCINI, *Pierre Louÿs*, in *Scritti critici*, cit., pp. 140-141: «Aphrodite ha affermato un possibile rinascere di costumi, nei quali la libertà morale può essere compresa senza leggi restrittive: più che *Salammbô* e che *Thaïs*, ricostruzioni sapienti del passato, è un'opera moderna, e, dietro il paravento ricamato di jeratiche phallophore, s'agitano i costumi, li atti e i desiderii di uno incontestabile presente». Ma, negli anni fra fine e inizio secolo, su France, e pure su *Thaïs*, vanno scorse le pagine di Vittorio Pica, cui, come riconosce Cameroni nel 1898, «spetta il merito d'aver resa fra noi giustizia ad Anatole France con una di quelle critiche letterarie di cui è divenuto avaro da qualche tempo», con il «coro» del D'Ambra recensore di *Letteratura d'eccezione* («lo studio migliore fra tutti è quello su Anatole France»). Cfr. V. PICA, *Letterati contemporanei: Anatole France*, «Emporium», 35, 1897, pp. 340-349, poi in *Letteratura d'eccezione*, Milano, Baldini, Castoldi & C., 1898, pp. 243-288, ora riedita a cura di E. CITRO, Genova, Costa & Nolan, 1987, pp. 169-186. Per il giudizio di Felice Cameroni cfr. *Rassegna bibliografica* del «Sole», 200, 1898, citata in F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica 1883-1903*, a cura di E. CITRO, Pisa, ETS, 1990, p.197; e per la recensione di D'Ambra cfr. «*Letteratura d'eccezione*», in *Le opere e gli uomini. Note, Figure, Medaglioni e Saggi (1898-1903)*, cit. [pp. 373-378], pp. 375-376 e 377-378; citazione da p. 377. In particolare, su *Thaïs*, Vittorio Pica principia con un altro rinvio all'opera di Flaubert: «*Thaïs* ci porta nei deserti di quella austera Tebaide, già dipinta con stile sì magnificatore da Gustave Flaubert nell'indimenticabile *Tentation de Saint-Antoine* [risalente già al 1849 ma uscita solo nel 1874, si rammenti, mentre la *Salammbô* citata da Lucini è del 1862]»; e, dopo averne rapidamente evocata la trama, termina, stringendo di non poco (ed è significativo) la parabola «aperta» dal Lucini sul Louÿs di *Aphrodite*, con due frasi piuttosto facili: «L'amore è la suprema legge del mondo e nessuno ha il diritto di sottrarsi ad esso: ecco la conclusione di questo libro, che non è soltanto opera magnifica di poeta, ma anche di erudito e di moralista» (*Letteratura d'eccezione*, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 174 e p. 175).

tenzioni varie, esibente peraltro un'esile e martire Ligia, «persona bianca, che sembrava scolpita nell'alabastro»¹⁴² – comincia ad uscire nel marzo 1895, sulla «Gazeta Polska», e quasi subito è proposto per frammenti, in Francia, fra il 1896 e il 1897, prima di apparire in volume nel 1900, mentre in Italia esce a puntate nel 1897, sul «Corriere di Napoli», per poi essere pubblicata in ben tre edizioni che escono fra il 1899 e il 1900¹⁴³, con una traduzione, anche e non a caso, firmata da Paolo Valera¹⁴⁴.

Si tratta davvero di un orizzonte complesso, dunque, che fonde lo «spazio di un *oltre* eroico e solitario»¹⁴⁵ – fra «ideologia e colore» e «fantasie o fantasmi», secondo un eclettico e brillante filologo classico come Pierpaolo Fornaro¹⁴⁶ – con pagane antichità e lontananze malsane (*faisandées*, nel ricordo del Praz¹⁴⁷); lontananze che sono forse soltanto «la testimonianza d'una parte in ombra di noi che è pericoloso rimuovere o sem-

¹⁴² Cfr. la recente e agile traduzione italiana di C. Agosti Garosci di H. Sienkiewicz, *Quo vadis? Powiesc Z Czasow Nerona*, «condotta con assoluta integrità e fedeltà di fronte al testo (Varsavia, Gebethner i Wolff, 1933, tre volumi) e controllata sulle fonti classiche da cui esso deriva» in *Quo vadis? Romanzo dei tempi di Nerone*, Introduzione di L. SANTUCCI, Milano, Rizzoli, 1984, p. 587. Qui cito dalla *Premessa al testo* [pp. 1-7], p. 7, dove, a proposito delle traduzioni italiane, in parte evocate nel prosieguo del mio discorso, viene osservato: «Il catalogo dell'esposizione di Varsavia del 1933, dedicata al libro polacco all'estero, registrava già più di cento traduzioni del romanzo, di cui ventitré solo in Italia. [...] Tra le versioni italiane, molte risalgono alla prima abile e fortunata del Verdinois, altre si rifanno a versioni russe, tedesche o francesi, qualcuna è frutto di una collaborazione polacco-italiana, poche risalgono all'originale». Il giudizio sullo «stile che riesce insieme baroccheggiante e parnassiano» è tratto da p. XI dell'*Introduzione* di Luigi Santucci [pp. V-XXII].

¹⁴³ Ricavo la notizia da P. GETREVI, *L'incerta favola del personaggio. 1881-1923: il romanzo italiano*, cit., p. 83. Ma cfr. M. KOSKO, *Un «best-seller» 1900. Quo vadis?*, Paris, Corti, 1960, per le notizie su Polonia e Francia che precedono, alle pp. 10 e 183. La stessa Maria Kosko afferma, a p. 14, che «*Quo vadis?* est traduit en 1898 en italien et en allemand», ma senza offrire riscontri precisi come per le notizie riguardanti la Polonia e la Francia.

¹⁴⁴ Che si poteva ancora leggere negli anni Cinquanta, mezzo secolo dopo, nella «Collezione Sonzogno», Milano, Sonzogno, 1951.

¹⁴⁵ Cfr. ancora P. GETREVI, *L'incerta favola del personaggio. 1881-1923: il romanzo italiano*, cit., p. 52.

¹⁴⁶ P. FORNARO, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, cit., pp. 71-98 e 99-139.

¹⁴⁷ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit.

plicemente negare», come precisa, ancora, Fornaro¹⁴⁸, e che comunque sono più facilmente percepibili, dal ben disposto pubblico francese (e non solo), di quelle rebursiane offerte da d'Annunzio nelle *Vergini delle rocce*.

Insomma, sono lontananze come quelle messe in gioco, a ridosso di *Aphrodite*, da certe antiche figure femminili delle *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1867)¹⁴⁹, quali *Septima*, *Lucrece*, *Clodia*, o da *La courtisane Taïa* di Robert de Flers (1872); quest'ultimo, prima di approdare all'attività di commediografo che gli ha conferito celebrità all'inizio del secolo XX, pubblica a ventiquattro anni un *roman-péplum* di cui è significativa, fin dal titolo, la tentata assimilazione, giocata sull'omonimia, alla *Thaïs* del France, cui è dedicato peraltro il piccolo libro di de Flers; giovane e intraprendente scrittore che ritornerà ancora *Vers l'Orient*, come suggerisce il titolo dell'«ouvrage couronné par l'Académie française» che esce nello stesso anno de la *La courtisane Taïa*¹⁵⁰.

E *La courtisane Taïa* e le *Vies imaginaires* escono entrambi, ancora, nel 1896. Quell'anno che potrebbe davvero risultare sempre più centrale, nel percorso esegetico proposto, anche avvicinando, ai titoli ora prodotti, l'attività drammaturgica dello stesso d'Annunzio: specie in relazione alla *Città morta*, alla quale il novello ulisside¹⁵¹ lavora, non a caso, fra l'autunno del 1895 e

¹⁴⁸ P. FORNARO, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, cit., p. 130.

¹⁴⁹ M. SCHWOB, *Vies imaginaires*, Paris, Charpentier, 1896, pp. 59-87.

¹⁵⁰ R. DE FLERS, *La Courtisane Taïa et son Singe vert*, Paris, Borel, 1896. A p. 3 si legge: «A Anatole France. En témoignage de ma respectueuse admiration». E si veda, dello stesso de Flers, *Vers l'Orient*, Paris, Flammarion, s.d. ma 1896 (cfr. l'antologia a cura di J.-C. BERCHE, *Le voyage en Orient*, Paris, Laffont, 1985, pp. 992-997 e p. 1083). E per un riscontro italiano cfr. per esempio: A. ORVIETO, *Verso l'Oriente*, Milano, Treves, 1902. Ma per altre intersezioni tra Francia e Italia, mi sia concesso rinviare a L. CURRERI, *Salgari tra "roman-péplum" e "voyage en Orient": appunti e ipotesi per «Le figlie dei faraoni»*, in AA.VV., *Emilio Salgari e la tradizione del romanzo d'avventura*, Convegno Internazionale di Studi, Genova 17-18 febbraio 2005, a cura di L. VILLA, Genova, ECIG, 2007, pp. 139-152.

¹⁵¹ Alludo, ovviamente, al viaggio in Grecia successivo alle *Vergini delle rocce*, su cui cfr. almeno il non più recente ma sempre utile G. TOSI, *D'Annunzio en Grèce. Laus Vitae et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, e il

quello del 1896, portando a termine la tragedia nel mese di novembre, con una certa urgenza, forse non del tutto svincolata dalla volontà di terminare un testo che rispondesse, meglio delle rocce greche delle *Vergini*¹⁵², al desiderio di un pubblico reale, cui d'Annunzio era sempre attento.

E a queste non troppo ovvie o marginali considerazioni, che certo andranno approfondite, bisognerebbe aggiungere il non così grande successo delle *Vergini delle rocce* in Francia. Uscite infatti in volume da Calmann-Lévy nel 1897, come si è anticipa-

rapido tracciato che ne offre M. GUGLIELMINETTI, *Il viaggio in Grecia (in prosa e in verso)*, in *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, cit., pp. 119-134. Ma, più in generale, su d'Annunzio e la Grecia e sugli anni in cui tutta la poetica dannunziana si volge con forza alla "classicità", hanno scritto pagine ormai celebri e fondamentali Giorgio Pasquali e Carlo Diano, su cui è tornato a riflettere recentemente C. CARENA, *La grecità in Gabriele D'Annunzio*, in AA.VV., *Verso l'Ellade. Dalla Città morta a Maia*, XVIII Convegno Internazionale del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 11-12 Maggio 1995, Pescara, Edians, 1995, pp. 7-23, cui si rinvia anche per le precise note bibliografiche. Bisogna almeno dire però che sempre da quelle famose pagine di Diano e Pasquali hanno fatto seguito anche i saggi ormai noti a loro volta – che qui non citerò in inutile, sterile rassegna – della Teresa Marabini Moevs e di Pietro Gibellini, di Emilio Mariano e del Marziano Guglielminetti prima evocato, oltre ai numerosi spunti contenuti nei saggi di Ezio Raimondi e in quelli meno evocati ma altrettanto suggestivi di Gilberto Lonardi (per i quali cfr. qui rispettivamente le note 262 e 265). Un posto a parte merita poi la ricerca svolta in questa prospettiva (specie per le fonti e i confronti: Ovidio, Seneca, etc.) da Ettore Paratore, dagli *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966, almeno, ai *Nuovi studi dannunziani*, Pescara, Edians, 1986. Inoltre, per quanto riguarda, in particolare, la già più volte evocata *Città morta*, vorrei segnalare un più recente contributo, ricco, stimolante, seppur lontano, nonostante il suggestivo titolo, dal percorso esegetico che qui si vuole proporre. Si tratta di A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 29-79. Cfr. infine, per quel che attiene al dominio figurativo ma con diversi e centrati riferimenti alle testualità di Gabriele d'Annunzio, le pagine di G. PIANTONI, *Verso l'Ellade*, in M.T. BENEDETTI - G. PIANTONI - M.G. TOLOMEI - M. VOLPI, *Dei dei eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, Roma, De Luca, 1996, pp. 47-52.

¹⁵² È qui comunque importante ricordare, per l'associazione di un paesaggio "ellenico" a quel paesaggio rupestre, che è nelle *Vergini delle rocce*, una lettera del settembre 1895 a Emilio Treves, dove Gabriele d'Annunzio si dichiara entusiasta per aver ritrovato in Grecia sorprendenti analogie tra le rocce e le montagne elleniche e quelle contenute nelle pagine del suo recente romanzo. Cfr. M.M. CAPPELLINI, *Introduzione a G. D'ANNUNZIO, La città morta*, Milano, Mondadori, «Oscar - Opere di Gabriele d'Annunzio», 1996, pp. IX e XXXIII e opportuni rimandi bibliografici in nota per la questione relativa al destinatario della lettera citata. Ma si veda anche G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. OLIVA, con la collaborazione di K. BERARDI e B. DI SERIO, e *Appendice (II)* di I. CALIARO, Milano, Garzanti, 1999, pp. 167-168.

to, nel primo segmento temporale della «carriera dannunziana d'oltralpe», «1892-1900», ben individuato da François Livi¹⁵³, le *Vierges aux rochers* è – profeta forse quel Ferdinand Brunetière oggi rimosso ma nel 1897, oltre che potente direttore della «Revue des Deux Mondes», primo e autorevolissimo *visiting professor* negli Stati Uniti¹⁵⁴ – il romanzo che ha meno fortuna. Soprattutto se lo confrontiamo con i successi davvero strepitosi del *Triomphe de la mort*, «che [in volume nel 1896] nell'arco di soli sette anni [1902] era già pervenuto alla ventisettesima edizione», e di *Le Feu*, «ristampato non meno di sei volte nel 1901, anno della sua prima edizione». E *Le vergini del-*

¹⁵³ F. LIVI, *Tra modernità e mondanità: D'Annunzio nella cultura francese*, «Il Ponte», 1, 1989, pp. 108-126; le citazioni che seguono sono da pp. 109, 110, 111. Ma l'intervento di François Livi, relazione congressuale del 1988, è leggibile anche in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi dannunziani, Pescara 9-14 maggio 1988, Pescara, Edis, 1989, vol. II, pp. 601-618. Ma sull'accoglienza e la ricezione di d'Annunzio cfr., oltre ai già citati saggi di Tosi, cui lo stesso Livi rinvia, anche P. DE MONTERA, *L'accueil de D'Annunzio en France de 1910 à 1915*, che nelle prime pagine di un intervento dedicato a «les cinq années du séjour qu'il y fit de 1910 à 1915 et qui furent parmi les plus fécondes de sa carrière» si concentra però sulla fortuna precedente: «La France connaît l'œuvre avant de connaître l'homme. De 1892 à 1897, les traductions de l'*Innocente*, de Giovanni Episcopo, du *Piacere*, du *Trionfo della morte* et des *Vergini delle rocce*, par Georges Hérelle, révèlent d'Annunzio aux Français et établissent chez eux sa renommée». Ma poi Pierre de Montera insiste significativamente su *L'intrus* e parla davvero poco degli altri e soprattutto delle *Vierges aux rochers*. Cfr. AA.VV., *D'Annunzio in Francia*, Colloquio italo-francese, Roma, 9-10 maggio 1974, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 23-58: in particolare pp. 23-28, da cui sono tratte anche le citazioni riportate qui sopra. Infine, più in generale, per la fortuna del primo (e unico ad essere completato) ciclo romanzesco dannunziano – ma con riferimenti alle *Vergini delle rocce*, di cui qui non è forse inutile richiamarne almeno uno, ad integrazione, anche criticamente diversa, in prospettiva, di quanto suggerito nel testo – cfr. A. ANDREOLI, *I romanzi della rosa oltrfrontiera*, in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, vol. I, cit., pp. 279-295: «Al rientro dalla crociera greca, nell'estate 1895, quando la Duse è la nuova compagna, i progetti di scrittura si affollano: d'Annunzio si sente «gravido come non mai». Mentre già si profilano le *Laudi*, l'avventura teatrale gli si presenta come affare lucroso ma al tempo stesso, la scarsa udienza delle *Vergini delle rocce*, astratto roman-poème, lo induce a replicare la formula «passionale» che aveva garantito la fortuna dei romanzi della rosa. Cosa conviene scrivere ora?» (p. 286).

¹⁵⁴ Cfr. A. COMPAGNON, *Connaissez-vous Brunetière? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*, Paris, Seuil, 1997. Ma sulla critica di Brunetière alle *Vergini delle rocce* si veda qui la nota 84.

le rocce, per di più, sono surclassate pure in Italia, dalla provincia “poco orientale” di *Piccolo mondo antico*, già nel 1895¹⁵⁵.

VI.2. Allora, forse, si potrebbe insinuare che il Pierre Louÿs di *Aphrodite*, come “presunto dannunziano”, possa aver pensato più al *Trionfo della morte* che alle *Vergini*; anche se delle «petites vierges» marciano diversi ed importanti luoghi del libro, ricco, peraltro, di marmoree trinità femminili e di classici accostamenti fra donna e statua¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Provincia, anzi, “italiana”, e per intero, anche e soprattutto da un punto di vista romanzesco. E penso, evidentemente, a *I promessi sposi* del 1827, all’“inizio” del secolo e del romanzo italiano. Diversi critici hanno indicato le affinità spaziali e geografiche, oltre che tematiche, dei due romanzi di Manzoni e Fogazzaro. Ne cito in particolare uno, al solito molto brillante: F. FIDO, «*I promessi sposi*» come sottotesto in alcuni romanzi dell'Ottocento, «Italia», 61, 1984, pp. 96-107, e ora, con titolo mutato (*Il fantasma dei Promessi sposi nel romanzo italiano dell'Ottocento*) in *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 179-205 (in particolare pp. 199-204). Ma in Italia c'è anche una provincia romanzesca più «orientale», marmorea e vicina a quella delle *Vergini*: cfr. E.A. BUTTI, *L'incantesimo*, Milano, Treves, 1897 (ma iniziato nel luglio 1894). Ma cfr. alcuni frammenti significativi che traggio dai capitoli iniziali di E.A. BUTTI, *L'automa. L'incantesimo*, a cura di G. MANACORDA, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 292-293, 298 e 305-306: «[la città] fiaccava forza, volontà e ingegno»; «Molto più che la stagione calda incominciava e la città era divenuta intollerabile»; ed ecco apparire «un piccolo villaggio del Verbano, a Cerro» con «l'estate e l'autunno in assoluto isolamento» in «un chiuso paesaggio» e «il vecchio giardino del palazzo [...] dalle innumerevoli statue bianche»; «Il palazzo [...] era un antico monasterio divenuto più tardi dimora padronale. [...] Era una architettura primitiva, quasi immutata dal tempo in cui i monaci l'avevan costrutta [...] diceva ancora il gusto e la possenza degli antichi proprietari. [...] Il villaggio poi era quieto, muto, come spopolato»; «Donna [...] questo essere inferiore e ammalante [...] il più terribile nemico della personalità, il demone simbolico della Specie che distrugge l'individuo»; «la fatale potenza della Sirena»; «come in un sogno, impetuosamente, confusamente ricordi di scene o di letture lontane»; «Sopra una delle scalee marmoree stavan ritte due giovini donne. Le loro persone uscivan tutte intere, ben definite dal candore del marmo, dal bianco della scalea [...] sui gradini marmorei. Il giardino apparve deserto, muto, misterioso, con le sue piante cupe e i bianchi fantasmi delle statue mutilate, ritte su gli stalli invisibili. [...] Aurelio, che aveva seguito avido con gli occhi le due fanciulle fino al limite del bosco, quando più non le vide, fu preso da un desiderio cieco e selvaggio di scendere al basso precipitosamente, d'inseguirle, di raggiungerle come prede nel folto, dove già la notte doveva essere profonda»; «Mentr'egli così la contemplava [«Flavia nel candore del marmo»] un turbamento panico e pur dolce si veniva man man impossessando del suo spirito assorto e meravigliato».

¹⁵⁶ Significativi davvero questi passi: «De belles formes féminines s'ébauchaient

Il Pierre Louÿs del *songe de Démétrios*, dello scultore che vuole “dannunzianamente” sottrarsi – muovendo oltre Giorgio e verso la reincarnazione di Demetrio? – al suo oscuro e non virile destino di amante notturno in virtù dell’impeto creativo-generativo e della luminosa e sovrumana bellezza della statua immortale, modellata sul corpo morto di Chrysis-Aphrodite, questo Louÿs può davvero avere raccolto e poi di fatto rovesciato di segno qualche efficace immagine del *Triomphe de la mort* che, nella traduzione di Hérélle, esce sulla «Revue des Deux Mondes» dal 1 giugno al 1 agosto del 1895, dunque esattamente prima della pubblicazione in rivista di *Aphrodite* – fra l’agosto 1895 e il gennaio 1896, come si è detto.

E in particolare Louÿs avrebbe potuto pensare all’*incipit*¹⁵⁷

dans sa pensée. On lui avait demandé, pour le jardin de la déesse, un groupe des trois Charites enlacées; mais sa jeunesse répugnait à copier les conventions, et il rêvait d’unir sur un même bloc de marbre les trois mouvements gracieux de la femme»; «Mais Chrysis se mit à parler [...] vase de beauté qu’elle était, blanc comme la statue elle-même»; «Autour d’elle [Chrysis], la fête continuait. [...] Elle [Ch.] portait magnifiquement toutes les souillures de l’orgie. [...] Chrysis gardait sa pâleur de pierre et ne bougeait pas plus qu’une déesse sculptée». Cfr. P. LOUÏS, *Aphrodite*, cit., pp. 76, 164, 209. Per quanto riguarda infine le vergini e le «petites vierges» cfr. il capitolo VI del *Livre premier* intitolato per l’appunto *Les vierges* (*ibidem*, pp. 95-100), dove sono poste due fanciulle amiche di Chrysis – Myrtocleia e Rhodis, le sole che si dispereranno per la follia e la morte della cortigiana, anche offrendole pietà e riposo nel deserto e silenzioso «cimetière d’Hermanubis» (*ibidem*, p. 309) – come polo d’attrazione vergineo che Chrysis stessa in qualche modo rende trinitario, operando al suo interno un po’ come l’Anatolia sostituita della demente madre Aldoïna, secondo le parole di Rhodis: «Ce n’était pas une amie pour nous, pas une amie, c’était comme une mère très jeune, une petite mère entre nous deux...» (*ibidem*, p. 306). La coppia delle due fanciulle, il tema delle due donne, così trattato, in chiave erotico-virginale – con le «carezze che le vergini si scambiano di contro all’amore dell’uomo intermittente e brutale» – e «orientale», offre immagini che resisteranno parecchio non soltanto nel letterario orizzonte del *roman-péplum* a cavallo dei due secoli ma anche nell’immaginario figurativo di grandi pittori della *fin de siècle*. Come in Gustav Klimt, per esempio, e ne *Le amiche* (1916-1917), che, nota Eva di Stefano, «appartiene alla fase matura del suo stile decorativo»: «contro un fondale orientaleggiante le due donne dal volto acceso e languorante stanno accostate, l’una avvolta in veste rossa e l’altra nuda, e sembra l’illustrazione per il sesto capitolo di *Afrodite* di Pierre Louÿs». Cfr. E. DI STEFANO, *Il complesso di Salomè. La donna, l’amore e la morte nella pittura di Klimt*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 100-102 (citazioni da pp. 100 e 102; ma Louÿs è richiamato ancora, con rinvii che ne attestano la presenza forte in un immaginario veramente ‘altro’, e insieme riassuntivo di un’intera epoca, quale era quello di Gustav Klimt).

¹⁵⁷ *Incipit* di cui forse si è anche ricordato – contemplandolo però in una nuova

del denso capitolo II del penultimo Libro, il V, *Tempus destruendi*, che contiene un passo che fa presagire, pur per via ne-

prospettiva vitalistica, meno panica, con «la luce del giorno [che] era sul punto di svanire», ma in fondo con un rovesciamento di segno simile a quello operato da Louÿs e marcato da «l'avvento della vita» per l'uomo e da una diversa, zoomorfa, trasfigurazione femminile, pur sempre dominata dal «miracolo della bellezza mortale» – James Joyce nelle pagine che chiudono il capitolo IV del *Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-1915 e 1916), Harmondsworth, Penguin Books, 1965, pp. 171-172: «A girl stood before him [...] alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure [...] Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down [...] But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face. / She was alone and still, gazing out to sea; and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither [...] Hither and thither, hither and thither [...] / – Heavenly God! cried Stephen's soul, in an outburst of profane joy. / He turned away from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. On and on and on and on he strode, far out over the sands singing wildly to the sea, crying to greet the advent of the life that had cried to him. / Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy [...] To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! [...] / He halted suddenly and heard his heart in the silence. How far had he walked? What hour was it? / There was no human figure near him nor any sound borne to him over the air. But the tide was near the turn and already the day was on the wane». Ma cfr. J. JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. it. di C. PAVESE, Milano, Adelphi, 1993, pp. 210-212: «Una ragazza gli stava davanti [...] sola e immobile, guardando verso il mare. Pareva una creatura trasformata per incanto nell'aspetto di un bizzarro e bell'uccello marino. Le sue lunghe gambe nude e sottili erano delicate come quelle di un airone e intatte [...] Le cosce, più piene e sfumate come l'avorio, erano nude fin quasi alle anche, dove gli orli bianchi dei calzoncini erano come un piumaggio di soffice peluria candida [...] Ma i suoi lunghi capelli biondi erano infantili: e infantile, toccato dal miracolo della bellezza mortale, il suo viso. / Era sola e immobile e guardava verso il mare; e quando s'accorse della presenza di Stephen e dei suoi sguardi adoranti, gli volse gli occhi in una tranquilla tolleranza del suo sguardo, senza mostrare né vergogna, né civetteria. Per molto, molto tempo sopportò il suo sguardo e poi con calma ritrasse gli occhi da quelli di Stephen e li piegò alla corrente, agitando leggermente qua e là l'acqua col piede [...] Qua e là, qua e là [...] – Gran Dio! – gridò l'anima di Stephen in uno scoppio di gioia profana. / Bruscamente le volse le spalle, incamminandosi attraverso la spiaggia. Aveva le guance infuocate, il corpo bruciante, le membra in un tremito. Si allontanò sempre avanti, avanti, a gran passi, sulle sabbie, cantando selvaggio verso il mare, salutando ad alta voce l'avvento della vita che lo aveva chiamato ad alte grida. / L'immagine della ragazza gli era entrata nell'anima per sempre e nessuna parola aveva rotto il sacro silenzio della sua estasi [...] Vivere,

gativa, i fertili sviluppi dell'immediato e solare futuro statuario, marmoreo, delle *Vergini delle rocce*. L'Ippolita Sanzio interiorizzata da Aurispa, «l'amante cupida e convulsa»¹⁵⁸, quella che altrove viene aggredita come una volgare «concubina», una cortigiana, la «Romana pallida e vorace, insuperabile nell'arte di fiaccar le reni ai maschi»¹⁵⁹, finisce per sublimarsi, ma ancora ambigualmente, in una forte, pagana luminosità e «apparire simile ai simulacri della Bellezza antica inchinati sul cristallo armonioso di un ellesponto»¹⁶⁰. Complice, da quella vera e propria *soglia* che è la «tenda» nella ghiaia confitta, lo sguardo straniante di Giorgio, che ho già indagato nel capitolo precedente, indicando la centralità e l'importanza nel testo dannunziano di questa prospettiva dominante e falsante, specie nei confronti della figura femminile¹⁶¹.

errare, cadere, trionfare, ricreare la vita dalla vita! [...] S'arrestò d'improvviso e udì il suo cuore nel silenzio. Fin dov'era arrivato? Che ora era? / Nessuna figura umana gli era accanto e nessun suono gli giungeva sull'aria Ma la marea stava per mutare e già la luce del giorno era sul punto di svanire». Non su questo passo in particolare ma su tutto il testo di Joyce scandagliato con una lettura attenta al corpo e alle sue figurazioni cfr. A. TOPIA, *Les liturgie du corps dans A Portrait of the Artist as a Young Man*, in AA.VV., *Les figures du corps. Dans la littérature et la peinture anglaises et américaines. De la Renaissance à nos jours*, Études réunies et présentées par B. BRUGIÈRE, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, pp. 161-171. Mi sembra infine qui un po' inutile ripercorrere la già piuttosto vasta bibliografia su Joyce e d'Annunzio – dai primi, innovatori suggerimenti di Umberto Eco, negli anni Sessanta, che guardava alle testualità dannunziane anche come una fonte d'eccezione per la rappresentazione del giovanile estetismo joyciano (*In Joyce c'è anche D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1963; *Joyce et D'Annunzio. Les sources de la notion d'Épiphanie*, «L'Arc», 36, 1968, pp. 29-38; è un numero monografico dedicato a *Joyce et le roman moderne*), al punto fatto da Giorgio Melchiori nel '73, dai noti contributi della Palmira De Angelis alle più recenti, rapide ma significative puntate di Giorgio Ficara (*Solitudini*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 251-52) – perché mi pare in gran parte incentrata sul problema dello «sguardo» e su quello, intimamente collegato, dell'«epifania», trattati in una prospettiva tecnico-teorica che mira a rintracciare i brillanti punti di contatto di alcune poetiche finesecolari e primonovecentesche piuttosto che intersezioni testuali e più libere citazioni, più o meno volontarie, rovesciamenti e riprese di immagini e di luoghi. Cfr. comunque quanto viene qui sostenuto, a proposito, in X e relative note.

¹⁵⁸ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 914.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 1004.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 914. Ma cfr. anche, per questa «atmosfera classicizzante», pp. 807-808 e 934-935.

¹⁶¹ Cfr. ancora il capitolo II, *Le «precisioni della scienza» e le «seduzioni del sogno»*.

Nel passo evocato, si tratta di uno «sguardo» abbacinato dalla «gran luce meridiana», una luce che fa intuire al protagonista, dietro «una specie di vago sgomento», la puerile debolezza e «l'impoverimento del suo vigore», connaturato, nella percezione dell'uomo, alla donna e alla «lussuria»¹⁶² e, potremmo ancora aggiungere con Gilbert Durand, a un «régime nocturne de l'image»¹⁶³; a quella donna e a quella lussuria che devono comunque essere sublimare, trasfigurate, fissate e immobilizzate per sempre, nel nuovo regime diurno dell'immagine marmorea.

Seguiamo ora più analiticamente e l'episodio dannunziano – che sopra ho evocato con citazioni dall'edizione italiana ma che Louÿs presumibilmente leggeva nel *Triomphe de la mort* tradotto da Hérèlle, al quale quindi sarà necessario fare riferimento, almeno in prima battuta – e l'episodio terminale di *Aphrodite*.

¹⁶² G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 916.

¹⁶³ G. DURAND, *Le régime nocturne de l'image*, Livre deuxième de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969 e Dunod, 1984, dixième édition, pp. 217-433; in particolare, le pp. iniziali 217-224 e 247-251. G. TURCHETTA, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, cit., pp. 105-108, si è rifatto, per l'immaginario notturno e per le metafore ossessive che lo attraversano, al Durand e al Mauron più sopra citato, affermando però che l'immaginario di d'Annunzio è «decisamente "diurno"» e avanzando anche, come prova, il fatto che le immagini femminili e notturne «compaiono regolarmente con attributi negativi». Di diverso parere è G. BALDI, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e "vita ascendente"*, cit., pp. 269-272, che al Turchetta obietta che «la legge fondamentale della dimensione simbolica dannunziana è l'ambivalenza»: «Quindi sarebbe opportuno delineare un quadro più dinamico, basato su un conflitto permanente, sempre aperto, tra immagini «notturne» e «diurne», con una volontà di superare quelle «notturne», ma con un loro emergere costantemente vittoriosi» (p. 270). Quello che queste mie pagine vogliono suggerire, invece, è un passaggio fra un regime notturno, quello del *Trionfo della morte*, e un regime diurno, quello delle *Vergini delle rocce*, in concomitanza con alcune scelte di un certo *roman-péplum*. Non penso, infatti, che i romanzi di d'Annunzio possano essere circoscritti solo da un regime diurno dell'immagine ma neanche dalla logica dell'ambivalenza, più volte sfruttata dalla critica, pur a diversi livelli d'indagine, almeno a partire dai densi lavori di V. RODA, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Boni, 1978, e *Totalità ed anti-totalità nel ciclo della «Rosa» e Note sui personaggi femminili del D'Annunzio* (1980) in *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984, pp. 243-273 e 275-300; e sulla scia di considerazioni esposte in questi scritti cfr. anche i saggi dannunziani confluiti in *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 129-160 e 161-183.

Quest'ultimo offre evidenti analogie ma anche sostanziali diversità rispetto al testo di Gabriele d'Annunzio, e non tanto di immagini, a livello testuale, quanto per l'ideologia vitalistico-artistica che le rovescia e per la struttura che tali poi le contempla nel complesso dell'opera di Louÿs. L'impressione che se ne ha, infatti, è che Démétrios, scultore ed assassino, abbia trovato, alla fine della storia, una via d'uscita alla sua soffocante passione e al suo malessere, riuscendo a interpretare, senza panico ed anzi con stupita meraviglia, i segni vitali del mondo in cui vive, e proprio a partire da un nuovo regime diurno e da quella «*lumière immense des midis de la terre africaine*» che così bene lo rappresenta¹⁶⁴. Leggiamo infatti, stralciando:

[Démétrios] appelle un esclave et lui dit:

«Prépare la piscine [...] Tu me donneras mes vêtements blancs [...]»

Quand il eut achevé sa toilette, il fit venir deux autres esclaves: «Allez, dit-il, à la prison de la Reine; remettez au geôlier cette motte de terre glaise et faites-la-lui porter dans la chambre où est morte la courtisane Chrysis.» [...]

Il mit un ébauchoir dans le pli de sa ceinture et ouvrit la porte principale sur l'avenue déserte du Drôme...

Soudain il s'arrêta sur le seuil, stupéfié par la lumière immense des midis de la terre africaine.

La rue devait être blanche et les maisons blanches aussi, mais la flamme du soleil perpendiculaire lavait les surfaces éclatantes avec une telle furie de reflets, que les murs de chaux et les dalles réverbéraient à la fois des incandescences prodigieuses de bleu d'ombre, de rouge et de vert, d'ocre brutal et d'hyacinthe. De grandes couleurs frémissantes semblaient se déplacer dans l'air et ne couvrir que par transparence l'ondoiement des façades en feu. Les lignes elles-mêmes se déformaient derrière cet éblouissement; la muraille droite de la rue s'arrondissait dans le vague, flottait comme une toile, et à certains endroits devenait invisible. Un chien couché près d'une borne était réellement cramoisi.

Enthousiasmé d'admiration, Démétrios vit dans ce spectacle un

¹⁶⁴ Un po' come farà, in prospettiva, Claudio Cantelmo, che, nelle ultime righe del *Vergini delle rocce*, contempla il «sole» che «accendeva in giro i culmini delle rocce».

symbole de sa nouvelle existence. Assez longtemps il avait vécu dans la nuit solitaire, dans le silence et dans la paix. Assez longtemps il avait pris pour lumière le clair de lune, et pour idéal la ligne nonchalante d'un mouvement trop délicat. Son œuvre n'était pas virile. Sur la peau de ses statues il y avait un frisson glacé.

Pendant l'aventure tragique qui venait de bouleverser son intelligence, il avait senti pour la première fois le grand souffle de la vie enfler sa poitrine.

[...]

Comme il achevait ainsi la suite de ses pensées, il arriva devant la porte de la prison criminelle.

[...]

Le cadavre [di Chrysis] était étendu [...]¹⁶⁵.

Nella versione di Hérelle l'attacco di V, II è:

Sous la tente plantée dans la grève, après le bain, demi-nu encore, il regardait Hippolyte s'attardant au soleil sur le bord de l'eau, enveloppée de son peignoir blanc. Il avait dans les yeux des scintillations presque douloureuses, et la grande lumière de midi lui causait une sensation nouvelle de malaise physique mêlée à une sorte de vague épouvante. C'était l'heure terrible, l'heure panique, l'heure suprême de la lumière et du silence, planant sur le vide de la vie. Il comprenait la superstition païenne, l'horreur sacrée des midis caniculaires sur la plage habitée par un dieu cruel et occulte. Au fond de son vague effroi se mouvait quelque chose de semblable à l'anxiété de l'homme qui attend une apparition subite et formidable. Il se paraissait à lui-même puérilement faible et peureux, diminué de courage et de forces comme après une épreuve qui n'a pas réussi. En plongeant son corps dans la mer, en offrant son front au plein soleil, en parcourant à la nage une courte distance, en s'essayant à son exercice préféré, en mesurant sa respiration sur le souffle de l'espace sans bornes, il avait senti à d'indubitables indices l'appauvrissement de sa vigueur, le déclin de sa jeunesse, l'œuvre destructive de l'Ennemie; il avait senti encore une fois le cercle de fer se resserrer autour de son activité vitale et en réduire une nouvelle zone à l'inertie et à l'impuissance. La sensation de cette langueur masculine devenait pour lui d'autant plus profonde qu'il regardait plus attentivement la personne de cette femme

¹⁶⁵ P. LOUÏS, *Aphrodite*, cit., pp. 298-300.

debout dans la splendeur du jour¹⁶⁶.

Si tratta di due eroi fermi sulla *soglia*¹⁶⁷ della vita, quasi rinati, si potrebbe persino inizialmente ipotizzare, dopo il contatto, pur diverso¹⁶⁸, con quell'elemento femminile e materno che è l'acqua: Giorgio è «sous la tente plantée dans la grève, après le bain» nel mare, Démétrios, dopo essersi immerso nella «piscine», si arresta «sur le seuil» della «porte principale sur l'avenue déserte». Entrambi sono dinanzi alla vita, che si manifesta per entrambi attraverso la grande luce meridiana: «la lumière immense des midis de la terre africaine» nel testo di Louÿs e «la grande lumière de midi» nel testo dannunziano. Ma il grado di staticità imposto dalla *soglia* che ripara e la reazione agli stimoli esterni è diversa. Per Démétrios, infatti, si tratta di un arresto diurno temporaneo, di stupefatta e quasi estatica contemplazione, dove vie e case «blanches», lo stesso colore dei suoi indumenti (oltre che del «blanc peignoir», dell'accappatoio di Ippolita Sanzio), mutano in una vista fisicamente e otticamente abbandonata alla «furie de reflets» e al brillante, mirabile gioco di colori prodotto dalla «flamme du soleil perpendiculaire».

Per Giorgio Aurispa – spesso ritratto nella cornice di porte e finestre – si tratta invece di un arresto totale, nel quale l'uomo cerca volutamente la *soglia* che ripara dalla luce, da quella luce,

¹⁶⁶ G. D'ANNUNZIO, *Triomphe de la mort*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, ma ora, sempre con la traduzione di Hérèle e con un *Avant-propos* di C. BRÉCOURT-VILLARS, Paris, Stock, 1994, pp. 354-355.

¹⁶⁷ Si tratta per entrambi di un vera e propria prova, giocata appunto sul limite, sulla marginalità della soglia, che separa – in un “bipolarismo” che confonde non del tutto casualmente prospettive pagane, orrorifiche e fantastiche, con notazioni naturalistico-positivistiche – il dentro e il fuori, il qui e l'altrove, la presenza e l'assenza, la salute, la vita e l'impoverimento, la morte, come inquiete polarità che, in quanto tali, vanno esorcizzate, neutralizzate. Su questo genere di coppie oppositive in rapporto all'arduo, un po' riciclato ma sempre fascinoso problema della soglia, del limite, del confine, cfr. almeno il recente strumento offerto da AA.VV., *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, a cura di P. CABIBBO, Roma, Il Calamo, 1993 (in particolare pp. 9-36 e 127-153, corrispondenti ai saggi della stessa Cabibbo e di R. Stajano).

¹⁶⁸ Per una fenomenologia delle acque e del contatto dell'uomo con esse e le loro differenti manifestazioni cfr. il sempre utile e suggestivo G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

da quel «soleil» che non apre la vista a uno spettacolo di colori ed anzi la lascia offesa, con delle «scintillations presque douloureuses» che non sono certo le «incandescences prodigieuses» del testo di Louÿs.

Da questa luminosità diurna, tipica del “panismo”, Giorgio, futuro omicida notturno, si ritrae con «une sensation *nouvelle* de malaise physique», mentre Démétrios, entusiasta, interpreta questo spettacolo come «un symbole de sa *nouvelle* existence» (miei i corsivi), diversa da quella trascorsa nella «nuit solitaire, dans le silence». «Silence» che è invece termine centralmente negativo¹⁶⁹ per entrambi: solo che Démétrios lo associa alla notte e all’opera poco «virile» che da essa gli proveniva nel passato, mentre Giorgio lo associa alla «lumière» che lo ferisce nel presente, trasfigurando ulteriormente luce e silenzio in un “panismo” quindi rovesciato di segno, in quell’«horreur sacrée des midis caniculaires sur la plage habitée par un dieu cruel et occulte». E sulla spiaggia pagana, al contrario dell’antica via deserta di Louÿs, si attarda, con circolare presenza nel paragrafo citato, l’«Hippolyte [...] enveloppée de son peignoir blanc», all’inizio, e «cette femme debout dans la splendeur du jour», alla fine, passando forse per l’immagine mitica, pur volta al maschile, del «dieu cruel et occulte» e, ancora e soprattutto, per quella maggiormente fantastica e femminile dell’«apparition subite et formidable»; «apparition» che solo nel prosiegua del testo viene fatta slittare in un’immagine più lontana, esotica

¹⁶⁹ E, a questo proposito, rileggerei qui alcune suggestive osservazioni di Valesio, che richiama pure Bachelard: «Ora, di fronte alla innegabile e infinita varietà di forme del dire, il silenzio troppo spesso rischia di apparire (ripeto) come una forma pesante, inerte e oscuramente monotona. E questo dell’oscurità non è dettaglio minore: la connessione sintetica tra il parlare/scrivere concepito come la luce contro il silenzio sentito come ombra è qualche cosa di più che un parallelismo rispetto a una divisione stabilita dal senso comune tra ciò che si fa durante il giorno e ciò che si fa la notte. [...] La luce ci fa consapevoli della varietà che regna nel mondo, laddove il silenzio *sembra* gettare il manto dell’indistinto sulle varie cose del mondo. (Per questo tipo di analisi è importante in generale l’opera di Gaston Bachelard)». Cfr. P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 373. Non è un caso, poi, che Paolo Valesio ritorni su questa estesa «coniunctio oppositorum» e su Bachelard – via Jung e verso Durand e altri – proprio all’inizio del suo *Gabriele d’Annunzio: The Dark Flame*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, [pp. 1-15], p. 3.

e quasi statuaria – che un Louÿs, come ribadirà, avrebbe saputo ben apprezzare – con la metamorfosi del moderno «peignoir» in un antico «péplum».

Pour sécher ses cheveux, elle les avait dénoués; et les boucles, rendues massives par l'eau, lui tombaient sur les épaules, si sombres qu'elles semblaient presque violettes. Son corps svelte et droit, enveloppé comme dans les plis d'un péplum, se dessinait par moitié sur le champ glauque de la mer et sur la transparence lumineuse du ciel¹⁷⁰.

VI.3. Mentre quindi Démétrios può inoltrarsi per strada con «le grand souffle de la vie [qui] enfle sa poitrine», Giorgio è costretto a ripensare l'«épreuve [...] pas réussie» del bagno, del mare e del sole, e a constatare, sul confine della vita, al riparo, sotto la tenda, «l'appauvrissement de sa vigueur». E mentre Démétrios raggiunge «le cadavre étendu» di Chrysis, Giorgio misura la sua «impuissance» nella «femme debout dans la splendeur du jour» (miei i corsivi).

E se anche il testo di Louÿs è dominato da una circolarità in virtù di una duplice e forte presenza femminile, si tratta però, per l'appunto, di due immagini già legate ad una rigidità cadaverica; rigidità sottolineata non solo dalle parole di Démétrios ma anche dal suo atteggiamento esplicito di scultore-assassino che – con il suo «ébauchoir», con il suo «abbozzatoio», il suo scalpello, e con la «motte de terre glaise» che ha fatto portare «dans la chambre où est morte la courtisane Chrysis» – si appresta a modellare una statua, sul «cadavre étendu», della novella Aphrodite, sostituendola di fatto alla figura della cortigiana.

È una situazione che godrà di una certa fortuna fino ai nostri giorni – pensiamo a *Le sculpteur de femmes* (1994) di Lisa Bresner – e che ribalta il modello offerto dalla statua assassina dei racconti paganizzanti e primo-ottocenteschi di Mérimée e di Gautier¹⁷¹ e ricorda – in un orizzonte diverso dal *roman-péplum* ma più o meno collocabile nello stesso giro di anni letterari di una finesecolare *crise de l'identité masculine* – *Sixtine*.

¹⁷⁰ G. D'ANNUNZIO, *Triomphe de la mort*, cit., p. 355.

¹⁷¹ Cfr. qui la nota 89.

Roman de la vie cérébrale (1890) di Remy de Gourmont e l'*Ève future* (1886) di Villiers de l'Isle-Adam; almeno per quella modalità in virtù della quale – sono parole di Ivanna Rosi – «la statua della Vergine, cui la follia di Guido conferisce la vita, si sovrappone alla figura di Sixtine come, nell'*Ève future*, l'automata Hadaly, statua metallica, sovrasta il personaggio di Miss Alicia»¹⁷².

D'Annunzio, invece, è ancora combattuto. Se *Le vergini delle rocce* e la forte presenza statuaria legata, in maniera evidente, a un femminile inquieto (che si percepisce come tale e che si teme), un femminile da sostituire, trasfigurare, sublimare, immobilizzare, costituiscono certo un nuovo orientamento, nelle pagine citate del *Trionfo della morte* non ha ancora ben chiara, nonostante l'esercizio poetico del *Poema paradisiaco*¹⁷³, la gran-

¹⁷² I. ROSI, "Ève Nouvelle" e Madonna Novella: dal simbolo alla metafora, in *L'immagine in trasparenza. Mito, techne, natura in Villiers de l'Isle-Adam*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, [pp. 151-183], p. 171. Ma il saggio era già uscito in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», 4, 1990, pp. 369-397. E cfr. per l'attrazione della statua metallica, del robot, R.K. GARELICK, *Material Girls: Dance, Decadence, and the Robotics of Pleasure in L'Ève future*, «Nineteenth-Century French Studies», 3-4, 1993, pp. 461-478. Cfr. infine L. BRESNER, *Le sculpteur de femmes*, Paris, Gallimard, 1994.

¹⁷³ Almeno fino alle *Vergini delle rocce*, l'immagine della statua è una comparsa d'eccezione nei romanzi di d'Annunzio ed è una filiazione più di certa sua poesia che di un atteggiamento narrativo già percorso. Ma per quanto riguarda il *Poema paradisiaco* del 1893 – non molto lontano dal tempo di composizione delle *Vergini delle rocce* (anche se alcune liriche in esso incluse risalgono al 1890) – si consulti, per un rapido ma significativo regesto dei motivi marmorei che lo attraversano in relazione a passi delle *Vergini* e del *Fuoco*, l'indagine-rassegna fatta da L. TESTAFERRATA nel lungo capitolo I, *Il Poema paradisiaco ovvero dell'ombra e della luce*, del suo *D'Annunzio "paradisiaco"*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 3-120 (in particolare pp. 6-7, 12, 18, 35-40, 43-47). Ma si vedano già prima gli spunti contenuti in E. SANGUINETI, *Nel parco*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966 e «Reprints», 1975, pp. 61-75; A. ROSSI, *D'Annunzio e il Novecento: il parco e il labirinto* (I), «Paragone», Nuova Serie – 42, 222/42, 1968, pp. 23-54. Altri suggerimenti, ma in direzione opposta, in I. NARDI, *Il simbolismo di scuola: il Poema paradisiaco e l'Innocente*, in *Dal "simbolo" all' "Ignoto". Studi sul simbolismo dannunziano*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 9-45. Pagine poi particolari e suggestive hanno scritto A. ENRILE, *Mater et imago. Note sul "Poema paradisiaco"*, «Es», 12/13, 1980, pp. 45-54, e soprattutto O. MACRÍ, *Simbolo e ritmo nel "Poema paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*, uscito con lo stesso titolo in due puntate su «L'Albero», 63-64, 1980, pp. 15-79; 65, 1981, pp. 67-130; ma alcuni paragrafi di questo lungo studio erano già stati letti in due convegni del Centro Nazionale di Studi dannunziani: AA.VV., *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi Dan-

de possibilità offertagli dal dominio della statua, del «simulacro» marmoreo (e, in prospettiva, anche da un certo esotismo vissuto magari ad oltranza, come l'Egitto della *Gioconda*¹⁷⁴).

Nel *Trionfo* è una statua, allora, che non si decide a concretizzare lontananze e simboli della mente e, dunque, a sostituire il corpo del mondo positivo, “realista-naturalista”, con i suoi inevitabili e degeneranti corollari patologici: come le tristi spossatezze dell'istero-epilessia associate alle alterne convulsioni che ne segnano gli atti lubrici, richiamati, in anticipo, come feroce e oscuro controcanto alla bellezza solare, composta e sublime del marmo antico «di un ellesponto».

Come mai poteva ella essere, nel tempo medesimo, così inferma e così valida? Come mai poteva ella conciliare nella sua sostanza tante contrarietà e assumere tanti diversi aspetti in un giorno, in un'ora sola? La donna taciturna e triste che covava dentro di sé il male sacro, il morbo astrale; l'amante cupida e convulsa il cui ardore era talvolta quasi spaventevole, la cui lussuria aveva talvolta apparenze quasi lugubri d'agonia; quella stessa creatura, alzata sul lido del mare, poteva raccogliere e sostenere ne' suoi sensi tutta la naturale delizia sparsa nelle cose che la circondavano, apparire simile ai simulacri della Bellezza antica inchinati sul cristallo armonioso di un ellesponto¹⁷⁵.

Ma, ritornando al passo di Louÿs e alle pagine di d'Annunzio, che qui finisco d'evocare con più rapide citazioni in italiano, è possibile connettere ancora l'azione del sole – elemento centrale, come si è visto, seppur diversamente – e la presenza dell'acqua – altro dato complesso – al lavoro, e alla trasfigurazione eterna,

nunziani, Pescara 29-30 novembre 1980, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1982, pp. 97-113; AA.Vv., *Trionfo della morte*, cit., pp. 291-296. Ora l'intero studio, con un breve ma significativo paragrafo del 1996 dedicato alle *Vergini delle rocce*, è rifiuto in O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel «Poema paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit. (il paragrafo evocato è alle pp. 160-167). Cfr. infine lo sguardo d'insieme offerto da AA.Vv., *Poema paradisiaco*, Atti del XVI Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 7-8 maggio 1993, Pescara, Ediz. 1993; e suggerirei, e non a scapito degli altri ma per la linea cui è improntata questa nota, gli interventi di Bárberi Squarotti, della Balducci, di Giannangeli e della Costa e, in prospettiva novecentesca, di Zolli-no. Ma sulla statua in rapporto alla critica dannunziana cfr. qui ancora il paragrafo X.

¹⁷⁴ Cfr. I. CALIARO, *D'Annunzio lettore-scrittore*, cit., pp. 129-132.

¹⁷⁵ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 914.

dello *statuaire*; questi, proprio in virtù del sole, muta la «glaise», l'argilla, la creta, nell'immortale completezza creaturale della statua prima della buia e fredda notte, di quella notte che lascia «un frisson glacé» su «la peau [des] statues» di Démétrios. Certo, in d'Annunzio, ciò è davvero ricostruibile con fatica. Perché la donna in piedi, la «femme debout» che poi muta in statua, in simulacro della «Bellezza antica», nella visione di Giorgio, assomiglia più a un *revenant* fin troppo vitale e pericoloso: non a caso, nel seguito dell'episodio, l'arrivo di Ippolita sotto la tenda e l'atto d'amore che segue sono marcati, nella prospettiva stranianti dell'uomo, da un pericolo di morte e di castrazione¹⁷⁶, in collegamento evidente con l'immagine della sterilità distruttiva del «ventre [...] fornace».

Certo, anche il gioco femminile dei piedi tra la ghiaia scottante («le sable torride» per Hérelle) e l'acqua («metteva i piedi nudi su la ghiaia scottante, mantenendoveli sin che fosse per lei sostenibile l'ardore; e poi così caldi li tuffava nell'acqua blanda che lambiva la ghiaia») – di quei piedi che subito dopo la similitudine marmorea ora evocata saranno bollati come non belli, difformi, plebei¹⁷⁷ – non è sufficiente per tramutare l'angolo

¹⁷⁶ Nel capitolo precedente accennavo già, per quegli abbandoni al piacere vissuti da Giorgio Aurispa con timore, ad un ritorno della favola minacciosa della vagina dentata. Con più forza e dovizia di esempi G. BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., pp. 169-172. Intelligente anche il rinvio in sede bibliografica fatto dalla curatrice francese della recente e citata ristampa del *Triomphe de la mort*, cit., p. 478, a J. DE PALACIO, *La féminité dévorante; sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente*, «Revue des Sciences humaines», 168, 1977, pp. 601-618; ma cfr. in particolare pp. 602-605, 614, 617. Qui più che altrove, poi, per quel passaggio di consegne fra clinica e mitologia che sto cercando di inserire nel discorso più generale circa la “transizione romanzesca” dalla malattia, nelle discusse e privilegiate forme dell'isteria e della sterilità, alla marmorizzazione femminile, si veda l'ancora valido saggio di R. GESSAIN, “*Vagina dentata*” dans la clinique et la mythologie, «Psychanalyse», 3, 1957, pp. 247-295. E cfr. infine alcuni passaggi illuminanti di uno studio di A. NOFERI, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico* (I), «Paradigma», 8, 1988, [pp. 35-66], pp. 38, 50-62 (a p. 62 è citato anche Gessain).

¹⁷⁷ G. D'ANNUNZIO, *Triomphe de la mort*, cit., p. 355, e *Trionfo della morte*, cit., pp. 914-915. Anche Oreste Macrì, pur in altro contesto poetico e ermeneutico, appunta che «nel *Trionfo della morte* Giorgio nota nei piedi di Ippolita un difetto dell'assoluto della Bellezza» e poi, in pagine appositamente dedicate al romanzo del 1894, ricorda «la rozza femmina in alcuni punti della forma corporea difettosi e rivelatori dell'alieno

visuale di Aurispa in quello dello scultore Démétrios. Ma l'immagine del «corpo svelto ed eretto, come avvolto nelle pieghe di un peplo, [che] si disegnava metà sul campo glauco del mare metà su la chiarissima trasparenza celeste»¹⁷⁸ – suggerita poc'anzi in francese – è comunque significativa di una parabola espressiva oltre che di una felice intuizione romanzesca.

E del resto tale intuizione rientra in un percorso in parte già evocato nel *Piacere* e ribadito anche in quella pur vera e propria trasformazione – secondo le indicazioni di Georges Hérèlle e il commento d'un esperto di vicende e testualità dannunziane come Ivanos Ciani¹⁷⁹ – che è la revisione-riscrittura del romanzo

dalla idealità ellenica». Cfr. O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisico» di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 116 e 174.

¹⁷⁸ Immagine anticipata, anche, da quelle «ciocche ammassate dall'umidità [che] le cadevano su gli omeri così cupe che sembravano quasi di viola» (G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 914). Con quel «viola» che può ricordare l'associazione classica già evocata di «violetti e marmi». Cfr. la nota 94.

¹⁷⁹ G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894 e con una *Introduzione* di I. CIANI, Milano, Il Saggiatore, 1976, [pp. VII-LIX], p. XII: «In una carta aggiunta a quelle inviategli da d'Annunzio, Hérèlle scrive: «Exemplaire remanié par Gabriele d'Annunzio pour la traduction française. G. Hérèlle. Exemplaire très précieux, où G. d'A. a complètement transformée la composition de son œuvre. G.H.». E si veda il commento puntuale, che segue, di Ivanos Ciani, importante per intero (e in special modo là dove parla della lezione «esistenziale» del *Trionfo della morte*; *ibidem*, p. L), di cui voglio qui solo amplificare una significativa osservazione confinata in nota: «Il tentativo, poi, di “ringiovanire” il romanzo, perseguito principalmente con la soppressione dei toni decadenti più manierati (e ormai provinciali), è individuabile altrove, come nella scomparsa di certa attenzione naturalistica alla quale, all'epoca del *Piacere*, l'autore del *San Pantaleone* non aveva saputo rinunciare: siamo nel 1894, all'indomani del *Poema Paradisiaco*, quando l'antinaturalismo dannunziano si esercita anche nella rielaborazione dell'*Intermezzo di Rime* e, di lì a poco, in quella più significativa del *Canto novo*» (*ibidem*, p. LIX). Ma per quanto riguarda, in particolare, l'accostamento donna-marmo – seppur più slegato dall'esorcizzante utilizzo che d'Annunzio ne farà nelle *Vergini delle rocce* nei confronti di una femminilità da imbrigliare – *Il piacere* nella stesura per l'edizione francese è significativamente fedele a tutti quei passi che già nella *princeps* del 1889 paiono sorretti da tali «spinte» dell'immaginario. Si pensi, per esempio, alla passeggiata settembrina (di quel «settembre [...] femminino», oltre che «discreto» e «misterioso») che Andrea Sperelli fa con Donna Maria Ferres «nel dominio dell'Erma quadrifronte»; una passeggiata che è una vera e propria immersione in un immaginario di pietra e, soprattutto, di marmo (cielo e nuvole, mare e onde compresi), con la donna che «pallidissima, esangue» si abbandona su sedili di pietra o di marmo bianco, immobile, col capo eretto e le mani posate sulle ginocchia, secondo gli stilemi di una raffigurazione non solo preraffaellita, come è stato suggerito,

del 1889 per l'edizione francese del 1894, lo stesso anno del *Trionfo*. Di più. Tale intuizione è affine a certe future scelte di Louÿs – come la “scena” di Chrysis sul faro, “girata” però, per contrasto significativo con la nuova solare esistenza di Démétrios, in un «crêpuscule embrasé»¹⁸⁰ – e, più in generale, a un

che farà più volte capolino nell'*imagerie* marmorizzante che serra, cinge le tre sorelle di Rebusa. Ma nel *Piacere* Maria Ferres è sottratta agli allettamenti misogini e claustrali di un incantato giardino autunnale ed è precipitata nel dominio «aperto» di una modernità urbana e decadente, dove la sovrapposizione con l'idolo dall'«attitudine [...] quasi marmorea», Elena Muti, libera e trasfigura la sua pura veste statuarica, la sua immobilità rassicurante da donna d'altri tempi («Magna Grecia», «Pompei») in un movimento frenetico che lascia ormai soltanto spazio alla passione e ad una accesa e deviata sensualità. Il ritorno nella capitale, insomma, non lascia scampo e la breve pausa astorica e amoniana di Villa Schifanoja non è sufficiente, anche a livello compositivo, per fissare in maniera monolitica un paesaggio e un immaginario veramente «altri», come saranno quelli delle *Vergini delle rocce* e anche, per certi versi, del *Fuoco*. In questa prospettiva, allora, la *rêverie* marmorizzante – che pure è già innescata all'interno dell'*iter* narrativo dannunziano in stretta connessione con l'elemento femminile fin dal primo romanzo – non assurgerà alle valenze immobilizzanti legate alla sterilità e a quella disposizione funerea e fantasmatica tipiche delle tre sorelle di Rebusa (Massimilla, Anatolia, Violante) o della Foscarina, per restare così succube, ideologicamente più che visivamente, di quel modello decadente e mondano di cui hanno bene discusso Claude Quiguer o la Mireille Dottin-Orsini. Il suggestivo episodio della passeggiata di Andrea e Maria cui ho fatto riferimento è in G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894, cit., alle pp. 141-158 e, per quanto riguarda l'edizione del 1889, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. I, cit., 1988, pp. 172-188; l'«attitudine quasi marmorea» di Elena segue di poco un passo in cui si parla della «sua bellezza» suggellata da «un'espressione di sovrana idealità, che meglio splendeva in mezzo alle altre dame accese in volto nella danza, eccitate, troppo mobili, un po' convulse» ed è alle pp. 46-47 nell'edizione che riporta la stesura del 1894 e alle pp. 77-78 nell'edizione che riporta quella del 1889; le «dame [...] troppo mobili, un po' convulse» sono poi allontanate non come è allontanata, fugata Ippolita Sanzio, nel suo alienante connubio di malattia e salute o nel suo passato plebeo, ma in quanto persone che, pur facenti parte dell'aristocrazia romana, sono marcate da atteggiamenti volgari, che mal si confanno alla misteriosa gravità di un femminile che ne *Il Piacere* è ancora simboleggiato da un non così originale *mélange* aristocratico-estetizzante di marca squisitamente decadente. Per Claude Quiguer e la Mireille Dottin-Orsini cfr. qui la nota 250. Infine, per quanto riguarda la sovrapposizione di Elena Muti e Maria Ferres cfr. almeno due interventi recenti di G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La donna ideale: Svevo, D'Annunzio, non senza Leopardi*, «Lettere Italiane», 3, 1989, pp. 356-365 (ora in *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino, Genesi, 1992, pp. 175-182) e V. RODA, *La donna «composta». D'Annunzio, Gualdo, Maupassant, «Berenice»*, 28-29, 1989-1990, pp. 249-263 (ora in *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, cit., pp. 161-183).

¹⁸⁰ P. LOUÏS, *Aphrodite*, cit., pp. 275-279: citazione da p. 278.

immaginario tipico del *roman-péplum*, come quello emergente in certi racconti citati di Marcel Schwob¹⁸¹; infine, essa prova a serrare, a mio avviso, l'espansa e non dominabile vitalità verticale di Ippolita Sanzio nella più composta immagine di un simulacro inchinato «sul cristallo armonioso di un ellesponto»¹⁸².

VI.4. E sono altrettanto significativi, comunque, due fatti contigui: che lo sguardo straniante di Giorgio produca questa immagine solo dopo aver tentato di trasfigurare lo stato salutare di una giovane donna che si gode una “vacanza al mare” con il solito ricorso alla malattia e a una lussuria convulsa e funerea; e che dopo l'uso di tale marmorea immagine immobilizzante, la seguente denigrazione di Ippolita non principi con le incursioni misogino-positivistiche sulla sterilità del ventre (anche se vi approda dopo una pagina), ma con una profonda attenzione trasfigurante proprio nei confronti di quell'immagine statuaria, e di quella «resistenza» femminile dallo sguardo di Giorgio in essa eternizzata. Tale attenzione, non a caso, si sviluppa da un particolare anatomico, i piedi, che quell'immagine può anche avere in parte contribuito a realizzare e che ora invece allontana.

L'attenzione di Giorgio, soprattutto, fonde – in maniera un po' implicita e binomiale, si suggeriva, ma con un *trait d'union* e una consequenzialità quasi alla Valéry – la triade, sopra evocata con le parole della *Lettre de Madame Émilie Teste*, «d'un statuaire, d'un médecin, d'un assassin»: nel rammarico, l'odio e la lucida vendetta del futuro *assassin*, nello sguardo di uno *statuaire* che, non più convinto del suo modello, comincia ad evidenziarne i punti deboli, e in quello infine d'un *médecin* positivista che ne rintraccia le cause nell'ereditarietà. E, ancora, in quello davvero riassuntivo d'un creatore tradito che deve sostituire a quella deludente «realità» le «figure mutevoli» dei suoi «sogni».

La superiorità di quella resistenza era palese. Giorgio la considerava con un rammarico che a poco a poco addensandosi assumeva la

¹⁸¹ M. SCHWOB, *Vies imaginaires*, cit., p. 59.

¹⁸² G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 914.

gravità di un rancore. Il sentimento della sua debolezza s'intorbidiva di odio, mentre la sua perspicacia si faceva sempre più lucida e quasi vendicativa.

Non erano belli i piedi nudi ch'ella a volta a volta scaldava su la ghiaia e rinfrescava nell'acqua; erano anzi difformati nelle dita, plebei, senz'alcuna finezza; avevano l'impronta manifesta della bassa stirpe. Egli li guardava intentamente; non guardava se non quelli, con uno straordinario acume di percezione e di esame, come se le particolarità della forma dovessero rivelargli un segreto. E pensava: «Quante cose impure fermentano nel tuo sangue! Tutti gli istinti ereditari della sua razza sono in lei, indistruttibili, pronti a svilupparsi e ad insorgere contro *qualunque costrizione*. Io non potrò mai far nulla per purificarla. Io non potrò se non sovrapporre alla realtà della sua persona le figure mutevoli dei miei sogni, ed ella non potrà se non offrire alla mia ebrezza solitaria i suoi indispensabili organi...»¹⁸³.

La «costrizione» cui allude Giorgio nel monologo è anche quella della statua, del simulacro. Il «qualunque» che la accompagna non ammette repliche. Insomma, anche la più alta e sublime «costrizione», quella del marmo ellenico, della «Bellezza antica», non può immobilizzare e trasfigurare Ippolita e sostituire le odiate stigmate della razza vile, volgare, cui «la Romana pallida e vorace, insuperabile nell'arte di fiaccar le reni ai maschi» appartiene.

E allora è qui dunque bene ribadire che se Pierre Louÿs può promuovere con quella libertà che dal *roman-péplum* gli deriva, una «cortigiana», Chrysis, e farla divenire «statua immortale», *Aphrodite* appunto, Gabriele d'Annunzio dovrà invece liberarsi prima di un *milieu* imbarazzante e abbandonare la città volgare di una *fin de siècle* imbastardita. E dirigersi così, verso un Oriente «di provincia» ma regale, verso un femminile puro, vergineo, e non più schiavo, almeno apparentemente, di quelle malattie già frequentate, con disprezzo sociale, in Ippolita: sterilità compresa, che alla donna deriva – con troppo misurata informazione scientifica, come non a caso lamentava, lo si è ricordato, il dott. Mario Giannantoni, già nel lontano

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 914-915 (mio il corsivo).

1929¹⁸⁴ – da una «malattia della matrice lenta e crudele», sofferta dopo il primo matrimonio d'interesse. Quell'«atto di vendita», si potrebbe ancora azzardare con Tolstoj, «sancito mediante particolari formalità», in virtù del quale Ippolita Sanzio era stata preda di un «dissoluto»¹⁸⁵.

Di più. Nessuno ormai crede o fa finta di credere, tra le fila piccolo-borghesi di un pubblico *fin de siècle* smaliziato e un po' annoiato, all'elevazione di ballerine moderne e di giovani donne dai facili costumi; a quegli incroci, insomma, propinati ci, nel nostro secondo Ottocento, perfino da Verga, su una lunga e nobile scia francese di Gautier, Baudelaire, Nerval. Il gioco della strategia antiquaria serve anche – in stretto e ambiguo contatto con un moderno perdente perché troppo stancamente iterato (e ci si ricordi allora della dedica delle *Chansons de Bilitis*) – a questo recupero, modernamente non più rappresentativo, ma passibile di fertili e disintossicanti sviluppi in un oltre antico ed eroico disponibile per uomini “doppi” in sempre più folli, ‘fantastiche’ crisi di identità; fra anacoreti-vampiri, scultori-assassini, che sublimano, tra France e Louÿs, prostitute in sante o in dee.

L'idea è che Gabriele d'Annunzio giochi la stessa carta con *Le vergini delle rocce*. E ad orientarmi in questa direzione non è tanto la pur significativa e già ricordata assimilazione fra il paesaggio greco e quello di Rebusa, prodotta nel fertile immaginario dannunziano dal viaggio successivo al romanzo del 1895; e neanche, in prospettiva, quel ben percettibile movimento verso Oriente contemplato nella spazialità narrativa *fin de siècle* del Vate, con lo spostarsi del *genius loci*, si potrebbe dire, dalla capitale romana del *Piacere* (1889) alla Venezia del *Fuoco* (1900), *soglia* antica e leggendaria per transiti orientali.

Qui è più importante sottolineare la scelta solitaria, aristocratica, che è alla base del percorso dannunziano; una scelta

¹⁸⁴ Cfr. la nota 50 e il paragrafo III.1 e il secondo capitolo di questo volume (nota 26).

¹⁸⁵ Penso ancora a L.N. TOLSTOJ, *Sonata a Kreutzer* (1891), a cura di G. PACINI, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 51.

che ha potuto forse essere influenzata dal filone lirico-parnasiano del *roman-péplum* e – non troppo paradossalmente – da un certo orizzonte d’attesa recensibile in un mondo e in un pubblico piccolo-borghese, non comunque “popolare”. Gabriele d’Annunzio, infatti, non scriverà mai, né con le *Vergini*¹⁸⁶ né con *Il Fuoco*, «un romanzo omerico, epico, in cui molti personaggi operano e grandi masse di popolo si muovono, un romanzo con moltissimi fatti e poca analisi, un romanzo a fondo storico». I suoi *wanderers*, come l’anacoreta di France, che sottrae Thaïs alla ricca e corrotta città di Alessandria, e lo scultore di Louÿs, che proietta e innalza Chrysis al di sopra della folla alessandrina, si confrontano innanzi tutto con donne. La stessa folla dell’*incipit* del *Fuoco* è una donna, una femmina¹⁸⁷, un’entità data, isolata e controllabile; e il “vampirismo” di Claudio Cantelmo nelle *Vergini delle rocce*, più volte sottolineato anche dalla critica recente¹⁸⁸, è un vampirismo da “casa chiusa”, oltre che parecchio ambiguo. E basterebbe pensare a quell’episodio iterato in cui sorprendiamo l’eroe dannunziano, al tramonto, sulla via di Rebursa, mentre le tre funeree vergini “sepolte vive” restano confinate nell’antico e decrepito palazzo baronale di Trigento, «circondato» da quel luogo infero che è il «giardino quasi vasto come un parco»¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Al limite, si potrebbe suggerire con Emma Giammattei: «d’Annunzio appare qui teso a restituire, in preziosa secrezione letteraria, il piccolo o grande poema epico che nelle forme di una oralità primigenia ciascuno dentro di sé si racconta di sé. Da questa *rêverie* di poche giornate popolata di voci – di donne, di fontane – in un giardino incantato, il tragitto, non lineare, certo, porterà alla storia di una giornata di un Ulisse ormai deciso, però, a diversamente raccontarsi». Cito da E. GIAMMATTEI, *Le vergini delle rocce: il racconto, l’ascolto*, in AA.VV., *D’Annunzio a cinquant’anni dalla morte*, vol. I, cit., [pp. 297-318], p. 307.

¹⁸⁷ G. D’ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 242-243, 268-270.

¹⁸⁸ Cfr. G. TURCHETTA, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica nei romanzi dannunziani*, cit., p. 147 e G. BALDI, *L’inetto e il superuomo. D’Annunzio tra “decadenza” e “vita ascendente”*, cit., p. 249.

¹⁸⁹ Cfr. G. D’ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 44. Si sarà ormai ben compreso che il fatto di indicare il giardino di Trigento come un luogo infero, insieme a molta critica dannunziana (da Venturi, almeno, fino alla Lorenzini), non entra in contraddizione col fatto di “sdoppiare” l’altro polo del paesaggio, la roccia, e come luogo alto e liberatorio, «sintomo di aspirazione verso la dimensione eroica», e come luogo «arido» e

Ma il vampirismo “maschile” rivela il suo aspetto più esteriore soprattutto se pensiamo, anche solo per un attimo, al quasi coevo e già evocato *Dracula* di Stoker, del 1897, ovvero a un personaggio che, proprio al contrario di Cantelmo, si immerge con grande entusiasmo, energia, e non così celato «desiderio», nella immensa, caotica, ricca Londra vittoriana: lui «aristocratico per modo di dire» – intuisce Franco Moretti –, lui «ultima trasformazione romanzesca del superuomo nietzschiano» ma a partire da quel «poveruomo che si coltiva in seno» – suggerisce nella «reviviscenza di un eroe sado-masochista» Piero Bigongiari¹⁹⁰.

Insomma, mentre eroi diversissimi entrano nelle città celebri della *fin de siècle* europea – e tanto per mescolare il “profano” al “sacro” si potrebbe evocare l’«abbé Froment» di *Rome* (1896) di Émile Zola¹⁹¹ – *Le vergini delle rocce* – che principia-

sterile, che chiude, simbolo di un triste e funereo destino di non procreazione e di morte. Per quanto riguarda poi l’episodio cui si accennava – quello del ritorno «a casa» dell’eroe, che a Rebusa è meglio faccia passare la notte, prima del nuovo avvento di quella solarità, quella luminosità che nelle *Vergini* segna il suo rinnovamento – è da segnalare, per la sua complessità, il passo alle pp. 117-119.

¹⁹⁰ Si legga F. MORETTI, *Dialettica della paura*, «calibano», 2, 1978, pp. 77-103, poi in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 104-137 (citazione da p. 113, dove principia, del resto, la parte dedicata a *Dracula*); il celebre saggio di Franco Moretti è anche apparso in inglese, *Dialectic of Fear*, in *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Form*, London and New York, Verso, 1983, pp. 83-108 (revised edition 1988); ne discute K. GELDER, *Reading the Vampire*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 17-24. E cfr. P. BIGONGIARI, *Reviviscenza di un eroe sado-masochista*, in M. MINCU, *Il diario di Dracula*, con Prefazione di C. SEGRE, Milano, Bompiani, 1992, pp. 213-220 (citazione da p. 213). Per quanto riguarda invece la nuova fenomenologia del *wanderer* che si dischiude in area romantica e che qui è ripresa più volte in maniera piuttosto “libera” e svincolata da quel particolare contesto che pure la forma e la nutre, cfr. almeno i suggestivi discorsi di P. COLLINI, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Venezia, Cafoscarina, 1993 e Milano, Feltrinelli, 1996, e di C. LO PRESTI, *Franz Schubert. Il viandante e gli Inferi. Trasformazioni del mito nel Lied schubertiano*, Firenze, Le Lettere, 1995 (interessanti, soprattutto, la varia metodologia e gli stimoli letterari dell’Introduzione e del capitolo I, *La scena del mito*, rispettivamente alle pp. 7-16 e 19-62).

¹⁹¹ Diversi, comunque, i punti di contatto fra la percezione di Roma dal punto di vista di Cantelmo, che parte, e quella dal punto di vista dell’abbé Froment, che vi arriva. Molto simile, all’inizio del *Libro primo* delle *Vergini* e di *Rome*, è il contrasto fra il Quirinale e S. Pietro: più rapidamente giocato in una prospettiva ideologica e politica da Gabriele d’Annunzio, più affidato invece, in maniera sfumata, anche se sempre ideologica-

no proprio con l'abbandono di una mutante Roma da parte del protagonista che cavalca solitario nel funereo agro romano, co-

mente avvertita, a una larga panoramica e ad una intensa visione estetico-urbanistica da Émile Zola, che a questo contrasto annette subito quel «tumore biancastro» della speculazione edilizia che, soltanto alla fine dello stesso *Libro primo*, emergerà dal più debole tessuto narrativo e storico del *roman-poème* delle *Vergini* («Una specie d'immenso tumore biancastro sporgeva dal fianco della vecchia Urbe [la «vieille ville» di Zola] e ne assorbiva la vita»). Da un lato, infatti, è la dannunziana «dimora inutilmente eccelsa», di un re guerriero assoggettato alla volontà della plebe, «contrapposta» alla «cupola solitaria [...] abitata da un'anima senile ma ferma nella consapevolezza de' suoi scopi». Dall'altro è il zoliano «Saint-Pierre», «colosse» che si oppone per una pagina alla «caserne» del «Quirinal»: «colosse [...] triomphal, couleur du ciel, si solide et si vaste, qu'il lui paraissait comme le roi géant, régnant sur la ville, vu de partout, éternellement. Puis, il reportait les yeux en face, vers l'autre mont, au Quirinal, où le palais du roi ne lui semblait plus qu'une caserne plate et basse, badigeonnée de jaune. [...] la Rome antique [...] la Rome papale, victorieuse au moyen âge, maîtresse du monde, faisant peser sur la chrétienté cette église colossale de la beauté reconquise; la Rome actuelle, celle qu'il ignorait, qu'il avait négligée, dont le palais royal, si nu, si froid, lui donnait une pauvre idée, l'idée d'une tentative bureaucratique et fâcheuse, d'un essai de modernité sacrilège sur une cité a part, qu'il aurait fallu laisser au rêve de l'avenir. Cette sensation presque pénible d'un présent importun, il l'écartait, il ne voulait pas s'arrêter à tout un quartier neuf, toute une petite ville blafarde, en construction sans doute encore, qu'il voyait distinctement près de Saint-Pierre, au bord du fleuve. Sa Rome nouvelle, à lui, il l'avait rêvée, et il la rêvait encore, même en face du Palatin anéanti dans la poussière des siècles, du dôme de Saint-Pierre dont la grande ombre endormait le Vatican, du palais du Quirinal refait à neuf et repeint, régnant bourgeoisement sur les quartiers nouveaux qui pullulaient de toutes parts, élevant la vieille ville aux toits roux, éclatante sous le clair soleil matinal». Significativo, poi, in Zola, un altro contrasto, che si impone nella seconda pagina del romanzo, fra la «Banque Nationale» e «villa Aldobrandini»: quest'ultima, col suo «jardin suspendu», è un simbolo di «toute la fierté et toute la grâce de Rome», e si oppone ma un po' anche si mescola a quel concentrato di «modernità» truccata da «antichità» che è la «Banque National», «une immense construction, fraîche et crayeuse encore, tout un pâtre gigantesque de pierres, surchargé de sculptures, de frontons et de statues». E viene in mente l'«excès de surcharge mythologique» evocato da Bachelard per la *Léda* di Louÿs, a certo indiretta ma più che contigua integrazione di questa evidente polemica zoliana per un connubio di antico e moderno ormai non più pensabile, frequentabile da alcuno, anche all'interno dell'eterna città di Roma; dove l'unico processo attivabile, per riappropriarsi di una grandezza perduta, è un esteriore paganesimo idolatra, oscillante, nel corso del romanzo, fra i fasti della nuova era borghese e quelli del più antico apparato ecclesiastico. *Jardins, statues, sculptures*, e i «desideri moderni» pure ad essi collegati, quelli evocati da un Lucini per *Aphrodite*, per esempio, non sono più sufficienti in un mutante spazio urbano che ne tradisce inevitabilmente l'origine e l'essenza. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 19-20 e 43; É. ZOLA, *Les trois villes. Rome*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896, pp. 21-22 e 2. Su questo romanzo di Émile Zola in relazione all'immagine di Roma nella nostra narrativa del secondo

sparso dei resti, delle rovine, delle memorie dell'antica civiltà latina¹⁹² – rappresentano una complessa ed ambivalente *fuite* “anti-modernista” verso un solitario e mirabile *ailleurs* antico, classico, finanche “feudale”, oltre che primitivo, arcaico, originario. Tale fuga è tipica del *roman-péplum* lirico, alla Louÿs, e non di quello popolare, alla Henryk Sienkiewicz, che nelle «grandi masse di popolo [che] si muovono» nella Roma di Petronio e di Nerone spinge «i molti personaggi [che] operano» nel suo romanzo storico; fuga, dunque, che è anche e soprattutto ritirata da un mondo urbano con il quale si è perso il tempo del confronto. E si tratta di un mondo urbano preciso, tra l'altro, quello di una Roma «città eterna», spesso al centro, nella seconda metà del secolo XIX, da Edmond Lafond a Louis Veuillot e dai Goncourt al citato Zola, di diverse opere francesi¹⁹³.

Ottocento aveva già attirato l'attenzione, ma non con i confronti dannunziani ora prodotti, M. SAVINI, *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1974. Cfr. invece, sulla frequentazione anche reale di Roma da parte di d'Annunzio, A.P. CAPPELLO, *Pagine da un diario romano. Roma (e il Lazio) nella “automitografia” di d'Annunzio*, in AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. I, *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, cit., pp. 125-150; ma si veda poi, dello stesso, *Le faville dell'arte, il maglio dell'artiere. Preliminari per uno studio su d'Annunzio*, Roma, Ulisse, 2004, pp. 36-66.

¹⁹² G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 20-24. Ed è pure un fatto importante che già nella cavalcata emerga, come nota bene la Lorenzini, un «clima da favola» – di ispirazione «wagneriana» o altra qui poco importa – dove Claudio Cantelmo si scopre come «quegli amanti eroi delle favole» che «cavalcano» verso le «Belle addormentate», con una *variatio* notevole, giocata sul passaggio non trascurabile dal singolare al plurale, che oggettiva «il carattere segretamente annichilante della moltiplicazione dannunziana», come osserva la Giammattei. Cfr. ivi, p. 58 e, per il commento della Lorenzini, p. 1143. Infine E. GIAMMATTEI, *Le vergini delle rocce: il racconto, l'ascolto*, in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., p. 307 (ma si leggano pp. 306-307 e, prima, 298-299).

¹⁹³ A questo proposito cfr. M. FUMAROLI, *Préface* a E. e J. DE GONCOURT, *Madame Gervaisais*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 7-64; in particolare pp. 43-44, dove sono rapidamente suggerite alla memoria del lettore colto alcune opere “minori” ma ben significative della rappresentazione di Roma nell'immaginario letterario del XIX secolo francese; e si scorra, sempre di Fumaroli, il sintetico ma suggestivo *Rome dans l'imagination et la mémoire de l'Europe*, «Lettere Italiane», XLVIII, 1996, pp. 345-359, e, a integrazione, per un più ampio quadro, E. e J. GARMS, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, Annali,

VII. *Madame Teste, Monsieur Teste e Leonardo*

Si diceva prima della particolare attenzione di Giorgio Auri-spa che, pur in un luogo circoscritto del *Trionfo della morte*, fonde, in qualche modo, la triade *valérienne* «d'un statuaire d'un médecin d'un assassin». Una triade che investe una presa di possesso del femminile giocata, si avvertiva in IV, fra «con-naissance musculeuse» e «volontés intérieures», in un dinamico e “circolare” processo tipico di una cultura letteraria non solo iconograficamente *fin de siècle*.

Mi sembra che tale processo si attualizzi e si verifichi, con una certa insistenza, almeno a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, col venir meno del dominio del “corpo” e della “malattia” del *récit réaliste*, o, forse, ancora un po' prima, ovvero da quel 1894 in cui vede la luce proprio la complessa testualità del *Trionfo della morte* e che segna al tempo stesso – trent'anni prima della *Lettre de Madame Émilie Teste* del 1924, dove quella triade compare – la nascita di Monsieur Teste nell'immaginario di Paul Valéry.

Infatti, con la *Lettre de Madame Émilie Teste* siamo già al 1924. Anno lontano, è vero, in cui però questo testo singolare – poco letto e frequentato, specie in relazione alle tematiche qui indagate – viene pubblicato, come informa Jean Hytier¹⁹⁴, «sous le titre *Émilie Teste: Lettre dans Commerce*, II, Automne 1924, avec, en tête, une *Note de la Direction* sur l'authenticité douteuse de la lettre, suggérant que M. Teste en pourrait bien être l'auteur». E noi sappiamo ormai bene che l'apparizione di Monsieur

V, *Il paesaggio*, a cura di C. DE SETA, Torino, Einaudi, 1982, pp. 563-662, che, partendo dal Medioevo, giungono fino alla Restaurazione e, nelle ultime battute, al lamento alzato da molti, oltre la metà dell'Ottocento, e soprattutto dopo il 1870, circa il tramonto di Roma antica, «città eterna» ormai degradata a «capitale di una monarchia italiana» davvero poco avvertita per quel che riguarda il luogo antico che ha preso a sua dimora, come suggerivo già con il confronto zoliano-dannunziano, nella nota 191. Ma per altre intersezioni mi sia concesso rinviare a L. CURRERI, *De Bruges à Rome: Il Santo d'Antonio Fogazzaro*, in AA.VV., *Les Villes du Symbolisme*, Atti del Convegno Internazionale, Bruxelles 21-23 ottobre 2003, a cura di M. QUAGHEBEUR, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007, pp. 111-122.

¹⁹⁴ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 1393.

Teste risale a trent'anni prima, il nucleo del *Cycle Teste* essendo *La soirée avec Monsieur Teste*, il «petit roman» di quel «monstre psychologique»¹⁹⁵ che emerge appunto nel lontano 1894, che è anche, e davvero non casualmente, l'anno di composizione dell'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*¹⁹⁶, pubblicata poi nel 1895.

Nell'*Introduction à la méthode*, come è stato osservato da Sandra Migliore, Leonardo, «mito dell'intelligenza nel suo senso pragmatico di sapere che diviene potere», finisce per incarnare «quasi il doppio di Monsieur Teste, l'eroe intellettuale di Valéry, poiché sa integrare, tramite il carattere estetico-poietico dell'opera d'arte, l'aspetto puramente razionale di quello»¹⁹⁷. E Leonardo è presente, come è noto, nelle pagine delle *Vergini delle rocce*¹⁹⁸, anche se qui ci interessa proprio come «doppio» di Monsieur Teste: un doppio impossibile da realizzare nel presente, dove Monsieur Teste – per quell'*alter ego* particolare che è Madame – è «un aigle intellectuel»¹⁹⁹, un pensatore fine, sottile, assente, quasi invisibile, di cui pure si intuisce l'azione ghermemente e plasmante, il gesto ieratico «d'un statuaire» e «d'un assassin»²⁰⁰. Tuttavia, sembra restare egli stesso come chiuso e confinato nella sua fascinazione, nel sogno che induce, nell'intimità dell'identificazione proiettiva che rivela a sé e spinge nell'*altro* la sua *rêverie pétrifiante* del femminile e del mondo. E

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 13. È nella *Préface* a *Monsieur Teste*, su cui cfr. le *Notes* alle pp. 1375-1377.

¹⁹⁶ Pubblicata poi in «Nouvelle Revue», 95, 1895.

¹⁹⁷ S. MIGLIORE, *Leonardo e i filosofi: l'interpretazione di Paul Valéry*, in ID., *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994, [pp. 101-119], p. 116. Ma per un più ampio esame di questa fondamentale tappa dell'immaginario *valérien* cfr., sul *côté* francese, il gran lavoro di J. JALLAT, *Figures de Léonard. Essai sur l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, deux tomes, thèse présentée devant l'Université de Paris VIII le 25 mars 1978, ora Service de Reproduction des Thèses – Université de Lille III, 1981.

¹⁹⁸ S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, cit., pp. 169-183, che corrispondono alla parte centrale del capitolo dedicato a d'Annunzio, *La parabola interpretativa di Gabriele d'Annunzio da Gorgon all'Ode per la morte di un capolavoro*, pp. 155-193.

¹⁹⁹ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30.

²⁰⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 30-31.

Madame – «doppio», complice, specchio dell'uomo cui siamo indotti a credere, l'*altro* sacrificato allo scopo (o «l'*altro* assimilato», direbbe Macrí²⁰¹), metà intima di cui quasi si teme l'invenzione ma di cui si ha infine bisogno, «terre nouvelle», «rocher de vie», «la terre même» – a questa funerea *rêverie* – prima ancora della passeggiata nel giardino-cimitero con cui si chiude la lettera – in parte si sottrae rifugiandosi nel suo cuore; dove, sospendendo, come vedremo, ogni giudizio e ogni resistenza, può amarlo (e può far sì che Monsieur Teste si ami) a modo suo: «Je me réfugie dans mon cœur, où je l'aime comme je veux»²⁰².

E nonostante una percezione simile, libera e penetrante, neppure quel grande picco della rappresentazione femminile dannunziana che è l'intima Foscarina, “sonda”, attrice, fantasma, visionario «doppio» strumentale dell'eroe che tutto pare sopportare, potrà riuscire in tanta, improbabile, inverosimile impresa; specie dopo quel feroce accostamento di marmi, di statue mutili cui sarà sottoposta in quella spossante ed alienante discesa agl'Inferi che è la tragica gita alle ville della Brenta nel *Fuoco* («le statue passavano passavano»)²⁰³.

Ad ogni modo, tenendo presente tutto questo, quando si passerà a leggere la *Lettre de Madame Émilie Teste* di Valéry,

²⁰¹ O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel «Poema paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 175.

²⁰² P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30 e p. 31.

²⁰³ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 429. Gita cui seguono, tra l'altro, quelle splendide pagine di confessione autobiografica che si sviluppano fra l'episodio della fornace e il «ricordo dell'accorato amore materno» da parte della Foscarina. L'intimità, però, non attiva, proprio come nel caso di Madame Émilie, una rilevante autonomia, perché pure l'illusione femminile della Foscarina è segnata, come nel caso di Ippolita Sanzio, dalla sterilità: «al ricordo dell'accorato amore materno, l'istinto originale del suo sesso si risvegliava nel suo grembo sterile. La sua avidità femminile, che si ribellava al proposito eroico dell'abnegazione totale, stranamente si turbò, fu pronta ad essere illusa» (*ibidem*, pp. 455-456). E come l'illusione di Madame Teste è destinata a essere chiusa, avvolta nel cimitero pieno di cose morte ed obliate, quella della Foscarina è destinata ad essere prigioniera di luoghi liminali e inquietanti, fra oscuri labirinti e isole silenziose, fra le ville della Brenta, prima, e S. Francesco del Deserto, dopo (*ibidem*, pp. 499 sg.). Ma sul *Fuoco*, in tal senso, mi sia ancora concesso rinviare ai miei lavori, citati estesamente nella *Postilla bibliografica* della *Premessa* di questo volume.

forse non la si giudicherà più così lontana, ed anche e soprattutto per due motivi affini, seppur scindibili. Cioè sia perché si tratta, comunque, del secondo capitolo del volume testiano concepito da Valéry, che noi tutti oggi leggiamo dopo quello de *La soirée avec Monsieur Teste*, che è il primo; e sia perché la figura di quell'eroe intellettuale, per quanto filtrata dalla "convenzione" di un'epistola femminile, riproduce proprio quella de *La soirée avec Monsieur Teste*, pubblicata nel 1896, ovvero l'anno, ancora una volta, delle *Vierges aux Rochers* della «Revue des Deux Mondes».

VIII. *La soirée avec Monsieur Teste e Le vergini delle rocce: la fascinazione di Teste e Cantelmo, due eroi induttori di sogno fra "conoscere" e "essere"*

Dice bene Giorgio Agamben che Teste è un limite del mondo, un osservatore eterno che non si è fatto ingannare, incantare dallo sguardo di Medusa del verbo Essere, e il suo «teatro» si fonda «sulla possibilità di una *presenza allo sguardo* (l'occhio che vede se stesso immediatamente in uno specchio: è su questa possibilità che si sofferma il mondo antico) o su quella di una *presenza alla coscienza* (la possibilità del discorso di far riferimento immediatamente, attraverso il pronome io, alla voce del locutore che lo pronuncia)»²⁰⁴.

²⁰⁴ G. AGAMBEN, *L'io, l'occhio, la voce*, in P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, trad. it. di L. SOLAROLI, Milano, Il Saggiatore, 1961 e 1980, e SE, 1988 e 1994, pp. 101-114; la citazione è da p. 107. Ma, a parziale integrazione per quanto qui accennato con Agamben e per quanto ancora si dirà nel prosieguo del paragrafo, si scorrono anche, in un pur rapido e duplice rinvio *à rebours* orientato, i saggi seguenti: sullo sguardo in rapporto al vedere del limite, al vedere plurale ovvero allo sguardo come somma di sguardi e di citazioni, P. DE LUCA, *Lo sguardo*, in *Movimenti del limite. Il sapere della poesia*, cit., pp. 135-157; sulla inattenzione prodigiosa che spinge il nostro sguardo al di là degli stessi oggetti e al di là del corpo stesso, sulla vista come senso più manifestamente dominato dall'impazienza, dal rifiuto dei limiti, «velléité magique, jamais pleinement efficace, jamais découragée, [qui] accompagne chacun de nos coups d'œil: saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer; fasciner, c'est-à-dire faire briller le feu du caché dans une prunelle immobile», sulla volontà «de se faire tout regard et de rester invisible», «hors de lui», sulla «possession visuelle» e finanche – ma in termini e sotto punti di vista un po' diversi da quelli qui spes-

Ed io suggerirei – senza tornare a insistere sul mito dell'avidità del “vedere” dannunziano, quell'avidità precocemente indicata come sfida di onniscienza medusea da Hofmannsthal e ben discussa da Gilberto Lonardi, Arturo Mazzarella, Lea Ritter Santini e altri²⁰⁵ – che questa duplice presenza ora evocata (*allo sguardo e alla coscienza*) è la stessa che potrebbe fondare e strutturare, fin dall'*incipit* del *Prologo* («Io vidi», «Io conobbi»), l'assimilazione del materiale narrativo delle *Vergini delle rocce* dentro una forma letteraria che non a caso si è faticato a defini-

so evocati e inseguiti – sulla «fascination», sulla «propre fascination», cfr. J. STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, cit. (ed in particolare l'introduzione, *La Voile de Poppée*, pp. 9-27, con citazione da p. 13), e la prima parte di *Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion*, pp. 93-136, con citazione da p. 109.

²⁰⁵ Penso anche a M. MARCHI, *D'Annunzio a Firenze*, in AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, voll. II-III, cit., [pp. 15-38], pp. 18, 29-30, 35-36. Ma cfr. G. LONARDI, *Gli occhi irretorti* (1987), in *Alcibiade e il suo dèmone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Verona, Essedue, 1988, pp. 9-36 (ma in particolare si leggano le pp. 9-21 e altri due saggi dello stesso volume, *D'Annunzio: agone, mito, trasfigurazione* (1983) e *Gli dei del cavallo* (1986) alle pp. 77-96 e 137-152, oltre alle varie e significative occorrenze dannunziane in tutto l'ottimo volume di Lonardi); A. MAZZARELLA, *Attraverso la décadence*, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, cit., pp. 5-51 (ora in A. MAZZARELLA, *La visione e l'enigma*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 15-59), e dello stesso studioso, «...Una vita di notti lunari», in *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983, pp. 113-127 (in particolare pp. 114-120), e Hofmannsthal “lettore” di *D'Annunzio*, in AA.VV., *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 3-5 maggio 1984, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1985, pp. 283-298 (volume, quest'ultimo, in cui Hofmannsthal è, dopo Nietzsche, l'intellettuale tedesco più richiamato); L. RITTER SANTINI, *La memoria sentimentale: Hugo von Hofmannsthal straniero e in patria*, in *Nel giardino della storia*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 85-107, ma già come introduzione a H. von Hofmannsthal, *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983. Più in generale, per gli alquanto sondati rapporti fra Hugo von Hofmannsthal e Gabriele d'Annunzio, cfr. anche A. ANDREOLI, *Di sé a se stesso*, in *D'Annunzio archivist. Le filologie di uno scrittore*, cit., che a p. 14 offre una nota esauritiva ed aggiornata (dai contributi lontani ma preziosi di Aspöckberger e Masini fino a quelli recenti di Netti e Renner, cui aggiungerei quelli di Carbonari e Maragliano; cfr. L. CURRERI, *«Les images avant les idées»*, cit., p. 198). Per altre suggestioni cfr. infine il rapido E. GROPPALI, *Casanova e D'Annunzio: la musica e il delirio*, in H. VON HOFMANNSTHAL, *L'Avventuriero e la cantante o i doni della vita*, a c. di E. GROPPALI, Milano, SE, 1987, pp. 107-111, e sulla particolare figura della “cantante”, «la più complessa e la più coraggiosa» di una serie di creazioni femminili hofmannsthaliane «che trascendono alternative rigide e mortali come quella tra estetica ed etica, corpo e spirito, sensualità e fedeltà», cfr. M.L. WANDRUSZKA, *La cantante di Hofmannsthal*, Parma, Pratiche, 1988 (in particolare pp. 153-164; la citazione è da p. 153).

re romanzo. Sandro Maxia, per esempio, notando proprio l'importanza del *Prologo*, «parte assolutamente integrante del testo», riporta le *Vergini* a Dante e, in modo più esteso e ambiguo, ad «un antico – altomedievale e trecentesco – archetipo narrativo, quello della visione (o del “viaggio visionario”)»²⁰⁶.

Non voglio certo inoltrarmi, si badi, in un'infera ed onirica sintesi hillmaniana²⁰⁷ delle *Vergini delle rocce*, nutrita dal mito di discesa agl'Inferi o da triplici composizioni, già suggerite, a suo tempo, da un brillante intervento di un comunque cauto Gianni Venturi²⁰⁸. Ma solo rapidamente rievocare, sulla scorta di queste

²⁰⁶ S. MAXIA, *La fontana, il fiore, la statua. Metamorfosi del simbolo equoreo nelle «Vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio*, in AA.VV., *Metamorfosi mostri e labirinti*, cit., p. 470. Ma cfr. anche la nota 109 e il paragrafo X. E Umberto Artioli, commentando, intorno agli anni che qui ci interessano, il passaggio dal romanzo al teatro, in un capitolo dedicato al “Ciclo della Rosa” ma aperto a considerazioni sulle *Vergini*, osserva che «d'Annunzio resta uno speleologo della vita interiore e [che] la sua drammaturgia, anche quando sembra piegarsi a formule oggettivanti, è in realtà un dramma dell'io, un accadimento in cui il mondo esteriore esiste solo come sogno, allucinazione e parvenza». Insomma è, in d'Annunzio, in quegli anni, un'oscillazione fra *visio* e sogno, oltre che fra romanzo e teatro, dramma dell'io. Queste proposizioni critiche sono molto allettanti e possono spiegare pure in maniera convincente diversi fattori delle *Vergini delle rocce*: l'annullamento della durata temporale oggettiva, per esempio, così poco evidente, come si è detto, anche nel *roman-péplum* di Louÿs; o il fatto che i personaggi, ma soprattutto e *in primis* le tre sorelle, quelle che ereditano l'«io» nell'emblematica autopresentazione del *Prologo* pur nel filtro del discorso diretto, sembrano vere e proprie proiezioni simboliche. Proiezioni che Artioli rimette neoplatonicamente alla triade “anima-spirito-corpo” (rispettivamente “Anatolia-Massimilla-Violante”), e che Guido Baldi discute come funzioni dell'anima, proiettate fuori dell'io come entità solo apparentemente oggettive e «altre» rispetto all'eroe, che detiene una centralità assoluta in virtù di una identificazione di narratore e autore implicito con Claudio Cantelmo, secondo una impostazione “autodiegetica” con “focalizzazione” rigorosamente centrata sull'io-personaggio. Cfr. U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, cit., p. 71 e pp. 75-76; G. BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., pp. 198-99, 238-39.

²⁰⁷ Mi riferisco al suggestivo lavoro di J. HILLMAN, *The dream and the underworld*, New York, Harper & Row, 1979 (trad. it. *Il sogno e il mondo infero*, Milano, Comunità, 1984 e Il Saggiatore, 1988).

²⁰⁸ G. VENTURI, “Le vergini delle rocce” e un “topos” classicistico: la distruzione del giardino come Eden, cit., p. 213. Ma cfr. qui ancora il paragrafo X. Del resto non voglio neanche inoltrarmi, fra panteismo romantico e «un simbolismo attentissimo a non perdere i contatti con la natura», nel gioco brillante e suggestivo dei *doppi* fantasmatici dell'io, così lontano – come avverte V. Roda, lettore attento di *Il bisogno de sogno*, l'articolo consegnato a «Il Mattino» nell'agosto-settembre del 1892 – da quella «sintesi di distinti tanto connaturata alla mentalità dannunziana, intollerante di distinzioni ed op-

indicazioni, la celebre, incipitaria e *doppia* frase del prologo, che muta rapida l'alternativa interrogativa nel dato da frequentare dell'affermativa: «Tali io le conobbi nel tedio dei giorni comuni o sono esse le creature del mio desiderio e della mia perplessità? Tali io le conobbi nel tedio dei giorni comuni ed esse sono le creature del mio desiderio e della mia perplessità»²⁰⁹.

Queste righe sono state al centro di diverse riflessioni critiche, ma Vittorio Roda, in particolare, le evoca in alcune pagine iniziali di *La strategia della totalità*, del 1978, quasi per sintetizzare meglio il lettore sull'oscillazione dannunziana fra il mito fittiziamente energetico e consolatorio della totalità dell'io e l'inconscio orrore del separato, del diverso, del nuovo. Queste righe sono infatti uno dei «luoghi dove più spiccano l'empito appropriativo ed il soggettivismo gnoseologico», e dove, commenta opportunamente lo studioso bolognese, «sia essa materiale o in idea, l'appropriazione sfuma nel suo contrario, per-

posizioni, quanto divaricata dal platonico separazionismo dell'ortodossia simbolista, privilegiante, da un Mallarmé ad un Valéry, le metaforiche "croisées / d'où l'on tourne l'épaule à la vie"». Di più. Le "vetrate", nelle *Vergini*, sono ben sostituite da *miroirs*, da specchi che, insieme alle tante altre superfici riflettenti (acque, fontane *in primis*), celebrano un «gioco catrottico» in cui, suggerisce ancora Maxia, «appare simbolicamente rappresentato» lo «scacco conoscitivo» di Cantelmo. Scacco conoscitivo che dipende, per l'appunto, da una «quête decifratrice [che] non conosce punti d'arrivo, né di sosta». E il carattere «visionario» del testo, ben visibile fin dal *Prologo*, dà appunto ragione di questa «sintesi di distinti tanto connaturata alla mentalità dannunziana», che si affida, per Maxia, ad un «"metaforismo metaforico", nel senso che la realtà si presenta al poeta come materia fluida e trascolorante». La realtà, insomma, c'è ed è in continua evoluzione. Bisogna fissarla, è questo il problema di fondo. Ma se ci si muove solo dentro l'io-personaggio di Claudio Cantelmo, valutandone e ribattezzandone le pulsioni fondamentali di *eros* e *thanatos*, si giunge sempre ad esaltare un'unità che Roda fa oscillare nella totalità della «biplanarità dell'invenzione dannunziana», fra un vitalismo superomistico e un'alienazione panica funerea, e che Baldi, in un percorso «ciclotimico» già evocato, fa aderire alternativamente alla «vita ascendente» e alla «decadenza», fra manifestazioni del superuomo e dell'inetto, così spostando lievemente il discorso psicologico verso una sociologia della letteratura anch'essa piuttosto bipartita. Ma cfr. V. RODA, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Boni, 1978, pp. 128-129; G. BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., pp. 234-235. E per Maxia, *La fontana, il fiore, la statua. Metamorfosi del simbolo equoreo nelle «Vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio*, in AA.VV., *Metamorfosi mostri e labirinti*, cit., p. 494 (ultima pagina relativa alle conclusioni).

²⁰⁹ G. D'ANNUNZIO, *Vergini delle rocce*, cit., p. 3.

ché l'io che s'insignorisce delle cose [*dramatis personae* comprese], nella misura in cui vi identifichi un'appendice o un riflesso di sé, nelle cose si trasferisce ed aliena, in un regime di *coniunctio oppositorum* dove narcisismo estremo ed estrema spossessione, rimodellamento del reale ad immagine dell'io ed assimilazione dell'io al reale non si differenziano se non alla stregua di un'analisi astratta»²¹⁰.

²¹⁰ V. RODA, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 15. Ma si veda anche G. VIAZZI, *Di alcune funzioni segniche e corrispondenze nelle "Vergini delle rocce"*, cit., che – commentando l'alternativa «Tali io [...] Tali io» e osservando che «il reale è al temp'istesso esistente nell'oggettivo e formato nel soggettivo», per cui «il mondo è una volontà e una rappresentazione, pur se ne rimane un'ampia zona inconnoscibile in termini di trasmissibile, non plasmabile in termini di ravvisabile, non convertibile in enunciati logici, pertanto risolvibile solo in forme liturgico-sacrali» – scinde l'«interpersonale», in cui «spetta al soggetto dell'enunciato scoprire la realtà dell'antagonista ovvero formarla e determinarla», e l'«esterno», «l'ambiente, il circostante e circondante» che «per lo più rientrano nell'inconoscibile», perché se l'ambientazione è «finalizzata a dire decadimento, disfatta, rovina, in pieno accordo con la tesi centrale, storicista, del narrato» concerne pure «direttamente il misterico e/o magico, riguardante l'ancestrale, il primordiale, l'arcaico» (p. 21). Mentre Sandro Maxia, saltando a piè pari l'enigma della domanda che volge ambigua in affermazione, lascia che siano le tre vergini a spostarsi dalla «realtà fenomenica ("il tedio dei giorni comuni")», di cui sono «abitatrici», alla «fantasia ("creature del mio desiderio e della mia perplessità")» di un «Io» di cui sono infine «prodotti» (*La fontana, il fiore, la statua. Metamorfosi del simbolo equoreo nelle "Vergini delle rocce" di Gabriele D'Annunzio*, in AA.VV., *Metamorfosi mostri e labirinti*, cit., p. 471). E suggerirei ancora A.M. MUTTERLE, *Linea circonferenziale e "Vergini delle rocce"*, relazione letta a Napoli presso l'Istituto «Suor Orsola Benincasa» in occasione del Convegno *D'Annunzio. Quasi un diario*, 23-26 marzo 1988, e poi pubblicata in «Studi novecenteschi», 38, 1989, pp. 267-285. Il critico, citando la frase del *Prologo* sopra riportata («Tali io le conobbi [...]»), parla di «caso limite» di una «specularità» che assume «effetti ossimorici, di equivalenza e scambio fra opposti [...] vita e morte, luce e ombra, verginità e vecchiezza», per poi commentare molto correttamente che: «Si tratta di fenomeni assai indicativi della posizione di preminenza del protagonista, della sua oratoria che è un monologo travolgente e maniacale, attivo dall'inizio alla fine dell'opera, che finisce per travolgere e frantumare anche le poche zone di rappresentazione mimetica; quando non si esprime, direttamente o nei soliloqui, Cantelmo come personaggio, subentra il suo doppio, l'autore, introducendo una circolarità che soffoca in tutti i protagonisti ogni autentico discorso diretto e tiene sotto stretto controllo anche i dialoghi: cospicuo distanziamento rispetto a *Trionfo della morte*, se si pensa che vi comparivano ancora battute di dialetto» (p. 272). D'Annunzio si rende ben conto, insomma, come preciseremo tramite il pur «silenzioso» confronto con Valéry, che il suo eroe deve divenire discorso, nel discorso stesso, e che un monologo che non sia «travolgente e maniacale» non può sostenere appieno i diritti di un eroe che voglia a tutti i costi trovare una via di uscita nella parola. Cfr. infine, per l'«orato-

Questo regime di *coniunctio oppositorum* è frequentato anche dal M. Teste di Valéry, che non a caso ha bisogno di personaggi, di soggetti affascinati, assimilati, attraverso i quali assicurarsi le medesime certezze narcisistiche, i medesimi “desideri” e le medesime “perplexità” di Cantelmo: dal giovane amico della *Soirée* alla moglie della *Lettre*. La conoscenza “a distanza”, insomma, quella tipica del *récit réaliste*, non basta più a questi personaggi che vogliono divenire discorso, che non possono che divenire discorso. Ecco perché se il Leonardo prima evocato resta un doppio impossibile da realizzare, un altro grande personaggio che i due scrittori, pur diversamente, condividono, cioè Socrate, diviene, «comme Monsieur Teste», «l’homme discours par excellence» – suggeriva già, nel 1964, Édouard Gaède²¹¹.

Il “conoscere” deve affidarsi a un “essere”, senza alternative. Ecco perché la fascinazione si impone e trionfa con la sua insostituibile e «peculiare intimità», dove «non c’è un non-detto che preme per esprimersi» ma «una credibile e convincente cornice storica», «un’area narcisistica di fondo», «un’area per così dire *egosintonica* ove rappresentare l’azione drammatica profonda»²¹². E in questo contesto è evidente l’assenza dei punti di vista, che nelle *Vergini delle rocce* non possono proprio prodursi per effetto di una focalizzazione rigorosamente centrata sull’io-personaggio²¹³ e che nei primi due capitoli del *Monsieur Teste* non sono che strumenti ottici di uno sguardo che rinvia sempre

ria» di Cantelmo, M. GUGLIELMINETTI, *L’orazione di D’Annunzio*, in *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, e poi, con titolo mutato e aggiunte, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986, [pp. 11-54], pp. 38-41.

²¹¹ ÉD. GAËDE, *Valéry et la Grèce*, cit., p. 196. Ma per un ampio quadro sul culto di Socrate nella cultura della *décadence* cfr. R. BARBOLINI, *Il sileno capovolto. Socrate nella cultura «fin de siècle»: Nietzsche, Pater, D’Annunzio*, con *Presentazione* di L. ANCeschi, Bologna, Cappelli, 1981 (ma il nucleo del volume era già in un saggio apparso su «Il Verri», 9, 1975, pp. 68-91: *Socrate e le pertinenti brame di Nietzsche, Pater e D’Annunzio*); sul d’Annunzio che qui più ci interessa è il capitolo dedicato a *Socrate e le “Vergini” dannunziane*, alle pp. 93-125. Cfr., infine, a riscontro, M.T. MARABINI MOEVS, *D’Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, cit., in particolare pp. 23-43.

²¹² R. MELANDRI - C. SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., pp. 126-127.

²¹³ Cfr. qui la nota 206.

e comunque all'eroe. I punti di vista, infatti, sono mirati a garantire e a salvare quell'implicito che i testi *valériens* e dannunziani affidano invece all'«esserci [del fascinato] nel Luogo Incantato»: «un esserci configurato, in qualunque modo avvenga il contatto con il fascinatore, *in uno scenario prevalentemente visivo*»²¹⁴.

Questo *scenario prevalentemente visivo* ha il vantaggio di dare credibilità alle immagini che lo percorrono, che coincideranno con la stessa azione drammatica profonda. La menzogna, in questa prospettiva, è un *surplus*, e Cantelmo, come Teste per Valéry, sarà il personaggio più vero di d'Annunzio, quello, cioè, meno indiretto. I suoi «desideri» e le sue «perplexità» non avranno bisogno di conferme o invalide, magari provenienti dalla medicina, dall'ereditarietà o da altre teorie: saranno semplicemente messi in «campo», sulla «scena della fascinazione», e affidati alla marmorea trinità verginea che dice «Io» nel sogno del *Prologo* – quel sogno che «*non è fatto per essere ricordato, ma per essere*»²¹⁵ – e alla «desolazione», alle «rovine antichissime», alla «profondità» e all'«arido» paesaggio rupestre che tutto cinge e custodisce²¹⁶.

Così sarà possibile sbilanciarsi, trasformarsi in guerriero (e al limite in vampiro), in stupratore, comunque in un assassino, in un sacerdote della morte. Ed è invidiabile l'abbandono di Cantelmo a queste *rêveries* ed è invidiabile, soprattutto, l'intesa scultorea e terminale con l'immagine verginea, statuaria di Violante che – più delle altre due vergini (anche se Anatolia e, soprattutto, Massimilla non sono poi così lontane dal modello offerto dalla sorella) – fa esistere, “essere” quelle fantasie per l'eroe, sublimando l'assassino, lo stupratore di sé stessa, della femmina, in uno scultore che fissa la sua verginità in marmo, in statua. Proprio come Madame Teste fa esistere quelle *rêveries*, quelle fantasie per suo marito, che a lei ritorna da *regioni profonde*, dalla «profondeur», come un *assassin*, uno *statuaire* (oltre che come un *médecin*, per le ragioni che si sono già spiegate nel paragrafo

²¹⁴ R. MELANDRI - C. SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., p. 135.

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 125-135.

²¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 20 sg.

V), un'aquila, un essere con artigli²¹⁷ (e al limite un vampiro).

Il problema cui Teste e Cantelmo tentano di offrire – ognuno a suo modo, utilizzando strutture letterarie diverse – delle risposte che possano essere tradotte in letteratura, in testi, è quello di incorporare la realtà, le scoperte a cui si è approdati nella ricerca: «Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve»²¹⁸.

La descrizione naturalista, realista, spinge proprio nell'altra direzione, nel tentativo di fissare il mondo fuori di noi, compresi gli odiosi istinti. E il decadentismo che passa per quella descrizione non muta certo l'istinto in senso di colpa, neanche con l'aiuto dei romanzieri russi, anzi lo acuisce soltanto, esasperandone il non-detto. Con la morte di Aurispa la misura è colma. E se Leonardo e la sua azione, il suo sapere che diviene potere, è soltanto un mito del passato, allora Cantelmo e Teste dovranno cercare di parlare, di dare voce alla loro coscienza senza cessare di essere presenti alla coscienza stessa, e al loro sguardo, ovvero alla possibilità di vedersi riflessi in esso, come «in un grande specchio» che rinvii, quasi alla potenza, proprio a quegli istinti in cui ormai sono trasfigurate le invenzioni degli *artifices*, dei sottili fascinatori: «beaucoup d'autres années avaient été disposées pour mûrir ses inventions et pour en faire ses instincts [...] Il disait souvent: "Maturare!..."»²¹⁹.

L'effetto è, come suggerisce il giovane amico di M. Teste ne *La soirée*, di sentirsi nell'idea del fascinatore, nel suo «specchio», e di essere confusi con le cose: «Il parlait, et on se sen-

²¹⁷ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

²¹⁹ *Ibidem*, pp. 17-18. Ed evocherei qui, a complemento suggestivo di quanto osservato negli ultimi due capoversi, qualche osservazione contigua di Aldo Trione: «L'autore di *Teste*, attraversando i modi del fare poetico (che considera come *figure* della strategia della ragione), [...] attraverso il fare artistico, vuole agire non tanto sugli altri quanto su di sé, sull'Io, per il quale ha valore solo ciò che contribuisce ad accrescere il possesso di atti precisi e ad esaurire le generalità possibili: "Mon principe littéraire est anti-littéraire" scrive in un luogo dei *Cahiers*. E questa "annotazione" appare, per molti versi, contigua al pensiero-chiave di *Monsieur Teste*: "L'essentiel est contre la vie"». Cito da A. TRIONE, *L'estetica della mente. Dopo Mallarmé*, Bologna, Cappelli, 1987, pp. 41-42.

tait dans son idée, confondu avec les choses»²²⁰. Massimilla, *à peu près*, parla di «un desiderio [...] di dissolvermi nella sua volontà»: «Invidio le cose tenui che si perdono, inghiottite da un gorgo o trascinate da un turbine»²²¹.

E la potenza narcisistica di M. Teste e di Cantelmo si misura tutta nella scena e nell'immagine speculare, nel mondo chiuso, nel Luogo Incantato, nell'area *egosintonica* della fascinazione, che è l'universo a misura di Cantelmo, l'universo a misura di Teste, con una impossibile, quasi "utopica" apertura al mondo vero, esterno, camuffata da progetto superomistico, di fatto irrealizzabile e non convertibile in prassi fuori dell'intimità della fascinazione.

Dice il giovane amico di M. Teste ne *La soirée*, con un'intensa reazione tipica del fascinato che, dipendendo in maniera primitiva dal fascinatore e dal suo «Luogo Mirabile», capovolge i termini della relazione e ricompatta egli stesso, quasi *d'une façon rétrospective*, l'equilibrio narcisistico del fascinatore col mondo: «Si cet homme avait changé l'objet de ses méditations fermées, s'il eût tourné contre le monde la puissance régulière de son esprit, rien ne lui eût résisté»²²². Ma subito aggiunge con ironia, quasi sotto dettatura, "disinvestendo": «Je regrette d'en parler comme on parle de ceux dont on fait les statues»²²³. Con una ironia che fissa ancor più il soggetto fascinante nel campo della fascinazione dove è mobilitato il fascinato. Ironia impensabile in Violante che si vede scomparire «men venturosa delle statue che testimoniavano la gioia della vita su le fronti delle città scomparse»²²⁴.

A prima vista, allora, sembra che M. Teste conferisca agli *alter ego* di se stesso uno sguardo che lo rinvia, lo restituisce alla sua fascinazione, facendosi così guardare per guardarsi e contraendosi, appunto, nella fascinazione stessa, in un limite del mondo, in un punto inesteso, inafferrabile, immateriale,

²²⁰ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 18.

²²¹ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 8.

²²² P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 19.

²²³ Cfr. *ibidem*, pp. 19-20.

²²⁴ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 10.

quasi angelico, che la statua commemorativa non è certo sufficiente a suggerire: «je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite...» (“io sto esistendo e sto vedendomi; sto vedendomi vedere e così di seguito...”)²²⁵. Mentre Claudio Cantelmo pare affidarsi a degli «Io» che mobilitano e fissano solo se stessi nel Luogo Incantato.

Ma non è proprio così. Anche Cantelmo arriva a fissarsi nel sogno che induce, a leggersi nella mobilitazione onirica delle tre verginee sorelle, come Teste si legge nelle parole del giovane amico e in quelle della moglie. La differenza sta non tanto nel processo tecnico – focalizzazione rigorosa sull’io-personaggio o creazione di sguardi che rinviano allo sguardo dell’eroe –, che è sotteso alla medesima operazione (la fascinazione), quanto nella mappa scelta per tale operazione. Non sono l’idea, la volontà, la coscienza, o la visione, lo sguardo, lo specchio a mutare, ma la scena, la cornice storica credibile, il Luogo Incantato. Anche se gli attributi saranno gli stessi (statue, giardini, donna vergine-«rocher de vie»), muterà la scena circostanziale, il Luogo Mirabile. La cultura classica, “greca” e l’attenzione alle esigenze del pubblico spingono forse Gabriele d’Annunzio a optare per alcune scene, alcuni luoghi incantati, tipici di un *roman-péplum* lirico, parnassiano, *louisien*, o, per dirla con Simona Costa, per quella «struttura mitica che si fa asse portante dell’opera dannunziana e pare ritrovare i sentieri d’accesso all’immaginario contemporaneo»²²⁶. Mentre una conoscenza indiretta e «très fragmentaire», suggerisce ancora Édouard Gaède, di quella stessa cultura – o piuttosto, diremmo oggi con Suzanne Larnaudie, un «héritage grec assimilé puis décanté pour en faire l’expression de son moi le plus profond» – ed anche un’idea di letteratura più svincolata da certe ragioni di un certo pubblico, spingono Paul Valéry a tuffarsi «dans ce qu’on peut appeler un peu vaguement et prétentieusement la conscience de l’Occident»²²⁷.

²²⁵ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 25. E per la traduzione cfr. P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, trad. it. di L. SOLAROLI, cit., p. 30.

²²⁶ S. COSTA, *D’Annunzio funambolo del moderno*, Verona, Gutenberg, 1991, p. 246.

²²⁷ ÉD. GAÈDE, *Valéry et la Grèce*, cit., p. 193 e p. 191. Ma cfr. ora l’imponente,

Quello che però veramente importa è che sia d'Annunzio sia Valéry vogliono mettere in campo degli "eroi della conoscenza" che – al di là di uno specifico e mirato assunto scientifico, letterario, filosofico, con il quale comunque fanno i conti, anche in prospettiva – riescano, in una peculiare «intimità», ad evocare un mondo, un Luogo ed alcune *dramatis personae*, alcuni personaggi esemplari.

Si tratta di un'intimità che è nell'incanto della fascinazione, dove ritornano, lo vedremo nella *Lettre de Madame Émilie Teste*, termini, immagini e spazialità comuni ai due scrittori e ai loro due percorsi creativi. In questi percorsi, un certo tipo di condotta letteraria è ancora, circolarmente, figlia di un "estetismo" che intrattiene un legame ambiguo con la "modernità"; quella "modernità" di cui si vuole essere «uomini *rappresentativi*», agenti, ma da cui, invece, ci si ritrae spesso inorriditi²²⁸.

IX. 1924: la *Lettre de Madame Émilie Teste*

Ed eccoci giunti, infine, alla *Lettre de Madame Émilie Teste* e al 1924, ovvero, come ho anticipato, all'anno in cui Paul Valéry incontra d'Annunzio al Vittoriale, quel d'Annunzio che nei primi anni Venti «de plus en plus semble l'intéresser, l'intriguer, l'attirer»²²⁹.

Ma, prima di passare a leggere per intero il passo dove sono le parole di Madame Émilie Teste cui ho più volte accennato, vediamo con qualche rapida citazione come il M. Teste sopra descritto ed associato a Claudio Cantelmo, quel M. Teste che costruisce il suo universo "a propria misura" e che in esso annulla le altre esistenze, passi in maniera quasi esemplare dalle parole del giovane a quelle della moglie.

Una moglie, Mme Teste, che non casualmente produce una

ricca indagine di S. LARNAUDIE, *Paul Valéry et la Grèce*, Genève, Droz, 1992 (alle pagine della bibliografia si rinvia per ulteriori riscontri, pp. 457-466).

²²⁸ G. D'ANNUNZIO, *Elogio dell'epoca*, «La Tribuna», 23 giugno 1893, in *Le cronache de "La Tribuna"*, Bologna, Boni, 1993, vol. II, [pp. 645-651], p. 649.

²²⁹ Cfr. qui la nota 44.

nutrita serie di osservazioni che, sempre nell'atmosfera d'intimità dell'interazione fascinatória, finiscono per esibire un femminino «*toujours saisissable et toujours enfermé*»; sempre raggiungibile, disponibile, e sempre chiuso, irretito, immobilizzato, classificato. Leggo, stralciando:

Son existence semble infirmer toutes les autres [...]

Je savais bien que les grandes âmes ne se mettent en ménage que par accident; ou bien, c'est pour se faire une chambre tiède où ce qu'il peut entrer de femme dans leur système de vie soit toujours saisissable et toujours enfermé. [...]

Je crois qu'il a trop de suite dans les idées. Il vous égare à tout coup dans une trame qu'il est seul à savoir tisser, à rompre, à reprendre. [...]

[...] je vous dirais au figuré que je me sens vivre et me mouvoir dans la cage où l'esprit supérieur m'enferme, – *par sa seule existence*. [...] Jamais je ne me sens l'âme sans bornes. Mais environnée, mais enclose. Mon Dieu! Que c'est difficile à expliquer! Je ne veux point dire *captive*. Je suis libre, mais je suis classée²³⁰.

E si noti, pure a distanza, quel sottile gioco di risposdenze fonico-semantiche costruito tra *infirmer* (annullare, smentire) e *enfermer* (chiudere, serrare); gioco che può ricordare, per l'appunto, il mondo chiuso, fermo, e l'incanto annichilente, che smentisce, annulla, invalida le aspettative in cui vivono le tre sorelle prese d'assedio dal baldo oratore, dal "promesso sposo" tutt'occhi, «*tout regard*», direbbe Starobinski; da un fascinatore che le avvolge con lo "sguardo" e la "parola". Uno sguardo e una parola che reggono, si potrebbe suggerire, quella «tecnica dell'intimità» di cui parla bene Khan²³¹ e che Melandri e Secchi evocano, in rapporto di somiglianza, di liminare contiguità all'atmosfera d'intimità della fascinazione, per orientarsi all'interno delle «implicazioni perverse» dell'interazione fascinatória²³².

²³⁰ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., pp. 27, 29, 31-32 (corsivi del testo).

²³¹ Cfr. M. MASUD - R. KHAN, *Alienation in Perversions*, London, Hogarth Press, 1979 (trad. it. *Figure della perversione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982).

²³² R. MELANDRI - C. SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., pp. 176-184.

Questa «tecnica» è utilizzata, nei confronti del femminile, da M. Teste e da Cantelmo, che del «perverso» hanno, possiedono la «capacità di aprire all'altro cose estremamente intime di sé». Come dice Khan, appunto, il perverso «cerca di rendere noto a se stesso e di annunciare e spingere dentro un'altra persona qualcosa che si riferisce alla sua natura profonda»; e nel *partner* il risultato è «la sospensione del giudizio e della resistenza» a ogni livello²³³.

Il *partner*, cioè, diventa complice; specchio necessario di «quel brano della trama di mia vita, che fu da loro medesime [le tre pure verginee sorelle] operato inconsapevolmente», suggerisce non a caso d'Annunzio nel *Prologo*²³⁴ subito dopo aver risolto la celebre e già discussa interrogativa in affermativa. Il *partner* è metà intima cui si delega, insomma, un «sistema organizzato di fantasie inconscie», che evadono dalla natura profonda, dall'assenza irraggiungibile, dalla «profondeur» di cui parla Valéry, e che vengono «spinte dentro» Madame Teste, ma anche «dentro» Massimilla, Anatolia, Violante; *partners* ideali che sospendono il giudizio e le resistenze, vivendo e operando nel sogno indotto, nell'«identificazione proiettiva esercitata dal fascinator» – M. Teste o Cantelmo che sia – fra lo sguardo e la parola²³⁵.

Tale parola è incomprensibile, inaccessibile, ma è assunta dal fascinato femminile dannunziano e *valérien* in un ascolto muto, ammirato e silenzioso, quasi come un incanto musicale, forte, non obliabile. Leggiamo nella *Lettre* e nel *Prologo* delle *Vergini delle rocce*, parole di Mme Teste e di Massimilla che – tenuto conto della differenza di stile dei due testi e soprattutto dell'enfasi dannunziana – offrono comunque una curiosa e certo non inavvertibile sintonia:

Les choses abstraites ou trop élevées pour moi ne m'ennuient pas à entendre; j'y trouve un enchantement presque musical. Il y a une

²³³ Il riferimento è all'evocato M. MASUD - R. KHAN, *Alienation in Perversions*, nella trad. it. *Figure della perversione*, che trovo ancora citata in R. MELANDRI - C. SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., p. 178.

²³⁴ G. D'ANNUNZIO, *Vergini delle rocce*, cit., p. 3.

²³⁵ R. MELANDRI - C. SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, cit., p. 178.

belle partie de l'âme qui peut jouir sans comprendre, et qui est grande chez moi.

[...] il dit des choses que bien souvent je n'entends qu'à demi, mais qui ne s'effacent plus de ma mémoire²³⁶.

[...] nessuna fede al mondo vincerebbe d'ardore la mia fede nell'ascoltare pur quelle cose che debbono rimanere inaccessibili al mio intelletto.

Io sono colei che ascolta, ammira e tace²³⁷.

A questo tipo di parola, di «choses abstraites ou trop élevées», ovvero di «cose che debbono rimanere inaccessibili» all'«intelletto», a questo tipo di azione intellettuale subita senza resistenze, con gioia o con «fede», dalla donna, è però sempre associata un'aggressione maschile che si avverte fisica e che passa in prima istanza per un uso interiore, particolare dello sguardo:

[...] de ses yeux [...] il fait un usage étrange, et comme *intérieur*. Je me trompe, je veux dire: un usage *particulier*. Mais ce n'est pas cela du tout. Je ne sais comment m'exprimer; mettons à la fois *intérieur*, *particulier*..., et *universel*!!! [...] Cher Monsieur, depuis que je suis mariée avec votre ami, jamais je n'ai pu m'assurer de ses regards. L'objet même qu'ils fixent est peut-être l'objet même que son esprit veut réduire à néant²³⁸.

In questa prospettiva, allora, il piuttosto sadico gioco verbale che Cantelmo attiva con Massimilla all'inizio del *Libro Terzo*²³⁹ non è poi così diverso dallo sguardo intenso che trasfigura Violante nel *Libro secondo*, così come lo sguardo annichilente che M. Teste produce sulla moglie non è diverso dal potere della sua parola, che la annienta («Il vous brise l'esprit d'un mot»²⁴⁰) e la chiude, la cinge e la immobilizza all'interno del suo spazio meno regale e orientale. Una più moderna «chambre tiède» che però, alla fine della *Lettre*, si apre ad un «anti-

²³⁶ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., pp. 26-27.

²³⁷ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 8.

²³⁸ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 26.

²³⁹ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 128-133.

²⁴⁰ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 27.

que jardin», ad un «endroit digne des morts», «une ruine botanique» che lo stesso Monsieur Teste, in una battuta terminale di discorso diretto, associa a un «*cimetière*»; dove, riferisce Madame, tra «bassins ronds et surhaussés [...] pleins jusqu'à la margelle d'une eau noire et impénétrable» – evidente simbolo funereo²⁴¹ che ricorda la visita alla città morta di Linturno nelle *Vergini delle rocce* – passano individui che «ce sont des ombres qui se fuient»²⁴².

Sono, questi appena evocati, termini, immagini e spazialità comuni ai due scrittori e ai loro due percorsi creativi, di cui già sopra, non a caso, avvertivo. Ma a mediare, in particolare, nella *Lettre*, questo passaggio fra la camera e il giardino in rovina, è, ancora una volta, la complicità necessaria dell'«altro», dell'Oggetto esterno, di Madame Teste, che viene fatta slittare, transitare dal dominio discusso delle parole e degli occhi, a quello delle mani, ovvero a quello di una non trascurabile fisicità.

Si tratta di una fisicità che si impone nel momento in cui l'eroe di Paul Valéry diventa qualcosa di grosso e di temibile, di terribilmente vivo, di forte, di audace, di severo, quando cioè l'eroe passa dal suo stato di assenza, dalla *profondeur* – da quella «natura profonda» che gradatamente ha reso noto a se stesso e spinto con forza dentro sua moglie quale testimone, personaggio esemplare del suo farsi – a quelle non generiche e “astratte professioni” che sono lo statuario, il medico, l'assassino, e che quell'assenza di colpo concretizzano, rivelano come qualcosa di determinato; addossando l'assenza stessa all'«altro», a Mme – che è infine perfettamente funzionale alla rappresentazione di quell'assenza (come capita, del resto, a Violante²⁴³) – e immet-

²⁴¹ Cfr., oltre al classico e citato *L'eau et les rêves* di Bachelard, il più recente J. LIBIS, *L'eau et la mort*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1993.

²⁴² P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., pp. 35-36.

²⁴³ Non è un caso, a mio avviso, che già nel primo incontro con Violante – che matura all'interno di una trasfigurazione statuaria per il momento attestata soltanto su quel «suo profilo marmoreo reclinato sotto la capellatura voluminosa e divenuto impassibile come quello delle statue immortali» (qui già citato in III.3) – Cantelmo la sorprenda, subito dopo l'associazione marmorea evocata, «in atto di chi torni da un'assenza» (cfr. G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 63).

tendo l'uomo al «centro»²⁴⁴ della *rêverie pétrifiante* del femminile e del mondo e ormai, di fatto, come già, con più moderazione, si suggeriva nel paragrafo VII, in essa confinandolo, fra l'opera di uno statuario che plasma con tutte le sue forze una donna che non è più – e che continuerà ad amarlo, a farlo esistere senza condizioni, senza resistenze – e una passeggiata in un *hortus conclusus*, in un antico e incolto giardino che è una rovina, un cimitero.

E leggiamo allora per intero il passo dove sono le parole di Madame Émilie Teste, facendolo seguire eccezionalmente da una traduzione italiana, altrove già evocata, per integrarne poi, in maniera differenziata e differenziante, alcuni punti significativi per il percorso esegetico qui proposto.

Sa tête est lourde sur ma face, et de toute la force de ses nerfs je suis la proie. Il a une vigueur et une présence effrayante dans les mains. Je me sens dans les prises d'un *statuaire*, d'un *médecin*, d'un *assassin*, sous leurs actions brutales et précises; et je me crois avec terreur tombée entre les serres d'un aigle intellectuel. Vous dirai-je toute ma pensée? J'imagine qu'il ne sait pas exactement ce qu'il fait, ce qu'il *pétrit*²⁴⁵.

(La sua testa è pesante sul mio volto ed io divento preda di tutta la forza dei suoi nervi. Egli ha una spaventosa vigoria e personalità nelle mani. Mi sento come forgiata da uno *scultore* [*statuario*], da un *medico*, da un *assassino*, sotto le brutali e precise azioni di quelle mani, con terrore credo d'essere caduta tra gli artigli di un'aquila intellettuale. Debbo scoprirvi interamente il mio pensiero? Immagino che egli non sappia esattamente cosa sta facendo, cosa sta *stringendo* [*pétrir* = plasmare, impastare] *con tutte le forze*)²⁴⁶.

²⁴⁴ «Centro» sulla scorta del quale si potrebbe ancora evocare O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel «Poema paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, cit., per il discorso, già in parte suggerito, sul «cerchio»; «cerchio misterico» all'interno del quale «il punto centrale del pensiero» vuole «sovrastr[re] il proprio caos», avocando a sé qualsiasi mutamento e spinta esterni in modo da ritornare a un dato puro, originario, «di partenza» (pp. 180, 177, 173).

²⁴⁵ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 30 (miei i corsivi).

²⁴⁶ Cito la traduzione di Libero Solaroli (miei i corsivi), del resto già evocata, da cui mi dissocio soltanto in due luoghi: quel generico scultore, da me adottato nel titolo proprio per la sua genericità, ma che qui non rende bene *statuaire*, sostantivo presente nella lingua francese, che richiamerebbe in italiano il raro (e non rarissimo nell'italiano

E si potrebbero subito rilevare alcuni particolari anatomici, fisici, connessi ad una trasfigurazione o iconizzazione zoomorfa – che da Freud, almeno, in avanti è notoriamente indice di tensione sessuale – e ad una zoopsia, questa volta sofferta da un “punto di vista” femminile: quali testa sul volto, mani (due volte evocate), artigli; elementi che si raccolgono poi tutti nell’immagine finale e nuova d’«un aigle intellectuel», che ben fonde un’aggressione fisica, materiale, e una «connaissance musculieuse» da statuario, medico, assassino, e se vogliamo anche da vampiro, con un’aggressione più intellettuale, astratta, affidata alle già citate «volontés intérieures».

Non è un caso, allora, che queste parole, molto limpide, siano significativamente precedute da un passo in cui quella specie di «monstre psychologique»²⁴⁷, che è Monsieur Teste, ritorna, come si è detto, dalla «profondeur», per «découvrir» la donna «comme une terre nouvelle [...] rocher de vie»²⁴⁸. E a proposito di questo termine, *rocher*, si è già rievocato un passo di una lettera di d’Annunzio a Hérelle del 16 marzo 1896, relativa alla traduzione in corso delle *Vergini delle rocce*, e su cui qui si vuole tornare e insistere citando finalmente per intero quel brano della *Lettre de Madame Émilie Teste* in cui la donna diviene, proprio come nelle *Vergini*, la terra stessa; quella terra a cui l’uomo ha bisogno di rifarsi per potere ancora – al di là di qualsiasi identificazione più sotterranea (ed ascrivibile ermeneuticamente a certa critica «psicanalitica» piuttosto stanca-

antico, secondo il Tommaseo-Bellini) ma pur attestato *statuario* (significativamente anche nel *Fuoco*, e nel *Libro segreto*), ovvero ‘colui che fa statue’, *scultore di statue* (cfr. anche soltanto, al di là del Battaglia, F. PALAZZI - G. FOLENA, *Dizionario della lingua italiana*, con la collaborazione di C. MARELLO - D. MARCONI - M.A. CORTELAZZO, Torino, Loescher, 1992, p. 1765; G. D’ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 412); il finale della piccola parte citata, rispetto al quale fornisco in parentesi quadra un’alternativa, a mio avviso preferibile, alla versione, peraltro ben attestata, di *pétrir in stringere con forza*, da me evidenziata in corsivo. La trad. it. di L. Solaroli è riproposta nel 1994 in P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, cit., p. 37. In generale si tratta di una traduzione “addolcente”; cfr. oltre ai casi discussi, perché qui estremamente rilevanti per il percorso diegetico proposto, quel *Mi sento come forgiata* che riduce, edulcorandolo, quel «Je me sens dans les prises».

²⁴⁷ P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. II, cit., p. 13.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 30 (mio il corsivo).

mente iterata: terra-madre-utero, monti-colline-mammelle, etc.) – attraversare un mondo, evocare un luogo, per potere riconoscersi in un paesaggio che i suoi «excès d'absence», i suoi eccessi d'assenza – i pensieri di Claudio Cantelmo nel *Libro primo* – hanno contribuito a realizzare, a evocare, a proiettare, ma al tempo stesso hanno quasi del tutto reso invisibile, annullato, sospeso, volgendo l'eroe, appunto, fuori del mondo e, di fatto, «hors de lui», appunterebbe forse Jean Starobinski.

Dice, allora, Mme Teste:

N'est-ce point là se tendre hors du monde? – Trouvera-t-il la vie ou la mort, à l'extrémité de ses volontés attentives? [...]

Il faut l'avoir vu dans ces excès d'absence! Alors sa physionomie s'altère, – s'efface!... Un peu plus de cette absorption, et je suis sûre qu'il se rendrait invisible!...

Mais, Monsieur, quand il me revient de la profondeur! Il a l'air de me découvrir comme une terre nouvelle! Je lui apparais inconnue, neuve, nécessaire. Il me saisit aveuglément dans ses bras, comme si j'étais un rocher de vie et de présence réelle, où ce grand génie incommunicable se heurterait, toucherait, tout à coup s'accrocherait, après tant d'inhumains silences monstrueux! Il retombe sur moi comme si j'étais la terre même. Il se réveille en moi, il se retrouve en moi, quel bonheur!²⁴⁹

Anche qui la donna – una donna vergine, sconosciuta, nuova – è detta e trasfigurata in un paesaggio; un paesaggio a cui l'uomo approda dopo inumani e mostruosi silenzi che molto assomigliano – al di là degli stessi pensieri di Cantelmo, della sua orazione – ai gravi silenzi canicolari, 'fantastici' di Aurispa nel *Trionfo della morte* e a quelli occulti, notturni di Démétrios in *Aphrodite*.

Un simile paesaggio è la terra stessa, il corpo, l'“essere” senza il quale il dire, il “conoscere”, il sapere non s'incarnano, non si concretizzano in spazialità e in testualità, ovvero in situazioni, in termini, in personaggi; in quei personaggi esemplari, testimoniali, «altri» sacrificati o assimilati, *dramatis personae*, vergini, statue, di cui un solitario eroe, uno scultore, un assassino,

²⁴⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 30-31.

e pure un fine, assente, quasi invisibile pensatore *valérien*, continuano ad avere bisogno per rappresentarsi come tali, come uomini-discorso, come parole – finanche nei “silenzi” di un meno enfatico Teste. E Cantelmo, all’interno di un’esperienza romanzesca avanzatissima, feconda, non solo in ambito italiano, di proposte e intuizioni, è quindi quasi a metà strada fra l’universo “a misura di M. Teste”, fondato sull’atmosfera e la «tecnica d’intimità» che presiedono alla *fascinazione* qui discussa, e un altrettanto seducente insieme di spazi, situazioni, termini, immagini, personaggi, gestualità, in qualche modo già dato, costituito dentro un felice orizzonte d’attesa disegnato in quegli anni, per un certo pubblico *fin de siècle*, dalla testualità e dalla *seduzione* di un *roman-péplum* alla Louÿs.

X. Intorno al motivo della statua nella critica dannunziana e sull’estensione dell’immaginario dannunziano

Voglio qui riferire, un po’ più diffusamente di quanto abbia potuto fare in nota o in qualche velato o rapido richiamo nel testo, di una felice e intelligente tradizione critica dannunziana senza la quale, molto probabilmente, queste pagine non avrebbero visto la luce; pagine che non condividono la facilità con la quale Mireille Dottin-Orsini afferma che negli anni che chiudono il XIX secolo «la statue comme substitut de la femme est un thème qui n’a rien de neuf»²⁵⁰.

Il discorso, di taglio appendicistico, vuole soltanto attestare, seppur in maniera sintetica, e la presenza di un’immagine *forte*

²⁵⁰ M. DOTTIN-ORSINI, *Femmes-statues et femmes peintes*, in ID., *Cette femme qu’ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, [pp. 113-132], p. 114; ma il grosso del capitolo citato è dedicato alle *femmes peintes*. Ma si consultino anche, a riprova di un luogo comune, alla voce *Morceaux (femme en)*, le rapidi notazioni di G. LASCAULT, *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, Union Générale d’Éditions, «10/18», 1977, pp. 123-125. Mentre per un inquadramento più generale si legga il lungo e denso capitolo terzo, *Femmes blanches et décevantes nuées: le mythe de l’art d’âme et le mirage de la rédemption*, della prima parte di C. QUIGUER, *Femmes et machines de 1900. Lecture d’une obsession modern style*, cit., [pp. 23-195], pp. 134-195.

in un percorso critico autorevole, e la possibilità, che è insita in tale percorso *forte*, di coniugare esperienze letterarie lontane, come nel caso di Dante e di Valéry; sui quali, a partire dalla problematicità del *Prologo*, si sono non a caso intrecciate, con l'aiuto di Sandro Maxia, in particolare, per d'Annunzio, e di Giorgio Agamben per Valéry, alcune riflessioni, centrate però soprattutto, nelle ultime pagine, sullo scrittore francese.

Si è accennato, dunque, più volte e per inciso, ad un'attenta scrittura critica, che, parlando delle *Vergini delle rocce* o anche solo richiamandole per letture contigue, ne ha ben e giustamente evidenziato la presenza centrale della *statua*, insieme a quella del «parco», o del «giardino» abbandonato e chiuso, in connessione evidente con un certo *Poema paradisiaco*²⁵¹ e con immagini testuali limitrofe, quali «labirinti», «specchi», «fontane».

Da Edoardo Sanguineti lettore di Guido Gozzano – che, sulla scorta di «alcune sue giovanili, esitanti terzine dannunziane» (e siamo nel 1903), si addentra *Nel parco*²⁵², ovvero nel «tipico «to-pos» letterario, dominante nel gusto europeo del tempo» – a Gianni Venturi, brillante e «sfascista» studioso di giardini²⁵³,

²⁵¹ Cfr. qui la nota 173.

²⁵² E. SANGUINETI, *Nel parco*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 64. Cfr. anche, in prospettiva, due studi di A. D'AQUINO CREAZZO, *Corazzini-Gozzano: suggestioni dannunziane e «territorio» crepuscolare* (1989) e *Sul Gozzano «indiano»: ritorno a D'Annunzio* (1982), in *L'ora della «Chimera» e altri studi tra Verga e D'Annunzio*, Catania, c.u.e.c.m., 1990, pp. 85-130.

²⁵³ Si vedano almeno, in sequenza, G. VENTURI, *I giardini e la letteratura: saggi di interpretazione e problemi metodologici*, in *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta, 1979, pp. 98-131, e dello stesso, *Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al seicento*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, Annali, V, *Il paesaggio*, cit., pp. 663-749; e su d'Annunzio, oltre al qui già citato intervento sulle *Vergini delle rocce*, cfr. un saggio sul *Fuoco, il giardino e la scrittura: D'Annunzio e la poetica del giardino*, in AA.VV., *Intorno al giardino. Lezioni di storia, arte, botanica*, a cura di G. BALDAN ZENONI-POLITEO, Milano, Guerini e Associati, 1993, pp. 110-117, dove Venturi annuncia un volume su *D'Annunzio e i giardini* e si unisce alla schiera degli studiosi di giardini «sfascisti» (da qui ricaviamo la definizione offerta nel testo), consegnando quindi una parte notevole del suo lavoro e quello su d'Annunzio in specie a quell'«explosion in the garden» che segna l'opera del pescarese e la cultura europea fra Ottocento e Novecento. E cfr. almeno il capitolo a quell'esplosione dedicato nel bel volume di C.E. SCHORSKE, *Vienna fin de siècle, Politics and culture*, New York, Knopf, 1980, pp. 322-366. Mentre per una storia, fra arte e natura, dell'«architettura

che parla, in particolare, della suggestiva «distruzione del giardino come Eden»²⁵⁴, legandone finemente l'immagine alla «serie: giardino in rovina, sensualità, morte»²⁵⁵ e rovesciando il viaggio di Claudio Cantelmo-Orfeo in una discesa agli Inferi della decadenza²⁵⁶. O da Emerico Giachery, interprete del motivo del labirinto dannunziano (ma non solo)²⁵⁷, a quell'Aldo Rossi che qua-

verde» cfr. D.S. LICHACEV, *La poesia dei giardini* (1982), a cura di A. RAFFETTO, Torino, Einaudi, 1996. Sempre su d'Annunzio poi, anche se non solo sulle testualità qui in-seguite, si vedano almeno due interventi di F. Bartoli più centrati sul teatro: *Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e D'Annunzio*, in AA.VV., *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, a cura di S. SINISI, Genova, Costa e Nolan, 1992, pp. 251-271 (dove discute anche del *Trionfo della morte* e delle *Vergini*, rinviando a Venturi; pp. 260-262, 266, 271); *Il giardino simbolico sulla scena: l'esempio di D'Annunzio*, in AA.VV., *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia nel primo Novecento*, a cura di F. BARTOLI - R. DALMONTE - C. DONATI, Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 1996, pp. 307-331. E non è proprio possibile non citare, ancora, uno studio di R. ASSUNTO, *D'Annunzio critico di giardini*, in AA.VV., *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara 29-30 novembre 1980, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1982, pp. 21-40, poi confluito, con titolo mutato, *Giardini di Roma nella critica di D'Annunzio*, in *Giardini e rimpatrio*, Roma, Newton Compton, 1991 (ma d'Annunzio è richiamato più volte anche in *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1988); e, infine, uno studio di G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Fra angoscia e sogno: il «Poema paradisiaco»*, in *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, cit., pp. 83-110.

²⁵⁴ Cfr. ancora il discorso di G. VENTURI, «Le vergini delle rocce» e un «topos» classicistico: la distruzione del giardino come Eden, cit., per cogliere meglio il quale è fore utile uno sguardo d'insieme alla fenomenologia del «giardino» quale somma di luoghi simbolici del paradiso. Si può scorrere W. TEICHERT, *Gärten. Paradiesische Kulturen*, Stoccarda, Kreuz Verlag, 1986 (trad. it. *I giardini dell'anima*, Como, Red, 1995).

²⁵⁵ G. VENTURI, «Le vergini delle rocce» e un «topos» classicistico: la distruzione del giardino come Eden, cit., p. 204. Serie ben diversa, per intenderci, da quella legata all'amore in giardino di certa narrativa francese secondosettecentesca. Su cui si legga ora il fine e ricco intervento (a cui si rinvia anche per ulteriori informazioni bibliografiche) di G. CERRUTI, *Elisi libertini: l'amore in giardino nel romanzo mondano del secondo settecento*, in AA.VV., *Studi di storia della civiltà letteraria francese. Mélanges offerts à Lionello Sozzi*, II, Paris, Champion, 1996, pp. 589-610.

²⁵⁶ G. VENTURI, «Le vergini delle rocce» e un «topos» classicistico: la distruzione del giardino come Eden, cit., pp. 213-214 (due pagine davvero dense, queste ultime, cui ho già fatto riferimento alla nota 64).

²⁵⁷ E. GIACHERY, *Verga e D'Annunzio*, cit.. Sull'importanza complessiva del saggio di Emerico Giachery, anche come stimolatore di linee di ricerca (su cui si sono, in parte, mossi studiosi italiani del calibro di Ettore Paratore o italianisti d'oltralpe come Antonio Stäuble), spende bene ora qualche parola Fabio Pierangeli nelle note del suo *Dallo sguardo di Elena al tradimento di Maria: una parabola di Roma in D'Annunzio*, in

si contemporaneamente fa uscire un lungo studio su *D'Annunzio e il Novecento* diviso in due parti, la prima delle quali è all'insegna del «parco» e del «labirinto»²⁵⁸; e ancora, passando per la ricca repertoriatura *paradisiaca* di Luigi Testaferrata²⁵⁹, anch'essa in gran parte centrata sulle immagini, sui temi e sugli accostamenti evocati, si possono qui richiamare, seppure in veloce sequenza, gli stimolanti e complessi saggi di Glauco Viazzi e Sandro Maxia²⁶⁰, cui aggiungerei almeno quelli già citati di Ore-

AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, I, *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, cit., [pp. 151-164], p. 161.

²⁵⁸ A. ROSSI, *D'Annunzio e il Novecento: il parco e il labirinto* (I), cit., e *D'Annunzio e il Novecento* (II). *Il mantello di Arlecchino*, «Paragone», Nuova Serie – 46, 226/46, 1968, pp. 49-93. E a proposito del «labirinto» come mito, tema, motivo, oltre al classico volume di P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti*, Firenze, Vallecchi, 1967, si scorra il rapido ma ragionato attraversamento della letteratura francese dell'Ottocento e del Novecento condotto per «campioni» da F. KAUCISVILI MELZI D'ERIL, *Il sole nero. Viaggio nel labirinto. Analisi di alcuni testi della letteratura francese*, Milano, Guerini e Associati, 1987 (in particolare, per un confronto utile con alcune testualità dannunziane, si leggano le pagine dedicate a Huysmans, pp. 99-109, e a Gide, pp. 127-131). Non si può, infine, non ricordare ancora P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie* (1975), e Torino, Bollati Boringhieri, 1996 (pp. 204-231 in particolare), che tuttavia è tangente e meno fecondo rispetto al nostro discorso, per il quale mi sia concesso rinviare anche a L. CURRERI, *Libri miniere e sbriciolamenti. Per un 'minatore' dannunziano d'eccezione*, in AA.VV., *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, Atti della giornata di studio, Firenze 14 gennaio 2002, a cura di A. DOLFI, Roma, Bulzoni, 2003, [pp. 99-123], pp. 120-121.

²⁵⁹ Cfr. L. TESTAFERRATA, *D'Annunzio «paradisiaco»*, cit.

²⁶⁰ Cfr. per i riferimenti bibliografici le note 106 e 109. Da notare che Maxia dedica ampio spazio al saggio di Viazzi che, seppur discusso, anche criticamente, in due dense pagine, è evocato senza mezzi termini come «un saggio che, dopo il fondamentale lavoro di Ezio Raimondi sui rapporti di D'Annunzio col simbolismo europeo, è quanto di più attento e intelligente sia stato scritto sull'argomento» (p. 484; ma cfr. pp. 484-485). Condivido perfettamente il parere di Maxia, di cui non discuto qui le obiezioni a certa terminologia utilizzata dal Viazzi. Come riconosce Maxia stesso (a p. 485) la bella analisi del Viazzi «andrebbe discussa in modo approfondito». Mi limito quindi a suggerire alcuni luoghi da rileggere e da ripensare, anche in base a quanto qui sopra è stato detto. Il paragrafo 5, innanzi tutto, dedicato a *Uno statuto dell'immaginario*, dove i «fantasmi di sensazioni» dannunziani, cose, persone spesso autonome, inafferrabili rispetto al soggetto che le enuncia e le rivela, passano per uno «scrivere» che nelle *Vergini* «è prospettato come una tecnica di recupero e salvataggio del vissuto, nei modi della preservazione per irrigidimento imbalsamatorio, una sorta di necrofilia al tempo stesso introiettante e reificante»; e Viazzi cita: «Quel brano della trama della mia vita, che fu da loro medesime operato inconsapevolmente, ha per me tal pregio inestimabile ch'io voglio impregnarlo del più acuto aroma conservatore per impedire che il tempo in me

ste Macrí e Anco Marzio Mutterle e *Le Vergini delle Rocce: il racconto, l'ascolto* di Emma Giammattei²⁶¹, anche se meno centrati, rispetto a quelli di Viazzi e Maxia, sui motivi discussi in queste pagine; e, infine, per l'impegno ermeneutico protratto negli anni a favore dell'"immaginario" dannunziano, quelli di Ezio Raimondi, mai iterati (esemplari le vere e proprie riletture che sono alla base delle due problematiche introduzioni alle *Prose di romanzi* nei «Meridiani»), e le sempre più convincenti in-

lo impallidisca o lo distrugga. Perciò oggi io tento l'arte». In secondo luogo, il paragrafo 7, centrato su «una sconfitta dell'Eros», che per Viazzi è *La sconfitta dell'Eros*, dipanatesi su una più che giusta osservazione relativa ad una sublimazione della funzione erotismo, per cui «la pulsione erotica non si esplica o realizza in concreto (le esperienze del *Piacere*, dell'*Innocente*, del *Trionfo della morte*, erano state tutte di segno negativo, disastrose) ma compare trasferita in gestualità simboliche surroganti, oppure si dà come comunicazione-comunione ineffabile». Vero. Ma allora non capisco perché per Viazzi nelle *Vergini* sia «la donna (qui: l'aristocratica) [che] non può più, o non vuole, generare eroi» (pp. 22-25; citazioni da p. 23). Se può anche essere vero che Claudio Cantelmo sia un «Superuomo inetto» (p. 23), come pare confermare oggi la lettura di Baldi (cfr. sempre la nota 104), penso che sia davvero un po' discutibile affermare che egli venga «respinto sia da Massimilla che da Anatolia che da Violante» (p. 23). Ma Viazzi – come già Venturi, del resto, nelle ultime battute del saggio sulle *Vergini* (cfr. nota 64) – e poi, anche se con maggior trasparenza d'intenti, lo stesso Maxia, finiscono soprattutto per innescare un «metaforismo metaforico» all'interno del quale, sono parole dello stesso Maxia, «la realtà si presenta al poeta come materia fluida e trascolorante», ovvero in continua evoluzione; di qui un «gioco catrottico» in cui il fattore (strutturale e strutturante) della «visione», di cui si è già detto, corre parallelo a uno scacco conoscitivo dell'eroe – che non riesce a fermare, a fissare la realtà (e il femminile *in primis*) – naufrago in «un processo di "semiosi illimitata"» (pp. 486, 489, 494).

²⁶¹ Per Oreste Macrí cfr. in particolare la nota 173 e L. CURRERI, *Le heart of darkness du symbole et l'investissement de l'écriture critique*, «Chroniques Italiennes», 55-56, 1998, pp. 5-29; di A.M. MUTTERLE si legga *Linea circonferenziale e «Vergini delle rocce»*, cit.; di E. GIAMMATTEI, *Le vergini delle rocce: il racconto, l'ascolto*, in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, vol. I, cit. Di quest'ultimo intervento, già richiamato sopra e, ancora, nel finale di questa appendice, per la componente semiologica e strutturalista che lo informa, vorrei suggerire solo qualche riga suggestiva, giocata intorno al tema di cui qui mi sono occupato, anche se in un diverso contesto interpretativo: «Rispetto a questa voce [«la voce narrante titolare del bel nome Claudio Cantelmo»], inoltre, le tre vergini, al pari dell'«immaginario uditore» sono innanzi tutto ascoltatrici delle parole con cui Cantelmo le svela a se stesse, ma per subito restituirle al silenzio che esse rappresentano in forma plastica, come statue del giardino, le statue «dal gesto che non muta». Ognuna delle tre, infatti, viene di volta in volta descritta come «immobile e tacita come un simulacro», o «seduta sul macigno [...] simile alle statue immortali», o in posizione leonardesca, assimilata al sedile di pietra su cui siede, secondo un rapporto che suggerisce il contatto fra il Silenzio e l'Intemporaneo» (*ibidem*, pp. 311-312).

interpretazioni e scritture di Vittorio Roda e di Niva Lorenzini²⁶².

La presenza della *statua*, insomma, intorno alle *Vergini*, è stata individuata ed anche ben discussa all'interno dell'*imaginaire* dannunziano, con notevoli aperture a un Novecento non lontano, anzi ormai prossimo. Proiettare l'opera di Gabriele d'Annunzio è, infatti, una tentazione alla quale davvero non si può e non si deve rinunciare. Io stesso ne ho dato, spero, una prova, giustificando e problematizzando questo lavoro. E se proiettare d'Annunzio in avanti, verso il Novecento, sembra segnare più di un'esperienza critica fra quelle or ora ricordate (Sanguineti, Rossi, il volume di Testaferata, l'ultima, significativa riga di Venturi, ancora un certo Roda e una certa Lorenzini), c'è anche chi ha concepito una scelta opposta, producendo, proprio intorno alle *Vergini delle rocce*, una serie di "tappe" che marciano, a ritroso, il tempo, senza vere fratture, della gran-

²⁶² Di Ezio Raimondi si vedano almeno i saggi raccolti in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, e le due rispettive introduzioni, *Alla ricerca del romanzo «moderno»* e *La forma romanzo*, ai due volumi citati di G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., alle pp. XIII-XLII del vol. I e alle pp. XIII-L del vol. II. Per Vittorio Roda cfr. invece i lavori citati nel finale della nota 163. È poi giusto spendere due parole – prima ancora di richiamare i lavori della Lorenzini, del resto già evocata per il ricco commento alle *Vergini* (cfr. nota 58) – sull'utilizzazione marcata di scritture e interpretazioni per una scuola bolognese incarnata qui in Vittorio Roda e in Niva Lorenzini, sulla scia non solo di Ezio Raimondi. Si tratta, infatti, per entrambi gli studiosi, di una scrittura e di una interpretazione maturata in maniera nuova ed originale a stretto contatto con il finesecolare immaginario del pescarese in un momento cruciale del rinnovamento degli studi dannunziani in Italia, fra anni Settanta e primi anni Ottanta. In questa parabola *Il segno del corpo (saggio su D'Annunzio)*, Roma, Bulzoni, 1984, della Lorenzini, nonostante sia a tratti un po' oscuro e quasi privo di una direzione portante, è un libro che catalizza in parte tutto un modo nuovo di pensare e scrivere d'Annunzio e la sua opera. Un modo, che coinvolge il "dire" critico della giovane autrice, così come aveva segnato lo sforzo interpretativo di altre giovani e nuove scritture degli anni Settanta. Dal bel volume, ma non sempre di facile lettura, di M. RICCIARDI, *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, cit., all'altrettanto forte e suggestivo percorso esegetico tracciato dalla più volte evocata *La strategia della totalità* di Vittorio Roda, più vicino comunque del Ricciardi a certe «aperture» critiche della Lorenzini, di cui segnalo infine, oltre all'agile introduzione a *D'Annunzio*, Palermo, Palumbo, 1993, due articoli usciti uno dopo l'altro e legati dalle stesse intenzioni (il secondo infatti si ricollega esplicitamente alla parabola tracciata dal primo): *La "divina statua mobile": per un' esegesi del "Fuoco"*, «Annali d'Italianistica», 5 (*D'Annunzio*), 1987, pp. 129-153, e, a rapido ma suggestivo complemento, *La poetica dell'immagine tra le "Vergini delle rocce" e il "Fuoco"*, «Quaderni Dannunziani», 3-4 (*D'Annunzio a Yale*), 1988, pp. 75-83.

de tradizione letteraria occidentale. Venturi stesso, che evoca inizialmente la grande ricerca del Curtius su *Letteratura europea e Medioevo latino* e l'amato Tasso, per produrre infine quell'associazione ricordata fra Cantelmo e Orfeo, «che non regge fino in fondo»²⁶³ – sono sue parole. E Oreste Macrí che rilegge Leopardi per il *Poema Paradisiaco*²⁶⁴; Sandro Maxia²⁶⁵ che scarta la «vasta famiglia del romanzo borghese» e ritrova così la «tradizione» delle *Vergini* dannunziane in Dante. In quel Dante già evocato da Goudet sempre a proposito delle *Vergini*, ma per una giustificazione morale «paradisiaca»²⁶⁶, sul piano dei contenuti. Mentre Sandro Maxia lo percepisce «purgatoriale» e, soprattutto, lo «strutturalizza» o, si potrebbe dire, scrivendo come d'Annunzio, lo innerva fortemente nel testo stesso in forma di «omaggio», non così implicito, ed anche «infernale»²⁶⁷, per evidenziarne una presenza totalitaria di modello. Per cui – conclude il critico, sfumando e non cogliendo tutta la reale portata innovativa del testo dannunziano, specie nei suoi esiti e approdi novecenteschi – la «tradizione narrativa» delle *Vergini delle rocce* è «in un antico – altomedievale e trecentesco – archetipo narrativo, quello della *visione* (o del “viaggio visionario”)» e il testo è interpretabile di conseguenza come, per l'appunto, «un omaggio alla tradizione mistica medievale e all'opera di Dante (della quale mantiene nel paesaggio roccioso di Rebusa il colore e il sapore “purgatoriale”)»²⁶⁸. Complice – Maxia lo dice onestamente – l'«attentissima ricostruzione della preistoria testuale [e il commento, aggiungerei: specie quello

²⁶³ G. VENTURI, «Le vergini delle rocce» e un «topos» classicistico: la distruzione del giardino come Eden, cit., pp. 197 e 213.

²⁶⁴ Cfr. O. MACRÌ, L'«Infinito» dannunziano confrontato con il leopardiano, in AA.Vv., *Trionfo della morte*, cit., pp. 291-296 (ma cfr. ancora la nota 173).

²⁶⁵ S. MAXIA, *La fontana, il fiore, la statua. Metamorfosi del simbolo equoreo nelle «Vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio*, in AA.Vv., *Metamorfosi mostri e labirinti*, cit., p. 470.

²⁶⁶ J. GOUDET, *D'Annunzio romanziere*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 178-179.

²⁶⁷ S. MAXIA, *La fontana, il fiore, la statua. Metamorfosi del simbolo equoreo nelle «Vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio*, in AA.Vv., *Metamorfosi mostri e labirinti*, cit., p. 470.

²⁶⁸ *Ibidem*.

sul paesaggio roccioso] ad opera di Niva Lorenzini»²⁶⁹. E complice, per quest'ultima, la lezione raimondiana, che è anche, come ho suggerito, nel presente di quella stupenda Introduzione, *La forma romanzo*, al II volume delle *Prose di romanzi* dei «Meridiani», dove, a proposito di una parte significativa della rappresentazione della femminilità, fra *Vergini delle rocce* e *Fuoco*, si parla, non solo di «statue» ma di «mitologia» e di «figure esemplari», e dove anche e soprattutto si riconduce l'attenzione del romanziere al «paesaggio rupestre» dell'«episodio conclusivo della visita al Corace» ad una vera e propria «sfida narrativa» che impone quasi «l'“abstraction” e il “rapport ornemental” che il Valéry dell'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in quello stesso giro di anni, voleva congiunto alla “vitalité multiforme”»²⁷⁰.

E siamo così significativamente ritornati, con le parole di un grande studioso di d'Annunzio, dal Due/Trecento della *Commedia* di Dante all'Otto/Novecento di Valéry, e, precisamente, al 1895 di quella *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* anche da me non a caso inseguita, evocata e, pur in minima parte, discussa. E questo rapido richiamo di un percorso esegetico della critica dannunziana ci permette di pensare l'immaginario del pescarese sia come qualcosa di duttilmente estensibile, sia come qualcosa di parcellizzabile, di recuperabile, cioè, come *parti* di un *luogo* letterario più grande.

Sembra, è vero, quasi anacronistico, enunciare oggi parole e frasi di questo genere. Ma non se si pensa a quante volte, e purtroppo non solo in passato, l'immaginario dannunziano sia rimasto vittima di se stesso, del suo procedere verso una anche efficace ma spesso straniante monumentalità unitaria, per cui la critica, anche la più prestigiosa ed attenta, ha sovente badato più all'irripetibile e sovradeterminata curva esistenziale ed ideologica, sociale e letteraria, che alle diverse realizzazioni letterarie e alla loro fitta rete di immagini, di temi, di motivi, co-

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 469; ma cfr. anche pp. 479 e 490.

²⁷⁰ E. RAIMONDI, *La forma romanzo*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., [pp. XIX-XXII], pp. XXI-XXII; ma cfr. anche la citazione che chiude la nota 261.

me ha suggerito di recente anche un altro giovane studioso di d'Annunzio²⁷¹.

Questa prospettiva ha segnato soprattutto i decenni seguenti alla grande riscoperta dannunziana degli anni Sessanta ed è ben comprensibile, in vista di un reinserimento ufficiale a tutto tondo, prolungatosi appunto negli anni Settanta e negli anni Ottanta. Ma già a partire da questi ultimi decenni, e fino ad oggi, una certo più disinvolta “analisi comparata” – e vi si potrebbe quasi aggiungere il prefisso “micro” – tesa a confermare non tanto un contesto ormai dato ma a dilatare sempre più i confini di quel contesto in maniera comunque meditata e specifica, ha partorito sia alcuni convegni, sia singole iniziative (legate più alla forma del saggio che a quella del volume monografico), che hanno progressivamente cercato di *aprire* il complesso rapporto dannunziano *autore-opera* con le letterature di altri paesi europei (Germania, Francia, Inghilterra, etc.²⁷²), da un lato, e

²⁷¹ P. PELLINI, *La stazione e il caminetto (sul “Trionfo della morte” di d'Annunzio)*, in P. PELLINI - M. POLACCO - P. ZANOTTI, *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele d'Annunzio, Gabriel García Márquez e parecchi altri scrittori*, con Introduzione di R. CESERANI, Pisa, Nistri-Lischi, 1995, [pp. 35-94], pp. 45-46.

²⁷² Per la Francia cfr. almeno, oltre ai numerosi articoli di Guy Tosi citati prima e nell'ultima nota, il convegno su *D'Annunzio e la Francia* già evocato e S. AGOSTI, *Tecniche della trasposizione in D'Annunzio*, «Il Verrì», 5-6, 1985, pp. 8-20; per la Germania cfr. AA.VV., *D'Annunzio e la cultura germanica*, cit.; infine per la cultura anglosassone più che per la sola Inghilterra cfr., a partire dagli anni Settanta, l'evocato saggio del 1973 di G. MELCHIORI, *James, Joyce e D'Annunzio*, in AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 299-311; F. ZINGRONE, *Joyce and D'Annunzio: The marriage of Fire and Water*, «JJQ», 16, 1979, pp. 253-265; A.R. TINTNER, *Henry James's. The Story in It and Gabriele D'Annunzio*, «Modern-Fiction-Studies», 28:2, 1982, pp. 201-214; J.-C. BOUFFARD, *L'artiste et ses doubles dans le Feu de D'Annunzio et Dedalus de Joyce*, in AA.VV., *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand-II, 1984, pp. 191-205; J. WOODHOUSE, *Gabriele D'Annunzio e la cultura anglosassone: la testimonianza del silenzio*, in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., pp. 627-646, e dello stesso studioso cfr. il recente *Gabriele d'Annunzio tra l'Italia e Inghilterra*, Prefazione di G. BÀRBERI SQUAROTTI, Pescara, Edizars, 2003; la raccolta di saggi di P. DE ANGELIS, *L'immagine epifanica. Hopkins, D'Annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Roma, Bulzoni, 1989; C. BIAZZO-CURRY, *Immagini letterarie e arti figurative: il Preraffaellismo di Gabriele D'Annunzio e l'ambiente anglofilo dell'Italia di fine secolo*, «Canadian Journal of Italian Studies», 16, 1993, 46, pp. 44-72. E suggerirei ancora N. GEROGIANNIS, *Hemingway's Poetry: Angry Notes of an Ambivalent Overman*, New York, Garland, 1981, all'interno del quale è

con le nuove, opportune, tecniche semiologico-narratologiche, come Marinella Cantelmo²⁷³ insegna, dall'altro, magari non disgiunte dalla sempre efficace critica tematica (il Pellini che parla del «treno» nel *Trionfo della morte*)²⁷⁴.

Operando in questo modo, si è compreso che anche il recupero dotto, erudito, rigorosamente “filologico” non è sempre funzionale, per d'Annunzio, a vere e proprie *sintonie epocali*. E

ben richiamata l'influenza di Gabriele d'Annunzio; due interventi di Vito Moretti dedicati a Lawrence e a James, entrambi del 1990, ora in *Il volo di Icaro. Temi e modelli della scrittura dannunziana*, Bomba, Troilo, 1994, pp. 135-151; e il quadro offerto da AA.VV., *D'Annunzio e la cultura inglese e americana*, a cura di P. NEROZZI BELLMAN, Chieti, Solfanelli, 1991 e quello più generale di AA.VV., *D'Annunzio europeo*, a cura di P. GIBELLINI, Roma, Lucarini, 1991.

²⁷³ Di M. CANTELMO si vedano i saggi raccolti in *Il Piacere dei lettori. D'Annunzio e la comunicazione letteraria*, cit.; *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio*, Lecce, Manni, 1999; e, per una ricca intersezione con d'Annunzio e per l'apparato teorico che lo informa, *L'abito, il corpo, la carta del cielo. Saggi su Pirandello*, Lecce, Manni, 1996. Cfr. poi la lettura di G. BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., per cui si scorrono gli altri richiami e soprattutto quanto dico alla nota 106. Ma già Sandro Maxia ed Emma Giammattei, nel 1988, iniziavano questo tipo di discorso con due lavori nuovi. Uno centrato sull'*Innocente* (S. MAXIA, *Spunti per una rilettura dell'Innocente di Gabriele D'Annunzio*, in AA.VV., *Leggere il romanzo*, a cura di G. CERINA, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 179-201), d'impianto più narratologico; e uno sulle *Vergini delle rocce*, qui già evocato, d'impianto più strutturalista e semiologico – se questa differenziazione può ancora dire, significare qualcosa. Ma entrambi nutriti di rinvii alla cultura dell'epoca oltre che di preziosi richiami a M. Bachtin, a G. Genette e a J.M. Lotman. E qui mi piace ricordare quanto notava – dopo una decina di pagine di preparazione sensibile (con preziose note sui molti titoli, sull'assenza del *plot*, la sintonia ermeneutica contrastiva di James e Croce, il gioco delle fonti fra la Serao e la “Napoli nobilissima”, «il passaggio da una cultura narrativa, dell'emisfero destro, cioè della parola in quanto collegata al mondo extra-segnico, alle cose, verso una cultura dell'emisfero sinistro, fondata invece sull'energia interna della parola e delle sue sfumature, ovvero “sulla crescita autonoma della semioticità”») – la Giammattei, all'inizio di un discorso sulla «voce del testo», il linguaggio, la moltiplicazione, il silenzio e «l'immaginario uditorio»: «a noi sembra che contrariamente a quanto talora è stato affermato, *Le vergini delle rocce* interessino proprio per l'organizzazione narrativa e per la scelta della *fabula*, molto più che come manifesto dell'ideologia dannunziana dopo l'acquisizione di Nietzsche». E. GIAMMATTEI, *Le vergini delle rocce: il racconto, l'ascolto*, in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, vol. I, cit., p. 305 per quest'ultima citazione (ma cfr., per quanto ricordato sopra, pp. 298-299, 301, 303, 305, 307, 308-309, 311).

²⁷⁴ P. PELLINI, *La stazione e il caminetto (sul “Trionfo della morte” di d'Annunzio)*, in P. PELLINI - M. POLACCO - P. ZANOTTI, *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele d'Annunzio, Gabriel García Márquez e parecchi altri scrittori*, cit., pp. 35-94.

tale recupero, al di là del poco fecondo gioco dei «plagi», ormai tradotto, questo sì, nella mutevole e *aperta* discorsività della fonte, non ha innescato molti seguiti a quelle brillanti ricerche in cui si è impegnato, anni or sono, un Mario Praz, «conservatore» illuminante, o un Guy Tosi, che con verifiche testuali sul versante più propriamente francese – quale è quello che io stesso, oggi, ho qui voluto tentare, con qualche rapida intersezione con le lettere inglesi, consegnata alle note²⁷⁵ – ha

²⁷⁵ E aggiungerei qui quel Thomas Hardy che, nel suo ultimo romanzo – ed è significativo – *Jude the obscure*, anch'esso uscito nel 1895, condanna l'omonimo protagonista a morire di tisi, lasciandolo naufragare, in compagnia di una altra particolare *femme fatale*, Sue Bridehead, in uno sterile e spurio «classicismo» di immagini sacre e pagane, simile a certe prospettive ibride ed antitetiche del Merežkovskij di *Giuliano l'Apostata* (1896); evocato, del resto, da Hardy in virtù di un volume di Gibbon che mette in mano all'eroina mentre di tanto in tanto ella contempla delle statuette pagane che contrastano con l'arredamento della stanza della casa cristiana dove vive all'inizio della storia («It was a volume of Gibbon, and she read the chapter dealing with the reign of Julian the Apostate. Occasionally she looked up at the statuettes, which appeared strange and out of place [...]»). Sue, infatti, è una donna che – pur non dotata di una solennità statuaria, scultorea ma, al contrario, di un'animazione nervosa e di una vivace mobilità, anche poco artistica («There was nothing statuesque in her; all was nervous motion. She was mobile, living, yet a painter might not have called her handsome or beautiful») – è pure attratta da copie di marmi antichi («copies of ancient marbles») che acquista al mercato, fa entrare come fagotto pagano in Christminster, città più cristiana della regione («Occasionally peeping inside the leaves to see that Venus's arm was not broken, she entered with her heathen load into the most Christian city in the country [...]»), e segretamente contempla, vegliando silenziosamente, in un contrasto con gli altri «segni» della cristianità sparsi nella stanza e invasi dall'ombra («She was of an age which usually sleeps soundly, yet to-night she kept waking up, and every time she opened her eyes there was enough diffused light from the street to show her the white plaster figures, standing on the chest of drawers in odd contrast to their environment of text, and martyr, and the Gothic-framed Crucifix-picture that was only discernible now as a Latin cross, the figure thereon being obscured by the shades»). Ed è un rovesciamento significativo, quello di Sue che contempla statue, seppur in miniatura. Significativo, a livello extratestuale, per quell'Hardy che ci aveva già introdotti a rovesciamenti del genere, quando, come suggerisce Sergio Perosa, nel racconto *Barbara of the House of Grebe* (1890) «è l'eroina che ama la statua dell'amante morto, in un rovesciamento della storia di Pigmalione nonché della posizione finora «passiva» della donna». E significativo, mi pare, pure a livello intertestuale, perché quelle copie di marmi antichi divengono quasi, all'inizio della storia, moniti ciechi di una sensualità e di una maternità prima respinte e poi sofferte, pur nell'avvenuta procreazione, come perdita, oblio, follia, sterilità, morte tragica dei bambini di Sue e del suo uomo, Jude, in un tragico e irreversibile azzeramento dell'azione, in un romanzo che, come *Le vergini delle*

sempre ottenuto eccellenti risultati²⁷⁶.

rocce di d'Annunzio, resta un romanzo di idee. E, a questo proposito, non è forse inutile chiudere questa nota con un giudizio di Cassola: «*Jude* è deliberatamente un romanzo d'idee. I protagonisti, Jude e Sue, sono due intellettuali. Di azione ce n'è ben poca e in ogni caso non è determinante per lo svolgimento della vicenda». Per *Jude* cfr. TH. HARDY, *Jude the obscure*, Edited with an Introduction by P. INGHAM, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996, pp. 96, 90, 95, 97. Cfr. poi S. PEROSA, *L'isola la donna il ritratto, Quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 104 (nota 5); C. CASSOLA, *Grandezza e solitudine di Thomas Hardy*, in *Il romanzo moderno*, Milano, Rizzoli, 1981, [pp. 71-122], p. 119. Infine, per i passi di Hardy citati sopra in inglese faccio seguire la trad. it. di S. CECCHI D'AMICO da TH. HARDY, *Jude l'oscuro*, con Introduzione di G. FINK, Torino, Einaudi, 1990, pp. 100, 94-95, 99, 101, integrando con un breve suggerimento in parentesi quadra al fine di sottolineare quanto si è venuto qui discutendo: «Era un volume di Gibbon. Lesse il capitolo sul regno di Giuliano l'Apostata. Ogni tanto guardava le due statuette che apparivano strane e stonate in mezzo agli altri oggetti e quadri della stanza»; «Non c'era nulla di solenne [statuario, scultoreo] in lei, bensì un'animazione nervosa. Era mobile, piena di vita; forse un pittore non l'avrebbe neppure giudicata bella»; «Di tanto in tanto guardava tra le foglie per sincerarsi che il braccio della Venere non si fosse rotto e rientrò col suo fagotto pagano nella città più cristiana della regione»; «Alla sua età di solito si dorme bene, ma quella notte Sue vegliò a lungo; ogni volta che riapriva gli occhi scorgeva, illuminate dal chiarore che veniva dalla finestra, le due figure bianche in piedi sulla scrivania, in curioso contrasto coi circostanti martiri, pergamene e col quadro simbolico incominciato in stile gotico, che appariva semplicemente come una croce latina, in quanto l'immagine era completamente velata dall'oscurità».

²⁷⁶ Del Praz è giusto richiamare, oltre al citato *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, anche *Il patto col serpente. Paralipomeni a "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano, Mondadori, 1972 (poi Milano, Leonardo, 1995). Ma su Praz e sul suo «conservatorismo» cfr. quanto dico alla nota 5. Mentre per quanto riguarda G. Tosi cfr., oltre ai tre articoli citati nella nota 12, *D'Annunzio et le symbolisme français*, in AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 223-282; e *D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français – Les thèmes. La langue et le style. 1879-1886*, in AA.VV., *D'Annunzio giovane e il verismo*. Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 21-23 settembre 1979, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1981, pp. 59-106.

APPENDICE I

«UN FINALE SORDIDO E SENZA SCAMPO»

PER L'ADULTERIO *FIN DE SIÈCLE*

«Inventario del mondo» e seduzioni romanzesche,
naturalismo e *décadence* ne *La Regenta* di Clarín

I. *Chiave d'accesso*

Nella nota di quarta di copertina de *L'eredità Ferramonti*, un romanzo di Gaetano Carlo Chelli del 1883 ripubblicato per la prima volta nel 1972 nelle famose «Centopagine» di Einaudi, Italo Calvino alludeva a certi romanzi di Pérez Galdós per il «personaggio di donna [che] domina il libro» e per «un senso di chiuso e di opaco [che] grava su animi e atmosfere».

Questo è uno dei pochi riferimenti all'isolato e non molto conosciuto romanzesco spagnolo della seconda metà del XIX secolo che ho trovato nelle presentazioni di romanzi italiani ottocenteschi centrati sul tema dell'adulterio; perché *L'eredità Ferramonti* è un romanzo che termina con un adulterio svelato, un adulterio, cioè, che diviene di dominio pubblico, e in maniera scandalosa, proprio come quello del romanzo di Clarín. Pérez Galdós, poi, è del 1843, Clarín del 1852, e Pérez Galdós, come è noto, «dialoga» con *La Regenta* (1884-1885) in *Fortunata y Jacinta* (1886-1887); dialogo, però, specularmente orientato dalla critica verso il passato di *Madame Bovary*, e spesso senza evocare, per le *métamorphoses du désir* che lo nutrono, più lontane origini castigliane.

II. *Camere preparate*

Sono piuttosto, allora, la letteratura francese e quella russa e tedesca a costituire da sempre i punti di riferimento ideali, tradizionali, per il tema dell'adulterio nella seconda metà dell'Ottocento e a offrire alcove adulterine, camere più o meno isolate,

segrete, intime celle; a offrire, insomma, camere preparate, di cui il resto del romanzesco europeo sembra essersi servito in maniera alquanto sconsiderata. Le influenze, le citazioni, i dialoghi sono stati tradotti in plagi e appiattimenti, rapidi, inconsulti. *La Regenta*, si è detto, non è che una versione spagnola di *Madame Bovary*.

Fatte le debite differenze, il romanzesco italiano del secondo Ottocento, legato al tema dell'adulterio, ha subito la stessa sorte. Quando si è cercato di capire perché Verga, dopo aver pubblicato *I Malavoglia*, ci abbia offerto *Il marito di Elena* (1882), si è pensato – da Lugli a Portinari – all'influenza di *Madame Bovary* (1857). E per quel d'Annunzio che, dieci anni dopo, pubblica *L'innocente* (1892), si è evocato il romanzo russo e alcuni luoghi di Tolstoj in particolare. Poi, una certa letteratura tedesca, non univocamente legata al tema dell'adulterio, ha segnato soprattutto il passaggio fra un secolo e l'altro, in direzione decisamente «moderna»: il Fontane letto come correlativo romanzesco dei più celebri drammi del norvegese Ibsen emerge ancora nelle pagine recenti di Giorgio Pressburger, che proietta verso «le grandi riduzioni novecentesche di Kafka e di Beckett» il finale di *Effi Briest* (1895), situandolo ben al di là del «suicidio di Anna Karenina e di Madame Bovary» nei due omonimi romanzi di Tolstoj e di Flaubert. Altri vent'anni, del resto, sono passati. 1857, 1877, 1895.

III. *Suicidi, malattie e chiuse romanzesche*

Ma leggiamo le conclusioni di Pressburger: «Le due grandi deluse danno una risposta alla società, al mondo che le circonda. Effi Briest porta con sé il proprio dramma senza possibilità di soluzione. Se non ci fosse la malattia a condurla rapidamente verso la morte, il lettore resterebbe incatenato a un finale sordido e senza scampo. Da questo punto di vista il “vecchio Fontane” è molto più crudele e moderno dei due geniali contemporanei».

«Se non ci fosse la malattia». Ma la malattia, di fatto, c'è. Una malattia alla moda, che sta lentamente passando di moda.

La tisi. Una patologia che molti narratori italiani postunitari utilizzano per sublimare gli istinti più bassi dei loro protagonisti ed elevare il corpo femminile al cielo, sgravandolo della sua pericolosa e infetta materialità. Luigi Capuana, in *Giacinta* (1879), contrappone all'amore basso e volgare che Andrea nutre nei confronti dell'isterica protagonista il sentimento che gli ispira la «rosea figura» dell'Elvira, giovane, evanescente tísica che trapassa. Una malattia romantica, dunque, legata alla passione e alla consunzione che questa bene o male determina e che all'altezza di *Effi Briest* può quasi sembrare un suicidio. Henry James, già in un racconto del 1878, *The marriage of Longstaff*, ridicolizza questa patologia letteraria. E dello stesso anno di *Effi Briest* sono i *Cuentos morales* (1895) di Clarín. In uno di questi, *El dúo de la tos*, si insinua, con una certa malignità, una frase assai significativa: «En estos tiempos, ni siquie- ra los tísicos son consecuentes románticos».

Allora, forse, «il finale sordido e senza scampo» che Presburger fa dipendere da un condizionale, spia grammaticale d'un compromesso letterario che non vuole ammettere, non c'è. O, meglio, non si verifica del tutto. L'esorcismo patologico funziona ancora, argina e sublima. La chiusa romanzesca ci consola. *The end* e qualche lacrima per Effi, come, prima, per Anna ed Emma, o, dopo, per Edna, la splendida protagonista di *The awakening* (1899) di Kate Chopin. Non ci sono più catene per il lettore, perché non c'è più vita. Quella vita che resta ancora da vivere, invece, alla fine de *La Regenta*. 1885, dieci anni prima del romanzo di Theodor Fontane.

Ed è proprio dal finale veramente «sordido e senza scampo» della *Regenta* che conviene partire per cogliere l'originalità, la forza, la ricchezza ma, al tempo stesso, i limiti della strategia romanzesca ottocentesca di Leopoldo Alas, in arte Clarín. Una strategia dove il tema dell'adulterio, assai triste in sé, sarà continuamente vivificato da un "inventario del mondo" che si apre a molteplici seduzioni romanzesche, oscillando fra naturalismo e *décadence* e quasi giocando fra due vite, due esistenze al prezzo di una, Eva e sue patologie comprese.

Quasi.

IV. *Sei personaggi contro l'«inventario del mondo»*

Prima di approdare al finale della *Regenta*, comunque, è meglio produrre qualche osservazione sui personaggi principali. Sei in tutto, a mio avviso, ovvero il marito, Víctor, l'amico, Frígilis, la moglie, Ana, l'amante, Álvaro, il prete, Fermín, la serva Petra (di Víctor, prima, di Fermín, poi). Sono questi sei personaggi che quel finale impongono più degli altri, apparentemente forzando i confini del microcosmo e della coralità provinciale, del mondo di Vetusta di cui lo scrittore borghese Clarín fa l'inventario.

Apparentemente, perché il naturalismo di Clarín si manifesta – e così rivela il suo carattere totalitario e il suo limite più ovvio – nella traduzione dell'inventario (di un ambiente e dei personaggi che ci vivono) in una mappa che non può essere ridisegnata da nessuna seduzione romanzesca, da nessuna tentazione della *décadence*, neppure estrema e letterariamente complice: dalla follia al suicidio, dal suicidio al sangue, all'assassinio. Si badi: ogni seduzione è ben attivata ma è destinata a naufragare. Ogni seduzione romanzesca, ogni tentativo di ribattezzare il mondo in cui si vive e di ribattezzarsi fallisce e specchia il suo fallimento in un “correlativo oggettivo” che la realtà di quel “piccolo mondo” di provincia offre come unica, possibile esistenza. Se sei l'amante, resti l'amante; se sei il prete, resti il prete, anche se non ci credi più, anche se non ci hai mai creduto. Le metamorfosi della seduzione arricchiscono il “sottosuolo psicologico”, l'*underground* irrazionale, ma non legittimano la lotta dei sei personaggi contro l'«inventario del mondo».

Non a caso la storia de *La Regenta* è riassumibile facilmente, al di là delle sue ottocento pagine. L'inventario non offre mai spinte centrifughe ma ribadisce e serve con costanza – anche quando ciò non appare in maniera evidente – una spinta *centripeta*. Vetusta è un centro, è un polo d'attrazione che nessun viaggio, nessun *ailleurs* (nemmeno l'«autre scène» dell'America, il sogno spagnolo del secolo d'oro), nessuna rivoluzione, politica, militare o urbana, topografica, può alterare, mutare nella sua identità e, direi quasi, fisionomia. È, questo, il rischio e il fascino

del naturalismo vero: il mondo è qui, bisogna descriverlo, possederlo, non costituirlo. Un'alba nuova travalica "il diritto di mettere le mani in pasta", almeno tanto quanto la tentazione del tramonto. E se il mondo è qui come presenza, al limite anche troppo ingombrante, è inutile perdere se stessi in un tentativo di ridefinirlo, tendendo verso un ideale altisonante, che non può essere né l'amore, né la religione, né l'arte, e nemmeno in fondo – ed è questo il mirabile punto d'approdo dell'astuto e ironico Clarín – la natura, la natura del paesaggio e degli uomini.

V. La fede nei contrari

Ana, la bellissima Anita Ozores, ha ventisette anni, all'inizio del romanzo (trenta o poco più alla fine), ed è sposata a un presidente di tribunale in pensione, il *regente*, don Víctor Quintanar, che «era stato bello, non c'era dubbio. Benché i suoi cinquanta e più anni sembrassero sessanta» (Clarín, *La Presidentessa*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Introduzione* di Dario Puccini, Torino, Einaudi, «I Millenni», 1989, p. 60; d'ora in avanti, seguirà ogni citazione il solo numero di pagina).

L'operazione matrimoniale è stata promossa e patrocinata da Frígilis, amico del *regente* e uomo buono ma solitario, amante più della natura che dell'umanità. E la natura non aiuta, non compie metamorfosi salvifiche in questo romanzo, neppure a partire da un territorio assai vergine, dalla *terre nouvelle* di una giovane moglie. Credere alla natura non significa conoscerla. Dietro l'amore per il paesaggio, dietro il suo sostenitore più acerrimo, Frígilis, si annida un difetto evidente, marcato, caricaturale finanche ma drammatico: la fede nei contrari. Frígilis resta un buon misantropo, che sbaglia parecchie mosse nella *Regenta*, un po' come Fra Cristoforo nei *Promessi sposi*.

Ana, dunque, è una giovane moglie, senza figli (elemento su cui occorrerà ritornare), che conduce una vita fin troppo solitaria e casta, nel senso che il marito non pensa ad assolvere i suoi doveri coniugali ed anzi, talvolta, provando a colmare un vuoto, a terminare un'esperienza monca che si trascina dalla giovi-

nezza, cerca ed eccita inutilmente la serva Petra. Quest'ultima poi, verso la fine del romanzo, verrà definita *tout court*, dallo stesso don Víctor Quintanar, «puttanella ipocrita» (693) o, secondo una *variatio* edulcorata, «meretrice ipocrita» (694).

È lo stesso errore di Frígilis, ma di segno opposto, e, nelle sue conseguenze dirette, più grave. Infatti, credere nella serva puttana è uguale a credere nella moglie fedele. Nel caso di don Víctor, però, credere a nature opposte implica non solo la perdita dell'umanità ma anche della propria vita. Ignorare e svilire piuttosto ingenuamente l'intelligenza pratica della serva – di quella «biondina» che causerà di fatto la sua morte, divulgando per prima l'adulterio – significa non solo morire al mondo degli uomini ma morire a tutti gli effetti.

VI. *Un segreto di pubblico dominio*

Anita, anche se è spirito dedito fin dall'infanzia a letture e fantasticherie, anche se è d'indole solitaria, non è schiva al punto da odiare il mondo degli uomini come Frígilis: non esce dal mondo e anzi proprio nel mondo acquista via via una specie di aureola, una fama di donna onestissima, ereditando così, facilmente, l'appellativo di *regenta*, che la consacra come vero *alter ego* femminile dell'onestissimo ex-presidente del tribunale di Vetusta, in quanto moglie fedele, morigerata e stimata.

Essere celebre non aiuta, non ha mai aiutato. Consegnare un *dedans* più o meno puro, quasi perfetto, a un *debors* che non lo è e che, soprattutto, non pretende esserlo, se non superficialmente, come *debors* per l'appunto, significa garantire, con ogni probabilità, una contaminazione di quello stesso *dedans*. Dietro la fama di Anita Ozores, ovviamente, si nasconde l'invidia dell'intera cittadina, microcosmo opprimente dove «un senso di chiuso e di opaco grava su animi e atmosfere» e dove il potere e il destino di una donna siffatta, del «personaggio di donna [che] domina il libro», è in mano ai preti, a qualche aristocratico e a qualche *parvenu*, il nuovo borghese che ha fatto i soldi ol-treoceano.

La contaminazione del *dedans* si propaga a contatto di un mondo, di un *debors* che presenta la situazione ideale per un adulterio. Adulterio che, oltre che cosa triste, comicamente triste, dovrebbe restare anche cosa di poco conto. Un gioco di società, niente di più. Un gioco per la piccola società di Vetusta, che amerebbe veder cadere la *regenta* fra le braccia del dongiovanni di turno, don Álvaro Mesía. Lo scopo, ovviamente, è quello di assimilare il *dedans* al *debors*, di tradurlo, di possederlo, e non di condannarlo. La condanna scatta nel momento in cui un prete, don Fermín de Pas, il canonico che si innamora della *regenta*, si vuole sostituire a un dongiovanni (quasi in una guerra di titoli d'onore) e una piazza si vuole sovrapporre ad un'alcova, allo spazio segreto, intimo, rassicurante dell'adulterio.

L'adulterio può, anzi deve essere noto. È un segreto di pubblico dominio, che però non va proclamato e rappresentato "in piazza", fra una processione e un duello. Il gioco dell'adulterio – al limite anche il crimine dell'adulterio – deve essere giocato in silenzio ed essere sempre associato alla dissimulazione, oltre che all'immagine di moglie modesta e ritrosa, proprio come nel chelliano *L'eredità Ferramonti* (1883). Il gesto sguaiato non è accettato: la «trasgressione» deve rientrare nel «contratto» sociale, che la assorbe e la regola – si potrebbe qui semplicemente ribadire, utilizzando le note categorie di Tony Tanner. Il suicidio plateale dell'amante di Irene, protagonista del romanzo di Gaetano Carlo Chelli, il duello di don Víctor, marito tradito, con don Álvaro – l'amante di sua moglie, che lo uccide, fugge e va a vivere a Madrid, privando così Vetusta della sua presenza prestigiosa e, indirettamente, di quella, altrettanto prestigiosa, di Ana – sono rifiutati.

VII. «*Pacifica tradizione del crimine silenzioso*» *versus esaltazione dei personaggi*

Il microcosmo di Vetusta non può allargare i suoi confini al punto da riconoscere e legittimare la passione di un prete, né accettare pubblicamente un adulterio finito in duello, e con un

morto, per di più. A Vetusta, dove «neppure nei giorni della rivoluzione era stato sparato un colpo», dove «non era costata neppure una cartuccia la conquista dei diritti inalienabili dell'uomo» (757), non si può accettare e far rientrare di straforo, nell'economia del gioco adulterino, la morte di don Víctor Quintanar: «Quel colpo di Mesía, di cui era colpevole «la Presidentessa», rompeva la pacifica tradizione del *crimine silenzioso*, morigerato e prudente» (757; mio il corsivo). Il «crimine silenzioso», insomma, non accetta l'esaltazione di cui sono vittime privilegiate tre, almeno, se non quattro, dei sei personaggi principali della *Regenta*: Ana (su cui ritorneremo nel paragrafo successivo), don Víctor Quintanar, don Fermín de Pas, e, in un senso diverso, Frigilis.

Don Víctor si esalta per il teatro, le commedie, i drammi, recita versi dal mattino alla sera, avrebbe voluto fare l'attore: l'esaltazione cui spesso si lascia andare – magari di notte, in piedi sul letto, con una spada in pugno, mimando un duello, spiato dalla moglie che cerca invano un abbraccio – gli proviene dall'*arte*. Don Fermín De Pas, il canonico, è vittima di un *amore* non proprio spirituale, di una passione che lo spinge sempre più nel dominio del soprannaturale, ben al di là degli orizzonti metafisici di una *religione* che del resto lo esalta troppo, proprio come l'amore: il canonico scivola dunque verso metamorfosi davvero interessanti, diabolici picchi di quelle seduzioni romanzesche cui Clarín indulge e con cui strizza l'occhio a una *décadence* piuttosto estesa, fra richiami al romanzo gotico, nero, di fine Settecento, echi faustiani ed esalazioni vampiresche di fine Ottocento. E non credo, anche se qualche critico lo ha indicato, forse volendo maggiormente ancorare lo scrittore spagnolo al naturalismo e alla logica dell'«inventario», che *La faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola, del 1875, possa spiegare per intero la nascita e l'evoluzione di un personaggio come quello di don Fermín de Pas. Sempre ammesso poi che lo stesso romanzo d'Émile Zola non viva di altre seduzioni, comprese quelle appena ricordate: il V volume dei *Rougon-Macquart*, infatti, pur all'interno di un discorso centrato sull'ereditarietà e su un microcosmo provinciale, occupa un posto a parte nel ciclo zoliano,

soprattutto per le istanze mitiche e gli approdi metafisici che lo caratterizzano e che lo differenziano dagli altri testi, compresa la precedente *Conquête de Plassans*, del 1874, altro presunto modello per *La Regenta*. In altra direzione, allora, «aux moires élargies des cantiques», e allargando gli echi prodotti da un comparatista di alta levatura come Tosi, indicherei piuttosto *La faute de l'abbé Mouret* come un possibile modello per un certo d'Annunzio: e penso soprattutto all'universo «dépeuplé» e intagliato, scolpito, a metà fra sacro e profano, nel marmo, a quell'universo antico e, in qualche modo, monolitico delle *Vergini delle rocce*, del 1895, che evocherò ancora in relazione alla *Regenta*, anche in rapporto alla fortuna di un certo *roman-péplum*.

Ma su don Fermín de Pas occorrerà ritornare a più riprese. Ora bisogna invece rievocare rapidamente Frígilis, la quarta e certo più ambigua vittima dell'esaltazione. E bisogna subito ribadire l'esaltazione che a Frígilis – uomo di scienza, razionale, pratico, e, in quanto tale, anche uomo di mondo, in un certo senso – proviene dalla *natura*, dalla libertà particolare che vi respira: una libertà che lo isola e lo rende misantropicamente 'altro' rispetto alla coralità provinciale di Vetusta, come si anticipava, e a cui il buon uomo vuole guadagnare don Víctor e, soprattutto, Anita. L'esaltazione di Frígilis, allora, nell'economia del romanzo, non è tanto importante in sé ma in quanto mediatrice di stimoli nuovi ad una esaltazione sempre *in fieri* come quella di Ana; un vero *work in progress* mai concluso, nemmeno dalla fine della narrazione, alla quale la protagonista sarebbe anche disposta a soccombere, credendo finalmente nelle chiuse romanzesche attivate dalle eroine adulterine di Flaubert e Tolstoj.

Clarín, no.

VIII. *Frígilis, Ana, il demone dell'esaltazione e un "medico-esorcista"*

L'esaltazione di Frígilis, che trasmuta il desiderio di natura, lo trasferisce in quel recipiente incolmabile che è il corpo cavo di un'identità femminile (e sociale) in crisi, ci permette dunque di

accedere a una Ana «eccessiva... vivace... esaltata» (p. 661), posseduta dal demone dell'esaltazione. Questo accesso frígiliano dispone del personaggio femminile in maniera più funzionale e meno parziale, rispetto alle esaltazioni sopra scorse, e lo reperisce nella sua quasi totalità, visto che, per un attimo, almeno, si specchia in esso senza filtrarne egoisticamente la natura. Perché Frígilis, nella natura, crede; crede nella *terre nouvelle* della giovane moglie come nel paesaggio, crede alla molteplicità della natura e non alla standardizzata umanità, cui vuole sottrarre, per tutto il romanzo, il *regente* e la *regenta*. In questo senso, Frígilis non è caratterizzato dall'adozione di un punto di vista particolare, egoista, giudicante, come quello degli altri quattro personaggi principali, il marito, l'amante, il canonico, la serva. Questi si affidano infatti a singole e certo più potenti esaltazioni; esaltazioni che sono tali a dispetto del naturalismo, in quanto da un lato soggette ad ambigue metamorfosi e dall'altro oltremodo disponibili nel mondo chiuso di Vetusta e dunque da questo stesso *small world* appiattite e ridicolizzate.

Ana, insomma, è un personaggio che non è legato, come don Víctor, don Fermín, a un'esaltazione particolare (che magari ambigualmente si sdoppia, come nel caso del canonico); Ana è un personaggio che vive di tutte le esaltazioni provenienti dagli ideali altisonanti dell'amore e della religione, dell'arte e della natura, un personaggio, insomma, che ha sempre bisogno di «uno stimolo forte» per essere, per vivere (pp. 661-2).

L'esaltazione molteplice, interminabile di Ana è riconosciuta bene e subito da Benítez, il medico, che è figura ricorrente nella narrativa naturalista e in quella (anche «approssimativamente») verista di casa nostra (come nella più vicina riscrittura di *Giacinta*, del 1886, di Luigi Capuana).

Benítez è il medico 'vero' del romanzo, che parla poco e preferisce agire ed è opposto al medico del bel mondo, il dottor Somoza, che si sottrae spesso al suo compito istituzionale, si rifugia in qualche discorso alla moda (quello dei nervi su tutti) e si allontana subito dal malato che non guarisce piuttosto che da quello che guarirà sicuramente. Al contrario, il giovane, sensibile e preparato dottore, con la «teoria degli eccessi» e con il suo

buon senso, sfuma un po' il discorso sui nervi e sull'attacco isterico, allora di gran moda per gli studi di Jean-Martin Charcot dei primi anni Ottanta, allontanando anche il connubio fra misticismo e isterismo, fra religione, arte e isteria, che pure nel romanzo si pone più volte all'attenzione del lettore e più o meno nelle modalità e nei percorsi visivi esemplari proposti due anni dopo l'uscita della *Regenta* da un celebre volume di Charcot e del suo allievo Richer, *Les démoniaques dans l'art* (1887).

Benítez, allora, può essere considerato una specie di "medico-esorcista". Nel senso che è un medico che, in pieno positivismo, non cede alle lusinghe della *scienza medica* e con essa non si esalta. Soprattutto, con la scienza medica non esalta, non amplifica la realtà. Egli mira, piuttosto, ad allontanare *les démoniaques* e i demoni dell'esaltazione. Cura Ana difendendola, in modo triplice, da sé stessa, dalla realtà, dalla medicina. E ci riuscirebbe, se non fosse, anch'egli, un interprete dell'esaltazione di Anita Ozores, un uomo che aggredisce la realtà con l'intelligenza, la cultura e la possiede attraverso le parole. Quelle parole che cambiano insieme ai personaggi che le enunciano, quelle parole che possono sublimare o degradare una realtà.

IX. Degradazione > sublimazione

Infatti, Benítez, con la teoria degli eccessi applicata ad Anita, seduce e convince don Víctor, che ne parla ingenuamente a don Álvaro (p. 692), aumentandone così le speranze di libertinismo incallito: una volta conquistata, Ana, esaltata dal nuovo «stimolo forte» dell'amore, offrirà al dongiovanni piaceri infiniti. E così sarà, in effetti. Solo che anche questa esaltazione di Ana non può essere accettata, e non così paradossalmente, e viene ribattezzata volgarmente dal libertino come «fame». Il medico Benítez parla di «stimolo forte» e compie una sublimazione, il libertino materialista don Álvaro parla di «fame» e compie in senso inverso una degradazione. Ad ogni modo entrambi traducono l'esaltazione dell'amore cui Ana affida la sua vita, il suo stare al mondo. Ma l'alternanza fra sublimazione e degradazio-

ne non si esaurisce in un'opposizione di massima. La degradazione avrà la meglio sulla sublimazione.

In una società costruita dai punti di vista ora evocati e dalle rispettive traduzioni, in una società come quella di Vetusta, di cui don Álvaro è un punto di riferimento più prestigioso di quello del medico Benítez, l'amore di Anita non può essere compreso e sublimato nemmeno nell'adulterio. Si potrebbe dire che Ana, dal punto di vista 'corale' di Vetusta, è un'adultera non riuscita, come non era riuscita, del resto, come «santa», quando si esaltava con la *religione*. L'ascesi stessa nasconde delle insidie, dalle «speculazioni mistiche» di Ana alla passione terrena del canonico.

È molto significativo, del resto, che lo stesso don Fermín De Pas, il bel canonico, «vedeva la sua amica troppo incline alle speculazioni mistiche, temeva che cadesse nell'estasi, sempre legata a complicazioni nevrotiche; era assolutamente necessario evitare che lo incolpassero di un'altra malattia di Ana, assai probabile se avesse continuato su quella strada. Consigliò l'attività delle opere buone» (510-11). Dietro questa nuova traduzione dell'esaltazione, questa volta religiosa, di Anita Ozores, è ovviamente non solo l'idea che «le opere pie e il culto esterno [...] tengono sotto controllo l'immaginazione» (p. 522), le «speculazioni mistiche», ma anche l'interesse privato del canonico: «[...] il canonico inflù quanto poté su quello spirito che era riuscito a dominare per strapparla dalla contemplazione e attrarlo verso la vita attiva. "Se Ana si fosse troppo esaltata, si sarebbe dimenticata di lui, che in fin dei conti era un essere finito". Santa Teresa aveva detto, e Ana lo rammentava ad ogni istante, che le pareva "lampante poco stimare tutto ciò che ha fine"; e siccome don Fermín doveva finire, gli seccava che per questo Anita lo tenesse in poco conto» (p. 511).

La traduzione dell'esaltazione del personaggio femminile che domina il libro, sia essa legata all'amore o alla religione, alla scienza o all'arte, fatta attraverso il punto di vista di un vetustense, più o meno influente, da don Álvaro a don Fermín de Pas, dal medico a don Víctor, è sempre legata a un interesse privato, che può coincidere sia con il distacco – inizialmente

positivo, esorcizzante – della scienza medica, sia con l'egoismo particolare di una passione singola, più o meno sublimata, ma sempre, infine, degradante: si passa così dal discorso sulla finitudine dell'uomo, serio ma filtrato dall'ironia dell'autore, a quello sulla «fame» sessuale di Anita. Due discorsi apparentemente diversi, dietro i quali si agita un timore molto simile. Un timore legato al senso della fine.

X. Il senso della fine e la cura dello scandalo

Don Fermín de Pas sa che non potrà seguire Ana nelle sue «estasi», dal momento che si sta scoprendo sempre più un uomo, «finito», irretito proprio da ciò che lo rende tale, la carne, e sempre meno, di conseguenza, un «fratello spirituale», un essere che partecipa del mistero, senza fine, di Dio. Per di più, per il canonico, la *religione* non è mai stata un mistero ma piuttosto un modo di organizzare la vita, sua e degli altri, una carriera, insomma, come per don Álvaro, in fondo, è stato l'*amore* (pratica dell'adulterio compresa). E don Álvaro, infatti, ragionando proprio sulla «fame» di Anita e sulle energie sessuali che devono essere investite per saziarla – attraverso il suo punto di vista di ateo, materialista, libertino, che pensa a Dio solo quando sta male – si percepisce anche lui come uomo «finito», sebbene in un senso lievemente diverso, e così comincia a non disperdere le proprie forze.

È il senso della fine. Ed è anche, nella strategia romanzesca di Clarín, l'inizio della fine: don Álvaro non soddisfa più Petra, la serve, per comprarne il silenzio e la complicità, convinto che basti qualche mancia in più per quella «puttanella ipocrita», come la chiama don Víctor che la vuole licenziare. Questi, infatti, sospetta ciò che non è successo e non succederà – Petra che rivela ad Ana le debolezze del marito – e ignora invece del tutto l'adulterio e la complicità duplice della serve con don Álvaro e con don Fermín. L'astuta Petra, dal canto suo, appena non può più godere delle carezze (evidentemente raffinatissime) di don Álvaro, corre dal canonico e gli racconta tutto. L'a-

dulterio sta per trasformarsi in uno scandalo.

Lo scandalo, del resto, è l'estrema risorsa del naturalismo, che si mette sempre a fare l'inventario di un mondo in fermentazione, in subbuglio. L'evento trasgressivo, eccezionale, unico, anche, ma ripetibile (come le "spese" della vita borghese, non più ancorata a "rendite" eterne, divine, utopiche), attrae il romanzesco naturalista, che poi però lo vuole ricomporre, in maniera più o meno drammatica, ma senza lasciare troppi morti sul campo.

La cura dello scandalo ovvia al senso della fine, proprio perché una fine impone. Rende l'atmosfera, e gli elementi che in essa si agitano, meno apocalittici, decadenti. Traduce l'eccessivo, l'abnorme in una pratica quotidiana volgare, degradante. Traduce anche, per esempio, la "paura di castrazione" di un libertino *âgé*, alle prese con l'età e i suoi demoni, nella «fame» di una giovane moglie frustrata.

XI. *Una tappa speciale dello scandalo: la processione del venerdì santo*

Non si capisce però e non si apprezza fino in fondo il «finale sordido e senza scampo» del romanzo di Clarín se non si ritorna su don Fermín e su Ana. Mentre Álvaro e Petra, infatti, sono due esponenti – il primo dell'aristocrazia, la seconda del popolo – di quel piccolo mondo provinciale di Vetusta che ruota intorno al «crimine silenzioso», dall'avventura all'adulterio, don Fermín partecipa, un po' come Ana, di un'esaltazione che non può essere del tutto, nonostante le accortezze sue e della madre, incanalata in quel regime silenzioso. Certo, il bel canonico placa gli istinti più bassi con Petra in un vecchio fienile (e poi si guarda bene dal far divenire di pubblico dominio l'avventura, comprando la complicità della serva), ma ha anche e soprattutto bisogno di esaltarsi nel mostrare a tutti che Anita Ozores è «schiava» della volontà del canonico, «serva del suo confessore» (p. 619), e che in fondo Ana è la sua sposa, sottratta agli istinti bassi del volgare dongiovanni e – ma non si sa fino

a che punto – dei suoi.

La scena della processione del venerdì santo, in questa prospettiva, è da mettersi in relazione al duello, come suggerivo rapidamente nel paragrafo VI. È un gesto scandaloso, dove Anita, ormai pentita, si umilia pubblicamente, a piedi nudi, oscillando, accanto a un imperturbabile «nazareno» con «scarpe di vernice rossa», fra una penitente qualsiasi e l'identificazione somma con Maria, la madre che piange la morte del figlio, lei che madre non è mai stata e come madre non ha potuto mai esaltarsi; perché c'è da chiedersi se la maternità – desiderio che emerge in tutto il romanzo – avrebbe potuto essere un antidoto efficace e duraturo per l'esaltazione molteplice di cui soffre da sempre Ana.

La maternità, infatti, è stata sempre concepita come una specie di psicofarmaco per le donne esaltate, nervose, e proprio nella seconda metà dell'Ottocento, e nei decenni finali in particolare, la maternità è indicata come lo scopo per eccellenza dell'esistenza della donna, che incanala le sue energie, da un punto di vista sociale e non solo biologico, nella «normalità» istituzionale del parto e nell'educazione dei propri figli. La maternità è quindi l'obbedienza a un destino. Un destino biologico e sociale che ad Ana, per di più, è mancato fin dalla nascita, visto che la madre è morta nel darla alla luce. L'obbedienza, allora, è inevitabilmente (o quasi) proiettata altrove: nella *religione* e nell'*amore*, soprattutto, ma anche nell'*arte* (quando Anita pensa di fare la poetessa) e nella *natura* (quando con don Víctor e Frígilis si abbandona a «quell'esaltazione un po' selvatica, quell'eccessivo amore per i piaceri bucolici» (p. 692) – sono parole del marito, non certo di Frígilis).

La processione accentua poi una commistione di sacro e profano, che si produce con maggiore continuità nella seconda parte del libro (nei capitoli XVI-XXX), attraverso riferimenti alla cultura pagana, rilanciata in quegli anni, in generale, da un esotismo di marca squisitamente orientale e di lì a poco, nei primi anni Novanta, dalla fortuna letteraria del *roman-péplum*, che mescola religione ed erotismo a piene mani: si pensi solo a *Thaïs* (1889 e 1890) di Anatole France, dove, nella ricca e corrotta

città di Alessandria, al tramonto della civiltà ellenica, il monaco Pafnuzio, caratterizzato da un esaltato fanatismo e da una vita di rigorosa astinenza, cade vittima di una passione devastante per la bella, statuaria cortigiana ed attrice che offre il titolo al romanzo. E, al di là della stessa processione, in altri luoghi della *Regenta*, don Fermín de Pas sembra attivare proprio questa parabola esistenziale, certo in maniera meno drammatica, visto che il fanatismo del bel canonico è stato filtrato dalla madre e da una vita di *non* rigorosa astinenza. Un esempio, fra i molti, è la riunione della Santa Opera del catechismo, dove don Fermín contempla un'adolescente, quasi donna, in questi termini: «bianca come diaspro, con i tratti del volto regolari [...] curve armoniose [...] voce metallica – ripetuto due volte; e penso anche a Villiers de l'Isle-Adam e a *L'Ève future* (1886) – che esprimeva alla perfezione il fanatismo quasi incosciente di un'anima che veniva modellata per il convento [...] con braccia da scultura greca [...] sembrava una statua [...] una statua bellissima [...] il simbolo del fanatismo sentimentale, l'iniziazione dell'eterno femminino all'eterna idolatria. Il canonico, con la bocca socchiusa, [...] divorava con gli sguardi quell'arrogante amazzone [...] quel vestito grigio, che non copriva i piedi eleganti e un po' lunghi e lasciava intravedere due dita di gamba di matrona snella» (pp. 507-508; ma cfr. anche in questa prospettiva, nonostante il mutare del "punto di vista" che orienta il narrato, pp. 527, 566, 580, 610, 624 e, soprattutto, pp. 687-688). Così, il breve entusiasmo giovanile di don Fermín, maturato a contatto con i gesuiti, quel desiderio di partire missionario in Oriente sedotto dalla madre, Donna Paula, figura dedita a fare della religione un commercio (la maternità vera, in questo romanzo, non c'è!), si converte, si trasforma proprio seguendo i percorsi visivi del *roman-péplum* più raffinato, quello di ascendenza parnassiana. Sembra, infatti, di leggere Louÿs, anche se la parabola, come vedremo, è molto più simile a quella del France evocato: se il monaco Pafnuzio, alla fine di *Thaïs*, diventa un «vampiro», il canonico della *Regenta* è una «belva» pronta ad uccidere.

In questo contesto, allora, bene si situa l'immagine di Anita, che più di cento pagine dopo, durante la processione, si allego-

rizza – agli occhi di don Víctor e di don Álvaro, oltreché, ovviamente, a quelli di don Fermín de Pas – in una «schiava» che segue il carro del guerriero, del vincitore romano. Siamo, ormai, a *Quo vadis?*, al *roman-péplum* popolare: «Se la trascina dietro come un vincitore romano la sua schiava... dietro il carro di trionfo», commenta don Víctor Quintanar, il marito. Pensa invece don Álvaro, l'amante: «il rivale, apparentemente, godeva di un trionfo da guerriero romano, come diceva don Víctor, però... non l'aveva neppure sfiorata». È un punto di vista più maligno, senza dubbio, meno disposto alle trasfigurazioni leggendarie, antiche, cui indulge, pur per via negativa, l'esaltato marito di Anita. Se la metamorfosi femminile, infatti, resta un denominatore comune per i tre uomini, don Álvaro la esprime però attraverso il punto di vista materialista, corporale, che lo caratterizza con costanza e che è senza dubbio meno sensibile alle allegorie del marito-attore-poeta e alle visioni di schiave e matrone del canonico-monaco (p. 632).

La processione del venerdì santo, questa ricostruzione un po' pagana della salita al Calvario, culmina allora – come affermano bene i curatori spagnoli del romanzo, e Juan Oleza in particolare – in una «espectacular fusión de motivos religiosos y eróticos» e «una estética de la perversión (en la que, como crítico, [Clarín] había de interesarse por Barbey d'Aurevilly y Baudelaire, Nietzsche y Verlaine, D'Annunzio y Oscar Wilde)». E si potrebbe aprire ovviamente una bella parentesi su d'Annunzio, almeno da *Gli idolatri* (1884) all'episodio di Casalbordino nel *Trionfo della morte* (1894), fino a quella commistione di sacro e profano, di religione ed erotismo che si attiva nelle *Vergini delle rocce*, a partire, in particolare, dai personaggi di Massimilla e Violante.

XII. *Un vampiro, un Faust e la corallità di Vetusta*

Ma quello che qui più interessa è il romanzo di Clarín e soprattutto il personaggio di don Fermín de Pas, cioè colui che nella *Regenta* innesca, con la complicità di Ana, questa «espec-

tacular fusión de motivos religiosos y eróticos». Don Fermín, infatti, è predisposto a tale compito, e ben prima del finale. La coralità vetustense, da un lato, e mirati interventi narratoriali, dall'altro, rivestono il canonico di quelle seduzioni romanzesche alle quali Clarín è interessato, almeno «como crítico», se non proprio come autore.

Di più. L'ironia dell'autore non raffredda del tutto la calda indulgenza nei confronti delle immagini notturne, gotiche della *décadence*. Queste ultime, poi, anche se appaiono di dominio pubblico, sembrano nascondersi bene, e molto più di quanto sappiano fare i giochi adulterini. Il romanzo gotico, del resto, ha sempre giocato a "nascondino" e il senso di chiuso e d'opaco che domina gran parte della *Regenta*, non del tutto ascrivibile all'atmosfera provinciale e silenziosa del microcosmo di Vetusta, favorisce la disseminazione di dettagli che decostruiscono l'immagine esteriore del canonico e ne rivelano un'altra, più interna, nascosta, alquanto diversa e bizzarra. Per un attimo, l'adulterio, lo scandalo, momenti e cure di una modernità inquieta, già trasfigurati nella processione, sembrano soccombere all'apprendistato secolare di un romanzesco che non ha ancora finito di manifestarsi e di sorprendere: *Dracula* è del 1897.

Già nel capitolo XXII, a duecentocinquanta pagine dalla fine, il canonico è definito un «vampiro spirituale, che succhia il sangue delle nostre figlie» e a cui i vetustensi sono costretti a pagare «un tributo di sangue [...] il tributo delle cento vergini» (p. 535). Prima della processione, ma sempre nel capitolo XXVI, don Fermín de Pas – che risponde con calma eccessiva alla chiamata dell'ateo di Vetusta, don Pompeyo, che vuole confessarsi prima di rendere l'anima a Dio – è investito, tramite lo sguardo della collettività, non da una superiorità angelicale, celeste ma, al contrario, da una «superiorità diabolica». Nel capitolo seguente, il XXVII, troviamo don Fermín, di notte, avvolto in una «mantellina corta a forma di ali di pipistrello»: «Il suo abito era simile a quello che Mefistofele indossa nel *Faust*» (p. 655). E un richiamo al *Faust* è fatto anche al capitolo XXII, dove don Fermín è evocato come un «Faust ecclesiastico» (p. 536).

Ho volutamente incrociato le ultime citazioni per far risaltare il non casuale richiamo al *Faust* nella rappresentazione satanica di don Fermín de Pas, che si intensifica via via verso il finale (e cfr. almeno pp. 709-711, 729, 732-733), al quale approderemo fra poco (è condensato sostanzialmente nelle pp. 765-67). Ma anche se l'intensificazione del *portrait diabolique* del prete è davvero notevole, specie nelle ultime cinquanta pagine della *Regenta*, è comunque significativo che questa intensificazione sia posta quasi sempre in relazione alla corallità di Vetusta, che si fa garante e, in qualche modo, accorta sostenitrice dell'inventario del mondo dell'astuto Clarín. L'autore, infatti, continua a stimolarci e a solleticarci con un ritratto forte e rovesciato di don Fermín ma ha già predisposto argini ben solidi per controllarne e invalidarne anche le più estreme conseguenze: l'assassinio *in primis*, l'assassinio di Anita Ozores.

Il «piccolo mondo» di Vetusta ha già dovuto accettare la realtà di un morto, don Víctor Quintanar, sebbene nei confini leciti, quasi istituzionali, di un duello, e non può certo fare da sfondo a un altro assassinio, premeditato, “diabolico”, per di più, ed attuato, paradossalmente, dalla mano di un prete. Passi il dongiovanni, don Álvaro, ma il canonico, lui no. Fra naturalismo e *décadence*, fra antico e moderno, il «piccolo mondo», per restare tale, non può accettare e assorbire troppi gesti estremi. La via della modernità, aperta ed esasperata, che impone la «trasgressione» a scapito del «contratto» e che non si lascia più «inventariare», non può essere abbracciata dalla comunità di Vetusta. Due morti, due omicidi a Vetusta, suonerebbero un po' come due Ombrette affogate in *Piccolo mondo antico* (1895) di Antonio Fogazzaro. E a quel punto, neanche l'ironia di Clarín potrebbe far rientrare il gesto estremo, “doppio”, di don Fermín de Pas. La “serialità” è di un altro mondo: il nostro, a cavallo del XX e XXI secolo. Alla fine dell'Ottocento, in ambito naturalista, si impone – ed è più che sufficiente – un solo gesto estremo, che pone fine, innanzi tutto, alle esaltazioni romanzesche associate alle donne, oltre che a quelle degli altri personaggi principali: il suicidio dell'amante di Irene ne *L'eredità Ferramonti* (1883), la morte-“suicidio” del marito di Ana ne *La Regenta* (1884-1885).

XIII. Il “suicidio” di don Víctor e la fine dell'esaltazione

Sì, perché il marito di Ana si suicida o, se volete, si fa uccidere: lui, dotato cacciatore, che si è sempre esaltato per i duelli nei teatri, nel momento in cui si trova a “rappresentarne” uno, lo vive, rigettando l'esaltazione che lo avrebbe potuto salvare in favore di un perdono intimo, segreto, nei confronti dell'amante di sua moglie. Un perdono che non toccherà nessun vetustense ma che ha il valore di un sacrificio su cui bisogna spendere qualche parola. E proprio a partire dal fatto che nemmeno Frígilis capirà la scelta di don Víctor, se non subendone, anch'egli, ma in maniera inconscia, la conseguenza diretta: la fine dell'esaltazione. Tale fine, per Frígilis, si traduce in una solitudine meno agreste, meno naturale: il buon uomo interiorizza la scomparsa dell'amico convertendo la sua *sauvagerie* in una *sociabilité* sempre ristretta ma più umana, in una *civilisation* dove l'amore per la natura è filtrato da una disposizione nuova, più umanamente tecnica, scientifica.

La morte di don Víctor sancisce dunque la scomparsa dell'*esaltazione*, che nel romanzo ha sempre mascherato la *vita*, la vita vera. E dopo la morte di don Víctor, ai due personaggi che ne subiranno le più gravi conseguenze, ovvero Ana e don Fermín, resta solo quella *vita* da vivere. L'esaltazione dell'*arte* è uscita di scena con la morte del marito tradito. La *natura*, lo si è detto, resterà legata a un Frígilis meno solitario, ma nel suo aspetto più tecnico, scientifico di coltivazione e non in quello inseguito, in altri tempi, da Ana o da don Fermín, o dallo stesso Frígilis. E nel finale, poi, usciranno di scena l'esaltazione dell'*amore* e della *religione*. Quella religione che abbandonerà la seduzione romanzesca *fin de siècle* per rientrare a far parte dell'«inventario del mondo», come «merce», ovvero non più diabolicamente trasfigurata alla 'Monk' Lewis, ma appiattita dalle economie borghesi di Donna Paula, la madre di don Fermín de Pas, il bel canonico “in carriera”.

XIV. *Il finale*

Nel finale, un lettore “decadente” avrebbe preferito contemplare la morte di Anita Ozores per mano del canonico: il lettore del *Trionfo della morte* (1894) di d’Annunzio, sicuramente. Sarebbe poi risultato più facile uccidere Anita che Ippolita. Perché, l’ho già suggerito, Ana, nel finale, soccomberebbe volentieri, a differenza di Ippolita. La Sanzio si difende «come una fiera», è quasi un drago e così attiva la lotta dell’eroe, orientandola, al di là di ogni inettitudine, verso la prova suprema: Aurispa non rientra nei ranghi, come don Fermín de Pas. Giorgio muore ma uccide.

La morte, del resto, è l’unica possibilità di Ana per continuare “eternamente” ad esaltarsi, oltre ogni fine e al di là di un “suicidio”, originale, unico e, a suo modo, irripetibile: quello di suo marito, l’unico dei sei personaggi che esce dal mondo e impone uno stile, una scelta altra, isolata, idiota. La morte di don Víctor diventa un “classico”, quella in cui crede Ana una “barzelletta”.

Ma se una vittima crede alla morte, l’assassino fatica meno e può anche travestirsi da prete: un prete un po’ speciale, officiante un sacrificio un po’ particolare. E nella *Regenta* tutto (o quasi tutto, come abbiamo visto) sembra spingere in quella direzione. La metamorfosi diabolica, “bestiale”, spinge il canonico verso l’assassinio. E già a p. 733, ben prima del finale, leggiamo: «[...] uccido perché posso, perché sono forte, perché sono uomo... perché sono una belva».

Le ultime due pagine, poi, confermano il ritratto diabolico del prete: un de Pas avvolto dall’oscurità della cattedrale – completamente «deserta», eccezion fatta per i protagonisti estremi del romanzo di Clarín, Ana e don Fermín – fa «un passo da assassino verso la Presidentessa». Ma il limite e il valore, a un tempo, del naturalismo del romanziere spagnolo, impongono un finale ben differente, che rovescia – per tutelare l’«inventario del mondo» e fugare per sempre ogni seduzione romanzesca – la tragedia in commedia e il gesto estremo in un gesto squallido, basso, volgare.

Don Fermín si trattiene ed entra, seppur barcollando, in sacrestia: è un'azione chiaramente simbolica, che marca il rientro definitivo del canonico nel microcosmo provinciale di Vetusta. La cattedrale minaccia di crollare ma non crolla. Anche il diavolo, a Vetusta, preferisce fare il prete.

Ana, per contro, sviene: è un'azione decisamente patetica, che consegna e ben predispone il personaggio femminile ad un «risveglio» che diviene il simbolo di una vita squallida, non più sublimabile attraverso qualche liminale, estrema esaltazione. Ed infatti il risveglio femminile, provocato da un bacio, quasi «stuprante», di Celedonio, «l'accolito effeminato», apre il «finale sordido e senza scampo» de *La Regenta* per l'adulterio *fin de siècle*. Ecco le ultime stupende righe del romanzo di Clarín.

Ana tornò alla vita lacerando le tenebre di un delirio che le causava nausea.

Aveva creduto di sentire sulla bocca il ventre viscido e freddo di un rospo (p. 767).

Ad Ana, così, viene a mancare l'esaltazione suprema, quella della morte. Non solo le manca il gesto di sfida delle due grandi deluse, Madame Bovary e Anna Karenina, ovvero il suicidio; non solo le manca un'«uscita di sicurezza», la scappatoia della tisi, per esempio, di cui godrà ancora, invece, Effi Briest. Ad Anita manca proprio la possibilità di morire e dunque la possibilità di esaltarsi un'ultima volta, quasi sintetizzando e rivendendo insieme le diverse esaltazioni che ha vissuto e che il mondo di Vetusta – e il romanzo che ne fa l'inventario – ha negato una ad una.

Per di più, Ana è predisposta alla morte, una morte che la tuteli, in maniera quasi preventiva, da una malattia, la follia, che, in quella vita che le resta da vivere, solitaria e silenziosa, pare acquistare, di giorno in giorno, dopo la morte di don Víctor, uno spessore sempre più inquietante. A p. 760 leggiamo non a caso: «Tacere, vivere, senz'altra occupazione che sentirsi bene e lasciar passare le ore: era qualcosa, forse la cosa migliore. Forse era questa la strada tranquilla verso la morte... E Ana camminava senza paura. Non la spaventava morire, ma voleva

morire senza svanire nelle follie della debolezza mentale...».

A questo punto acquista particolare importanza la prima delle due frasi che chiudono il romanzo di Leopoldo Alas y Clarín: «Ana tornò alla vita lacerando le tenebre di un delirio che le causava nausea». Ana, cioè, dovrà vivere «lacerando le tenebre» del «delirio», della follia. Dovrà convivere con le «follie della debolezza mentale», ma senza che queste mutino in un asilo, in una specie di porto franco nel quale rifugiarsi. La follia che protegge Marina di *Malombra* (1881), di Antonio Fogazzaro, qui non si attiva: la follia non si traduce in un'esaltazione. Il finale gotico, da romanzo nero, del testo dello scrittore vicentino, è lontano. Ana non può attivarlo, non può attivarlo da sola: al limite, come si è appena visto, può predisporvisi. Ed è don Fermín de Pas l'unico che avrebbe potuto sfruttare questa predisposizione finale del «personaggio di donna [che] domina il libro». Ma non lo fa.

Di più. Ad Anita Ozores «le follie della debolezza mentale», il «delirio» provocano «nausea»: è la nausea nei confronti di una vita che resta da vivere «senz'altra occupazione che sentirsi bene e lasciar passare le ore». E questa è davvero, a mio umile avviso, una sentenza che, con perfetta circolarità, non lascia scampo a questa ancor giovane adultera. Costretta, in fondo, fin dall'inizio del romanzo, a continui risvegli, alternati ad altrettanti svenimenti, più o meno opportuni, più o meno duraturi, che non sono nient'altro che il punto di rottura di quelle «follie della debolezza mentale», di quelle esaltazioni, di quelle seduzioni romanzesche che Clarín ha fugato una ad una, seguendo, nel suo inventario, le direttive di un modulo *ad excludendum* perfetto, di un naturalismo «a orologeria», si potrebbe qui suggerire, infine, adattando a *La Regenta*, la celebre definizione che André Bazin diede di *Ladri di biciclette* nel 1949.

Uscite di campo le esaltazioni legate all'arte, alla natura, all'amore, alla religione e le seduzioni romanzesche che le nutrivano, il romanzo dello scrittore spagnolo non può che terminare con un «risveglio», una non-morte, che è la cifra, infine, di una vita da vivere senza l'aiuto di altri, più o meno opportuni, più o meno duraturi, svenimenti.

XV. *Postilla bibliografica*

Offro, qui, non una bibliografia esaustiva ma una semplice nota, che, in una sequenza ordinata, mimetica rispetto alla struttura dell'articolo, esplicita i rinvii bibliografici, sottesi alle pagine che lo compongono, e cerca di farlo aderire, con il taglio d'insieme e qualche piccola idea, ad un dibattito critico abbastanza recente, centrato su iniziative editoriali, studi, scoperte, relative soprattutto all'ultimo decennio del XX secolo, fra, diciamo, 1989 e 1999, ma non intendendo certo queste date come due monoliti invalicabili. Una prima versione di questo testo è apparsa ne «Il lettore di provincia», 110/111, 2001, pp. 85-101.

E parto dall'unica indicazione bibliografica che lo scritto veramente contiene, ovvero quella della trad. it. di F. Nicoletti Rossini, già edita da UTET, Torino, 1960, in due volumi, e poi riproposta da Einaudi, Torino, 1989, in un'unico volume dei prestigiosi "Millenni", stimolo, forse, per una riscoperta italiana di Clarín, compiuta poi soprattutto da Sellerio negli anni Novanta con la proposta di due titoli nella collana "Il Castello" (nn. 65 e 93), ovvero *Su único hijo* (1891) e *Doña Berta* (1892): Clarín, *Il suo unico figlio*, a cura di A. MORINO, trad. di G. ARESE, Palermo, Sellerio, 1993; Clarín, *Donna Berta*, a cura di M.R. ALFANI, trad. della stessa, Palermo, Sellerio, 1997. Edizione spagnole di riferimento per *La Presidentessa* sono: Leopoldo Alas «Clarín», *La Regenta*, a cura di G. SOBEJANO, 2 volumi, Madrid, Castalia, 1981; *La Regenta*, a cura di J. OLEZA, 2 volumi, Madrid, Cátedra, 1995. Risale alla fine del 1999 la scoperta di un manoscritto, accompagnato da note, disegni, caricature dei personaggi, sul quale ha lavorato Yvan Lissorgues, traduttore e prefatore dell'edizione francese (Clarín, *La Régente*, Paris, Fayard, 1987) insieme a un altro specialista d'oltralpe del romanziere spagnolo, Jean-François Botrel, e ad una discendente dello stesso Clarín, Ana Cristina Tolivar Alas (cfr. «Le Monde des Livres», venerdì 12/11/1999, p. VIII): il risultato di questo lavoro di squadra, insieme ad una nuova e imponente bibliografia del romanziere, è stato presentato nel giugno del 2001, in un congresso organizzato dall'Università di Oviedo per celebrare il centenario della morte di Clarín. Cfr. *Un siglo con Clarín. Exposición bibliográfica en el centenario de su muerte*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001 e anche *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, a cura di A. IRAVEDRA VALEA - E. DE LORENZO ALVAREZ - A. RUIZ DE LA PEÑA, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002.

Sul romanzo di Chelli cfr. il mio *Seduzione borghese e cultura del-*

l'artificio. Femmes fatales in Oriani e Chelli, «Italian Quarterly», 129-130, 1996, pp. 45-58. Sul “dialogo” Pérez Galdós-Clarín cfr. S. GIL-MANN, *La novela como diálogo: La Regenta y Fortunata y Jacinta*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 24, 1975, pp. 438-448, poi irrobustito e ripubblicato in *Galdós and the art of the European novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press, 1981, libro importante da cui riparte, anche per l'altro studiatissimo “dialogo”, quello fra *Madame Bovary* e *La Regenta*, A. GARGANO, «*La Regenta*» di Clarín: *dramma e romanzo in una piccola città spagnola*, «L'Asino d'oro», 2, 1990, pp. 43-53, cui si rinvia per ulteriori informazioni bibliografiche in questa direzione. Ma per quanto riguarda la produzione critica italiana legata a Clarín e alla sua presenza nel romanzesco spagnolo della seconda metà del XIX secolo si scorra il volume di V. DE TOMASSO, «*Clarín* nella narrativa spagnola del secondo Ottocento – Sei studi su Leopoldo Alas, Pisa, Pacini, 1973. Le *métamorphoses du désir*, che chiudono questi rinvii nel testo, sono un ovvio riferimento a René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961 (ed ora Paris, Hachette Littératures, «Pluriel», 1999, pp. 101-113; un'edizione italiana è quella di Milano, Bompiani, «Nuovo Portico», 1981); inoltre, sulla scia del *désir* «*triangulaire*» girardiano (pp. 15-67) cfr. B. LOPEZ, *El deseo triangular en 'La Regenta'*, «Estudios-Filológicos», 22, 1987, pp. 59-76, e, per un discorso più generale sulle *métamorphoses du désir*, ma con particolare riferimento alla narrativa italiana del secondo Ottocento, cfr. il primo capitolo di questo volume, in cui Clarín, non a caso, è già evocato nel finale “aperto” e a cui questa appendice si collega esplicitamente, quasi continuandolo, al di là della narrativa postunitaria e alla ricerca di un'ulteriore verifica testuale.

Cfr. poi l'*Introduzione* di G. Pressburger a Th. Fontane, *Effi Briest*, a cura di E. GANNI, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. VII-XIV e, per un parallelo con *La Regenta*, CH. RODIEK, *Probleme der vergleichenden Rangbestimmung literarischer (Effi Briest, La Regenta, O Primo Basilio)*, «Neohelicon», 15/1, 1988, pp. 275-300. Per *Madame Bovary* e il 1857 cfr. W. MATZ, *1857 Flaubert, Baudelaire, Stifter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2007. Per le suggestioni critiche relative ai romanzi verghiani e dannunziani citati cfr. V. LUGLI, *Bovary italiane*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1959 e F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976. In particolare, per il legame fra seduzione e malattia, compresi gli echi da James e dallo stesso Clarín dei *Cuentos morales*, cfr. ancora il primo capitolo di questo volume. Al di là della seduzione e per un più ampio filtro

letterario del dato patologico cfr. *Littérature et pathologie*, a cura di M. MILNER, Saint-Denis, P.U.V., 1989 e J.-L. CABANÈS, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1991. Per lo splendido *The Awakening* di Kate Chopin, messo in relazione alla *Regenta*, cfr. M.S. SUAREZ-LAFUENTE, *A presupposition of Intertextuality in Clarín's La Regenta and Chopin's The Awakening*, «Romanic Review», 79/3, 1988, pp. 492-501.

Sul borghese che fa l'«inventario del mondo» cfr. ovviamente G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 365-372. Sui limiti del naturalismo in Clarín vi sono diversi contributi. Sulla *Regenta*, in particolare, ne ho in mente uno breve e chiaro di V. FUENTES, *Los limites del naturalismo*, «Arbor», 111, 1982, pp. 29-36. Ovviamente la questione è complessa, molto più complessa di quanto possa apparire nel mio scritto e nell'articolo dello stesso Fuentes. Per averne un'idea cfr. almeno AA.VV., *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Actas del Congreso Internacional, Université de Toulouse-Le Mirail, 3-5 nov. 1987, a cura di Y. LISSORGUES, Barcelona, Anthropos, 1988. E scivoliamo così, in parte, in terra di Francia; quasi naturalmente, allora, seguono evocazioni da M. MILNER, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, P.U.F., 1982 (l'«autre scène») – ma cfr. anche il più recente *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, pp. 396-401 – e, à rebours, da G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957 (la «dialectique du dehors et du dedans»).

Ritornando all'adulterio e, poi, all'annosa questione dei modelli, se non dei plagi, cfr., per inquadrare il problema da un punto di vista generale, teorico anche, l'introduzione di T. TANNER, *Adultery in the novel*, London, Johns Hopkins University Press, 1979 (ed. it. Genova, Marietti, 1990, pp. 15-130). Per Zola, e per *La conquête de Plassans* in particolare, si scorrono almeno J.L. RODRIGUEZ-BRAVO, *La Regenta y La Conquête de Plassans: Notas sobre una posible relacion*, «Revista de Literatura», 94, 1985, pp. 179-186, e R. JAMMES, *La Conquête de Plassans d'Émile Zola, hipotexto de La regenta*, nell'evocato *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, pp. 385-399. E per *La Faute de l'abbé Mouret*, in relazione a d'Annunzio, più che a Clarín, cfr. G. TOSI, *D'annunzio et La Faute de l'abbé Mouret*, «Quaderni del Vittoriale», 14, 1979, pp. 5-16. Per l'immaginario marmoreo e antico delle *Vergini delle rocce* e per quello del *roman-péplum* di France e Louÿs, evocato a breve distanza nel discorso, cfr. il terzo capitolo di questo volume.

Sull'emergere, nel romanzo spagnolo di Clarín, di categorie e personaggi che incarnano "una specie di scambio osmotico, un gioco di influenzamenti reciproci" fra naturalismo e *décadence*, dalla natura alla scienza "decorativa", dalla scienza alla medicina, ovvero da Frígilis a Benítez, dalla medicina all'arte, dall'arte alla religione, dal misticismo all'isterismo, ovvero da Benítez a don Víctor e ad Ana, compresi i grandi temi che trasmutano dall'uno all'altro di questi compartimenti poco stagni, maternità *in primis*, ma con l'eco ovvio e doppio del matrimonio e della famiglia, cfr. i seguenti contributi: D.-J. PRATT, *Frígilis and decorative science in La Regenta*, «Anales Galdosianos», 27-28, 1992-1993, pp. 131-143; J. LABANYI, *Mysticism and Hysteria in La Regenta: the Problem of Female Identity*, in AA.VV., *Feminist Reading on Spanish and Latin-American Literature*, Lewiston (NY), Mellen, 1991, pp. 37-46; S. SAILARD, *La peritonitis de don Víctor y la fiebre histérica de Ana ozores: dos calas en la documentación médica de Leopoldo Alas novelista*, nell'evocato *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, pp. 315-327; M.G. TOMSICH, *Histeria y narracion en La Regenta*, «Anales de Litteratura Espanola», 5, 1986-1987, pp. 495-517; M. VIDAL-TIBBITS, *La Maternidad parodiada y subvertida en La Regenta*, «Ojancano», 12, 1997, pp. 57-67. Poi, per il giudizio su *Giacinta* e i problemi terminologici connessi cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1998 [pp. 5-15], p. 12; mentre per J.-M. CHARCOT, P. RICHER, *Les démoniaques dans l'art* (1887), inseriti in un quadro d'insieme centrato sulla narrativa postunitaria e su d'Annunzio in particolare, fra medicina, arte e letteratura, mi permetto di rinviare ancora al già evocato capitolo primo di questo volume (anche per le considerazioni finali sulla follia e sul caso particolare di *Malombra* di Fogazzaro) e, soprattutto, al secondo, dedicato al *Trionfo della morte*.

Per Villiers de l'Isle-Adam e *L'Ève future* del 1886 cfr. almeno lo splendido volume di I. ROSI, *L'immagine in trasparenza. Mito, techne, natura in Villiers de l'Isle-Adam*, Genève-Paris, Slatkine, 1992. Più in generale, per l'assunzione critica e l'attivazione romanzesca dell'immaginario decadente francese (e non solo) cfr. l'introduzione e il ricco commento al testo fatto da Juan Oleza nella sua edizione del testo di Clarín sopra evocata (citazione, comunque, dal vol. II, p. 435). Infine, per il ritratto del canonico in relazione alla donna, per l'uso del fantastico e per la frase finale del romanzo cfr. rispettivamente: Y. LISSORGUE, *Le Pretre et la femme: le cas du Magistral de La Regenta, Don Fermín de Pas*, in AA.VV., *Hommage à Robert Jammes*, a cura di

F. CERDAN, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. II, pp. 693-705; M.E. SCHWARTZ, *The Function of Fantastic in Clarin's La regenta*, «Romanic Review», 84/1, 1993, pp. 97-108; N.M. VALIS, *Sobre la ultima frase de La Regenta*, in AA.VV., *Clarin y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pp. 795-808.

APPENDICE II
«SOLITUDINI SENZA STORIA», MEMORIA
E «ANTICO RITMO DELLA METAMORFOSI»
Trame letterarie e filosofiche per rileggere
La Leda senza cigno

I. Un “testo-cerniera”, un’assenza, un levriero

Apparso in sei puntate sul «Corriere della sera», tra il luglio e l’agosto del 1913 (e precisamente il 27 luglio e il 3, 10, 17, 24, 31 agosto), la «novella» o il «racconto» de *La Leda senza cigno* è certo vicino alla modernità romanzesca del *Forse che sì forse che no* (1910) e rientra, specie a livello autocitazionistico, nel libro della memoria delle *Faville del maglio* (1911-1914), nei suoi aggiustamenti successivi, e nel *Notturmo* (1921). Ma *La Leda* è anche, per alcuni aspetti, un testo che sintetizza una stagione della prosa precedente, quella degli anni Novanta dell’Ottocento – tesa soprattutto fra *L’invincibile* (1890), poi *Trionfo della morte* (1894), e *Le vergini delle rocce* (1895-1896) – e dell’approdo novecentesco, con *Il fuoco* (1900); senza parlare di sottesi universi teatrali e di più noti echi poetici, fra *La città morta* (1896 e 1898) e *Alcyone* (1904). In tal senso, *La Leda senza cigno* ci appare come un “testo-cerniera” che può consentire al lettore di muoversi rapidamente lungo un asse cronologico assai significativo.

Il titolo denuncia una “sottrazione” rispetto alla tradizione mitologica che vuole Leda, figlia del re d’Etolia, Testio, moglie del re di Sparta, Tindaro, sedotta da un cigno, dietro il quale si cela il padre degli dei, Zeus. La Leda del mito, della lontana, leggendaria antichità – pare avvertire subito d’Annunzio – si accompagna oggi, necessariamente, a un’assenza. Nell’ambientazione borghese del testo, di cui ha parlato efficacemente Giorgio Bárberi Squarotti, il personaggio antico non può che essere «senza cigno» e non può che far parte, come vedremo,

di quelle «solitudini senza storia», di quei luoghi austeri, moderni, occidentali che lo ospitano (Gabriele d'Annunzio, *La Leda senza cigno*, in *Prose di romanzi*, a cura di Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1989, vol. II [pp. 879-940 per il testo; pp. 1397-1415, per il commento e le note], p. 928; d'ora in poi seguirà ogni citazione il solo numero di pagina).

La "sottrazione" denunciata dal titolo pare anche rientrare, come vedremo, in una stagione dannunziana tesa – fra letteratura e cinema – a una riduzione di quella gigantesca erudizione con cui *Il fuoco* e il *Forse che sì forse che no* impongono il mito, traducendolo talvolta in un'immagine materiale troppo carica e poco omogenea; anche se fuoco e aria offrono, come ha rilevato Gaston Bachelard, supporti e stimoli significativi all'immaginazione in alcuni episodi dei rispettivi testi. Ma dire che la Leda è «senza cigno» non significa cessare di credere nel mito, nella sua molteplice valenza, affidata al sostegno di quelle metamorfosi che possono ribattezzare, anche solo per un attimo, una realtà assediata dalla malattia e dalla volgarità; una realtà oscillante fra Arcachon, nel dipartimento della Gironda, in Guascogna, con i suoi sanatori, le case dei malati, e quella «piccola mondana di Parigi» (p. 896), quel «bell'arnese da guadagno» (p. 919) che è, sostanzialmente, il personaggio femminile del racconto.

A d'Annunzio, infatti, basta «una muta di levrieri barzoi» (p. 932) e fra questi, in particolare, un «animale palpitante» che incalzi e preme la giovane donna (p. 933), per affermare: «– Leda! Leda e i cigni!». L'antico ritmo della *Metamorfosi* circola tuttavia nel mondo» (p. 932). Certo, a prima vista, sembra la solita "scorciatoia" dannunziana, con il Vate che non solo prende il posto di Zeus grazie al levriero ma pare quasi farsi padre di quella forma divina attraverso un dettato altamente suggestivo, con l'acqua che invade e feconda la scena fin nella retorica chiosa interrogativa:

Era una muta di levrieri barzoi natami nel mese d'agosto dalla candida Thamar; ma l'immagine divina della schiuma pareva legata alla loro nascita come il soprannome ellenico di Venere. Essi venivano in

corsa al richiamo come il flutto viene al frangente; e dirò che ogni volta mi stupivo di non udire lo scroscio ai miei piedi? (p. 932).

Ma è proprio questo il segreto. A d'Annunzio è sufficiente un levriero. D'Annunzio sa che deve bastare un levriero «abbagliante» (p. 933) perché «l'antico ritmo della Metamorfosi circol[i] tuttavia nel mondo». Un'assenza non si riempie, si sostituisce, grazie a una «Metamorfosi» con la emme maiuscola; quella «Metamorfosi» che pare anche sostituire, nel dettato, una congiunzione avversativa (è un ritmo antico, tuttavia circola nel mondo) con un avverbio arcaico che vale «sempre, di continuo» (l'antico ritmo circola sempre nel mondo), suggerendo implicitamente il filtro negativo della modernità e, senza eccessi eruditi, il valore della memoria, l'utilità del passato, anche linguistico, letterario.

Insomma, se è vero che «l'antico ritmo della Metamorfosi» non si attiva poi così facilmente, non si fa da sé, è altrettanto vero che d'Annunzio, con *La Leda senza cigno*, opta per una certa facilità, anche per una certa semplicità e omogeneità di immagini. E la retorica, col suo carico di autocitazioni, con i levrieri del *Fuoco* (1900) e i meriggi di *Alcyone* (1904), non la spunta; le immagini vengono prima delle idee, anche se il mestiere dannunziano non viene mai meno.

Non a caso, un lettore entusiasta e dimenticato del testo dannunziano, Gaston Bachelard, oppone, ne *L'eau et les rêves* (1942), *La Leda senza cigno* di d'Annunzio all'«excès de surcharge mythologique» di *Léda ou la louange des bienheureuses ténèbres*, un racconto di Pierre Louÿs pubblicato esattamente vent'anni prima, nel 1893. Dice, della *Leda* dannunziana, Bachelard:

Et cependant derrière l'image d'un cygne absent, effacé, virtuel, qu'on refuse de nommer, voici l'eau de la *Léda sans cygne* qui envahit la scène, qui baigne les personnages, qui dit quand même sa vie légendaire. On jugera mal de telles pages si l'on se réfère à une simple «association d'idées», à une «association d'images». Il s'agit d'une poussée plus directe, d'une production d'images profondément homogènes parce qu'elles participent à une réalité élémentaire de l'imagination matérielle.

II. *L'«antico ritmo della Metamorfosi»:*

Bachelard, Bergson, Ovidio

Ma ascoltiamo il dispiegarsi dell'«antico ritmo della Metamorfosi» nel testo dannunziano.

Ella arrossì, poi si scostò, e si mise a correre verso il canile; dove già i giovani cani tumultuavano. Entrammo insieme, come nella schiuma d'un'ondata che si rompe. L'altro non osò, temendo l'urto; restò di fuori, contro le sbarre.

– Leda! Leda e i cigni!

L'antico ritmo della Metamorfosi circola tuttavia nel mondo.

Ella pareva ripresa e rifoggiata nella giovinezza della natura, abitata da una sorgente che pullulasse contro il cristallo de' suoi occhi. Ella era la sua sorgente, il suo fiume e la sua riva, l'ombra del platano, il tremolio della canna, il velluto del musco. I grandi uccelli senz'ali l'assalivano; e certo, quando ella tendeva la mano verso alcuno e lo prendeva pel collo piumoso, ella ripeteva esattamente il gesto della figliuola di Testio.

– Leda e i cigni! (p. 932)

Assistiamo qui a quella che Bachelard chiama la «fougue de métamorphoses», che altro non è se non una sorta di prima spinta impetuosa e diretta alla metamorfosi; quella foga, quello slancio dannunziani che aprono poi sulla citata «immagine divina della schiuma» e che non attivano nessun sovraccarico mitologico, meno che mai una rassegna erudita.

D'Annunzio, tramite il protagonista, Desiderio Moriar (nome che raccoglie l'erudizione e quasi la trattiene in sé), cerca, orienta e sposa – chiudendo «fuori» quell'«altro» che è sintesi del presente volgare e ammalato – la metamorfosi della «piccola mondana di Parigi» nella «figliuola di Testio», la metamorfosi del «bell'arnese da guadagno» nella «Leda». Nella prospettiva ermeneutica di Bachelard, Gabriele d'Annunzio può riuscirvi grazie a «une production d'images profondément homogènes [...] de l'imagination matérielle», ovvero a «une production» che fa ricorso alla “intimità” dannunziana, che è poi l'“intimità” dello stesso d'Annunzio col mondo. Lo spiega bene e sinteticamente, legando subito e in tal senso Gaston Ba-

chelard a Henri Bergson, Raphaël Célis:

[...] c'est un mouvement immanent à un élément spécifique avec lequel la conscience se confond: le clapotement [che possiamo tradurre con «sciabordio», «scroscio»] de l'eau, le tourbillon de l'air, le fourmillement de la terre, l'incandescence du feu. Et ce qui importe encore davantage à Bachelard, c'est le fait que ces images matérielles font appel à notre intimité: «elles parlent le langage de l'âme», écrit-il dans la *Poétique de l'espace* [1957]. De quel droit? Pour quatre raisons au moins. La première réside en ceci que notre psyché appartient en ultime instance à la vie créatrice de la matière elle-même, comme le pensait Bergson.

Certo, transitando soprattutto per Husserl, Raphaël Célis giunge a conclusioni che, come vedremo, non possono rientrare in questa breve rilettura de *La Leda senza cigno*: «Le sens et la portée symbolique d'une image matérielle, son sujet-image selon les mots de Husserl, n'est déductible d'aucun apprentissage culturel ni d'aucun conditionnement psychogénétique. La preuve en est que sa communicabilité est quasi immédiate et que son langage est universel».

Per le metamorfosi di d'Annunzio basta, ovviamente, pensare a Ovidio. Ma anche in tal senso, come ha giustamente suggerito Pierpaolo Fornaro, in una ricca rilettura di *Alcyone* (1904), c'è in gioco un dato intimo e schietto: «Quello di *Alcyone* è mondo metamorfico per eccellenza, e Versilia, pur conservando il suo doppio arboreo, in cui e di cui vive, è donna, se non reale, vera all'immaginazione poetica: e come tale si offre al poeta [...] e d'Annunzio, con schietta onestà, in lui forse eccezionale, riconosce nello schema immaginativo della metamorfosi la prova provata della sua profonda parentela poetica con l'antico conterraneo».

Tale parentela, in un certo senso, ha a che fare con quella immaginazione poetica che la travalica e la inverte in un linguaggio universale. Di più. La metamorfosi della «piccola mondana di Parigi» nella «figliuola di Testio» è una dichiarazione eccezionale di appartenenza al mito, alla tradizione antica, al più vicino Oriente che la impronta e che d'Annunzio ha rintracciato fra le terre d'Abruzzo, la Grecia e l'Anatolia fin

dalle metamorfosi delle figure femminili dei «Romanzi della Rosa».

III. *Oriente e Occidente*

All'altezza della *Leda senza cigno*, fra le fila borghesi di un pubblico smalizzato e un po' annoiato, nessuno crede o fa finta di credere all'elevazione di ballerine e di giovani donne dai facili costumi; nessuno crede più a quegli incroci propinatici, nel nostro secondo Ottocento, perfino da Verga, su una lunga scia francese di Gautier, Baudelaire, Dumas fils, Nerval.

Una certa strategia antiquaria, diffusasi fra Ottocento e Novecento, è in stretto e ambiguo contatto con un moderno perdente perché troppo stancamente iterato. E d'Annunzio lavora da tempo a questo connubio, alle possibilità che offre, ai limiti che pone. Sono vent'anni di approssimazioni quasi continue, con i movimenti verso Oriente della spazialità narrativa dannunziana, con lo spostarsi del *genius loci* dalla capitale romana del *Piacere* (1889) alla Venezia del *Fuoco* (1900), soglia antica e leggendaria per transiti orientali, attraverso le fondamentali tappe abruzzesi del *Trionfo della morte* (1894) – con una parte della prima stesura (*L'invincibile*) su «La Tribuna illustrata» nel 1890 – e delle *Vergini delle rocce* (1895 e 1896). Dopo il *Forse che sì forse che no* (1910), che nel finale punta a Ovest, d'Annunzio, ne *La Leda senza cigno* (1913), tenta forse la scelta più solitaria e rischiosa, svincolato com'è, in pieno “esilio”, da un quadro rassicurante, che da quasi orientale (e mitico) si è fatto tutto occidentale (e moderno).

Ne *La Leda senza cigno* Desiderio Moriar non si trova dinanzi – come altre, future incarnazioni di un esteso e condiviso desiderio dannunziano – a «quel Mare Adriatico che dalle Marche in giù è meno smunto che al Nord; già mediterraneo e in vista degli dèi ionici». Non ci sono, di fronte a Desiderio, quelle spiagge che da sempre celebrano «l'ozio e gli svaghi di un'eterna vacanza».

Allora, la dichiarazione eccezionale di appartenenza al mito,

alla tradizione antica, al più vicino Oriente che la impronta e che d'Annunzio ha rintracciato e rintraccia fra le terre d'Abruzzo, la Grecia e l'Anatolia, verso il "sorgere del sole", ha il valore di un'autorappresentazione e, al tempo stesso, di una proiezione metamorfica che a partire dalla donna investe, di fatto, tutto il paesaggio, come avviene per la Versilia di *Alcyone*, *point d'ancrage* un po' fuori rotta e, non a caso, composito e «metamorfico per eccellenza».

All'«Estremo Occidente» (p. 938), le rive dell'Oceano Atlantico, le sue maree inquietanti, femminee, l'avventuriera, la *femme fatale* che in un certo senso le può far sue, le può "cavalcare", devono essere addomesticate da questa proiezione, riportate indietro, nello spazio e nel tempo, fra trame letterarie e filosofiche, in virtù dei suoi più o meno lontani e antichi elementi, dalla Versilia allo Ionio all'Eurota, e di alcune approssimazioni dannunziane a certi nuclei concettuali del pensiero bergsoniano sul tempo.

Ma prima di discutere dello spazio, nel paragrafo successivo, e del tempo, nell'ottavo, è bene precisare che autorappresentazione e proiezione metamorfica si connettono e si sovrappongono alle «solitudini senza storia» del presente. E questo anche perché l'autorappresentazione dannunziana non potrà mai affidarsi – per quanto si serva, in superficie, di alcuni suoi elementi – a una affabulazione poliziesca da provincia francese inquieta, quasi, e seppur prospetticamente, alla Simenon, per intenderci. Non a caso, tale autorappresentazione finisce per sposare, insieme alla proiezione metamorfica, la soggettività imperante di una «razza»: «I miti della mia razza venivano a invadere le solitudini senza storia» (p. 928).

E le «solitudini senza storia» – per quanto distesamente simboliche e rappresentative dell'«Estremo Occidente» – sono anche i luoghi fisici frequentati tra il 1910 e il 1915 dal d'Annunzio dell'"esilio" francese e sono per l'appunto, come si è detto, le Lande, i dintorni di Arcachon, nel dipartimento della Gironda, in Guascogna; i luoghi che diventano le coordinate geografiche de *La Leda senza cigno*.

E chi enuncia queste «solitudini senza storia», quest'«Estre-

mo Occidente» che le rappresenta? In prima istanza è certo reperibile il tenue “graticcio narrativo” di un racconto dai toni polizieschi e/o scabrosi, come lo sono quelli, per modo di dire, del finale del *Forse che sì forse che no* (1910), che insieme alla *Leda* (1913) si vuole comunque lontano dai «rossi romanzi ad uso dei portinai» (p. 919). Lo lascia anche intendere una domanda di Desiderio all'amico malato di tisi: «Quali rimasugli di vecchio romanzo poliziesco t'ingombrano la fantasia?» (p. 921).

Ma in seconda e ultima istanza finisce poi per enunciare le «solitudini senza storia» una «production d'images profondément homogènes [...] de l'imagination matérielle»; una «production d'images» che sposa l'«antico ritmo della Metamorfosi» a tal punto da offrire a Desiderio la possibilità di ribattezzare i luoghi fisici dell'«Estremo Occidente» e di muoversi verso altre e più accoglienti solitudini, che lo spazio narrativo ospita e identifica con quei personaggi femminili della storia antica e del mito che si impongono nella prima metà degli anni Dieci in testi dannunziani solo apparentemente lontani.

IV. Spazio, solitudini e personaggi femminili

E ripartiamo, per l'appunto, dallo spazio. Già ad una prima lettura non è difficile pensare a *Cabiria*, del 1914, più che alle modernità che animano il *Forse che sì forse che no*, del 1910. Certo, l'orizzonte delle due prose narrative, dal finale del *Forse* all'inizio della *Leda*, è incorniciato da quelle moderne carceri, prigioni letterarie che sono i manicomi e i sanatori, in prossimità delle quali sfilano per di più e rapidamente automobili, treni, aerei.

Ma, a ben vedere, nonostante l'ambientazione moderna, nella *Leda senza cigno*, c'è quasi lo stesso d'Annunzio che, intervistato dal «Corriere della sera» nel febbraio del 1914, a due mesi dalla prima di *Cabiria*, si entusiasma dinanzi all'idea «che non fu mai presentata più vasta tela né lavorata con più cura dei particolari, con più rispetto dell'archeologia e del carattere storico». E si presti attenzione al fatto che «vasta tela», «cura

dei particolari», «rispetto dell'archeologia e del carattere storico» non si traducono necessariamente in un «excès de surcharge mythologique».

Anzi, nei primi anni Dieci, tra letteratura e cinema, dopo l'esperienza del «gigantesco *Fuoco*», «terribile libro che mi divora il cervello», e quella dell'«apparente leggerezza» del *Forse che sì forse che no*, per il quale «al solito [...] la materia [...] avanzerà il proposito», d'Annunzio sembra davvero lavorare per “sottrazione” e in tal senso allontanarsi sempre più dal “dannunzianesimo” di Pierre Louÿs, dal Nostro già riconosciuto negli anni Novanta. Non a caso, Louÿs diventa davvero un erudito, mentre, come abbiamo cercato di dimostrare altrove, d'Annunzio si avvicina, tra Ottocento e Novecento, a certa avanguardia francese (Valéry, Gide) che forse ha anche influenzato.

Di più. In *Cabiria* c'è il d'Annunzio che opta per una «visione storica» o, se si vuole, per una cronaca antica e leggendaria, oltre che, come nella *Leda senza cigno*, per una «creatura misteriosa» e inconsapevole che della Leda pare essere la scoperta proiezione nell'antichità. Le didascalie, i testi per il film redatti da d'Annunzio spingono in questa direzione anche se Pastrone farà di *Cabiria* un film di masse e non di personaggi assecondanti uno scavo interiore, come invece avviene nella *Leda senza cigno*, dove è ancora una scelta solitaria, intima, ad imporsi; una scelta che forse può ancora discendere – questa sì – dall'idea originaria e aristocratica del migliore filone lirico-parnasiano del *roman-péplum*, e certo non da quello “popolare”, rigettato – dopo un sogno giovanile confessato in una lettera al Nencioni del 6 settembre 1884 – quasi alla stregua dei «romanzi rossi», del «vecchio romanzo poliziesco».

D'Annunzio, infatti, non ha mai scritto e mai scriverà «un romanzo omerico, epico, in cui molti personaggi operano e grandi masse di popolo si muovono, un romanzo con moltissimi fatti e poca analisi, un romanzo a fondo storico». D'Annunzio non scriverà mai *Cartagine in fiamme* (1906), né da questo romanzo salgariano si lascerà influenzare per la stesura di *Cabiria*, come certa critica ha voluto farci credere.

I suoi eroi, poi, si confrontano innanzi tutto con donne, con

donne sole, talvolta moltiplicate e percepite in una folla, come all'inizio de *Il Fuoco* (1900), talvolta moltiplicate e celate in un elemento naturale, simbolicamente, inquietantemente femminile, come la «marea» de *La Leda senza cigno*: «La marea saliva; e qualcosa di simile alla minaccia di una moltitudine di femmine romoreggiava contro la duna, rimbombava nella veranda» (p. 904). E in modo più esplicito e pertanto meno suggestivo: «La marea, che è femmina, montava verso la duna ispida di giunchi» (p. 928).

Nella *Leda senza cigno*, comunque, il personaggio femminile assecondante uno scavo interiore va sottratto a una solitudine senza storia e proiettato in uno spazio che lo valorizzi. E questo spazio non può appartenere al presente. Non sarà, d'accordo, quello del III o II secolo a.C. e di Cartagine ma non sarà del tutto neanche quello del XX secolo d.C. e di una provincia francese dell'«Estremo occidente».

Ovviamente, questa volontà di ribattezzare lo spazio, di sottrarlo a «solitudini senza storia» e di raccogliarlo in solitudini più antiche e accoglienti, è funzionale alla metamorfosi mitica del personaggio femminile e alla volontà di rapirlo alla solitudine volgare del presente, di una modernità perdente, bassa, finanche volgare.

V. *Metamorfosi statuaria*

Del resto, Desiderio percepisce la giovane donna secondo altre coordinate, che sono quelle della statuaria classica e che possono affidarsi alla vista, come nel caso dell'incontro, già citato, con i levrieri-cigni, ma anche all'udito o, meglio, a un ascolto intimo e interiore che porta con sé un altro paesaggio, ben diverso da quello austero in cui il protagonista vive, a ridosso dell'Oceano Atlantico.

Il colore della pelle sul viso nudo [...] era un pallore illuminato non so se da una qualità insigne del sangue o dalla potenza della mo-

dellatura, non avendo io ancor mai veduto i piani d'una faccia vivente trattati con tal larghezza scultoria [...].

Mi copersi con la mano la vista; e, chinata la fronte, l'ascoltai per alcuni attimi respirare di là dalla musica, o forse in fondo alla musica che mi pareva non più correre lungo la tastiera ma agguagliarsi e quietarsi come quei ricetti d'acqua lasciati a vespro sulla spiaggia dalla marea quando la mia immaginazione nutrita dal Mediterraneo dà una causa alla loro sublime bellezza fingendovi trasportata qualcuna delle statue che naufragarono sotto le Cicladi. (p. 892)

Lasciandosi «metaforicamente prendere dal vascello fantasma», con gli occhi coperti dalla mano, quasi a riparare la vista dalla luce del nuovo paesaggio, si cerca di cogliere – al di là del timor panico di Giorgio Aurispa di fronte all'Adriatico, già Mediterraneo, e a Ippolita Sanzio, simulacro della Bellezza antica – la metamorfosi della donna in statua; con la marea che si fa anche veicolo di spedizioni archeologiche, cui si allude implicitamente, come avvertono Praz e Gerra, rinviando il lettore al principio dell'Ottocento, quando il brigantino Mentor, che insieme ad altre navi trasporta i marmi del Partenone in Inghilterra, naufraga all'estremità del Peloponneso, a sud delle Cicladi. Facile, allora, pensare alla *Città morta* (1896 e 1898, però già intuita nel 1895, l'anno delle *Vergini delle rocce*) e alla *Città morta* che è nel *Fuoco* (1900). Ma non è più il teatro e la "cecità" di un'attrice a favorire l'accesso del corpo femminile alle «statue immortali». Ne *La Leda* la musica prende il *relais* e unisce il respiro della donna con quello del mare, della marea, che rigenera e ribattezza il suo corpo all'interno di una metamorfosi statuaria.

D'Annunzio, in tal modo, tende anche a ricomporre un dato che, più o meno sotterraneamente, circola in quelle e altre righe de *La Leda*: il sangue, con certi suoi inquietanti corollari (il flusso mestruale, per esempio). Il sangue che ha «qualità insigne» si situa al di là del dato patologico primario, quello della tisi, e riconduce anche il pallore del viso femminile alla «potenza della modellatura» e alla «larghezza scultoria». È un buon modo per difendersi dal sangue e da certa superiore e nefasta biologicità femminile; è un buon modo, anche, per ovviare a quel sangue che quasi sempre apre su «une poétique du drame

et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux», come suggerisce ancora e finemente Bachelard.

«L'image d'un *cygne* absent, effacé, virtuel» è l'*input* di questa metamorfosi che viene da lontano, da un'estetizzazione culturale del corpo femminile, di certe sue manifestazioni biologiche e del dato patologico che spesso ospita. E questa immagine pare davvero scaturire, ne *La Leda senza cigno* apprezzata da Bachelard, da un più sereno e intimo attraversamento della materia e certo, come si è detto, da «un mouvement immanent à un élément spécifique avec lequel la conscience se confond: le clapotement de l'eau». A tal punto che, pur all'interno di una reificante metamorfosi statuaria, la Leda sembra essere più “libera” di altre eroine dannunziane la cui corporeità è filtrata da un simile processo di estetizzazione: e penso soprattutto a Violante, «statua in vista del sole oriente», dopo il fallimento del processo con Ippolita e prima di quello, discutibile in seno ad altre vie, con Foscarina.

Il fatto poi che per Bachelard il cigno sia virtuale non è senza significato, specie in relazione a quella memoria che per Bergson «dà movimento alle cose» ed è «libertà». Ma stiamo già arrivando a Gilles Deleuze – cui riaccenneremo più avanti – e ci stiamo allontanando da d'Annunzio. Riprendiamo la lettura del testo.

VI. *L'urto della modernità e la “ruse” della moda*

Al vero orizzonte in cui intagliare, modellare, collocare la Leda, segue la descrizione della donna, delle sue vesti, della «più recente eleganza». Resisterà l'immagine antica all'urto della modernità? Quale è la *ruse* dannunziana atta a fronteggiare quest'ulteriore sfida e a individuare, dalla guancia ai piedi, «l'antica Leda dell'Eurota» dietro la moderna eleganza?

Di sotto al suo cappello di crino rialzato da una banda e ornato di due penne d'airone di Numidia [...]

Ella era tutta così fasciata nella squisitezza di quella moda che allora sembrava apprestare le donne per giacersi comodamente dentro le

lunghe cassette mortuarie delle principesse faraoniche. Su la sua sedia non occupava più d'aria che non ne contenga un di quei sepolcri egizii di legno dipinto. Ma, pur a traverso la più recente eleganza, dalla linea che si generava nella ondulazione della sua guancia ella era per me disegnata sino ai piedi quale gli artisti devono immaginarsi l'antica Leda dell'Eurota. (pp. 893-894)

L'avversativa del secondo paragrafo pare evadere quasi da sé le "trappole" della modernità, in essa comunque ribadite, seppur in forma concisa e attenuata, che è dato significativo: Desiderio-d'Annunzio si situa al di là (o al di qua) della «più recente eleganza», rintraccia il vero disegno del corpo femminile e si congiunge agli «artisti», alla loro capacità di «immaginare». Al tempo stesso, le "trappole" della moda moderna non sono certo prive di significato, perché si tratta, sostanzialmente, di *tom-beaux*, di segni e sogni funebri che si insinuano e si diffondono nella descrizione della giovane: «cassette mortuarie», «sepolcri egizii», prima, «carro funebre», «sepolcro» (p. 901), poi. Di fatto, tali coordinate anticipano il tragico destino del personaggio femminile, il suo futuro di morte in seno alla modernità, e in tal senso rienunciano il percorso di altre eroine dannunziane (e forse in parte anche quello del *Dialogo della Moda e della Morte* delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi).

Insomma, anche se inizialmente nasconde la vera forma della donna, d'Annunzio tende a far sua la «squisitezza» di quella moda che, facendo scivolare la modernità dai sanatori ai sepolcri antichi, sembra rientrare in una strategia antiquaria tesa a ribattezzare il personaggio femminile aggredito dalla volgarità e dalla malattia del presente. La moda può favorire un passaggio di consegne, «un corps idéal incarné», perché, come suggerisce Roland Barthes, «la Mode résout le passage du corps abstrait au corps réel».

E l'Eurota si può rintracciare passando dai manicomi e dai sanatori a quei paesaggi altri, a quei paesaggi fondamentali offerti dai «promontori» del *Trionfo della morte* (1894) e dal «colosseo costruito per opera ciclopica» delle *Vergini delle rocce* (1895 e 1896). Si «immagina» il corpo, si «immagina» lo spazio che lo ospita e lo identifica.

VII. *Strategia antiquaria*

Ma nella strategia antiquaria a cui si è più volte accennato affiora via via qualcosa di diverso rispetto a certe prose degli anni Novanta. Lo *spazio* non protegge più dall'urto della modernità, che non è preventivamente allontanata ma piuttosto assorbita e posta a confronto con quella strategia, che deve puntare piuttosto sul *tempo*, se vuole resistere, pur in seno a una certa differenza. Nel prossimo paragrafo, cercheremo di precisare tale differenza in rapporto a Bergson, dopo aver rapidamente ribadito in questo una lettura della *Leda senza cigno* – più in linea con altre mie pagine alle prose degli anni Novanta dedicate – che tenta di misurarsi con un commento più tradizionale del testo dannunziano.

Il punto di vista di Desiderio, chiaramente espresso in un paio di frasi della pagina successiva, si ancora al passato, a «un flutto di vita remota» (p. 895): «[...] consideravo ogni particolarità sotto una luce indefinibile che pareva già involuppata di passato» (*ibidem*). Ma lo stesso «flutto di vita remota» è proiettato nel futuro, nel futuro dell'eroe, che non vuole ritrovarsi di fronte a nuove «solitudini senza storia», ovvero all'eredità del presente volgare a cui si vuole sottrarre, come abbiamo già suggerito.

La donna che nel «lungo viaggio» (*ibidem*) all'indietro nel tempo si è recuperata come Leda, potrà e in un certo senso dovrà essere «Leda e i cigni» anche «senza cigni». L'irrigidimento reificante della figura femminile in una statua consente questo, perché Leda sarà un oggetto da riporre che si avrà occasione di riprendere, osservare e frequentare di nuovo.

La strategia antiquaria del Vittoriale non è poi così lontana; e non sono neanche lontani, in questa prospettiva, certi paragrafi del *Libro segreto* (1935). O forse pesa ancora, all'esule, l'abbandono inglorioso della «Capponcina», la villa quattrocentesca dei Capponi che affitta a Settignano, sulla collina di Firenze; quella villa dove, tra il 1898 e il 1910, d'Annunzio si apparta «come un principe del Rinascimento, fra cani e cavalli e belli arredi».

Ma cerchiamo di distendere e di contestualizzare la citazione precedente:

Infatti consideravo ogni particolarità sotto una luce indefinibile che pareva già involupata di passato, come qualcuno che osservi e avvolga poi con estrema cura oggetti da riporre, i quali sieno per divenirgli preziosi ricordi ond'ei creda trarre una ebrezza certa quando gli accadrà di riprenderli in mano. Cosicché il passato e il futuro convenivano in quel mio sentimento composto, e il presente non era se non una sorta di levame. (p. 895)

Nei dintorni testuali di questo commento, che pare isolato ma non lo è, la strategia dannunziana si affida ancora, in una sorta di prospettiva rovesciata, a immagini di «vergini» (p. 894), di «statue arcaiche» (p. 899), ed è davvero impossibile non pensare a *Le vergini delle rocce* (1895 e 1896). Ma il «sentimento composto» a cui tale strategia giunge è poi sancito da una non banale e assai nuova e particolare complicità del passato col futuro («Cosicché il passato e il futuro convenivano in quel mio sentimento composto»; p. 895) e da uno scavalcamento del presente («il presente non era se non una sorta di levame»; p. 895).

Nel suo commento alla *Leda senza cigno*, Niva Lorenzini ha notato, a proposito, come «la vita, per l'«esule» della Landa, sia ancora una volta magia di scrittura» e come «l'errore del tempo e dello spazio» si annulli nella identificazione con le lontananze passate o future che solo lo straniamento dell'arte consente, rendendo improbabile il presente» (p. 1400). Entrambi, magia della scrittura – codice, quasi *mot de passe* della vita dannunziana – e straniamento dell'arte, sono elementi di indubbia presa per l'evocazione di un intero immaginario, prima ancora che per il commento di un testo; un immaginario che i primi due decenni del Novecento vogliono ormai tradizionalmente rintracciabile, a livello biografico e critico, «nella solitudine e nell'ombra», «nel ritmo immobile dell'esistere» e nel «valore delle cose visibili e non visibili» (p. 1397).

Pur non respingendo questa tradizione, si possono forse attivare trame contemporanee di natura più filosofica circa il particolare intreccio del tempo ne *La Leda senza cigno*.

VIII. *Tempo e memoria*

E proviamo a ripartire da quel «presente», da quella «sorta di levame», di lievito, che troviamo anche ne *Il compagno dagli occhi senza cigli*, la raccolta forse più riuscita delle Faville, che porta le date 1900-1920 ed è pubblicata, come secondo tomo delle stesse, nel 1928, anche se a dare il titolo al volume è una favilla uscita sul «Corriere della sera» tra il dicembre del 1912 e il febbraio del 1913; quella lunga «favilla di Dario» – altro amico «che porta su di sé i segni del dolore e del disfacimento» – che precede il titolo definitivo e noto sopra citato: «Soltanto il passato e il futuro esistono; e il presente non è se non un levame per cui l'uno e l'altro fermentano». Certo, secondo Anco Marzio Mutterle, appena richiamato per la caratterizzazione sofferente dell'amico, si tratta soprattutto di «un tentativo di fuga, per ricreare un'atmosfera di passato sottratta all'urgere e alle brutture del presente» con «sforzo vano» e fatale ritorno all'«ora»; un po' come nella *Leda*, se vogliamo. Ma anche se significativamente avvicinabili, per date e intuizioni, prima, per titolo, poi, con quel *senza* che il *Compagno* può forse ereditare dalla *Leda*, i due tentativi differiscono e lo sforzo non sembra parimenti vano nella *Leda*, specie in relazione all'accordo tra passato e futuro e a quello, parallelo, tra una strategia antiquaria meno preta di autobiografia – vincente invece nel *Compagno* – e un avvenire fatto anche di assenza e di virtualità, di memoria e libertà. Non a caso, il *Compagno dagli occhi senza cigli* e *La Leda senza cigno* escono quasi insieme, nel 1913, ma poi sono separati da tempi editoriali davvero diversi, che li collocano a una distanza di due, tre lustri e allontanano il *Compagno* verso quella più insistita – seppur particolare – dimensione autobiografica postuma che è propria dell'ultimo d'Annunzio, tra *Il fastello della mirra* (1926) e *Il libro segreto* (1935). La *Leda* resta invece un testo-cerniera, ancorato, fra 1913 e 1916, fra giornale e volume, alla stagione che lo precede e lo produce anche in seno a quelle letture che permettono, come si è già notato, una particolare complicità del passato col futuro e uno scavalco del presente: «Cosicché il passato e il futuro conve-

nivano in quel mio sentimento composto, e il presente non era se non una sorta di levame» (p. 895).

In seno a questo percorso, che fra poco nutriremo di indizi e rilievi testuali grazie alla biblioteca dannunziana, potremmo anche azzardare una “scomparsa del presente” preheideggeriana, senza pensare tuttavia ad Heidegger ma piuttosto a quell'intreccio del tempo nella coscienza che è un tema forte del bergsonismo, almeno fin da *Matière et mémoire* (1896), testo non casualmente reperibile al Vittoriale e per di più in un'edizione del 1912 che presenta due angoli piegati (dello stesso anno, nella Biblioteca del Vittoriale, troviamo anche un'edizione de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) e de *L'évolution créatrice* (1907), la prima intonsa, la seconda senza segni di lettura).

Anche se non è escluso che d'Annunzio abbia letto Bergson prima, l'anno dell'edizione posseduta di *Matière et mémoire* e dei lavori che l'anticipano e la seguono – perché altro discorso, in altra prospettiva, andrebbe fatto per il più frequentato *Le rire* (1901), sempre posseduto in un'edizione del 1912 – sembra essere, almeno potenzialmente, rivelatore, sia in relazione agli anni dell'“esilio”, nei quali il nostro avrebbe potuto ascoltare una conferenza dello stesso Bergson, sia in rapporto alla *Leda senza cigno* e a quelle testualità che possiamo accostarle per date, intuizioni e finanche per il titolare, come il *Compagno dagli occhi senza cigli*.

Insomma, sembrerebbero davvero collimare anni e letture o più semplici suggestioni di letture, ché da due angoli piegati, in genere, non ci si attende la rivelazione di una fonte sicura. Anche se non bisogna sottostimare questi piccoli indizi, per i quali parlerei ancora e piuttosto di sintonie epocali e ricorderei, con un recente intervento di Franca D'Agostini, che «è difficile capire i margini esatti dell'influenza di Bergson sull'epoca senza confonderla con l'influenza dell'epoca su Bergson».

Detto questo è comunque interessante notare che la pagina relativa al primo angolo piegato è una pagina centrale e oltremodo significativa del capitolo terzo, *De la survivance des images. La mémoire et l'esprit*, di *Matière et mémoire*, dove Bergson

parla del *Rapport du passé au présent* e dove troviamo il discorso teorico che d'Annunzio può aver seguito per descrivere il «presente» come «una sorta di levame» e il convenire di «passato e futuro», soli esistenti rispetto a un presente che non è *ce qui est* ma *ce qui se fait*.

Si tratta di due paragrafi, che occupano in sostanza quella pagina e la seguente. Bergson comincia col chiedersi dove e come si conserva il passato:

Mais le passé, une fois accompli, s'il se conserve, où est-il? [...] dans quel magasin logerons-nous les images accumulées? [...] Mais comment le passé, qui, par hypothèse, a cessé d'être, pourrait-il par lui-même se conserver? N'y a-t-il pas là une contradiction véritable? – Nous répondons que la question est précisément de savoir si le passé a cessé d'exister, ou s'il a simplement cessé d'être utile. Vous définissez arbitrairement le présent *ce qui est*, alors que le présent est simplement *ce qui se fait*. Rien n'est moins que le moment présent, si vous entendez par là cette limite indivisible qui sépare le passé de l'avenir. Lorsque nous pensons ce présent comme devant être, il n'est pas encore; et quand nous le pensons comme existant, il est déjà passé. Que si, au contraire, vous considérez le présent concret et réellement vécu par la conscience, on peut dire que ce présent consiste en grande partie dans le passé immédiat. [...] Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir. (pp. 165-167)

Il corsivo bergsoniano di «*Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*» è più di una frase pescata in un testo e trascritta – in nuovo accordo con una strategia antiquaria e un'estetizzazione culturale del corpo femminile finesecolari – come «consideravo ogni particolarità sotto una luce indefinibile che pareva già involupata di passato». Il corsivo di Bergson è la trama filosofica che nutre quella più propriamente letteraria di d'Annunzio e permette a una strategia della narrativa dannunziana degli anni Novanta – da cui non a caso proviene anche *Matière et mémoire* e altre immagini e idee di Henri Bergson (e ricordiamoci di quanto si è osservato con D'Agostini) – di rienun-

ciare e di rivisitare alcuni suoi percorsi in quel Novecento che del tempo sta facendo e/o sta per fare una delle sue coordinate filosofico-letterarie fondamentali.

IX. *Tempo, «continuité intérieure» e “novità”*

La pagina relativa al secondo angolo piegato è una pagina altrettanto centrale del capitolo quarto, *De la délimitation et de la fixation des images. Perception et matière. Âme et corps*, dove Bergson afferma, nel titolo del paragrafo IV, che «*Le mouvement réel est plutôt le transport d'un état que d'une chose*», ponendosi poi domande altamente suggestive per il d'Annunzio della *Leda* e dei suoi più o meno immediati dintorni.

Si nous pouvions étirer cette durée, c'est-à-dire la vivre dans un rythme plus lent, ne verrions nous pas, à mesure que ce rythme se ralentirait, les couleurs pâlir et s'allonger en impressions successives, encore colorées sans doute, mais de plus en plus près de se confondre avec des ébranlements purs? Là où le rythme du mouvement est assez lent pour cadrer avec les habitudes de notre conscience, – comme il arrive pour les notes graves de la gamme par exemple, – ne sentons-nous pas la qualité perçue se décomposer d'elle-même en ébranlements répétés et successifs, reliés entre eux par une continuité intérieure?». (p. 228)

A partire da questi indizi, è forse possibile leggere una certa sintonia dannunziana con alcuni nuclei concettuali del pensiero bergsoniano sul tempo, rivelatisi in opere pubblicate a cavallo di quei due secoli che Bergson e d'Annunzio condividono in maniera quasi identica a livello cronologico (il primo nasce nel 1859 e muore nel 1941, il secondo nel 1863 e nel 1938).

Si pensi ancora allo scavalco del presente, che è anche il tentativo di superare, come suggerisce Deleuze in *Le bergsonisme* (1966), «le paradoxe le plus profond de la mémoire: le passé est “contemporain” du présent qu'il a été [...] Non seulement le passé coexiste avec le présent qu'il a été, mais [...] c'est le passé tout entier, intégral, *tout* notre passé qui coexiste avec

chaque présent». Si accede dunque a una doppia e contratta complicità, da un lato, tra presente e passato, dall'altro tra passato – tutto raccolto dalla memoria pura, con il ricordo che si conserva da sé – e futuro – dove lo spirito spinge il corpo, riasorbendolo entro la propria durata.

X. «Percepire il ritmo nascosto di una vita estranea»
con «una straordinaria somma di attenzione»

Una caratterizzazione siffatta della vita (profonda) della coscienza respinge ovviamente una scomposizione dei processi reali in parti classificabili e facilmente maneggevoli e cerca piuttosto, in accordo con l'esperienza interna del tempo, la continua produzione di "novità". Si apre dunque, come intelligenza intuitiva, «a una forma di coglimento *empatico* dell'essere, di visione dall'interno»: è, come si legge nell'*Introduction à la métaphysique* del 1903, «quella *simpatia* mediante la quale ci si inserisce nell'interiorità di un oggetto per coincidere con ciò che c'è in esso di "unico"».

Ma ritorniamo alla testualità della *Leda senza cigno* e pensiamo soprattutto a quanto quella certa sintonia dannunziana con alcuni nuclei concettuali del pensiero bergsoniano sul tempo possa essere più generalmente contestualizzata in seno a un anti-positivismo tardo-ottocentesco e a una metafisica neoplatonica.

Desiderio-d'Annunzio va al di là della classificazione della cultura e del linguaggio borghesi, muove oltre il presente della «piccola mondana di Parigi» che si uccide e attraverso la complicità evocata tra passato e futuro tenta, cerca, trova, coglie e in un certo senso dilata l'unicità di un essere tramite una visione dall'interno e una continuità interiore: «Leda, Leda e i cigni».

Certo, com'egli dice (e su questo dato bisognerà insistere), «occorre una straordinaria somma d'attenzione per trapassare l'ottusità della consuetudine e per giungere a percepire il ritmo nascosto di una vita estranea» (p. 892). Ne *La Leda senza cigno*, allora, potremmo dire che il presente non scompare ma che l'opacità del quotidiano, fatta di cronaca più o meno sublimabile,

diventa il mezzo, il lievito di una modalità più alta, più astratta, del vivere del protagonista.

XI. *Il presente e «una straordinaria somma di attenzione»*

Si può giungere all'acqua dell'Eurota passando per la cronaca coloniale? Secondo l'Africa recensita tra mito e realtà da Giovanna Tomasello, in seno alla letteratura coloniale italiana, la risposta può anche essere positiva. L'eredità della stirpe, inseguita dal Vate tra *Più che l'amore* (1906) e le *Canzoni della gesta d'oltremare* (1911-1912), non è poi così lontana da quei «miti della [...] razza» che nella *Leda senza cigno* sfidano l'Estremo Occidente.

Ma se è vero che l'iniziale «visione di un'Africa come territorio di eroismi e sfide sovvertitrici impossibili in una patria degenerata nel meschino squallore dell'età giolittiana» può ricordare l'opposizione Oriente/Occidente sopra enunciata (e alcuni suoi più inquietanti corollari), è anche vero che la *Leda* è già oltre la resa quasi cronachistica della vicenda libica rintracciabile nelle citate *Canzoni*.

Al di là dell'imperialismo che in queste confluisce, il presente dell'oasi della Libia interna evocata nella *Leda*, quella Ghadamès occupata nell'aprile del 1913, è piuttosto una sorta di tappa e «viatico» per quel «più lungo viaggio» in avanti, per quel passato che è il futuro rintracciato verso Est in una circumnavigazione sottesa della penisola italica – degenerata e avvinta all'Occidente – e tradotta in un ritmo di «danza», dalla Sardegna, già approdo del *Forse*, all'Africa araba e all'Eurota.

Il tutto grazie alla «straordinaria somma di attenzione» per le «labbra» della giovane. A partire da quelle, Desiderio percepisce il ritmo nascosto di una «vita estranea» e si situa al di là di un femminino inquieto, mobile, frivolo, difficile da cogliere, la cui bocca, con rossetto fresco e malmesso, dai denti robusti e un poco irregolari, potrebbe finanche far pensare ai fantasmi della «vagina dentata», rintracciabile già nel *Trionfo della morte*, secondo diversi commentatori. Ma nella *Leda senza ci-*

gno i denti sono «splendidi come pezzetti di materia preziosa» e le labbra, infine, con quella musica che partecipa alla metamorfosi statuaria, si ricompongono in una «gravità» che congiunge la «scolpita fermezza degli altri lineamenti» del viso al corpo statuario liscio, levigato «dall'acqua dell'Eurota».

Veramente ora pareva che le labbra appartenessero a un'altra donna, in mezzo a quel volto vivessero d'una vita estranea, con quella frivola mobilità che contrastava alla scolpita fermezza degli altri lineamenti e al mistero formidabile dello sguardo nudo. Ripensavo certe danze sarde danzate a viso chiuso e cupo, certe danze arabe in cui il solo ventre s'agita incessantemente in un corpo annodato da non si sa qual fascino serpentino. Il rosso artificiale era fresco, messo di recente, forse prima d'entrare, con mano frettolosa, che sopravanzava alquanto gli orli e gli angoli, più o meno intenso. I denti erano robusti, quelli di sotto piantati un poco irregolarmente, splendidi come pezzetti di materia preziosa, fatti d'uno smalto così profondo e puro che si pensava ai carati della perfezione, quasi fossero gemme da osservarsi su la carta del gioielliere.

– Ascoltate – dissi, tócco da qualche nota del secondo tempo d'una sonata di Domenico Paradisi, ch'era l'ultima.

La spiavo di sotto ai miei cigli socchiusi.

La forza della dissimulazione abbandonò a un tratto quelle labbra su cui un sentimento di sconosciuta gravità sembrò porre una vera benda, quale non più fitta devono portar le Berbere nella nostra bianca e lunata Ghadamès.

Eppure, la cadenza essendo per risolversi e il mio cuore temendo la fine come un addio, la guardai di nuovo come uno che guardi un'ultima cosa per la quale egli abbia fatto il più lungo viaggio.

Era così liscia che pareva non dovesse avere un solco neppure nel cavo della mano. Era levigata veramente dall'acqua dell'Eurota, se tanto mi risplendettero nella memoria i ciottoli del fiume laconico senza cigni fra le strette ombre azzurre degli oleandri e delle canne. (pp. 897-898)

XII. «Straordinaria somma di attenzione» e riconoscimento attento

Certo, c'è stato e c'è chi riduce tutto questo alla novità di un dettato fondato su rapidi trapassi logici e analogici, tipici già del vicino *Forse che sì forse che no* (1910). In seno a questa tradizione critica, comunque, i rilievi di natura filosofica sopra prodotti si potrebbero integrare con alcune considerazioni di Mario Ricciardi, per esempio, sui «quadri-impressioni» di una prosa dannunziana, comprensiva della *Leda*, che si accosta alla modalità operativa della fotografia e del cinema.

Fotografia e cinema non sono davvero residui cronachistici e sono invece, in un certo senso, il presente di d'Annunzio, ovvero quel presente in cui c'è tutto il nostro passato e che è traducibile in futuro nel disteso primo Novecento, che è anche e ancora l'epoca dannunziana, o bergsoniana, ricca di reciproche influenze e, a mio avviso, di significative sintonie tra il singolo e il collettivo, tra il testo e il contesto. E non è proprio un caso che fra anni Dieci e Venti, Maurice Halbwachs lavori a *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), alla base di quel capolavoro postumo che è *La mémoire collective* (1950).

Ma ripensiamo a *Matière et mémoire* e riassumiamone in tal senso l'importanza con *Cinéma 2. L'image temps* (1985) di Gilles Deleuze, che, come suggerisce Pier Aldo Rovatti, è «in definitiva un commento cinematografico a *Matière et mémoire* e a tutto Bergson». Dal Bergson di Deleuze – quello de *Le bergsonisme*, che è poi il vero Bergson, accolto come tale in Italia dal citato Rovatti e in Francia da Paul Ricœur (e fino a quel significativo volume del 2000 che è *La mémoire, l'histoire, l'oubli*) – possiamo mutuare un'ulteriore sintonia di Gabriele d'Annunzio con la sua epoca in seno a quella «straordinaria somma di attenzione» che è un modo per ribattezzare e servirsi del «riconoscimento attento, opposto al riconoscimento abituale o automatico»: «esso non si prolunga immediatamente in un movimento di reazione, ma si flette, per così dire, entrando in rapporto con un'immagine-ricordo». Certo, il Vate non approda a «uno scacco del riconoscimento» ma capisce che ormai non si

tratta più di «un semplice ricordare». E non è poco.

XIII. *Prime conclusioni: oggetti da riporre versus altre creature e solitudini?*

Proviamo a ricapitolare, allora, e a tracciare alcune conclusioni. Sono prime conclusioni, che non si vogliono definitive, nascono in seno a quesiti e sono associate a potenziali aperture del discorso critico, specie in relazione a una testualità densa e complessa come quella della *Leda*, che, per supportare la fragilità dei legami umani, intreccia problematicamente oggetti da riporre e creature libere, “novità” e “ritorni all’ordine”, percepibili quasi come dati di una modernità liquida baumaniana.

Del resto, ci si potrebbe subito chiedere fino a che punto la *simpatia* mediante la quale d’Annunzio-Desiderio sembra inserirsi nell’interiorità di un oggetto per coincidere con ciò che c’è in esso di unico si opponga e sfumi l’irrigidimento reificante della figura femminile in una statua, con Leda “oggetto da antiquariato” e non altra e “nuova” creatura.

Tale quesito discende dall’incontro problematico, in un certo senso paradossale, delle «solitudini senza storia» di una modernità in crisi e dell’«antico ritmo della Metamorfosi». E il paradossale, si badi, sta nell’epoca e in d’Annunzio, non nel procedere critico, che, sulla scorta di dati reperiti tra i libri del Nostro, ha solo cercato di mettere in comunicazione quei due poli tramite la Memoria.

Il d’Annunzio del 1913 si serve ancora e senza dubbio di un passato inteso come antichità e classicità; e si serve di un certo *péplum*, in cui ha rintracciato, per esempio, le tre vergini sorelle di Trigento, costrette da un ciclopico colosso di una terra inventata – ma riconoscibile – ai confini di un Abruzzo arcaico di cui ho già detto. E in tale contesto Gabriele d’Annunzio riesce a rintracciare scopertamente, dopo la significativa sfida della *Leda*, un’altra creatura “nuova” – unica, ma non così isolata, come si tende a pensare – della solitudine e del deserto (libico

e tunisino: cartaginese e romano), ovvero Cabiria.

Un'ipotesi di percorso potrebbe essere la seguente:

Anatolia, Massimilla, Violante \Rightarrow Leda \Rightarrow Cabiria.

Ed è un'ipotesi sostenibile in quel d'Annunzio disteso, all'incirca, fra il 1894 e il 1914, in un ventennio – o poco più – che è chiuso dalla guerra e nei primi anni del quale il Nostro percepisce Pierre Louÿs come «un *d'annunziano*» – lo scrive a Hérrelle nel 1896 – ovvero, se si vuole, come un imitatore; perché un imitatore “carica” le immagini dell'originale, le esplicita, le rende troppo riconoscibili, le muta in idee e si dimentica paradossalmente, nel suo preziosismo erudito, delle immagini, delle *images avant les idées*. E allora non possiamo non pensare, in prospettiva, al Bachelard che percepisce troppo “carica” la *Léda* di Pierre Louÿs in relazione a quella di Gabriele d'Annunzio. Troppo “carico” è Louÿs. Come lo è, in un certo senso, il d'Annunzio del *Fuoco* (1900) e del *Forse* (1910), già imitatore di se stesso, e di un'epoca che sta finendo, fra autocitazioni, prestiti e più feconde e celate sintonie epocali.

Non a caso, dopo quei due colossi, d'Annunzio prova davvero a lavorare per “sottrazione”. Ma tale “sottrazione” ci appare ora doppiamente significativa e percepibile in un ordine preciso, anche se intrecciato e non sempre evidente nel racconto del 1913: per lo scarto problematico che apre tra mito e realtà, tra antichità e modernità, come si è suggerito fin dall'inizio, con Bárberi Squarotti; e per la riduzione metamorfica e omogenea del “carico” erudito in relazione alla “novità” del personaggio femminile, che comprime quello scarto in una intimità condivisa e in seno a una «solitudine senza storia», a uno spazio che allontana quei dati verginali e quei colossali costrutti per opera ciclopica sui quali comunque si fonda grazie a un certo uso della memoria. Per il primo obiettivo, d'Annunzio si riaccorda con la citata stagione narrativa che precede *Il fuoco* e che presenta, nel breve volgere di un lustro, frutti certo dissimili ma non così lontani, prospetticamente, da certe trame letterarie e strategie antiquarie messe in atto nella *Leda senza cigno*; per il secondo, tenta invece di sintonizzarsi con alcune tra-

me filosofiche maturate tra Ottocento e Novecento e centrate sul tempo.

Di più. Dopo l'esperienza del *Forse che sì forse che no* (1910), dove la solitudine del personaggio femminile, Isabella Inghirami, prima dell'approdo alla *folie*, trova momenti di assoluta, feconda autonomia e "novità", slegata dagli stessi spazi narrativi che la ospitano, il d'Annunzio del 1913 intravede la possibilità di attivare altre solitudini, che tuttavia non si collocano sulla stessa linea di quelle del *Forse*. Altrove ho suggerito che le solitudini di questo romanzo sono vicine alle intuizioni di Fogazarro all'altezza della *Leila* (1910), a notti quasi blanchotiane, e lontane dai comunque vincenti immaginari diurni dell'eroe dannunziano, l'aviatore Paolo Tarsis.

Dal *Forse* la *Leda* mutua invece l'idea terminale di un mondo inteso come «cloaca immensa» – del resto, già in *Laus vitae* (1903), nella «cloaca» si stempera la «divina sera» – e, procedendo verso ovest, la traduce in quell'«Estremo Occidente», in quelle «solitudini senza storia» di una modernità volgare e malata e tuttavia già predisposta ad accogliere storia antica e mito.

Eppure, certe solitudini possono essere colte all'interno della *Leda*, anche se in seno a una progressione ancora un poco contraddittoria, tesa fra un «sentimento della presenza umana», che pare «meraviglioso», e «un'aria non respirabile da alcun altro essere prossimo».

Il sentimento della presenza umana mi sembra così meraviglioso che mi domando per quale aberrazione o per qual viltà io mi compiacia di vivere tanto a lungo in mezzo agli alberi e su le rive deserte. (p. 892)

I luoghi più solinghi non sono nei deserti e nei monti, non tra sabbie e rocce sterili, ma dove l'anima affronta il destino respirando per alcuni attimi un'aria non respirabile da alcun altro essere prossimo. (p. 899)

Paolo Tarsis, nel *Forse*, dopo aver confinato Isabella Inghirami in manicomio, vola verso la Sardegna, alla ricerca di un luogo solingo ma vero, di un approdo concreto, di una meta. Nel-

la *Leda*, invece, Desiderio Moriar sembra intento a cercare e a valorizzare una sorta di “non luogo” della solitudine; quel luogo solingo che significativamente non è più tra monti e rocce sterili ed è contemplabile in una «forma d’umanità [...] piena d’un suo male» ma «in piedi [...] intiera, silenziosa» (p. 898). E l’allusione all’immaginario delle *Vergini delle rocce* – e, prima, del *Trionfo della morte* (V, II) – è a un tempo segno di resistenza e di superamento di quell’immaginario. E in questo senso bisogna stare attenti.

Giorgio Ficara, in apertura del libro sulle solitudini, scrive: «Nessuno ha mai amato la solitudine senza secondi fini». E Marco Cerruti ha dimostrato tale assunto nelle sue traversate del tema – e di certi corollari (utopia, *in primis*) – fra Settecento e Ottocento e fra Ottocento e Novecento (tutti secoli dove la solitudine diventa anche sinonimo di sicurezza, libertà, felicità; è utopia, risposta politica e/o emotiva, sentimentale, amorosa finanche).

E quali sono i «secondi fini» di d’Annunzio-Desiderio Moriar? Proviamo a scoprirli ponendoci ancora un paio di domande. Quale significato ha il fatto di ricorrere a una specie di assolutizzazione utopica della solitudine nel momento in cui si ricrea l’altro da sé in un *ailleurs*, in un altrove che ha le caratteristiche che abbiamo suggerito? E poi si può davvero credere e confidare in questa ‘altra’ solitudine se nello stesso testo, poco prima, l’eroe dannunziano riconosce un grande valore alla presenza umana, tale da fargli mettere in discussione la scelta delle «rive deserte»?

XIV. *Aperture: “novità” o “ritorni all’ordine”?*

Contro la strategia testuale della *Leda* – che può essere quella di altre testualità dannunziane e che può essere nutrita, come si è visto, dal *roman-péplum*, dal cinema, dalla visione storica, dal recupero antiquario, dal bergsonismo, dall’antipositivismo tardo-ottocentesco – si erge, ancora una volta, una volgarità che non pare controllabile né sulle antiche rive dell’Eurota, in

lontane promiscuità sessuali di natura divina, mitica, e dunque sovrumana e metastorica, né nei deserti libici, fra «danze arabe» (p. 897), né, tantomeno, in un futuro che pare, in fin dei conti, inafferrabile.

Leda si rivela infatti, due pagine dopo il suo primo, metamorfico, artistico battesimo, come «una piccola mondana di Parigi» (p. 896), così come Ippolita Sanzio, nel *Trionfo della morte* (1894), si rivela un'amante plebea, «la Romana insuperabile nel fiaccar le reni ai maschi», così come la Foscarina nel *Fuoco* (1900) si rivela una donna di umili origini che tradisce il suo stato nella passione e nel dato patologico, fra epilessia, isteria e sterilità (nonostante la sua alta professionalità, filtrata tuttavia da quella di Stelio, paia per un attimo emanciparla).

Emergono allora i secondi fini delle solitudini dannunziane e sembrano seguire percorsi noti, più volte registrati dalla critica nella triade di «solitudine-narcisismo-decadentismo»: con la donna che muore o si allontana, o è isolata, rinchiusa, consumando così in sé stessa, col suo sacrificio, il mondo volgare che comunque ospita anche il più fortunato eroe. Perché l'eroe, invece, si salva e può continuare a vivere in una modernità assestata da volgarità e malattia e in un immaginario tanto rigido (e prevedibile) da cangiare la percezione del tempo e della storia, consegnando al Nostro le immagini di una differente collocazione dei luoghi o dei «non luoghi» dove si svolge la sua vita, fra «rive deserte», «sentimento della presenza umana» e «un'aria non respirabile da alcun altro essere prossimo».

In tal senso, i secondi fini limitano le altre creature e le altre solitudini e proiettano la «novità» del dettato dannunziano in una sorta di «ritorno all'ordine», più categorico di quello del *Forse* e del *Fuoco* e simile a quello sperimentato nelle *Vergini delle rocce*.

Così, per esempio, l'entusiasmo per la «presenza umana» pare tradursi non tanto nell'ascolto, nella visione dall'interno, nella simpatia sopra evocate, ma nella più semplice constatazione di «una vita estranea»:

Ma bisogna dire che anche l'anima più robusta e più sveglia si ri-

cosa agli sforzi consecutivi e che occorre una straordinaria somma d'attenzione per trapassare l'ottusità della consuetudine e per giungere a percepire il ritmo nascosto di una vita estranea. (p. 892)

Insomma, è dura lottare con «una piccola mondana di Parigi, con una bocca molle ed elastica che esagerava la forma delle parole e la modulazione delle sillabe fino alla smorfia» (p. 896). Allora «il ritmo nascosto», che può forse davvero corrispondere, anche solo per un attimo, a quello dell'acqua dell'Eurota, non pare risolversi nell'unicità di un'altra creatura ma nella fusione associativa di «un essere solo, più grande di noi due, pieno di un'anima primitiva» (p. 930) – iscritto perfettamente nella poetica del simbolismo, certo, ma con una sorta di “retroguisto” alienante per l'altro da sé.

A ben vedere, poi, quest'illusione monolitica, primitiva, serve solo ad escludere il terzo incomodo, realizzando così, ancora una volta, l'antica vocazione della letteratura dannunziana, che è quella di essere, principalmente, una letteratura della solitudine, che rinvia l'unico soggetto, che la incarna di volta in volta, a se stesso e ai suoi «significati»:

[...] ogni cosa innanzi a me e intorno a me esprimeva me a me stesso. Pieno di significati, giocavo con l'amore e con la morte. Con la figura del mio ospite, con la figura della donna assente e con la mia sobria ebrietà componevo i quadri successivi d'una nuova Danza macabra». (p. 917)

Il terzo incomodo, l'«ospite» tifico, è per l'appunto uno di questi «significati»: significa la malattia, quel dato patologico che tanta parte ha avuto nella narrativa postunitaria. Certo, si può anche sublimare questo dato, ribattezzando Archachon «la città variopinta dell'Etisia» (p. 883), ma il risultato non cambia.

La «donna assente» è un altro significato: è un enigma, una casella vuota che si vuole sottrarre all'invasione della malattia. L'ospite, infatti, è un amante pericoloso, malato, che può contaminare maggiormente il «bell'arnese da guadagno» (p. 919), fondendo ancor più malattia e volgarità, facendone un *tandem*.

La solitudine del personaggio femminile non ha più momen-

ti di assoluta, feconda autonomia, come nel caso di Isabella nel *Forse che sì forse che no*, e scaturisce da una specie di decostruzione dell'identità della donna. E a partire da quel nome che – secondo la prospettiva privilegiata di Desiderio, nuovo fascinatore già in vista di un lontano e antico paesaggio, spazio da ribattezzare come la donna – non potrà essere rappresentativo del personaggio femminile.

Si ascolti, in ultimo:

[...] il nome [...] non aderì alla persona ma rimase in aria, suonano ed estraneo, come quello apposto alla bellezza d'una collina lontana che da tempo viva innominata e immaterialmente nel nostro sentimento. (p. 915)

XV. Postilla bibliografica

Per *Un "testo-cerniera", un'assenza, un levriero*, cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976, di cui si vedano, in particolare, il cap. I, *Quasi un'introduzione: letteratura e decadenza borghese* (1975), [pp. 13-46], pp. 31-33, e l'XI, *Bellezza e volgarità. D'Annunzio e l'ideologia borghese* (1973), pp. 298-328. Per una contestualizzazione del racconto nell'opera dannunziana cfr. almeno due interventi diversi: I. NARDI, *Gli aspetti dell'ignoto: "La Leda senza cigno"*, in *Dal "simbolo" all'ignoto. Studi sul simbolismo dannunziano*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 92-112, che ne discute soprattutto in relazione al *Forse che sì forse che no* e alla *Contemplazione della morte* (1912), ma in un quadro che risale a *L'innocente* (1892) e al *Poema paradisiaco* (1893), con liriche dal '90 in poi; G. PETROCCHI, *La Leda senza cigno*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, «Lezioni», 1989. Per l'autocitazionismo si veda I. CROTTI, *La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione dannunziana tra "Leda" e "Notturmo"*, «Revue des Études Italiennes», 1-2, 1999, pp. 15-33; per Bachelard, in relazione a d'Annunzio, L. CURRERI, «*Les images avant les idées*», «Franco-Italica», 13, 1998, pp. 177-218.

Per *L'antico ritmo della Metamorfosi: Bachelard, Bergson, Ovidio*, cfr. G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942 e LGF, «Le Livre de Poche», 1996, pp. 52-54, e R. CÉLIS, *De la Phénoménologie de l'imagination à la poétique de la rêverie. Edmund Husserl et Gaston Bachelard*, in *Phénoménologie(s)*

et imaginaire, sous la direction de R. CELIS - J.-P. MADOU - L. VAN EYNDE, Paris, Kimé, 2004, [pp. 237-253], p. 245. E di Husserl va tenuto presente, soprattutto, il volume che raccoglie le *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1904-1905 e 1905-1910), edite nel 1928 da Martin Heidegger, che ho letto nell'ed. fr. di H. DUSSORT, Paris, P.U.F., 1964, pp. 66-81, 109-110, 136-142; pagine che, in termini di sintonie epocali, sembrano costituire un 'luogo' filosofico dove far transitare Bergson verso Bachelard via d'Annunzio. E per altri ma simili luoghi, anche in relazione a Husserl, quello delle *Ricerche logiche* (1900-1901), cfr. A.P. CAPPELLO, *Pre-testi narrativi: i luoghi della filosofia in Gabriele d'Annunzio (Alcuni spunti d'indagine)*, in AA.VV., *D'Annunzio e le idee*, 32° Convegno di Studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 12 novembre 2005, Pescara, Ediares, 2005, pp. 49-62. Per Ovidio, si veda P. FORNARO, *Percezione ad oltranza (Il rovescio umanistico di "Alcyone")*, in *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994, [pp. 209-239], p. 214; ma cfr. anche p. 310. Non si dimentichi poi il contributo di I. CIANI, *Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura italiana*, in AA.VV., *Metamorfosi*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Sulmona 20-22 novembre 1994, a cura di G. PAPPONETTI, Sulmona, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, 1997, pp. 427-450, e, per il metamorfismo in d'Annunzio, M.A. BALDUCCI, *Il sorriso di Ermes: studio sul metamorfismo dannunziano*, Firenze, Vallecchi, 1989 (in particolare pp. 9-23 e [25-71], 30-35). Infine, per il nome emblematico del protagonista che rinvia alla immediata traduzione dal latino – morirò (o possa morire) di desiderio – con un'eco, forse, dal *Tristano ed Isotta* – la composizione è del 1857-59 – di Wagner, di cui un articolo dannunziano apparso su «La Tribuna» il 9 agosto 1893 e relativo a *Il caso Wagner* riecheggia la «vecchia melodia [...] Desiderare e Morire! Di Desiderio Morire», cfr. la nota 2 (relativa a p. 879) di p. 1403 delle citate *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di N. LORENZINI.

Per *Oriente e Occidente*, cfr. quanto si dice nella *Premessa* e nel terzo capitolo di questo volume. Per l'esteso e condiviso desiderio dannunziano circa il «Mare Adriatico già Mediterraneo» cfr. N. NALDINI, *Introduzione* a S. PENNA, *Poesie scelte*, Milano, TEA, 1999, [pp. 7-29], p. 7. E per la soglia veneziana, in prospettiva, cfr. X. TABET, *La «troisième Venise»: un mythe italien de l'entre-deux-guerres*, «Laboratoire italien. Politique et société», 6, 2005, pp. 137-172. Per la Versilia e il composito paesaggio, oltre ai noti studi di Ciani e Gibellini, cfr. V. AGOSTINI-OUAFI, *La Toscane dans l'Alcyone de D'Annunzio*, in *Le*

paysage dans la littérature italienne, De Dante à nos jours, sous la direction de G. SANGIRARDI, Dijon, EUD, 2006, pp. 109-123.

Per *Spazio, solitudini e personaggi femminili*, cfr. tre miei interventi: *Il fuoco, i libri, la storia*, in E. SALGARI, *Cartagine in fiamme*, nell'edizione in rivista del 1906, a cura di L. CURRERI, Roma, Quiritta, 2001, pp. 315-403; *Il mito culturale di Cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema*, in AA.VV., *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. ALOVISIO - A. BARBERA, Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2006, pp. 299-307; *Salgari tra "roman-péplum" e "voyage en Orient": appunti e ipotesi per «Le Figlie dei faraoni»*, in AA.VV., *Emilio Salgari e la tradizione del romanzo d'avventura*, Convegno Internazionale di Studi, Genova 17-18 febbraio 2005, a cura di L. VILLA, Genova, ECIG, 2007, pp. 139-152. Infine, per i giudizi dannunziani sul *Fuoco* e il *Forse* cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. OLIVA, con la collaborazione di K. BERARDI e B. DI SERIO e un'Appendice (II) di I. CALIARO, Milano, Garzanti, 1999, pp. 555 e 365.

Per *Metamorfosi statuaria*, cfr. quanto detto nel terzo capitolo di questo volume e in L. CURRERI, *La femme, le corps malade, la statue. Esthétisation culturelle du pathologique et transition romanesque dans l'œuvre narrative de Gabriele d'Annunzio (1894-1900)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001. C. BENUSSI, *Scrittori di terra, di mare, di città. Romanzi italiani tra storia e mito*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1998, p. 155. G. D'ANNUNZIO, *Poesie. Teatro. Prose*, a cura di M. PRAZ - F. GERRA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 1011, luogo già citato nelle *Note* di Clelia Martignoni in G. D'ANNUNZIO, *La Leda senza cigno. Racconto seguito dalla "Licenza"*, Prefazione di G. FERRATA, Introduzione al testo e note a cura di C. MARTIGNONI, Milano, Mondadori, «Oscar», 1976, [pp. 225-252], p. 229. Per il sangue e il rinvio a Bachelard, sempre quello di *L'eau et les rêves*, cit., p. 73, cfr. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969 e Dunod, 1981 e 1984, pp. 118-120. Per l'accento alla *Città morta* e al *Fuoco* mi permetto di rinviare a un volume che sto ultimando: 1900. *Approssimazioni critiche al «Fuoco» e microlettura dell'«Impero del silenzio»*. *Metamorfosi della seduzione II*, prosecuzione e sviluppo del discorso iniziato con questo volume.

Per *L'urto della modernità e la "ruse" della moda*, cfr. R. BARTHES, *Le corps comme signifié* in *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967, [pp. 261-263], p. 261. In Italia, un'occasione per riprendere in mano il *Sistema della moda* è data dalla recente antologia di R. BARTHES, *Il sen-*

so della moda. *Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. MARONE, Torino, Einaudi, 2006. Per la *Strategia antiquaria*, cfr. ancora L. CURRERI, *La femme, le corps malade, la statue*, cit.. Per il percorso dalla Capponcina al Vittoriale si scorra il primo capitolo di A. ANDREOLI, *Il Vittoriale*, Milano, Electa, 1993, [pp. 7-19], p. 7.

Per *Tempo e memoria*, cfr. A.M. MUTTERLE, *Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Le Monnier, 1987, pp. 160-164 e 178-181. Per la particolare dimensione autobiografica del *Libro segreto* rinvio a L. CURRERI, *Libri segreti contro l'«autobiographie totale»*, in *D'Annunzio segreto*, Atti del 29° Convegno di Studio del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Chieti-Pescara 25-26 ottobre 2002, Pescara, Edgars, 2002, pp. 315-328. Cfr. poi G. D'ANNUNZIO, *Il fastello della mirra*, a cura di A.P. CAPPELLO, Prefazione di A. ANDREOLI, Firenze, Vallecchi, 2004, e la mia recensione, *Un'inedita autobiografia*, «L'Indice», 2, 2005, p. 14. I testi di Bergson presenti nella biblioteca del Vittoriale sono tutti editi a Paris, da Alcan, nel 1912: per *Matière et mémoire*, con collocazione Apollino, XLV, 13/C, rinvio al capitolo III e IV, rispettivamente alle pp. 143-196 e 197-249, e particolarmente alle pp. 161-163 e 225-228. Del resto, anche per le conferenze di Bergson, potremmo pensare al 1912 e in particolare a una conferenza intitolata *L'âme et le cerveau*, che sintetizza il nucleo concettuale di *Matière et mémoire*. Cfr. infine F. D'AGOSTINI, *Breve storia della filosofia del Novecento. L'anomalia paradigmatica*, Torino, Einaudi, 1999, [pp. 27-30], pp. 27-28, e L. SOZZI, *Vivere nel presente. Un aspetto della visione del tempo nella cultura occidentale*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 16-19. Per *Tempo*, «*continuité intérieure*» e «*novità*», cfr. G. DELEUZE, *La mémoire comme coexistence virtuelle* in *Le bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1966 e «*Quadriga*», 2004, [pp. 46-70], pp. 54-55; e P. MARRATI, *Le nouveau en train de se faire. Sur le bergsonisme de Deleuze*, «*Revue internationale de philosophie*», 3, 2007, pp. 261-271. Per «*Percepire il ritmo nascosto di una vita estranea*» con «*una straordinaria somma di attenzione*», cfr. ancora F. D'AGOSTINI, *Breve storia della filosofia del Novecento*, cit., p. 28.

Per *Il presente e «una straordinaria somma di attenzione»*, G. TOMASELLO, *D'Annunzio. Il superuomo, l'Africa, l'eredità della stirpe latina* in *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004, [pp. 69-82], pp. 69 e 76. Ma cfr. anche, nel lavoro precedente della stessa, *D'Annunzio: l'Africa fra bellezza e barbarie*, ivi, 1984, pp. 25-38. Per la «*vagina dentata*» cfr. almeno J. DE PALACIO, *La féminité dévorante; sur quelques images de la mandu-*

cation dans la littérature décadente, «Revue des Sciences humaines», 168, 1977, [pp. 601-618], pp. 602-605, 614, 617; G. BALDI, *L'inetto e il superuomo*, Torino, Scriptorium, 1997, pp. 169-172. Ma cfr. anche il secondo capitolo di questo volume.

Per la «*Straordinaria somma di attenzione*» e il «*riconoscimento attento*», cfr. M. RICCIARDI, *Preliminari alla prosa d'arte in Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970, [pp. 219-237], pp. 226-228, 229 e 231. Cfr. poi M. HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925 (lo stesso editore del Bergson posseduto da d'Annunzio il cui fondo prestigioso è ripreso dalle Presses Universitaires de France) e *La mémoire collective*, Paris, P.U.F., 1950, anche se ormai, per questo testo postumo, il rinvio d'obbligo è all'edizione critica di G. NAMER, con la collaborazione di M. JAISON, Paris, Albin Michel, 1997. G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985; P.A. ROVATTI, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson...*, in G. DELEUZE, *Il bergsonismo e altri saggi*, a cura di P.A. ROVATTI - D. BORCA, Torino, Einaudi, 2001, [pp. VII-XVIII], pp. XIV-XV; P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pp. 560-567.

Per le *Prime conclusioni*: *oggetti da riporre versus altre creature e solitudini?*, cfr. ancora L. CURRERI, «*Les images avant les idées*», cit., e, per il *Forse*, dello stesso, 1910: *solitudini e seduzioni fatali. Leila e Forse che sì forse che no*, a cura di A. NEIGER, Trento, New Magazine, 1994, pp. 67-111. Si vedano poi G. FICARA, *Solitudini*, Milano, Garzanti, 1993; M. CERRUTI, *Notizie di utopia*, Padova, Liviana, 1985 e *Il piacer di pensare: solitudini, rare amicizie, corrispondenze intorno al 1800*, Modena, Mucchi, 2000. Per le *Aperture*: «*novità*» o «*ritorni all'ordine*»? si vedano due recenti testi, a cui si allude già all'inizio di 13, di Z. BAUMAN, *Liquid Love*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2003 e *Liquid Life*, Cambridge, Polity, 2005, e l'accoglienza e la critica dell'ultimo Bauman di R. CESERANI, *Alla rincorsa della condizione umana*, «il manifesto», 3 giugno 2006, p. 12, per cui cfr. anche Z. BAUMAN, *Society under siege*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2002. E per alcune contiguità e sintonie, si veda infine J. DUBOIS, *Stendhal. Une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007, per cui cfr. la mia recensione nelle *Notes de lecture* di «CONTEXTES», 27 février 2007, http://www.revue_contextes.net/document.php?id=221.

INDICE DEI NOMI*

- ABRAHAM, N., 29, 100n
 ABRUGIATI, L., 170n
 ACUTIS, C., 68n
 ADORNO, TH.W., 13, 31
 AGAMBEN, G., 76n, 213, 213n, 232
 AGOSTI, S., 239n
 AGOSTI GAROSCI, C., 184n
 AGOSTINI-OUAFI, V., 33, 301
 AIEVOLI, E., 43n
 ALERAMO, S. (RINA FACCIO), 46n
 ALESSANDRO MAGNO, 174n
 ALFANI, M.R., 266
 ALIGHIERI, D., 156, 171, 172n, 215, 232, 237, 238, 302
 ALONGE, R., 128n
 ALOVISIO, S., 302
 ANCeschi, L., 218n
 ANDREOLI, A., 47n, 73n, 77n, 85n, 91n, 126n, 143n, 145, 145n, 187n, 214n, 303
 ANGELINI, P., 103n
 APOLLINAIRE, G. (WILHELM APOLLINARIS DE KOSTROWITZKY), 145n
 ARCANGELI, F., 62n
 ARESE, G., 266
 ARSLAN, A., 45n, 46n
 ARTIOLI, U., 138n, 175n, 215n
 ASPETSBERGER, F., 214n
 ASSUNTO, R., 233n
 BABINI, V.P., 31
 BACHELARD, G., 17, 18, 33, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n, 95, 95n, 131, 136, 136n, 149, 149n, 151n, 155, 157n, 159n, 164, 165, 166n, 177, 177n, 195n, 196n, 208n, 227n, 268, 272, 273, 274, 275, 282, 295, 300, 301, 302
 BACHTIN, M., 17, 83n, 100, 100n, 101n, 109n, 114n, 240n
 BAJOMÉE, D., 28
 BALATTI, M., 77n
 BALDACCI, L., 46n, 48, 48n, 49
 BALDAN ZENONI-POLITEO, G., 232n
 BALDI, G., 17, 27, 42n, 111n, 128n, 138n, 168n, 170n, 192n, 200n, 206n, 215n, 216n, 235n, 240n, 304
 BALDUCCI, M.A., 199n, 301
 BALZAC, H. DE, 41n, 74n, 172n
 BANNOUR, W., 104, 103n, 104n
 BARATTO, M., 32
 BARBERA, A., 302
 BÁRBERI SQUAROTTI, G., 27, 131n, 176n, 199n, 202n, 233n, 239n, 271, 295, 300
 BARBEY D'AUREVILLY, J.-A., 259
 BARBOLINI, R., 218n
 BARISONE, E., 82n
 BARRÉS, M., 22, 34, 86n, 129, 129n, 144, 144n
 BARTHES, R., 113n, 283, 302
 BARTOLI, F., 233n
 BARZAGHI, M., 126n
 BASAGLIA, F., 13, 31, 37n, 54n
 BASCH, S., 33

* Gabriele d'Annunzio, che ricorre in quasi tutto il volume, non compare nell'indice dei nomi.

- BASSIM, T., 41n
 BATTAGLIA, S., 229n
 BAUDELAIRE, CH., 22, 41, 41n, 89n, 205, 259, 267, 276
 BAUDRILLARD, J., 10, 28, 40n, 132, 134n
 BAUMAN, M., 294
 BAUMAN, Z., 304
 BAZIN, A., 265
 BECCARIA, G.L., 131n
 BECKETT, S., 244
 BEKEN, M. VAN DER, 41n
 BELLEFROID, J.-M., 75n
 BELLINI, B., 229n
 BENEDETTI, M.T., 186n
 BENUSSI, C., 302
 BERARDI, K., 186n, 302
 BERCHET, J.-C., 185n
 BERGSON, H., 155, 274, 275, 277, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 293, 297, 300, 301, 303, 304
 BERTAZZOLI, R., 9, 28
 BERTRAND, J.-P., 28, 86n, 147n
 BETTINI, M., 160n
 BETTINI, S., 18, 33
 BIASIN, G.P., 29
 BIAZZO-CURRY, C., 239n
 BIEDERMANN, H., 153n, 154n
 BIGAZZI, R., 53n, 66, 66n
 BIGONGIARI, P., 207, 207n
 BIDDISS, M.D., 33
 BIONDI, M., 65n
 BIRON, M., 86n
 BLANCHOT, M., 296
 BLOOM, H., 131n
 BOIS, J., 182n
 BOITO, C., 172, 172n
 BOLOGNA, C., 52n
 BORCA, D., 304
 BOREL, J., 41n
 BORGNA, E., 88n, 89n, 90n
 BORLETTI, B., 109n
 BOTREL, J.-F., 266
 BOTTIROLI, G., 28
 BOUFFARD, J.-C., 239n
 BOULOUMIÉ, D'A., 30
 BOURNEVILLE, D.-M., 25, 34, 79, 79n, 98n, 100, 100n
 BRÉCOURT-VILLARS, C., 195n
 BRESNER, L., 197, 198n
 BRETON, A., 143, 144
 BREUER, J., 24, 54n, 94, 94n
 BRILLI, A., 161n
 BROCH, H., 30
 BROMBERT, V., 12, 13, 30, 178n
 BRONFEN, E., 127n
 BRUGIÈRE, B., 191n
 BRUNETIÈRE, F., 158, 158n, 187, 187n
 BUTTI, E.A., 18, 188n
 BUFALINO, G., 71n
 BYRON, G.G., 33
 CABANÈS, J.L., 12, 29, 145, 145n, 268
 CABIBBO, P., 195n
 CABURLOTTO, F., 91n
 CAGLI, V., 29, 100n
 CALBET, A., 181
 CALIARO, I., 128, 128n, 186n, 199n, 302
 CALVINO, I., 45n, 62n, 243
 CAMERANA, G., 23, 64, 64n
 CAMERONI, F., 183n
 CAMPAILLA, S., 146n
 CAMPANA, D., 166n
 CANGUILHEM, G., 37n
 CANOSA, R., 44n
 CANTELMO, M., 17, 28, 108n, 240, 240n
 CAPECCHI, S., 125n, 128n
 CAPPELLINI, M.M., 28, 30, 33, 125n, 186n
 CAPPELLO, A.P., 28, 209n, 301, 303
 CAPPONI (FAMIGLIA DEI), 284
 CAPUANA, L., 23, 36, 40, 40n, 41n, 63, 63n, 70, 70n, 71n, 92, 245, 252
 CARBONARI, A., 214n
 CARENA, C., 186n
 CARUSO, I.A., 17, 94, 94n, 95n
 CASALINI, B., 129n
 CASSOLA, C., 242n
 CASTEX, P.-G., 73n, 75n
 CASTRUCCIO (CASTRACANI DEGLI ANTELLINELLI, C.), 153n
 CATULLO, G.V., 123
 CAVALLETTI, A., 33
 CAVALLI PASINI, A., 17, 28, 56n, 63n, 90, 91n, 112n, 118, 118n
 CECCHETTI, D., 27
 CECCHI D'AMICO, S., 242n
 CÉLIS, R., 275, 300

- CENDRARS, B. (FRÉDÉRIC SAUSER HALLE), 145n
 CERDAN, F., 270
 CERINA, G., 171n, 240n
 CERLETTI, U., 51n
 CERRUTI, G., 233n
 CERRUTI, M., 27, 50n, 297, 304
 CESAREO, G.A., 64
 CESERANI, R., 160n, 239n, 304
 CHAMBERS, R., 160n
 CHARCOT, J.-M., 22, 24, 30, 34, 54n, 81n, 94, 99, 100, 100n, 101n, 103, 103n, 104, 253, 269
 CHATMAN, S., 110n
 CHELLI, G.C., 22, 53, 53n, 63n, 65, 66, 66n, 127n, 243, 249, 266, 267
 CHESLER, PH., 54, 54n
 CHESNEAU, E., 126n
 CHIANESE, G., 42n
 CHOPIN, K., 245, 268
 CIAMPOLI, D., 23, 65n
 CIANI, I., 28, 30, 74n, 108n, 125n, 129n, 201, 201n, 301
 CIMINI, M., 148n, 181n
 CIPRIANI, F., 74n, 75n
 CIRCEO, E., 75n, 171n
 CIRESE, A.M., 32
 CITRO, E., 183n
 CITTI, P., 86n
 CLARÍN (LEOPOLDO ALAS), 16, 22, 56n, 68, 68n, 243, 245, 246, 247, 250, 251, 255, 256, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270
 CLAUDEL, P., 96n
 COHN, D., 17, 119, 119n
 COLAIACOMO, P., 126n
 COLLINI, P., 207n
 COMISSO, G., 20, 33
 COMPAGNON, A., 187n
 CONTI, A., 165n
 COPPÉE, F., 181n, 182n
 CORNEILLE, P., 96n, 166n, 214n
 CORTI, M., 48n
 COSTA, S., 144n, 199n, 222, 222n
 COTTI, M., 31
 COURRY, M., 28
 COWAN, L., 151n
 CRISTO, 62n, 156, 181n, 257
 CROCE, B., 240n
 CROTTI, I., 300
 CROVI, L., 32
 CUCCHIARI, G., 128n
 CUNDO, P., 56, 56n
 CURRERI, L., 30, 67n, 127n, 129n, 134n, 135n, 144n, 146n, 147n, 148n, 166n, 177n, 185n, 210n, 214n, 234n, 235n, 300, 302, 303, 304
 CURTI, L., 27
 CURTIUS, E.R., 237
 D'AGOSTINI, F., 287, 288, 303
 DALMONTE, R., 233n
 D'AMBRA, L. (RENATO EDUARDO MANGANELLA), 180n, 183n
 D'AMICO, M., 105n
 DANTE (VEDI ALIGHIERI, D.)
 D'AQUINO CREAZZO, A., 232n
 DAVET, Y., 142n
 DAVICO BONINO, G., 41n, 68n
 DAVIS, R., 142n
 DE ANGELIS, P., 191n, 239n
 DEBENEDETTI, G., 268
 DECINA LOMBARDI, P., 34
 DÉDÉYAN, CH., 158n
 DE DONATO, G., 42n
 DE GRÈVE, CL., 141n
 DEL BUONO, O., 51n, 161n
 DELCOURT, M., 158, 158n
 DELEUZE, G., 51n, 282, 289, 293, 303, 304
 DELLA CORTE, C., 33
 DE LUCA, P., 134n, 213n
 DEL VENTO, C., 33
 DE MICHELIS, E., 108n
 DE ROBERTO, F., 63, 63n, 112, 145n
 DE SETA, C., 210n
 DESIDERI, G., 170n
 DE TOMASSO, V., 267
 DIANO, C., 186n
 DI BENEDETTO, A., 131n
 DICKENS, CH., 22, 67, 172n
 DIDI-HUBERMAN, G., 24, 34, 54n, 81n, 101n, 104n
 DIEHL, CH., 18, 33
 DIJKSTRA, B., 13, 31, 62n, 126n, 127n
 DI SCANNO, T., 74n
 DI SERIO, B., 186n, 302

- DI STEFANO, E., 189n
 DOLFI, A., 17, 27, 55n, 75n, 88n, 134n, 234n
 DOLFI, L., 28
 DOMENICHELLI, M., 82n, 171n
 DONATI, C., 233n
 DOSTOEVSKIJ, F.M., 172n
 DOTTIN-ORSINI, M., 202n, 231, 231n
 DOWDEN, K., 127n
 DUBOIS, J., 28, 86n, 136n, 304
 DUBY, G., 42n, 52n, 169n
 DUICHIN, M., 127n
 DUJARDIN, ED., 129n
 DUMAS, A. (FIGLIO), 276
 DURAND, G., 17, 95n, 192, 192n, 196n, 302
 DUSE, E., 153n, 175n, 187n, 214n
 DUSSORT, H., 301

 EÇA DE QUEIROZ, J.M., 69, 69n
 ECO, U., 45n, 191n
 ENGELS, F., 11
 ENRILE, A., 198n
 EVA, 41, 52n, 245
 EVOLA, J., 41, 41n

 FARA, G., 56, 56n
 FARNETTI, M., 147n
 FASANO, P., 82n
 FAWCETT, P., 126n,
 FENOGLIO, G., 51n
 FERRARI, S., 17, 56n, 88n, 89n, 91n, 99n, 106n, 179, 179n
 FERRATA, G., 302
 FERRI, E., 22, 43, 61
 FERRONI, G., 28
 FERTONANI, R., 80n
 FEUERBACH, L., 11
 FICARA, G., 191n, 297, 304
 FIDO, F., 188n
 FIEDLER, L., 29
 FINK, G., 31, 242n
 FINZI, G., 64n
 FISCH, H., 10, 11, 14, 19, 28, 78n, 83n, 169n
 FLAUBERT, G., 172, 183, 183n, 244, 251, 267
 FLERS, R. DE (ROBERT PELLEVE DE LA MOTTE-ANGO, MARQUIS DE), 129, 185, 185n
 FOGAZZARO, A., 22, 58, 58n, 61n, 64, 65, 67n, 74n, 162n, 188n, 210n, 261, 265, 269
 FOLENA, G., 229n
 FOLLI, A., 46n
 FONI, F., 28, 31
 FONTANA, A., 25, 34, 38n, 79n, 98, 98n, 99n, 100n, 104, 104n
 FONTANE, TH., 244, 245, 267
 FORNARO, P., 12, 27, 30, 159, 184, 185, 275, 301
 FORNASARI, E., 45
 FORTI, L., 31
 FOUCAULT, M., 12, 13, 14, 25, 30, 32, 34, 36n, 38, 38n, 53n, 99, 99n, 178n
 FRAISSE, G., 169n
 FRANCE, A., 17, 129, 137, 143, 144, 183, 183n, 185, 185n, 205, 206, 257, 258, 268
 FRANCHI, F., 52n, 93n, 127n, 170n
 FRASSON-MARIN, A., 27
 FREUD, S., 11, 17, 22, 24, 29, 36, 54n, 91, 94, 94n, 95n, 100n, 139n, 162n, 170n, 229
 FRYE, N., 28
 FUENTES, V., 268
 FUMAROLI, M., 77n, 209n

 GADDA, C.E., 63n
 GAËDE, ÉD., 133n, 218, 218n, 222, 222n
 GAGNEBIN, M., 138, 138n
 GAJERI, E., 34
 GALLINI, C., 20, 33
 GALLO, C., 32
 GANDOLFO, G., 123n
 GANNI, E., 267
 GARAT, A.-M., 81n
 GARCÍA MÁRQUEZ, G., 239n, 240n
 GARELICK, RH. K., 75n, 84, 85n, 198n
 GARGANO, A., 267
 GARMS, E. E J., 209n
 GAUTIER, TH., 41, 41n, 74n, 138n, 151n, 159, 160n, 197, 205, 276
 GAY, P., 169n
 GELDER, K., 207n
 GENETTE, G., 17, 110n, 240n

- GENEVOIS, E., 45n
 GEROGIANNIS, N., 240n
 GERRA, F., 281, 302
 GESSAIN, R., 200n
 GETREVI, P., 141n, 184n
 GHIDETTI, E., 37n, 63n
 GIACHERY, E., 177, 177n, 233, 233n
 GIAMMATTEI, E., 206n, 209n, 235, 235n, 240n
 GIANNANGELI, O., 171n, 199n
 GIANNANTONI, M., 82, 82n, 146, 146n, 204
 GIBBON, E., 241n, 242n
 GIBELLINI, P., 165n, 186n, 240n, 301
 GIDE, A., 17, 22, 92n, 126n, 129, 135, 136, 142, 142n, 143n, 181n, 234n, 279
 GILMAN, S.L., 30
 GILMANN, S., 267
 GINZBURG, N., 45n
 GIOANOLA, E., 124n
 GIRARD, R., 267
 GIULIANO L'APOSTATA (IMPERATORE), 241n, 242n
 GNISCI, A., 34
 GOFFMAN, E., 14, 31
 GOLDMANN, A., 11, 41n
 GOLDMANN, L., 29
 GONCOURT, E. E J. DE, 102n, 209, 209n
 GORLIER, C., 161n
 GORRIS, R., 142n
 GOUDET, J., 106n, 237, 237n
 GOUJON, J.-P., 133n, 140, 140n, 141n, 181n, 182n
 GOURMONT, R. DE, 77n, 129, 198
 GOZZANO, G., 198n, 232, 232n
 GOZZOLI, M.C., 62n
 GRAITSON, J.-M., 141n
 GRANATELLA, L., 128n
 GRESSER, A., M., 33
 GREPPI, C., 131n
 GROPPALI, E., 214n
 GROSS, K., 159n
 GRUBICY, L., 61
 GRUEN, A., 17, 124n
 GUALDO, L., 112, 202n
 GUGLIELMINETTI, M., 65n, 109n, 131n, 186n, 218n
 GUILLÉN, C., 130n
 GURRIERI, R., 22, 44, 49, 51, 61
 HALBWACHS, M., 293, 304
 HARDY, TH., 17, 241n, 242n
 HAUSER, A., 55, 55n
 HAWTHORNE, N., 160n
 HEGEL, G.W.F., 11, 74n
 HEIDEGGER, M., 11, 29, 287, 301
 HEINE, H., 162n
 HÉRELLE, G., 148, 148n, 158n, 181n, 187n, 189, 192, 194, 195n, 200, 201, 201n, 229, 295
 HESSE, D., 141n, 180, 180n, 183, 183n
 HILLMAN, J., 151n, 215, 215n
 HINTERHÄUSER, H., 31
 HITLER, A., 13, 31
 HOFFMANN, E.TH.A., 41, 41n, 79, 79n, 80
 HOFMANNSTHAL, H. VON, 51, 153, 153n, 166n, 214, 214n
 HOPKINS, G.M., 239n
 HORKHEIMER, M., 13, 31
 HUGO, V., 147n
 HUSSERL, E., 275, 300, 301
 HUYSMANS, J.-K., 30, 75n, 77n, 129, 129n, 234n
 HYTIER, J., 125n, 132n, 142n, 178n, 210
 IBSEN, H., 244
 INGHAM, P., 242n
 INTROVIGNE, M., 126n
 INVERNIZIO, C., 22, 45, 45n, 67, 138n
 IRAVEDRA VALEA, A., 266
 ISHAGHPOUR, Y., 29
 ISOTTI ROSOWSKY, G., 27
 JACOBBI, R., 234n
 JACOMUZZI, S., 108n, 131n
 JAISSON, M., 304
 JALLAT, J., 211n
 JAMES, H., 22, 57, 57n, 67, 160n, 166n, 239n, 240n, 245, 267
 JAMMES, R., 268, 269
 JANKÉLÉVITCH, V., 17, 95n, 113n, 121, 121n
 JEAN-AUBRY, G., 76n
 JERVIS, G., 13, 31
 JESI, F., 19, 33, 150n

- JOYCE, J., 190n, 191n, 239n
 JUIN, H., 86n
 JUNG, C.G., 196n
- KAFKA, F., 244,
 KAUCISVILI MELZI D'ERIL, F., 234n
 KHAN, R., 224, 224n, 225, 225n
 KLEIN, M., 29
 KLIMT, G., 189n
 KOCH, R., 60
 KOFMAN, S., 54n
 KOSKO, M. 184n
 KRAFFT-EBING, R. VON, 44n, 91
 KRAKOWSKI, A., 41n
- LABANYI, J., 269
 LA BRUYÈRE, J., 166n
 LAFOND, E. 209
 LAFONT, S., 135, 136n
 LALLI, P., 40n
 LARNAUDIE, S., 222, 223n
 LASCAULT, G., 231n
 LAUTRÉAMONT, COMTE DE (ISIDORE DU-CASSE) 74n
 LAVAGETTO, M., 32, 63n, 146n
 LA VALVA, R., 123n
 LAWRENCE, D.H., 240n
 LEANDRO (GIUSTINO FERRI), 23, 65
 LE BON, G., 21, 33
 LEDERER, W., 13, 31, 36n, 103n
 LEFÈVRE, F. 142n
 LEONARDO DA VINCI, 153n, 172n, 210, 211, 211n, 218, 220, 238
 LEONELLI, G., 170n
 LEONI, B., (ELVIRA NATALIA FRATERNALI) 75n, 109n
 LEOPARDI, G., 37n, 65n, 103n, 202n, 237, 237n, 283
 LEWIS M.G. (MONK LEWIS), 262
 LEWIS, W.S., 161n
 LIALA (AMALIA LIANA CAMBIASI NEGRETTI ODESCALCHI), 45n
 LIBIS, J., 227n
 LICHACEV, D.S., 233n
 LINDLAR, M., 153n
 LISSORGUES, Y., 266, 268
 LIVI, F., 187, 187n
 LIVIO, G., 128n
- LOMBROSO, C., 22, 43, 44, 49, 51, 56
 LONARDI, G., 186n, 214, 214n
 LOPEZ, B., 267
 LO PRESTI, C., 28, 207n
 LORENZINI, N., 129n, 148, 148n, 150n, 157, 165n, 206n, 209n, 236, 236n, 238, 272, 285, 301
 LORENZO ALVAREZ, E. DE, 266
 LORRAIN, J., 126n, 127n, 129
 LOTI, P., 129, 135, 136, 136n, 144
 LOTMAN, J.M., 240n
 LOUÿS, P., 17, 18, 125, 125n, 126n, 128, 130, 132, 133, 133n, 135, 136, 136n, 137, 137n, 140, 141n, 143, 144, 146, 157, 157n, 160, 160n, 172, 173, 173n, 177, 177n, 178, 179, 180, 180n, 181n, 182, 182n, 183, 183n, 188, 189, 189n, 190n, 192, 193, 194n, 195, 196, 197, 199, 202, 202n, 204, 205, 206, 208n, 209, 215n, 222, 231, 258, 268, 273, 279, 295
 LUCINI, G.P., 37n, 103n, 180, 180n, 181n, 183n, 208n
 LUGLI, V., 244, 267
 LUKÁCS, G., 11, 29
 LUSSY, F. DE, 142n
 LUTI, G., 144, 144n
- MACRÍ, O., 134n, 154, 154n, 161n, 198n, 199n, 200n, 201n, 212, 212n, 228n, 235, 235n, 237, 237n
 MADOU, J.-P., 301
 MADRIGNANI, C.A., 27, 63n, 70n
 MALLARMÉ, S., 73, 76n, 216n, 220n
 MANACORDA, G., 188n
 MANDEVILLE, J., 81, 82n
 MANGINI, A.M., 37n
 MANN, TH., 79, 80n
 MANTEGAZZA, P., 22, 43, 45, 46, 47n, 48n, 51, 59
 MANZARI, M., 57n
 MARABINI MOEVS, M.T., 148n, 186n, 218n
 MARAGLIANO, G., 214n
 MARCHAL, B., 76n
 MARCHESA COLOMBI (MARIA ANTONIETTA TORRIANI VIOLLIER), 22, 45, 45n, 46n, 62, 62n, 63n
 MARCHI, M., 214n

- MARCONI, D., 229n
 MARELLO, C., 229n
 MARENCO, F., 105n
 MARIA (VERGINE), 181n, 257
 MARIANI, A., 160n
 MARIANO, E., 74n, 108n, 129n, 186n
 MARRATI, P., 303
 MARRONE, G., 303
 MARTIGNONI, C., 302
 MARTINELLI, L., 180n
 MARX, K., 11, 29
 MASINI, F., 79n, 214n
 MASTRIANI, F., 138n
 MASUD, M., 224n, 225n
 MATZ, W., 267
 MAUGUE, A., 52n, 93n, 169n
 MAUPASSANT, G. DE, 74n, 202n
 MAURON, CH., 130n, 131, 142, 142n, 192n
 MAYER, H., 13, 31
 MAXIA, S., 150n, 170n, 171n, 215, 215n, 216n, 217n, 232, 234, 234n, 235, 235n, 237, 237n, 238, 240n
 MAZZARELLA, A., 17, 90, 91n, 92n, 153n, 214, 214n
 MEDA, A., 186n
 MELANDRI, R., 17, 131n, 134n, 138n, 173n, 218n, 219n, 224, 224n, 225n, 226n
 MELCHIORI, G., 191n, 239n
 MELLONE, F., 146n, 147n
 MELON, E., 41n
 MELVILLE, H., 160n
 MENDEL, G., 26, 34, 86n
 MENEGHETTI, P., 40n
 MENGALDO, P.V., 131n, 234n
 MERCIER, M., 42n
 MERCIER, P., 42n, 126n
 MÉREJJKOVSKI/MEREŽKOVSKIJ, D.S., 141n, 241n
 MÉRIMÉE, P., 74n, 137n, 151n, 159, 159n, 197
 MERLEAU-PONTY, M., 17, 88n
 MERQUIOR, J.G., 178n
 MICHAUD, S., 41n
 MICHETTI, F.P., 84, 176
 MIGLIORE, S., 211, 211n
 MILNER, M., 18, 29, 32, 84, 84n, 268
 MINCU, M., 207n
 MINUZ, F., 31
 MIRANDOLA, G., 136n, 141n
 MITTNER, L., 162n
 MOEBIUS, P.J., 22, 51n
 MONDOR, H., 76n
 MONNEYRON, F., 52n, 127n
 MONTALE, E., 163
 MONTERA, P. DE, 187n
 MORANDINI, G., 45n, 50, 50n
 MORASSO, M., 43n
 MORÉAS, J., 74n
 MORETTI, F., 105n, 207, 207n
 MORETTI, V., 240n
 MORIN, E., 113n
 MORINO, A., 266
 MOSSE, G.L., 13, 14, 31
 MOZZONI, A.M., 42
 MUNCH, E., 22, 61, 106
 MUSATTI, C.L., 54n, 94n, 95n, 139n
 MUSCARIELLO, M., 60n
 MUSSET, A. DE, 33
 MUSSOLINI, B., 19, 52n
 MUTTERLE, A.M., 170n, 217n, 235, 235n, 286, 303
 NADEAU, M., 142n
 NALDINI, N., 301
 NAMER, G., 304
 NARDI, I., 123n, 198n, 300
 NARDI, P., 58n
 NAY, L., 29
 NAZARENO (VEDI CRISTO)
 NEERA (ANNA RADIUS ZUCCARI), 22, 45, 46n, 48, 48n
 NEGRI, A., 46n
 NEIGER, A., 67n, 123n, 169n, 304
 NEMESIO, A., 60n
 NENCIONI, E., 144n, 279
 NENCIONI, G., 32
 NEPPI, E., 28
 NETTI, A., 214n
 NERONE, L.D. (IMPERATORE), 184n, 209
 NEROZZI BELLMAN, P., 240n
 NERVAL, G. DE (GÉRARD LABRUNIE), 22, 41, 41n, 74n, 205, 276
 NICOLETTI ROSSINI, F., 247, 266
 NIETZSCHE, F., 129n, 141n, 145n, 214n,

- 218n, 240n, 259
 NODIER, CH., 74n
 NOFERI, A., 131n, 200n
 NOZZOLI, A., 45n
- OLEZA, J., 259, 266, 269
 OLIVA, G., 90n, 186n, 302
 OLIVA, L., 53n
 ONGARO BASAGLIA, F., 37n, 54n
 ORIANI, A., 22, 52, 52n, 65, 127n, 267
 ORVIETO, A., 185n
 ORVIETO, P., 34
 OVIDIO NASONE, P., 186n, 274, 275, 300, 301
 OZHAN, N., 128, 128n
- PACCAGNINI, E., 28, 46n
 PACINI, G., 113n, 205n
 PAGLIARA GIACOVAZZO, M., 42n
 PAGLIERI, M., 40n, 70n, 71n
 PALACIO, J. DE, 200n, 303
 PALAZZI, F., 229n
 PALAZZI, M., 42n
 PANCRAZI, P., 64n
 PANZACCHI, E., 23, 65n
 PAPINI, M.C., 128n
 PAPPONETTI, G., 28, 171n, 301
 PAQUE, J., 86n
 PARADISI (PARADIES), P.D., 292.
 PARATORE, E., 108n, 186n, 233n
 PARENTI, M., 125n
 PASQUALI, G., 186n
 PASQUALICCHIO, N., 160n
 PASTRONE, G., 279
 PAVESE, C., 190n
 PÉLADAN, J., 74n, 182n
 PELLEGRINI, E., 172n
 PELLINI, P., 14, 28, 32, 160n, 172n, 239n, 240, 240n, 269
 PENNA, S., 301
 PÉREZ GALDÓS, B., 243, 267
 PEROSA, S., 241n, 242n
 PERROT, M., 42n, 52n, 169n
 PESTELLI, C., 28, 65n
 PETROCCHI, G., 300
 PETRONI, F., 111n
 PETRONIO, G., 209
 PIANTONI, G., 186n
- PICA, V., 183n
 PIERANGELI, F., 233n
 PIEROBON, E., 46n
 PIERONI BORTOLOTTI, F., 42n
 PIETTRE, M.A., 80n
 PIRANDELLO, L., 18, 22, 128n, 186n, 214n, 240n
 PLATONE, 38, 43, 74n, 174n, 175n, 215n, 216n, 290
 POE, E.A., 22, 41, 41n
 POEL, I. VAN DER, 30
 POLACCO, M., 239n, 240n
 PONNAU, G., 41n, 80n
 PONTALIS, J.-B., 17, 87n, 100n
 PONZI, M., 80n
 PORTINARI, F., 244, 267
 POULET, G., 155, 155n, 165
 PRATT, D.-J., 269
 PRAZ, M., 65, 65n, 126n, 127n, 161n, 171n, 184, 184n, 241, 242n, 281, 302
 PREMOLI, M., 31
 PRESSBURGER, G., 244, 245, 267
 PROPP, V. J.A., 123n
 PUCCINI, D., 247
 PUGGIONI, R., 82n
 PULLINI, G., 162n
 PUPINO, A.R., 145n
 PUSTIANAZ, M., 52n
- QUAGHEBEUR, M., 210n
 QUIGUER, C., 41n, 106n, 202n, 231n
 QUINSAC, A.-P., 61n, 62n
- RACINE, J., 166n
 RADCLIFFE, A., 161n
 RAFFETTO, A., 233n
 RAIMONDI, E., 47n, 73n, 126n, 129n, 166n, 186n, 234n, 235, 236n, 238, 238n, 272
 RAITT, A., 73n, 75n
 RAND, N., 29, 100n
 RASY, E., 50n
 RE, L., 173n
 REBELL, H., 141n
 REED, JR., J.W., 161n
 RÉGNARD, P.-M.-L., 25, 79, 79n, 100
 RELLA, F., 51n, 143n
 RENNER, U., 214n

- REYNOLDS, J., 126n
 RICCIARDI, M., 103n, 131n, 174n, 236n, 293, 302, 304
 RICHARD, J.-P., 18, 32
 RICHER, P., 54n, 100, 100n, 253, 269
 RICHET, CH. 87, 87n, 88n, 89n, 99n, 106n, 179n
 RICŒUR, P., 29, 293, 304
 RILKE, R.M., 79, 80n
 RIPPL-RÓNAI, J., 147n
 RITTER SANTINI, L., 214, 214n
 RODA, V., 17, 28, 67n, 90, 91n, 102n, 106n, 120, 120n, 170n, 192n, 202n, 215n, 216, 216n, 217n, 236, 236n
 RODENBACH, G., 17, 129, 147, 147n, 149, 149n
 RODIEK, CH., 267
 RODRIGUEZ-BRAVO, J.L., 268
 ROLL, A.-PH., 62n
 ROMANO, A., 41n
 ROMANO, M., 45n
 ROMBOLI, F., 108n
 ROSA, G., 52n
 ROSI, I., 75n, 198, 198n, 269
 ROSSI, A., 198n, 233, 234n, 236
 ROUART-VALÉRY, A., 125n
 ROUSSEAU, J.-J., 166n, 214n
 ROUSSEL, R., 25, 34, 79
 ROUSSET, J., 96n
 ROVATTI, P.A., 293, 304
 RUIZ DE LA PEÑA, A., 266

 SABA SARDI, F., 37n, 128n
 SACCHETTI, R., 23, 66
 SACHER-MASOCH, L. VON, 51n
 SAILARD, S., 269
 SALGARI, E., 164, 164n, 185n, 279, 302
 SALIERNO, V., 106n
 SALZA, F., 51n
 SAND, G. (AMANDINE-LUCIE-AUORE DU-PIN), 33
 SANGIRARDI, G., 302
 SANGUINETI, E., 198n, 232, 232n, 236
 SANJUST, M.G., 148n, 158n, 180n
 SANTARCANGELI, P., 234n
 SANTUCCI, L., 184n
 SARDELLO, R., 151n
 SARTORIO, G.A., 105
 SATIAT, N., 102n
 SAVINI, M., 209n
 SCAPPATICCI, T., 64n
 SCARANO, E., 170n, 172n
 SCHATZMAN, M., 31
 SCHOPENHAUER, A., 22, 43, 43n
 SCHORSKE, C.E., 232n
 SCHUMACHER, H., 160n
 SCHWARTZ, M.E., 270
 SCHWOB, M., 129, 185, 185n, 203n
 SCRIVANO, R., 106n
 SECCHI, C., 17, 131n, 134n, 138n, 173n, 218n, 219n, 224, 224n, 225n, 226n
 SEGAL, N., 41n, 159n
 SEGANTINI, B., 62n
 SEGANTINI, G., 22, 61, 61n, 62n
 SEGRE, C., 32, 207n
 SEPPILLI, G., 88n, 179n
 SERAO, M., 22, 45, 45n, 64n, 65, 66, 240n
 SERBO, U., 109n
 SERGI, G., 22, 43
 SERIANNI, L., 82n
 SERPIERI, A., 32
 SICILIANO, I., 162n
 SIENKIEWICZ, H., 140n, 144n, 183, 184n, 209
 SIGHELE, S., 20, 22, 33
 SIMENON, G., 277
 SINISI, S., 30, 233n
 SISSA, G., 137n
 SKLOVSKIJ, V., 178n
 SOBEJANO, G., 266
 SOLAROLI, L., 213n, 222n, 228n, 229n
 SOMMARUGA, A., 65, 65n, 106, 106n
 SONTAG, S., 29, 35n, 37n, 39n, 53, 53n, 54n, 55n, 57n, 67, 67n
 SORGE, P., 109n
 SORGE DELFICO, V., 109n
 SOURIAU, P., 88n, 179n
 SOZZI, L., 233n, 303
 SPACKMAN, B., 52n
 SPERA, F., 28
 SQUARCIAPINO, G., 65n, 106n
 STAJANO, R., 195n
 STAROBINSKI, J., 17, 52n, 76, 76n, 89n, 93n, 95n, 96n, 97n, 113, 113n, 116n, 133n, 155n, 165, 165n, 166n, 214n, 224, 230
 STÄUBLE, A., 233n

- STENDHAL (HENRI BEYLE), 166n, 214n, 239n, 241, 242n, 251, 268
304n
- STEVENSON, R.L., 84
- STEWART, S.R., 52n
- STOKER, B. (ABRAHAM), 17, 126n, 127, 127n, 128n, 207
- STOTT, R., 127n
- STRADA JANOVIČ, C., 83n, 100n
- SUAREZ-LAFUENTE, M.S., 268
- SVEVO, I. (ETTORE SCHMITZ), 22, 111, 111n, 124n, 170, 202n
- SZASZ, TH. S., 98n
- TABET, X., 27, 33, 301
- TAGLIAVINI, A., 31
- TAMBURINI, L., 45n
- TANNER, T., 249, 268
- TARCHETTI, I.U., 9, 16, 22, 28, 36n, 37, 37n, 39n, 52n, 59, 103n
- TASSO, T., 237
- TEICHERT, W., 233n
- TELLENBACH, H., 55n
- TELLINI, G., 28
- TE PASKE, B.A., 103n, 127n
- TESTAFERRATA, L., 198n, 234, 234n, 236
- THEWELEIT, K., 14, 31
- THIERRY, J.-J., 142n
- THOMAS, G., 151n
- THOVEZ, E., 182n
- THUILLIER, J., 37n
- TINAN, J. DE (JEAN LE BARBIER DE), 182, 182n
- TINTNER, A.R., 239n
- TODOROV, T., 178n
- TOLIVAR ALAS, A.C., 266
- TOLOMEIO, M.G., 186n
- TOLSTOJ, L.N., 65n, 112, 112n, 172n, 205, 205n, 244, 251
- TOMASEVSKIJ, B., 178n
- TOMASELLO, G., 291, 303
- TOMASINO, R., 30
- TOMMASEO, N., 229n
- TOMSICH, M.G., 269
- TOPIA, A., 191n
- TOROK, M., 29, 100n
- TORTONESE, P., 160n
- TOSI, G., 74n, 92n, 108n, 125n, 129n, 143n, 144n, 148, 181n, 185n, 187n, 239n, 241, 242n, 251, 268
- TRAINA, G., 28, 145n
- TRASFORINI, M., 24, 34, 81n
- TREBBI, F., 138n
- TREVES, E., 186n, 302
- TREVES, G., 302
- TREVES, P., 174n
- TRIVERO, P., 27
- TRILLAT, É., 104n
- TRIONE, A., 220n
- TROMBINI, S., 40n
- TRONCONI, C., 22, 46, 46n
- TUCCI, P., 171n
- TUCHMAN, B.W., 30
- TURCHETTA, G., 138n, 192n, 206n
- VALERA, P., 144n, 184, 304n
- VALÉRY, P., 17, 18, 125, 125n, 126n, 128, 130, 131, 132, 132n, 133, 133n, 134n, 135, 140, 141, 141n, 142, 142n, 143n, 144, 144n, 145, 145n, 146, 148, 148n, 158n, 171n, 173, 174n, 175, 175n, 176, 176n, 178n, 179, 203, 210, 210n, 211, 211n, 212, 212n, 213, 213n, 216n, 217n, 218, 218n, 219, 220n, 221n, 222, 222n, 223, 223n, 224n, 225, 226n, 227, 227n, 228n, 229n, 232, 238, 279
- VALESIO, P., 196n
- VALIS, N.M., 270
- VAN EYNDE, L., 301
- VANOYEKE, V., 181n
- VEGETTI FINZI, S., 36n, 39n, 55n
- VENTURI, G., 134n, 150n, 170n, 206n, 215n, 232, 232n, 233n, 235n, 236, 237, 237n
- VENTURI FERRIOLO, M., 134n, 151n, 215
- VERDIRAME, R., 60n
- VERGA, G., 22, 37n, 39n, 52, 52n, 56n, 59, 59n, 60n, 65n, 66, 177n, 205, 232n, 233n, 244, 268, 276
- VERLAINE, P., 259
- VERNE, J., 239n, 240n
- VEUILLOT, L., 209
- VIAZZI, G., 150n, 170n, 217n, 234, 234n, 235, 235n
- VIDAL-TIBBITS, M., 269
- VIGLIANI, A., 43n

- VIGNOLI, T., 22, 43
 VILLA, L., 52n, 185n, 302, 302n
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, PH.-A.-M., 25, 26, 32, 73, 73n, 74n, 75n, 76n, 77n, 79, 83n, 84, 84n, 86n, 87, 87n, 129, 198, 198n, 258, 269
 VIOLI, A., 52n
 VIRDIS, M., 171n
 VOISIN, D., 30
 VOLPI, M., 186n
 WAGNER, N., 44n, 51n
 WAGNER, R., 74n, 209n, 301
 WALLACE, L., 141n
 WALPOLE, H., 82, 161n
 WANDRUSZKA, M.L., 214n
 WANROOIJ, C.P.F., 23, 34, 43, 43n, 44, 44n, 46, 46n, 49n, 50n, 53n, 61n
 WEININGER, O., 22, 51, 51n, 91n, 112
 WILDE, O., 105n, 106n, 259
 WISEMAN, N.P., 141n
 WOODHOUSE, J., 239n
 ZACCARIA, G., 27, 45n, 60n, 164n
 ZACCARO, G., 64n
 ZAGO, N., 71n
 ZAMBON, P., 45n, 46n
 ZANETTI, G., 165n
 ZANOTTI, P., 239n, 240n
 ZINGRONE, F., 239n
 ZOLA, É., 18, 22, 28, 41, 41n, 129, 172n, 207, 208n, 209, 250, 268
 ZOLLINO, A., 27, 30, 125n, 128n, 199n

INDICE DEL VOLUME

PREMESSA

LA DONNA, IL CORPO MALATO, LA STATUA

Estetizzazione culturale del patologico e transizione romanzesca
in d'Annunzio e dintorni (1869-1913)

I.	Cronologie, metamorfosi della seduzione e transizione romanzesca	9
II.	Un punto di partenza e un percorso "aperto"	16
III.	Un'ipotesi di lettura	22
IV.	Avvertenza e ringraziamenti	27
V.	Postilla bibliografica	28

I. SEDUZIONE E MALATTIA

Narrativa italiana postunitaria e stranieri dintorni

I.	Trasparenza e opacità	35
II.	Malattia e pericolo: <i>'the doctor is not in'</i>	36
III.	Scienza, morale, senso	38
IV.	Signore o Signora Hyde?	38
V.	«Era crepuscolare» o società di transizione? Le donne dell'Italia unita e la cultura maschile <i>fin de siècle</i>	41
VI.	Maschile e femminile tra complementarità e scambio di ruoli	50
VII.	Malattia e potere: «le monde est un grand asile»	53
VIII.	L'inventario borghese tra genio e follia, 'anima romantica' e 'fede per la scienza'	54
IX.	Passaggi: dalla tisi alla follia	57
X.	Malattie e classi sociali: aristocrazia della tisi <i>versus</i> estrazione borghese e popolare della follia?	66

II. LE «PRECISIONI DELLA SCIENZA» E LE «SEDUZIONI DEL SOGNO»

Isteria, sterilità, «sentimento illusorio» e «visione fantastica»

	nel <i>Trionfo della morte</i> : appunti sul romanzo, la malattia, l'interpretazione	73
I.	<i>Promeneur, voyageur, wanderer e voyeur</i>	73
II.	«Dormeur éveillé»	86
III.	L'«immensa rete oscura, tutta piena di cose morte»: l'«abisso» della malinconia	88

IV.	Cartelle cliniche e separazioni degli amanti: fenomenologie della morte e effetti di straniamento	90
V.	Lettere e trattati: <i>voyeurismo visionario</i> tra anatomia e autopsia	96
VI.	Calcoscopio patologico dell'isteria e modalità della narrazione	101
VII.	Dall'autore all'eroe e ritorno: funzione e limiti della <i>parola</i> di Ippolita	107
VIII.	Derive della <i>parola</i> femminile: loquacità, riso, «ricordi domestici»	114
IX.	Dal riso al silenzio: il trionfo della sterilità	122

III. VERGINI E STATUE, SCULTORI E ASSASSINI

Fascinazione e seduzione *intorno* alle *Vergini delle rocce*:

d'Annunzio	<i>fra</i> Louÿs e Valéry	125
I.	Giustificazioni liminali, elogio dell' <i>entre-deux</i> e dell' <i>intorno</i>	125
II.	Transizioni, incontri, scomparse	140
III.	1894-1896: la funzione del paesaggio nella trasfigurazione 'verginea' e nella 'sterile' chiusura del corpo	145
IV.	La triade <i>valérienne</i> «d'un statuaire, d'un médecin, d'un assassin»: «connaissance musculuse» e «volontés intérieures»	171
V.	Triade <i>valérienne</i> <i>versus</i> binomi dannunziani	175
VI.	1895-1897: Louÿs fra le <i>Triomphe de la mort</i> e le <i>Vierges aux rochers</i>	179
VII.	Madame Teste, Monsieur Teste e Leonardo	210
VIII.	<i>La soirée avec Monsieur Teste</i> e <i>Le vergini delle rocce</i> : la fascinazione di Teste e Cantelmo, due eroi induttori di sogno fra 'conoscere' e 'essere'	213
IX.	1924: la <i>Lettre de Madame Émilie Teste</i>	223
X.	Intorno al motivo della statua nella critica dannunziana e sull'estensione dell'immaginario dannunziano	231

APPENDICE I

«UN FINALE SORDIDO E SENZA SCAMPO»

PER L'ADULTERIO *FIN DE SIÈCLE*

«Inventario del mondo» e seduzioni romanzesche, naturalismo

e <i>décadence</i> ne <i>La Regenta</i> di Clarín		243
I.	Chiave d'accesso	243
II.	Camere preparate	243
III.	Suicidi, malattie e chiuse romanzesche	244
IV.	Sei personaggi contro l'«inventario del mondo»	246
V.	La fede nei contrari	247
VI.	Un segreto di pubblico dominio	248
VII.	«Pacifica tradizione del crimine silenzioso» <i>versus</i> esaltazione dei personaggi	249
VIII.	Frigilis, Ana, il demone dell'esaltazione e un «medico-esorcista»	251
IX.	Degradazione > sublimazione	253
X.	Il senso della fine e la cura dello scandalo	255
XI.	Una tappa speciale dello scandalo: la processione del venerdì santo	256

XII. Un vampiro, un Faust e la coralità di Vetusta	259
XIII. Il "suicidio" di don Víctor e la fine dell'esaltazione	262
XIV. Il finale	263
XV. Postilla bibliografica	266

APPENDICE II

«SOLITUDINI SENZA STORIA», MEMORIA E

«ANTICO RITMO DELLA METAMORFOSI»

Trame letterarie e filosofiche per rileggere <i>La Leda senza cigno</i>	271
---	-----

I. Un "testo-cerniera", un'assenza, un levriero	271
II. L'«antico ritmo della Metamorfosi»: Bachelard, Bergson, Ovidio	274
III. Oriente e Occidente	276
IV. Spazio, solitudini e personaggi femminili	278
V. Metamorfosi statuaria	280
VI. L'urto della modernità e la "ruse" della moda	282
VII. Strategia antiquaria	284
VIII. Tempo e memoria	286
IX. Tempo, «continuité intérieure» e "novità"	289
X. «Percepire il ritmo nascosto di una vita estranea» con «una straordinaria somma di attenzione»	290
XI. Il presente e «una straordinaria somma di attenzione»	291
XII. «Straordinaria somma di attenzione» e riconoscimento attento	293
XIII. Prime conclusioni: oggetti da riporre <i>versus</i> altre creature e solitudini?	294
XIV. Aperture: "novità" o "ritorni all'ordine"?	297
XV. Postilla bibliografica	300

INDICE DEI NOMI

305

Finito di stampare nel mese di marzo 2008
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com