

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

44

ILARIA CROTTI

LO SCRITTOIO IMAGINIFICO.

*Volti e risvolti di
d'Annunzio narratore*

EDIZIONI SINESTESIE

Con il patrocinio di



Responsabile di Redazione, Editoriale, Grafico: Stefania Cori

Proprietà letteraria riservata
© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-99541-32-3 (cartaceo)
ISBN 978-88-99541-33-0 (ebook)

Finito di stampare nel mese di settembre 2016
a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di LegoDigit s.r.l.
via Galileo Galilei 15/1 – tel. 0461/24532 – Lavis (TN)

In copertina: Stanza dell'Officina (Archivio Iconografico del Vittoriale). Per gentile concessione.

INDICE

<i>Nota dell'autrice</i>	9
I - <i>Immagini libridinose nel Piacere</i>	11
II - <i>La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo</i>	75
III - <i>Per una retorica dello sguardo</i>	105
IV - <i>Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani</i>	137
V - <i>Una voce dal Notturmo: identità e alterità artistica della Sirenella</i>	155
VI - <i>Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara</i>	181
<i>Indice dei nomi</i>	217
<i>Ringraziamenti</i>	225

NOTA DELL'AUTRICE

Mi è parso opportuno raccogliere in questo volume alcuni studi editi in varie sedi lungo un ampio arco di tempo. Volti a sondare certuni aspetti di d'Annunzio romanziere e prosatore, essi non intendono proporsi come una disamina compiuta e sistematica delle fasi multiformi della produzione dello scrittore, piuttosto come una lettura selettiva e orientata, sia in accezione interpretativa che metodologica. Una delle problematiche più avvertite investe i nessi ravvisabili tra l'eclatante esordio narrativo del *Piacere* e lo sperimentalismo della prosa notturna, nell'ipotesi di lavoro che lo sguardo autoanalitico e atemporale dello scriba egizio e la sua «arte nuova» animino già le forme dell'attenzione spasmodica e onnivora che persegue (e perseguita) la sagoma di Sperelli. Ho così dovuto verificare a posteriori che in queste mie pagine sussistono alcune affinità analitiche, dettate da 'curiosità' ricorrenti. Esse sono da ricondursi per un verso all'interesse per le voci e i punti di vista dei personaggi che, come a tessere una fitta rete di relazioni, sia assonanti che dissonanti, non cessano di richiamarsi a vicenda, per un altro alla riflessione riservata al polifonico campo semantico dello sguardo, sondato anche stilisticamente.

Ogni contributo, pur aderente al disegno analitico originario, è stato rivisto formalmente, talvolta riscritto e, solo ove ritenuto necessario, aggiornato nella bibliografia. Il primo figurava nel mio volume *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento* (Marsilio, Venezia 2008); il secondo era compreso in un fascicolo di «Sigma», dal

ILARIA CROTTI

titolo *Parole d'altri* (n. 5-6, gennaio-dicembre 1996); il terzo è apparso in «Lettere italiane» (XLIII, n. 2, aprile-giugno 1991); il quarto, occasionato dal Convegno *Venezia per d'Annunzio. Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura*, tenutosi a Venezia tra il 4 e il 5 novembre 2013, è al presente inedito. Negli ultimi due interventi mi sono riproposta di attribuire una voce più compiuta ad alcune figure femminili che sono state schermate dall'eccedenza del maschile dannunziano. Omaggio al profilo e alla scrittura di Renata Anguissola di San Damiano, la figlia di d'Annunzio, il quinto studio ha ripreso le pagine premesse al volume, curato da chi scrive, RENATA GRAVINA, *Il Notturmo della Sirenetta* (Editoriale Programma, Padova 1997), mentre il sesto, già edito in «Rivista di letteratura italiana» (XXXI, 1, 2013), si è focalizzato sulla immagine artistica e sulle competenze creative di Luisa Baccara, nell'intento di decifrare altrimenti i moduli ritrattistici dannunziani.

CAPITOLO I

Immagini libridinose nel Piacere

Il primo dei romanzi dannunziani del cosiddetto ciclo “della Rosa”, apparso per i tipi milanesi Treves nel 1889¹, esibisce con frequenza sospetta sulla ribalta del discorso² una dovizia di oggetti, manufatti e arredi talmente nutrita da saturare le facoltà (certo non illimitate) a disposizione di ogni spazio narrativo, e del suo lettore, di interpretarne i significati, allegorizzandone i messaggi³; ciò, si badi bene, a fronte di una presenza

¹ Nelle mie citazioni de *Il Piacere* [d'ora in avanti P] mi attengo all'edizione diretta da Ezio Raimondi: G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. I, a c. di A. ANDREOLI, Mondadori, Milano 1988. La mole cospicua di *Note* che la corredano offre uno strumento indicativo per avere nozione non solo del nutrito diagramma genetico della prova (etimi novellistici, lirici, epistolari, autobiografici e giornalistici), ma anche delle serrate modalità citazionali che la pervadono, portandola a dialogare incessantemente con la letteratura europea ed extraeuropea.

² Circa le relazioni tra poetica della visione e poetica delle cose in Pascoli ma con implicazioni significative anche per l'estetismo dannunziano, cfr. L. ANCeschi, *Poetica delle «cose» ed estetismo*, in ID., *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Nuova edizione accresciuta e aggiornata a c. di L. VETRI, Marsilio, Venezia 1990, pp. 77-108. In merito resta inoltre rilevante il volume collettaneo E. MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973*, Il Saggiatore, Milano 1976. Ha messo a fuoco l'imponente dibattito poetico ed estetico suscitato dalla produzione dannunziana il volume di A. R. PUPINO, *D'Annunzio letteratura e vita*, Salerno, Roma 2002.

³ Un'analisi orientativa del modello di interni imperante nelle dimore decadenti figura in M. PRAZ, *Gli interni in Proust* [1947], in ID., *Il patto col serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»*, Mondadori, Milano 1972, pp. 451-469.

non eccedente di eventi e personaggi. Cosicché la prova, proprio per detti requisiti, si avvicina a una tipologia già novecentesca di intreccio, appunto per il rilievo moderato attribuito a quei modelli canonici del “romanzesco” e dell’avventuroso che il secolo XIX, cui ancora appartiene cronologicamente, aveva saputo coltivare con maestria⁴.

È opportuno essere avvertiti, pertanto, della singolare mole tipologica dell’offerta tematica dispensata a piene mani nel romanzo. Per questo motivo ritengo che esso meriti di essere recepito come un tassello di rilevanza primaria per la messa a punto di una delle tematiche più indicative della modernità, vale a dire quella afferente alle immagini del libro⁵; pur nella consapevolezza del calibro che le icone multiple veicolate da detto *topos* detengono non solo a questa altezza bensì in una porzione cospicua della produzione del pescarese⁶.

È emblematico proprio quel suo situarsi, anche in accezione estetica, all’altezza di una stagione sintomatica, ossia in una fase esemplare di passaggio che, per tappe audaci e forzate, sfocerà tra le plaghe del più avvertito Decadentismo europeo⁷, mentre le istanze culturali e formali

⁴ Per un sondaggio d’insieme cfr. F. FIORENTINO (a c. di), *Raccontare e descrivere: lo spazio nel romanzo dell’Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997. In particolare cfr. M. GIACON, *Lo spazio e il personaggio: sulle fonti realiste del romanzo dannunziano*, in *D’Annunzio europeo. Atti del convegno internazionale Gardone Riviera-Perugia 8-13 maggio 1989*, a c. di P. GIBELLINI, Lucarini, Roma 1991, pp. 79-131.

⁵ Ho riservato una lettura selettiva a detto campo tematico, che ritengo degno di nota per la modernità letteraria, nel volume *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento* (Marsilio, Venezia 2008), riservandola alla narrativa di alcuni scrittori, tra i quali Tarchetti, Pirandello, Tozzi e Buzzati.

⁶ Per un bilancio esaustivo della figura e della produzione dell’autore, che si arricchisce di un’aggiornata *Bibliografia essenziale*, rinvio a S. COSTA, *D’Annunzio*, Salerno, Roma 2012, pp. 337-350.

⁷ Per una collocazione del romanzo dannunziano all’interno delle screziate linee poetiche ed estetiche di fine secolo, cui la critica ha dedicato negli anni un’attenzione costante, rinvio almeno a M. T. MARABINI MOEVS, *Gabriele D’Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, Japadre, L’Aquila 1976 (per quanto concerne il personaggio Sperelli: pp. 93-155); J. GOUDET, *D’Annunzio romanziere*, Olschki, Firenze 1976 (per *Il Piacere*: pp. 35-62); I. CIANI, *Gabriele d’Annunzio: la rielaborazione del testo giornalistico nell’opera*, in *D’Annunzio il testo e la sua elaborazione*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 5-6,

che avevano segnato in misura maggiore il Naturalismo tenderanno a trascolorare. E, appunto per la fertile serie di implicazioni e ricadute poetiche che ciò comportò, la prova si prefigge di non abbandonare incolta alcuna delle sponde del genere cui afferisce – ancora ottocentesche, per certi versi, già decisamente orientate verso il secolo che ormai incombe, per altri – determinata com'è, proprio per la voracità irrequieta che la pervade, a non lasciare intentata alcuna delle potenzialità consentite da quella sua dislocazione liminare.

Mi pare assodato, del resto, che ci si trovi dinanzi a una bulimia tematica che è un dato stilistico e formale in grado di mappare un esteso tracciato storiografico. Codesta eccedenza perimetra percorsi che, ove messi in luce nei loro andirivieni geografici e storici, provano come un'urgenza famelica di tale specie alberghi soprattutto tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del seguente⁸. È un'impellenza dettata dal bisogno di catturare prima e di possedere poi, compulsivamente, un "mondo" di oggetti, esibiti a detta altezza su un palcoscenico beffardo e disperato, mercificante e nel contempo feticistico⁹ – realtà oggettuale di cui la scrittura, da parte sua, intenderebbe decrittare le valenze epifaniche¹⁰.

ottobre-dicembre 1977, pp. 24-47; E. TIBONI (a c. di), *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara - Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1989; G. RAGONE, *Il piacere di Gabriele D'Annunzio*, in *Letteratura italiana. Le Opere. Dall'Ottocento al Novecento*, dir. da A. ASOR ROSA, vol. III, Einaudi, Torino 1995, pp. 1009-1066.

⁸ Un sondaggio capillare che ha fatto scuola, prendendo in esame detta area tematica sia da un punto di vista tipologico che cronologico, è il volume di F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1994².

⁹ Per quanto concerne in particolare la produzione francese ottocentesca e primo novecentesca, offre una perspicua rassegna testuale delle svariate declinazioni della bibliofilia, della bibliomania e della *libricité*, il contributo di A. CASTOLDI, *Il libro che uccide*, Bergamo University Press – Edizioni Sestante, Bergamo 2002 (con alcune variazioni e integrazioni: ID., *Bibliofollia*, Bruno Mondadori, Milano 2006).

¹⁰ In merito si veda L. GABELLONE, *Loggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977. Ho tentato una lettura di detto paradigma, dove albergano il disordine e la dismisura accanto a criteri più tassonomici, in I. CROTTI, *Wunder-*

La dedica *A Francesco Paolo Michetti* prefigura uno spazio paratestuale che aiuta a orientare il lettore, mettendogli a disposizione alcune linee programmatiche – coordinate che, tuttavia, si rivelano strabiche, poiché guardano a uno spartito duplice. L'esordio, infatti, ostenta propositi di poetica che si attengono artatamente al versante naturalistico, come comprovano alcune scelte lessicali. Il ricorso a termini quali gli «studii», le «leggi», «l'abitudine dell'osservazione», il «metodo», mentre orienta il discorso verso una progettualità tendente a sovrapporre l'identità autoriale a quella dell'amico artista («Io sono ora, come te, convinto che c'è per noi un solo oggetto di studii: la Vita» P, p. 3), induce il lettore a imboccare una pista fuorviante. Le prime parole della dedica, d'altro canto, suggeriscono una traccia diversa, quella “vera”, rimandando meta-narrativamente a uno dei “soggetti” che ricorre con maggiore insistenza nel romanzo, ovvero il libro: un campo individuato fin da subito in un qui e in un ora che lo situano sulla ribalta del discorso con perspicuità deittica: «Questo libro, composto nella tua casa dall'ospite accetto, viene a te come un rendimento di grazie, come un ex-voto» (P, p. 3)¹¹.

Una volta obliterato il presunto versante naturalistico, il rinvio alla sfera liturgica, leggibile chiaramente sullo sfondo della dimora convenzionale di Francavilla, dove il romanzo fu composto, si accampa in uno spazio liminale. È, insomma, il libro stesso, fluttuante tra un io e un tu, che focalizza uno dei campi magnetici più autorevoli della vicenda – *medium* da offertorio, confacente a essere assieme donato e accolto, elargito e ricevuto, prodigato e ospitato. Il quoziente sacro che lo connota evoca sia un'idea astratta e ideale, in altri termini un ente libro-natura da recepirsi come totalità¹², con le ricadute che un'accezione siffatta com-

kammern. Il Novecento di Comisso e Parise, Marsilio, Venezia 2005.

¹¹ Salvo diverso avviso, i corsivi riportati nelle citazioni, qui come altrove, sono da ritenersi originali.

¹² Curtius ha dedicato note rilevanti al senso di salvazione e di sacralità che l'antichità pagana attribuì al libro; sondaggi validi anche metodologicamente per interpretare alcune valenze attribuite al tema da d'Annunzio. Cfr. E. R. CURTIUS, *Il libro come simbolo* [1942], in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. ANTONELLI, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 337-341 (Bern 1948).

porta nella costruzione dell'istanza autoriale¹³, sia un oggetto specifico, quello cui la dedica fa riferimento.

Se questo rimando inaugurale all'alone di sacralità che attornia non solo la composizione del libro ma anche il tragitto rituale che esso deve compiere per raggiungere il suo lettore ideale – alluso a questa altezza nella sagoma dell'artista Michetti – è uno dei fondali di riferimento più indicativi per comprendere i sensi multipli di cui l'autore reale intende dotare la propria concezione non solo del libro in quanto tale, ma anche delle vicende artistiche e creative implicate nel suo campo semantico, mi preme osservare come il quoziente di venerabilità che gravita attorno a detto polo tematico permei in modi non univoci il testo¹⁴. Eccolo manifestarsi proprio là dove meno atteso: il giorno successivo a quello del primo incontro con Donna Elena Muti, nelle sale delle vendite pubbliche¹⁵, in via Sistina; luoghi che, qui come altrove, assurgono a scenari

¹³ Per un'analisi delle implicazioni estetiche e poetiche in gioco in una costruzione di tale tenore rimando a ANCeschi, *Le poetiche della «fine del secolo»*, *L'irrazionalismo della «fine del secolo»*, in ID., *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit., pp. 21-132; E. RAIMONDI, *D'Annunzio: una vita come opera d'arte* [1975], in ID., *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 41-111; MARABINI MOEVS, *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, cit.

¹⁴ Si avvale di un'avvertita strumentazione semiotica per sondare le molteplici stratigrafie letterali che permeano il romanzo, sia in accezione intertestuale che extratestuale, il volume di M. CANTELMO, *Il Piacere dei lettori. D'Annunzio e la comunicazione letteraria*, Longo, Ravenna 1996.

¹⁵ L'analisi capillare di Orlando ha colto proprio nel circuito tematico allestito negli spazi reali e simbolici della vendita all'asta una dimensione operante in modi emblematici ne *L'Éducation sentimentale*, leggendola alla luce del logoro-realistico come una «profanazione del privato» (ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 352-353). Infatti il romanzo francese si chiude con l'immagine della liquidazione degli arredi della casa di Mme Arnoux – smembramento letto da Frédéric come una sorta di denudamento-disgregazione inquietante del corpo amato. Nel *Piacere*, prova che ha rivisitato i luoghi della vendita all'incanto demandandoli a rappresentare un raccapricciante e, insieme, allettante spazio mondano (dove il secondo marito di Elena, il sadico Lord Humphrey Heathfield, imperversa nelle vesti di avido accaparratore), il ricorso insistito a detto cronotopo ritualizzato culmina nella scena finale, ingombra di quell'armario-cassa funebre di casa Ferres che assurge ad allegoria del corpo di Maria ormai alla deriva; un contenitore, codesto, che, a seguito dell'assegnazione d'asta, verrà

idonei a promuovere un'insistita retorica del catalogo, di cui Sperelli è sommo regista-maestro, e insieme, in tutt'altra direzione, un disordine caotico che lo schedario presume ossessivamente di tenere sotto controllo¹⁶.

Anche se «piene di gente elegante» (P, p. 63), obbedendo al luttuoso, vale a dire a una delle trame trasversali che con maggiore persistenza fendono il romanzo di sbieco, quelle stanze non riescono a mascherare la plumbea atmosfera lugubre, più congrua a un obitorio, che le permea («Pioveva forte. In quelle stanze umide e basse entrava una luce grigia» P, p. 63)¹⁷, finalizzate a mascherare una delle leggi più ineluttabili che governano il reale: il transito. Proprio là il libro (di preghiere), in quanto reliquia preziosa, si incastona con ricercatezza ambigua all'interno di una sorta di teca mortuaria, per poi andare a finire tra le mani sensuali di Elena. Quale materia di pregio accostata ad altre di diverso tenore, quella "cosa" non può non alludere a un'oscenità sottaciuta, sebbene rivelata dal lavoro di spostamento: un'implicita voluttà tattile che traslitera dall'oggetto al suo utente, inabissando il quoziente mistico in una sequenza di tutt'altro significato¹⁸:

scaricato brutalmente da un carretto da facchini vocianti, per essere infine depositato a palazzo Zuccari, ostruendone l'agibilità e costringendo così Sperelli a seguirlo lentamente, come se fosse un feretro («I facchini scaricavano i mobili da un carretto, vociano. Alcuni di costoro portavano già l'armario su per la scala, faticosamente. Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Segui, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa» P, p. 358).

¹⁶ Sulle implicazioni stilistiche e formali che detta doppia forbice, supportata per un verso da istanze caotiche, per un altro da moduli cataloganti, riveste nella costruzione retorica del discorso narrativo si veda il contributo di G. L. BECCARIA, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, pp. 285-318.

¹⁷ Poco più oltre, all'alghida immagine di *morgue* se ne accosta una ulteriore, e altrettanto inquietante anche se sacralizzata in misura maggiore: «Per la presenza di tante persone, un tepore diletto diffondevasi nell'aria, come in una umida cappella dove fossero molti fedeli. La pioggia seguitava a crosciare di fuori e la luce a diminuire. Furono accese le fiammelle del gas; e i due diversi chiarori lottavano» (P, p. 67).

¹⁸ Solo più oltre tale gestualità, mimata dalle mani di Elena, risulterà pienamente visibile, allorché al concerto della Accademia Filarmonica romana presso il Palazzo dei

I. Immagini libridinose nel Piacere

lungo le pareti erano disposti in ordine alcuni mobili di legno scolpito e alcuni grandi trittici e dittici della scuola toscana del XIV secolo; quattro arazzi fiamminghi, rappresentanti la *Storia di Narcisso*, pendevano fino a terra; le maioliche metaurensi occupavano due lunghi scaffali; le stoffe, per lo più ecclesiastiche, stavano o spiegate su le sedie o ammucciate su i tavoli; i cimelii più rari, gli avorii, gli smalti, i vetri, le gemme incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, gli argenti lavorati erano raccolti entro un'alta vetrina, dietro il banco dei periti; un odor singolare, prodotto dall'umidità del luogo e da quelle cose antiche, empiva l'aria. (P, pp. 63-64)

Indi:

L'incanto ricominciò di nuovo su piccoli oggetti, che passavano lungo il banco, di mano in mano. Elena li prendeva delicatamente, li osservava e li posava quindi innanzi ad Andrea, senza dir nulla. Erano smalti, avorii, orologi del XVIII secolo, gioielli d'oreficeria milanese del tempo di Ludovico il Moro, libri di preghiere scritti a lettere d'oro su pergamena colorita d'azzurro. Tra le dita ducali quelle preziose materie parevano acquistar pregio. (P, pp. 67-68)

Quel libro non viene posto in relazione col messaggio mistico che dovrebbe veicolare, bensì valutato per i materiali sfarzosi che lo impreziosiscono: l'oro inscritto su una pregiata pergamena azzurrata; materiali che accostati ad altri oggetti lussuosi, benché profani, cioè gioielli antichi, smalti ed avorii, ne decontestualizzano la portata sapienziale, dislocando altrimenti le sue valenze per farne mera merce, pronta a essere venduta sui banchi di un mercato.

Durante il periodo di soggiorno-convalescenza a Villa Schifanoja proprio il quoziente sacrale del libro, dislocato all'uopo verso lidi orien-

Sabini ella indugia nell'accarezzare un capo d'abbigliamento certo allusivo dinanzi agli occhi voraci di Andrea («Elena ascoltava, con la testa china, facendo scorrere tra le sue mani le estremità d'un lucido boa di martora» P, p. 287).

taleggianti, diviene un fattore decisivo per Sperelli lungo l'itinerario, pur parentetico, che lo condurrà verso un'innovata scoperta delle cose, cioè una rigenerazione percettiva e, di conseguenza, alla volta della «grande renunziatura» (P, p. 133), anche se temporanea, del desiderio – un oblio carico di un godimento mutato, poiché riposa sulla «perfetta oggettività della contemplazione» (P, p. 134):

attirava in sé le cose, le concepiva come modalità del suo proprio essere, come forme della sua propria esistenza; si sentiva infine penetrato dalla verità che proclama l'Oupanischad dei Veda: «*Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est.*» Il gran soffio d'idealità che esalano i libri sacri indiani, studiati e amati un tempo, pareva lo sollevasse. E tornava a risplendergli singolarmente la formula sanscrita, chiamata Mahavakya cioè la Gran Parola: «TAT TWAM ASI»; che significa: «*Questa cosa vivente, sei tu*» (P, p. 132)¹⁹.

Nell'intraprendere un percorso lustrale grazie al quale si intende risalire alle fonti stesse della cultura occidentale, il libro come totalità e, insieme, natura, inscrivendosi nella nutrita esemplificazione metaforica offerta da Curtius prima e da Blumenberg poi, viene selezionato dal personaggio come un fattore venerando, dotato di un icastico rilievo. Eccolo trasformarsi in testo di studio-amore posto agli esordi del proprio percorso formativo, in quanto aspirazione a conseguire una totalità atta a contrastare l'avanzata implacabile del frammentario²⁰.

¹⁹ Rilievi codesti, che, come ha colto puntualmente la curatrice dell'edizione cui mi attengo, riconducono allo Schopenhauer del *Mondo come volontà e rappresentazione* sia nel riferimento ai Veda come nella citazione della formula sanscrita, pur interpolati di suggestioni e calchi tratti dall'Amiel del *Journal intime* (ANDREOLI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., pp. 1192-1193).

²⁰ A proposito della duplice funzione del frammentario romantico, come aspirazione al compimento assoluto e, nel contempo, ricordo di una totalità perduta, in quanto antefatto del processo disgregante che investirà poi le poetiche di fine secolo, Blumenberg ha osservato: «All'interpretazione degenerativa del frammento come scheggia intellettuale di una originaria integrità corrisponde l'interpretazione di una totalità perduta che si può ancora intuire a stento nelle fiabe e nei miti, nella canzone e nell'*epos*.

Tuttavia proprio quel suo situarsi in una lontananza sacrale, sia geografica che culturale – una postura che dovrebbe porlo al riparo o, almeno, a una distanza salvifica dall'imminente quanto volgare ticchettio della macchina tipografica (un suono martellante e sgradito che il Serafino Gubbio pirandelliano sarà invece costretto a udire suo malgrado, subendone con angoscia la “musica” impropria) – non può non additare per contrasto ciò che tale opzione estetica implica; vale a dire l'incombere inquietante di meccanismi della riproducibilità del testo nella modernità.

Più oltre quella stessa sacralità che investe il libro apparirà munita di ulteriori etimi, che coniugano all'unisono fattori quali l'antico, il pregiato e il raro, collocandoli sullo sfondo di altre doti; virtù riconducibili, ad esempio, alla modalità manoscritta, prescelta per via delle sue proprietà implicitamente antitecnologiche, e, insieme, alla funzione svolta da mirabili miniature, le quali impreziosiscono il manufatto dotandolo di uno spiccato quoziente artistico; il tutto proiettato in una tipologia libraria per eccellenza liturgica: il messale²¹.

Degno di nota, inoltre, che soluzioni di tale tenore si attengano alla forma metrica più culta e canonica della tradizione lirica italiana, il sonetto appunto, ponendosi sulla scia del magistero petrarchesco. Fatto sta che il componimento che Sperelli lirico – quell'«Anima trista che non fu mai paga»²² – offre in dono alla cugina Francesca, deponendolo su un

Anche se, come in Novalis, il mondo stesso è la rivelazione della soggettività che in esso si risolve, la comprensione gli può venir sottratta, può andar perduta, cadere in oblio, la dimestichezza con la totalità può scadere a filologia della lettera» (H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, trad. it. di B. ARGENTON, a c. e con introduzione di R. BODEI, Il Mulino, Bologna 1984, p. 265; Frankfurt 1981).

²¹ La tipologia messale non è inusuale nel romanzo. Così Maria si appella proprio ad essa allorché intende descrivere sulle pagine del suo diario la squisita fattura della custodia che racchiude quel «meraviglioso breviario» (P, p. 195) formato, secondo lei, dai disegni di Andrea: «I disegni sono conservati in belle custodie di cuoio inciso con borchie e fermagli d'argento imitanti quelli dei messali» (P, p. 196).

²² Cito il verso tredicesimo del capitolo in terzine *Al poeta Andrea Sperelli*, che data agosto 1889, destinato a divenire clausola ne *La Chimera* (D'ANNUNZIO, *Versi d'Amore e di Gloria*, I, edizione diretta da ANCESCHI, a c. di ANDREOLI e N. LORENZINI, Monda-

ideale altare mattutino fiorito di rose, sorge dalla sua memoria poetica «come una frase musicale» (P, p. 155) che cita puntualmente un verso del sonetto del Petrarca *Due rose fresche e colte in paradiso*: «Due mattine dopo, egli offerì in compenso alla marchesa d'Ateleta un sonetto curiosamente foggiate all'antica e manoscritto in una pergamena ornata con fregi in sul gusto di quelli che ridono nei messali d'Attavante e di Liberale da Verona» (P, p. 155).

Dove l'operazione condotta attorno al tema allude a un risvolto emblematicamente autoriflessivo, sebbene proiettato sulla lastra rifrangente di quel Libro d'eccezione, creato e, nello stesso tempo, patito dal genio di Andrea; come se la corporeità oggettuale, preziosa e rara, stesse a significare e, insieme, a materializzare l'artisticità che lo forgia, poiché atta a stratificarne il sedimento in un residuo empirico, anche se latore di un messaggio di ampio respiro.

L'ibridazione che dilaga tra le pieghe del quoziente sacro deve molto, come noto, alla lezione huysmansiana²³: un modello estetico e letterario obbligato per perimetrare nei modi più consoni l'area tematica in oggetto e le sue immediate periferie²⁴. Col romanzo *À rebours* (1884), infatti, ci troviamo dinanzi alla citazione di un reale che, una volta svuotato dei propri risvolti fenomenici e naturalistici, addirittura smentito visivamente, quando non riprodotto nel dominio dell'artificiale-truccato²⁵,

dori, Milano 1993³, p. 588).

²³ In merito si veda il contributo di G. Tosi, *Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli*, in «Italianistica», VII, n.1, gennaio-aprile 1978, pp. 20-43 (cfr. p. 27 per rimandi puntuali alla bibliofilia che accomuna des Esseintes a Sperelli). Si deve ancora al Tosi una nutrita rassegna degli interessi svariati per la letteratura francese (ID., *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, in «Quaderni del Vittoriale», 26, marzo-aprile 1981, pp. 5-63).

²⁴ Il commento di Andreoli ha già segnalato a questo proposito sia calchi puntuali, sia rinvii più dissimulati (ANDREOLI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., pp. 1218-1219).

²⁵ Scelte estetiche, codeste, che nel teorizzare il primato assoluto dell'artificiale rispetto al potere generante tradizionalmente ascrivito alla natura, resa così perfettamente riproducibile grazie alla creazione artistica (maschile), devono molto a suggestioni baudelaireane. Si noti come detta opzione, che appunto ascrive alla sfera dell'artistico

si presenta schermato da filtri artefatti e “messo in abisso” grazie a intelaiature ingabbiati²⁶: un reale, insomma, trascritto nella dimensione di una Biblioteca talmente dilatata da assorbire e, insieme, sovrapporsi al Mondo. È lo spazio bibliotecario e librario, pertanto, che galvanizza gli svariati interessi artistici di des Esseintes²⁷, i cui gusti vanno soggetti ad

una facoltà riproduttiva icastica, risulti chiaramente espressa nel passo seguente: «A n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse [*scil.*: la natura] a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice». Cito il testo [d'ora in avanti AR, p. 103] nella seconda edizione rivista e ampliata apparsa presso Gallimard: Texte présenté établi et annoté par Marc Fumaroli (Paris 2001). L'analisi filosofica di Cavarero, muovendo proprio dalla concezione platonica del *Simposio*, ha riletto con acribia una siffatta mimesi maschile del potere materno – paradigma che ossessiona in vari modi l'immaginario artistico decadente, risoluto ad autoattribuirsi un'onnipotenza creativa illimitata. Si veda A. CAVARERO, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, Roma 1990; in particolare alle pp. 104-116.

²⁶ Nella sua pagina non sono sporadiche opzioni visive serrate in una cornice; come, ad esempio, nella descrizione del seguente paesaggio notturno, spiato di soppiatto attraverso il riquadro di una finestra della propria dimora-galera-sepolcro: «Quant au village même, il le connaissait à peine. Par sa fenêtre, une nuit, il avait contemplé le silencieux paysage qui se développe, en descendant, jusqu'au pied d'un coteau, sur le sommet duquel se dressent les batteries du bois de Verrières [...] Rétrécie par l'ombre tombée des collines, la plaine paraissait, à son milieu, poudrée de farine d'amidon et enduite de blanc cold-cream ; dans l'air tiède, éventant les herbes décolorées et distillant de bas parfums d'épices, les arbres frottés de craie par la lune, ébouriffaient de pâles feuillages et dédoublaient leurs troncs dont les ombres barraient de raies noires le sol en plâtre sur lequel des caillasses scintillaient ainsi que des éclats d'assiettes. En raison de son maquillage et de son air factice, ce paysage ne déplaisait pas à des Esseintes» (AR, p. 105).

²⁷ Nella sua disamina tipologica Nisticò compie una distinzione opportuna tra una biblioteca-oggetto, abitata esemplarmente dal prototipo don Ferrante, ossia da un personaggio che si autorappresenta su uno sfondo bibliotecario determinato e che si radica in un sapere attardato, dove l'erudizione appare interamente autoreferenziale, e una biblioteca invece soggetto; in quest'ultima, appunto la desesseintesiana, si accampa un criterio differente, palesato dagli sguardi che passano tra eroe e biblioteca stessa (R. NISTICÒ, *La biblioteca*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 24-25). Si deve ancora a Nisticò la voce *Biblioteca* che figura nel *Dizionario dei temi letterari*, a c. di R. CESERANI, M. DOMENICHELLI, P. FASANO, vol. I, A-E, Utet, Torino 2007, pp. 284-286.

alterazioni onnivore e incessanti²⁸.

Il duca Jean, protagonista sedentario per antonomasia, è afflitto da un disturbo pernicioso, il mal di mare, una sindrome che solo un “casalingo” quale lui è può patire nella sala da pranzo di casa propria («Il regagna la salle à manger et mélancoliquement se compara, dans cette cabine, aux passagers atteints du mal de mer» AR, pp. 278-279), essendo un prototipo che intrattiene con l’esperienza odeporea “vera” un rapporto mediato essenzialmente dal filtro memoriale, in bilico tra il cartaceo e il librario:

Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d’un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n’existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s’effectue, il le humait pleinement, à l’aise, sans fatigue, sans tracas (AR, p. 101).

Fatto sta che il capitolo undicesimo del romanzo (AR, pp. 231-248) è interamente dedicato alla descrizione dei preparativi, approntati in tutta fretta, per intraprendere un viaggio europeo le cui mete non sono ancora state determinate, presumibilmente Olanda e Inghilterra. Un itinerario propedeutico, codesto, durante il quale il duca, già esausto ancora prima della partenza, arranca per le vie di Parigi sotto una pioggia tipicamente londinese per approdare infine in *rue de Rivoli*, dinanzi alle vetrine, queste sì “avventurose”, di una libreria specializzata come *Galignani’s Messenger*, tra i cui scaffali, zeppi di mappe e guide d’ogni genere, il personaggio si troverà gomito a gomito con un’umanità straniera, squadrata con disprezzo poiché ritenuta volgare. In un luogo siffatto,

²⁸ Un’attenta campionatura delle immagini delle biblioteche d’area decadente è operata in J. DE PALACIO, *Réalité et métaphore de la Bibliothèque : de Sénac de Meilhan à des Esseintes*, in ID., *Figures et formes de la Décadence. Deuxième série*, Segquier, Paris 2000, pp. 251-270. Sul tema specifico, peraltro di straordinario interesse, del libro andato a fuoco cfr. inoltre ID., *Le Silence des Goncourt : du livre brûlé au livre interdit*, in ivi, pp. 271-283; CASTOLDI, *Le biblioteche distrutte*, in ID., *Il libro che uccide*, cit., pp. 31-38 (con integrazioni in ID., *Bibliofollia*, cit., pp. 49-63).

volto ad allegorizzare le possibili attraversate del globo terracqueo, al personaggio, travolto da una sorta di vertigine da *Baedeker*, non resta che prefigurare il viaggio in quanto dimensione puramente cartacea, lasciando così trascorrere invano le ore utili a raggiungere la stazione effettiva di partenza, per poi rivolgere (*à rebours*) i propri passi in direzione della *gare de Sceaux* e fare definitivo ritorno al pianeta-dimora di Fontenay. Così, per lasciare trascorrere invano il tempo necessario, il personaggio non esita a ricorrere all'*escamotage* di rintanarsi in una *Bodéga*, cantina nauseante ma ben fornita di pregiati vini europei, passati in rassegna con acribia poiché metonimia "geografica" di un tour che aborre l'esperienza in prima persona, preferendole l'astratta catalogazione delle sue possibili etichette²⁹.

Per comprendere appieno la parabola descritta dal tema è opportuno accennare a un altro paradigma, offerto questa volta dalla lezione baudelaireana: magistero che nel romanzo del francese è ravvisabile come una traccia vincolante, poiché pronta a incalzare dappresso lo stretto legame che passa tra la Vita, l'Arte e il Libro. Detto magistero in Huysmans assurge a riprova ineludibile di un Mondo-Libro intimamente ibridato, dove il sacro non può non gareggiare col prezioso e il raro, per un verso, con il lubrico e con l'osceno, per un altro, in una tenzone problematica che, in ultima analisi, comporta la messa tra parentesi della sua piena interpretabilità:

Il s'était fait ainsi imprimer avec les admirables lettres épiscopales de l'ancienne maison Le Clerc, les œuvres de Baudelaire dans un large format rappelant celui des missels, sur un feutre très léger du Japon, spongieux, doux comme une moelle de sureau et imperceptiblement teinté, dans sa blancheur laiteuse, d'un peu de rose. Cette édition tirée à un exemplaire d'un noir velouté d'encre de Chine, avait été vêtue en dehors et recouverte en dedans d'une mirifique et authentique peau de truie choisie

²⁹ Giunto a questo punto: «Il n'avait plus que le temps de courir à la gare, et une immense aversion pour le voyage, un impérieux besoin de rester tranquille s'imposaient avec une volonté de plus en plus accusée, de plus en plus tenace» (AR, p. 247).

ILARIA CROTTI

entre mille, couleur chair, toute piquetée à la place de ses poils et ornée de dentelles noires au fer froid, miraculeusement assorties par un grand artiste. (AR, pp. 251-252)

Nel rimando manifesto alla fisicità quasi corporea dell'oggetto è possibile cogliere un primo livello di senso; uno strato destinato a divenire poi supporto di ulteriori accezioni, che gettano le loro reti semantiche in un vasto e abissale mare tematico, lambente coste che si estendono dall'Oriente ai suoi giardini, per finire tra lo squallore dei macelli e delle conchiglie di una Parigi catacombale. L'immagine del libro, in quanto corpo erotizzato ed erotizzante, suscitatore di pulsioni anche onanistiche, allora, assume modi e toni dall'esito allegorico proprio là dove si evoca la lettura del mallarmeano *Après-midi d'un faune*, goduto anche in quanto carta fatta carne, insieme sacra e profana:

Puis, des Esseintes éprouvait aussi de captieuses délices à palper cette minuscule plaquette, dont la couverture en feutre du Japon, aussi blanche qu'un lait caillé, était fermée par deux cordons de soie, l'un rose de Chine, et l'autre noir.

Dissimulée derrière la couverture, la tresse noire rejoignait la tresse rose qui mettait comme un souffle de veloutine, comme un soupçon de fard japonais moderne, comme un adjuvant libertin, sur l'antique blancheur, sur la candide carnation du livre, et elle l'enlaçait, nouant en une légère rosette, sa couleur sombre à la couleur claire, insinuant un discret avertissement de ce regret, une vague menace de cette tristesse qui succèdent aux transports éteints et aux surexcitations apaisées des sens. (AR, p. 318)

Una volta palpata dalle mani dell'artista, la raffinata e orientaleggiante edizione del poemetto, anch'essa sorta di fauno-giglio, appare giocata interamente tra le screziature cromatiche del niveo, del rosato e del nero, sullo sfondo di una corporeità ambiguamente metamorfica. Il bianco, col suo candore immacolato, benché del lucre mortuario di una

I. Immagini libridinose nel Piacere

statua³⁰, ove incorniciato da colori di diversa valenza simbolica, come qui il nero e il rosa, pare celebrare un congiungimento carnale del tutto singolare. Del resto il significato connesso a quel biancore è riconducibile all'analisi metaforica di grande tenuta dedicatagli dal pensiero di Blumenberg. Lo studioso, infatti, prendendo le mosse dall'empirismo lockeano, ne ha inseguito le opzioni variegata approdando per un verso, grazie al Flaubert di *Bouvard et Pécuchet* (1881)³¹, a un modello di libro in quanto potenza derealizzante, per un altro, col Mallarmé di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), a un archetipo segnato da un'unicità assoluta; frammento che contempla e, insieme, rinvia *tout court* all'idea:

La pagina bianca, la metafora del *white paper* proviene dall'empirismo inglese, dall'*Essay* di Locke. Essa non sta, come il postkantiano potrebbe pensare, per la nuda impotenza del soggetto nell'atto del conoscere, ma prima ancora per la sua indipendenza da un'attrezzatura elementare, a lui nascosta e preordinata, di idee innate. Benché il soggetto appaia più povero che nel razionalismo continentale, nella propria prestazione è meno legato alla propria natura. Il vuoto iniziale della coscienza corrisponde al contemporaneo crescere del vuoto dello spazio nell'immagine post-copernicana dell'universo. Ambedue, lo spazio vuoto e il foglio vuoto, convergono in Lichtenberg nella prima idea del libro vuoto³².

Dove intorno a quel non-colore si raddensa una serie di concetti (il vuoto e il nulla, accanto al sublime e all'assoluto) imprescindibili per comprendere appieno gli etimi e i timbri della modernità.

³⁰ Circa le valenze supportate dalle screziature cromatiche del bianco, anche in relazione alla materia cartacea, si veda CASTOLDI, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

³¹ Cito il romanzo, rimasto come noto incompiuto, dall'edizione della *Bibliothèque de la Pléiade*: G. FLAUBERT, *Œuvres*, Tome II, Texte établi et annoté par A. THIBAUDET et R. DUMESNIL, Gallimard, Paris 1975 [d'ora in avanti BP].

³² BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 313. Per una verifica assieme filosofica, culturale e letteraria dei fattori connessi al *white paper* si veda nella sua interezza il capitolo *Il libro vuoto del mondo* (ivi, pp. 311-335).

Nel tentativo di cogliere tra le pagine fitte di immagini e di temi di Huysmans uno dei possibili percorsi di d'Annunzio romanziere, pur limitando la mia lettura all'area tematica selezionata, è da notare come in quelle siano ricorrenti immagini evocanti la venerabilità icastica dello spazio librario. Si tratta di una sorta di sacralità che assume accezioni non univoche e che si presenta talvolta contaminata da registri contraddittori, se lambiscono persino lidi osceni.

Tale istanza misticheggiante investe in primo luogo il contenuto dei volumi, a partire da quelli della latinità tarda per giungere ai moderni, selezionati obbedendo a criteri e opzioni del tutto soggettive, anzi provocatoriamente dissonanti. Se ne legga la vertiginosa teoria tracciata nell'ambito del capitolo dodicesimo (AR, pp. 249-276), all'altezza del quale, accanto alla produzione di mistiche come Angela da Foligno, con le sue *Visions* («un livre d'une sottise fluide sans égale» AR, p. 269), snobbate con patetico sussiego, si passa in rassegna un florilegio pullulante di intellettuali di area cattolica che annovera pensatori eterodossi e retori cristiani, teologi rigorosi e predicatori infiammati, non disdegnando neppure certi sadici in estasi. Detta cernita prefigura la stesura di un personalissimo canone antologico, contraddistinto da esclusioni clamorose quanto provocatorie.

Se l'istanza Baudelaire, posizionata in una visione tutta innovata del campo del letterario, dove sacralità e artisticità giungono a fondersi, detiene su quello scaffale ideale una posizione di primissimo rilievo (accanto al magistero di un Poe)³³ – e ciò in termini ancora più insistiti nei tempi e nei modi esperiti nella rilettura³⁴, a seguito di quella vicen-

³³ Il personaggio traccia un raffronto indicativo tra i due scrittori, accomunati dall'interesse per una «clinique cérébrale», il cui paesaggio tematico è contiguo alla malattia mentale, ma non omologabili nell'espressione delle loro «conceptions affectives» (AR, p. 311). Si ritiene, infatti, che l'algida visione del secondo sia distante dalla tormentata carnalità del primo.

³⁴ Così: «Et plus des Esseintes relisait Baudelaire, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps où le vers ne servait plus qu'à peindre l'aspect extérieur des êtres et des choses, était parvenue à exprimer l'inexprimable, grâce à une langue musculeuse et charnue, qui, plus que toute autre, possédait cette merveil-

da per molti versi terminale rappresentata dal viaggio “finto”³⁵, che, nei meandri dell’iter biografico del personaggio, è la riprova ultimativa di una sua totale inadattabilità ai parametri dell’*extérieur* – altre evocazioni non possono che lavorare in una direzione distruttiva. Ecco che il ripudio di Virgilio («l’un des plus terribles cuistres, l’un des plus sinistres raseurs que l’antiquité ait jamais produit» AR, p. 110) si accompagna al disgusto, che sortisce effetti quasi comici, per Orazio («pour le babillage de ce désespérant pataud qui minaude avec des gaudrioles plâtrées de vieux clown» AR, p. 111). Nel decalogo rovesciato di segno non si salvano neppure figure quali Teocrito e Lucrezio, Cicerone e Cesare, Seneca e Svetonio; ripudiate sia sul versante più propriamente formale che su quello contenutistico, esse sono il bersaglio di fendenti critici di tale inaspettata ferocia da sembrare quasi autopunitivi, accanendosi contro il *corpus* della più ortodossa tradizione letteraria occidentale. Ecco che nel rifiuto consapevole della normatività (per altro solo presunta) di età augustea è possibile leggere in filigrana un rigetto che, ove attualizzato alla luce delle dinamiche letterarie di fine Ottocento, proiettanti la loro ombra lunga sugli spalti dello scenario innovato offerto in quel torno d’anni dall’insorgere delle diverse linee estetiche del Decadentismo europeo³⁶, chiama anche in causa i rapporti tra modernità e tradizione. Come l’autore ribadiva nella *Préface écrite vingt ans après le roman* del 1903, in occasione della quale, elogiando le valutazioni critiche espresse dal Barbey d’Aurevilly de *Le Roman Contemporain*, si era osservato³⁷:

leuse puissance de fixer avec une étrange santé d’expressions, les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés, des esprits épuisés et des âmes tristes» (AR, p. 254).

³⁵ Circa il duplice ordine di silenzio, del simbolo per un verso e della natura per un altro, di cui il viaggio di des Esseintes fornisce riprova si veda FURIO JESI, *Simbolo e silenzio* [1966], in Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, pp. 29-31.

³⁶ In merito si vedano ancora nel loro complesso MARABINI MOEVS, *Gabriele D’Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, cit.; MARIANO (a. c. di), *D’Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.

³⁷ La sintetica ma sagace valutazione che Wellek offre di Barbey critico si sofferma sui tratti del polemista, dai toni accesi e satirici, su un gusto letterario che affonda le proprie radici nella poesia romantica dei Chénier e Lamartine e, insieme, sul conflitto tutto implicito tra un atteggiamento genuinamente indipendente e un’impostazione ideolo-

Pas plus qu'en 1884, je ne raffole présentement du latin classic du Maro et du Pois chiche; comme au temps d'*A Rebours*, je préfère la langue de la Vulgate à la langue du siècle d'Auguste, voire même à celle du Décadence, plus curieuse pourtant, avec son fumet de sauvagine et ses teintes persillées de venaison (AR, pp. 62-63).

L'unica voce osannata in questa teoria antifrastica di *Weltliteratur* è Petronio (*et pour cause*), proprio per l'ergersi dello scrittore latino a origine e, assieme, a fondamento di una linea genealogica romanzesca dove vigerebbe l'irregolare, l'antinormativo, l'ibrido, il plurilinguistico. Secondo des Esseintes, che in questo frangente intende ammantarsi dei paramenti paludati del critico e del teorico, optando per soluzioni prossime alla concezione wildeana di *The Critics as Artist* (1890), detta linea, col passare dei secoli, sarà destinata a sfociare in una letteratura d'eccezione, atipica nei suoi sviluppi; come ribadisce senza appello il panorama storiografico tratteggiato nel capitolo terzo (AR, pp. 109-125), con le sue drastiche (quindi dogmatiche, nonostante tutto) elisioni, pronte a cassare quasi otto secoli di letteratura, per catapultarsi febbrilmente nella modernità del XIX.

Da una siffatta mole caotica di libri, quantità debordante che il personaggio Jean cerca di tenere a bada con disperante acribia, azzardando una ricollocazione adeguata del disordine perturbante che impera, nell'intento non solo di neutralizzare il fattore quantità ma anche di eludere il panorama sconfinato offerto da una *varietas* invasiva, sono parimenti minacciati quella coppia di *bonshommes* che rispondono ai nomi di Bouvard e Pécuchet. In altri termini, ci troviamo dinanzi a voci "romanzesche" molto eloquenti, poiché rappresentative di altro. Ormai prive di bussole e di ormeggi ideologici sicuri cui ancorarsi, esse si vedono navigare in un mare abissale di flutti-libri, specchiandosi nella vo-

gica invece rigida, oscillante tra sentimenti monarchici, cattolicesimo e nazionalismo (R. WELLEK, *Storia della critica moderna. IV. Dal Realismo al Simbolismo*, trad. it. di A. LOMBARDO e R. M. COLOMBO, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 103-105; New Haven 1965).

ragine senza fondo di una tradizione fagocitante e tellurica³⁸, percepita come una sinistra minaccia per l'integrità della loro sagoma identitaria di intellettuali di fine Ottocento: monolite ormai in frantumi, scosso da terribili "ansie da prestazione", in bilico tra condizionanti dinamiche economiche, imposte dal mercato editoriale e dalla cultura di massa, e posture che, invece, si auspicherebbero separate ed elitarie, quindi ipoteticamente salvifiche; e tutto ciò in una fase cruciale, insidiata da epocali virate³⁹.

La lettura che Italo Calvino ha compiuto dell'«epopea enciclopedica dei due autodidatti»⁴⁰ tra le pagine di *Molteplicità*, la quinta delle *Lezioni americane*⁴¹, proiettando lo scetticismo flaubertiano in una temperie modernista e postmodernista, mi pare indicativa in questo senso:

Lo scetticismo di Flaubert, insieme con la sua curiosità infinita per lo scibile umano accumulato nei secoli, sono le doti che verranno fatte proprie dai più grandi scrittori del secolo XX; ma

³⁸ Il campo metaforico cui mi riferisco è stato già sondato con maestria da Blumenberg nel volume *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. di F. RIGOTTI, Il Mulino, Bologna 1985 (Frankfurt am Main 1979). La sua analisi presenta un interesse notevole per il mio discorso, in particolare là dove soppesa detto campo simbolico rispetto a una fase storica dalla configurazione duplice, riconducibile al pensiero schopenhaueriano, nel momento in cui l'identità del soggetto diviene decifrabile nella prospettiva simultanea di chi osserva e di chi, una volta osservato, va alla deriva (BLUMENBERG, *Lo spettatore perde la propria posizione*, in *ivi*, pp. 89-103). Per una rilettura delle articolazioni svariate che assume detto campo tematico cfr. L. SANNIA NOWÉ – M. VIRDIS (a c. di), *Naufragi. Atti del Convegno di Studi. Cagliari 8-9-10 aprile 1992*, Bulzoni, Roma 1993; I. VINCENTINI, *Varianti da un naufragio: il viaggio marino dai simbolisti ai post-ermetici*, Mursia, Milano 1994; M. DI MAIO (a c. di), *Naufragi. Storia di un'avventurosa metafora*, Guerini e Associati, Milano 1994.

³⁹ Un contributo di Ceserani ha preso in esame lo spazio socioculturale connesso ai concetti di "mutamento" e "modernità", letti con l'ausilio del benjaminiano *Das Passagen-Werk* (1982): R. CESERANI, *Nel mezzo di un cambiamento epocale*, in *Id.*, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 9-28.

⁴⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 112.

⁴¹ Il saggista attinse con profitto al Blumenberg di *Die Lesbarkeit der Welt*, al fine di cogliere le oscillazioni del molteplice tra i poli dell'universo e del vuoto.

per loro parlerei di scetticismo attivo, di senso del gioco e della scommessa nell'ostinazione a stabilire relazioni tra i discorsi e i metodi e i livelli. La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato il *postmodern*, un filo che – al di là di tutte le etichette – vorrei continuasse a svolgersi nel prossimo millennio⁴².

Certo, per comprendere appieno la rilevanza di trapassi di tale tenore è necessario porre nella luce più opportuna le radici sociali e culturali di processi che, sorti proprio nella temperie che vide l'ingresso della letteratura in tipografia⁴³, deflagrarono poi con bruciante evidenza nell'Europa di fine Seicento e inizio Settecento⁴⁴, con le ricadute intellettuali cui si è fatto cenno: derive contrassegnate proprio dalla percezione di una minaccia incombente quanto radicale, percorse da una sorta di terrore di annientamento, con toni che, in particolare nella seconda metà del XIX secolo, tendono ad accentuarsi rivestendosi di accezioni peculiari. Scenari ideologici e processi storici che il contributo habermasiano⁴⁵, prendendo appunto in esame le dinamiche, sia storiche che geografiche, che favorirono la formazione della sfera pubblica borghese, ha indagato attentamente.

Pur obbedendo ad altre, straordinarie, intuizioni e modalità, perseguitati dalle utopie ormai impercorribili di quella forma "progressiva" di

⁴² CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 112-113.

⁴³ Per una disamina dei processi ideologici e culturali determinati dall'invenzione della stampa, prendendo le mosse dalla lettura baconiana del *Novum Organum*, per sondare poi i diversi livelli di autoconsapevolezza dello scrittore e, assieme, le forme discorsive e i generi letterari in campo cfr. A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana. Volume secondo. Produzione e consumo*, dir. da ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1983, pp. 555-686.

⁴⁴ Supportato anche da dati statistici di netto rilievo, documentanti i trapassi che condussero dalle ceneri dell'*Ancien Régime* al modello statutario del "letterato borghese" in età moderna, il contributo di C. COLAIACOMO, *Crisi dell'«ancien régime»: dall'uomo di lettere al letterato borghese*, in *ivi*, pp. 363-412.

⁴⁵ J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad. it. di A. ILLUMINATI, F. MASINI e W. PERRETTA, Laterza, Roma-Bari 1988 (Neuwied 1962).

organizzazione del sapere⁴⁶ che è l'Enciclopedia⁴⁷, i due "tipi" di copisti in disarmo, già impiegati l'uno presso una ditta di commercio, l'altro al Ministero della Marina, entrambi d'indole sedentaria, anzi, al pari di des Esseintes, agorafobici, a causa del delirio centripeto che li ossessiona, avevano tentato (pur a modo loro) di avviare un gigantesco progetto di riordino: un disegno insieme saggio-candido, folle-buffo, crudele-ingenuo, di onnipotenza e di controllo del Mondo-Libro⁴⁸, dove, in ultima analisi, le presunte pompose sorti del destino umano si erano andate impaludando senza scampo. Essi avrebbero posto fine ai loro miseri giorni

⁴⁶ Per un'attenta considerazione delle modalità grazie a cui, a partire dal mondo mediterraneo pregreco dello scriba, tramite l'antichità ellenica e romana, indi attraverso il Medioevo e l'età moderna, per giungere fino alla contemporaneità informatica, le forme, i modelli e gli spazi della memoria culturale si sono stratificati, organizzati e trasmessi si veda P. ROSSI (a c. di), *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1990.

⁴⁷ Circa il significato che il modello enciclopedico assunse nel corso del XVIII secolo, anche in relazione alle ricadute che ebbe sugli spazi bibliotecari e biblioteconomici, sia reali che simbolici, rimando a R. CHARTIER, *Biblioteche senza pareti*, in ID., *L'ordine dei libri*, trad. it. di M. BOTTO, Il Saggiatore, Milano 1994, pp. 75-101 (Aix-en-Provence 1992). Ha letto in termini prettamente baconiani l'impresa di Diderot e D'Alembert, interpretandone dialetticamente le opzioni rispetto al pensiero del Leibniz, lo studio di C. A. VIANO, *La biblioteca e l'oblio*, in ROSSI (a c. di), *La memoria del sapere*, cit., pp. 239-273; ulteriori approfondimenti in P. ROSSI, *La memoria, le immagini, l'enciclopedia* e M. ROSA, *I depositi del sapere: biblioteche, accademie, archivi*, in ivi, pp. 165-209, 211-237. Ho preso in esame una problematica affine, pur destinandola alla ricezione del teatro goldoniano e alle modalità lettoriali connesse, nel mio contributo «*Lettor carissimo*». *Strategie di lettura e modelli di destinatario* (in CROTTI, *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 11-44).

⁴⁸ Nota Blumenberg, in termini che ritengo di qualche rilevanza anche per il pescarese, nel fare riferimento a una dialettica letteratura-vita sondata con insistenza ossessiva: «Ora era l'idea di un'enciclopedia che doveva acquistare vita oppure acquistare forma con la vita di pedanti scribacchini. Di nuovo è un libro dei libri distillato da masse di biblioteche. E di nuovo si tratta di un sogno delirante, dell'inscambiabilità di concetto e realtà, teoria e prassi, scrivere e vivere. [...] La biblioteca dei due "autoemarginati" scrittori del sapere è manifestamente come il libro unico di Antonio, e in più è il regno della loro pedanteria. La sua realtà è quella delle azioni indotte dei due, della loro credulità verso la scienza, dei loro cortocircuiti tra conoscenza e applicazione» (BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit. p. 319).

tra le plaghe infide di una dissipazione irrisolta che mandava in pezzi sia la trinitaria pienezza dell'autore-libro-lettore, sia le certezze accampate da un *Urtex* per eccellenza come la Bibbia. Un Libro rispetto al quale, come accerta il capitolo nono (BP, pp. 920-953), la coppia, afflitta da una caparbietà ottusa e, insieme, lucidissima, degna della cervantina, peraltro archetipica, ingaggia una lotta impari, preferibilmente (si badi bene) «le dimanche, à l'heure des vêpres, pendant que la cloche tintait» (BP, p. 921)⁴⁹; ossia alla medesima ora dissacrata nella quale un'altra coppia celeberrima di creature flaubertiane, Frédéric e Deslauriers, proprio all'altezza dell'ultima pagina de *L'Éducation sentimentale* (1869), avevano rimpianto «ce que nous avons eu de meilleur!», andando con la memoria a una comune visita *chez la Turque*, «un dimanche, pendant qu'on était aux vêpres»⁵⁰.

A Bouvard come a Pécuchet, difatti, restano precluse le chiavi interpretative del Mondo-Libro e della sua totalità bifronte⁵¹. Essi, in realtà, nonostante l'infessato lavoro prometeico che portano avanti, braccati da una smania ansiosa e compulsiva di ordine destinata a tramutarsi senza scampo in caos⁵², non riescono a mettere a fuoco i due proce-

⁴⁹ Eccoli all'arrembaggio, catapultati in un paesaggio "biblico" percorso da nuvole e vento: «Ils abordèrent l'Éclésiaste, Isaïe, Jérémie. Mais la Bible les effrayait avec ses prophètes à voix de lion, le fracas du tonnerre dans les nues, tous les sanglots de la Géhenne, et son Dieu dispersant les empires, comme le vent fait des nuages. Ils lisaient cela le dimanche, à l'heure des vêpres, pendant que la cloche tintait» (BP, p. 921).

⁵⁰ FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, in *Id.*, *Oeuvres*, Tome II, cit., p. 456.

⁵¹ Orlando, a proposito di una siffatta ansia di totalità, sebbene vuota paradossalmente di senso, ha osservato: «Nel loro impulso enciclopedico, i due impiegati a riposo non sono paghi di risalire a questa o quella totalità da metonimie convenzionali. Scienza dopo scienza e pratica dopo pratica, è come se il loro volubile diletterismo aspirasse a percorrere la totalità delle totalità: sospinto dal periodico fallimento. Di esso, delle loro scelte accidentali, dei loro dubbi elementari, ha colpa la loro mediocrità o la disintegrazione del sapere e dell'esperienza moderna? Forse è la debolezza del geniale incompiuto questa doppia ambigua motivazione, fra personaggi soggetti e mondo oggetto: gli uni troppo piccoli o troppo grandi, l'altro semplificato o complicato alla loro misura» (ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 438).

⁵² Le scansioni che collegano l'immensamente grande all'immensamente piccolo e i relativi rapporti metaforici che le due dismisure intrattengono mutuamente, sono

dimenti necessari ad avviare qualsivoglia impresa ermeneutica: operare una distinzione tra il senso letterale e le immagini multiple, sottratte alla mera lettera, che si annidano attorno e oltre quel livello primo. Quell'oneroso *Urtext*, rimandante a un'*auctoritas* di ascendenza paterna talmente gravosa da suscitare reazioni di reciso rigetto nei "figli", una volta affastellato alla rinfusa accanto ad altri codici – comunque e sempre divorati d'acchito (e altrettanto velocemente espulsi) dalla coppia dei bulimici "libidinosi"⁵³, che capiti loro tra le mani guide per il giardinaggio, manuali di ginnastica, il trattato di chimica di Henri-Victor Regnault o di anatomia di Alexander Lauth – vede obliterato il proprio quoziente veritativo. *L'affaire*, insomma, potrebbe essere paragonato a ciò che accade alla singola tessera di un mosaico che, invece di posizionarsi in un insieme appropriatamente, inserita invece a casaccio, determina la formazione di un "tessuto" illeggibile, piramidale e, insieme, abissale labirinto-biblioteca⁵⁴.

descritte ricorrendo a quella «loi des équivalents» (BP, p. 762) fisico-chimica (ma, dal punto di vista che più mi interessa, rimandante al versante anche retorico del discorso), che scatena in loro un terrificante senso di vertigine.

⁵³ Circa le varie forme, più o meno patologiche, che affliggono il bibliomane già dall'antichità cfr. L. CANFORA, *Bibliomania*, in ID., *Libro e libertà*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 39-47. Alcune riprove, tanto persuasive quanto ammalianti, di bibliomania di testi sacri fornisce anche la silloge *L'atto del leggere. Il mondo dei libri e l'esperienza della lettura nelle parole dei padri della chiesa*, Introduzione, traduzione e note a c. di L. COCO, Edizioni Qiqajon - Comunità di Bose, Magnano (BI) 2004. In particolare sulla cleptomania libraria, a partire dalla rivoluzione francese, si legga A. MANGUEL, *Rubare libri*, in ID., *Una storia della lettura*, trad. it. di G. GUADALUPI, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 205-213.

⁵⁴ La voce narrativa cui attingere a questo proposito è, ovviamente, la borgesiana, nella produzione del quale, in particolare in *Ficciones*, proprio l'immaginario librario ha proiettato con lampante evidenza un'ombra lunga e inquietante, tra le cui spire la stessa sagoma umana si autorappresenta sotto le spoglie di un bibliotecario fantasma. Così, nel celeberrimo *La Biblioteca di Babele* (1941), che tanto deve alla lezione sia di Flaubert che di Valéry e che, nel contempo, può illuminarne a ritroso le traiettorie con straordinaria icasticità: «L'uomo, questo imperfetto bibliotecario, può essere opera del caso o di demurghi malevoli; l'universo, con la sua elegante dotazione di scaffali, di tomi enigmatici, di infaticabili scale per il viaggiatore e di latrine per il bibliotecario seduto, non può

La ricerca di Ricardou⁵⁵ suggerisce a questo proposito alcune indicazioni pertinenti; nell'affrontare ciò che viene indicato come *inter-texte général*, inteso come l'insieme di tutti i testi, lo studioso provvede a ripartirne operativamente la mole compatta in sottoinsiemi plurimi («divers intertextes restreints, ou ensembles des textes entretenant avec le texte en cause une relation construite outre tel rapport intertextuel particulier»)⁵⁶. Ecco, quindi, individuati distintamente quattro suddivisioni, cioè *graphotexte*, *anthologicotexte*, *bibliotexte* e *syntexte*. Il sottoinsieme più intrigante per il mio discorso sarebbe il terzo, ovvero l'«ensemble des textes évoqués nommément dans un texte»⁵⁷, per definire il quale Ricardou fa riferimento a un doppio versante: un *texte* come la *Recherche*, per un verso, e un *bibliotexte* come le *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand⁵⁸, per un altro.

essere che l'opera di un dio. Per avvertire la distanza che c'è tra il divino e l'umano, basta paragonare questi rozzi, tremuli simboli che la mia fallibile mano sgorbia sulla copertina d'un libro, con le lettere organiche dell'interno: puntuali, delicate, nerissime, inimitabilmente simmetriche» (J. L. BORGES, *La Biblioteca di Babele* [1941], in ID., *Finzioni (La biblioteca di Babele)*, introduzione di D. PORZIO, con un saggio di M. BLANCHOT, trad. it. di F. LUCENTINI, Mondadori, Milano 1974, pp. 61-62). Interrogandosi circa la doppia fuga del finito e dell'infinito che si epifanizza proprio in accezione libraria Blanchot notava: «Borges, uomo essenzialmente letterario (cioè sempre pronto a capire secondo il modo di comprensione proprio della letteratura), è alle prese con la cattiva eternità e la cattiva infinità, le sole, forse, che ci è dato sperimentare, fino a quel rovesciamento glorioso che si chiama estasi. Il libro in linea di massima è il mondo per lui, e il mondo è un libro» (BLANCHOT, *L'infinito letterario: l'Aleph*, in ID., *Il libro a venire*, trad. it. di G. CERONETTI e G. NERI, Einaudi, Torino 1969, p. 102; Paris 1959). Stupisce che proprio il Blumenberg de *La leggibilità del mondo* non abbia interrogato né la produzione di Borges, né l'analisi teorica di Blanchot.

⁵⁵ Mi riferisco a J. RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Paris 1978.

⁵⁶ Ivi, p. 129.

⁵⁷ Ivi, p. 304.

⁵⁸ Si veda in particolare *Bibliothèque du texte* (ivi, pp. 129-133), il paragrafo nel quale si propongono più schemi delle configurazioni metaforiche delle due prove; di spiccato interesse per il mio discorso l'allusione alla *bibliothèque* Guermantes (ivi, p. 129). Per quanto concerne i disparati problemi teorici, estetici e sociologici connessi all'intertestualità, ai quali è stata dedicata molta attenzione da Barthes, Dällenbach, Corti, Biagini, Segre e Todorov, in particolare a partire dagli anni settanta del Novecento, v. G.

Testo che evoca, alla fin fine, l'immagine di un'isola sperduta in una sconfinata distesa desertica, di sabbia o d'acqua poco importa⁵⁹. Una volta avulso da ogni terreno/contesto plausibile⁶⁰, ove recepito senza alcun criterio, ad esempio alla stregua di un prontuario farmaceutico, interpretato cioè sulla scorta di una veridicità meramente pragmatica e utilitaristica, esso si trova svuotato del proprio fondale allegorico. Ecco, quindi, insidiare proprio la distinzione, operata dal pensiero jakobsoniano, dei diversi fattori costitutivi di ogni processo linguistico e della compresenza delle sei funzioni che supportano⁶¹.

Nulla evoca con più lampante icasticità un azzeramento valutativo siffatto, che può condurre all'annullamento di qualsivoglia criterio ermeneutico ma che riesce anche ad allestire una scena satura di verti-

GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; M. BONAFIN (a c. di), *Intertestualità. Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, il melangolo, Genova 1986; M. POLACCO, *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari 1998.

⁵⁹ Pur esorbitando l'immaginario desertico dal mio sondaggio, non posso non rilevare come l'analisi blumenberghiana della "leggibilità del mondo" non si esima dal misurarsi di continuo con esso, traslitterandolo anche sotto parvenze affini o contigue e facendo altresì riferimento a diversi termini quali sabbie e polveri, frammento, nulla e vuoto. Lo riprova l'esempio seguente che attinge al Flaubert di *La tentation de saint Antoine*: «Ma ad un secondo sguardo è la cultura dell'irrealtà che giustifica il risultato contro ogni apparenza: l'affermazione finale del deserto, dello spazio vuoto, del libro [...] Anche questo era un'apparizione del deserto, la fata morgana del libro agognato che continuamente gli si sottrae» (BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit., pp. 318-319).

⁶⁰ Segre ha vagliato con acribia le diverse accezioni assunte dalla metaforica del mondo come testo, prendendo via via in esame la semiotica di Lotman, il pensiero dialogico di Bachtin e l'antropologia di Foucault: C. SEGRE, *Testo*, in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985 (in particolare alle pp. 386-389).

⁶¹ In un passo focale della sua analisi Jakobson precisava: «Sebbene distinguiamo sei aspetti fondamentali del linguaggio, difficilmente potremmo trovare messaggi verbali che assolvano soltanto una funzione. La diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra funzione, ma sul diverso ordine gerarchico fra di esse. La struttura verbale di un messaggio dipende prima di tutto dalla funzione predominante» (R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica* [1958], in ID., *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. HEILMANN, Feltrinelli, Milano 1980, p. 186; Paris 1963). Ecco che i due copisti non farebbero altro che destrutturate le retrovie soggiacenti a quel «diverso ordine gerarchico», appunto livellandone le dinamiche.

ginosa densità, quanto l'immagine, già richiamata, del deserto; almeno nella concezione spaziale e, insieme, metafisica attribuitale da Blanchot al fine di sondare le sabbie infinite e infinitesimali del Mondo-Libro borgesiano⁶²:

La verità della letteratura risiederebbe nell'errore dell'infinito. Il mondo in cui viviamo, quale noi lo viviamo, è per fortuna limitato. Bastano pochi passi per uscire dalla nostra camera, pochi anni, per uscire dalla nostra vita. Ma supponiamo che in questo spazio angusto, buio d'un tratto, d'un tratto ciechi, noi ci smarriamo. Supponiamo che il deserto geografico diventi il deserto biblico: non bastano più quattro passi, non undici giorni per attraversarlo, ma il tempo di due generazioni, ma tutta la storia di tutta l'umanità, e di più, forse. Per l'uomo misurato e misuratore, camera, deserto e mondo, sono luoghi rigorosamente determinati. Per l'uomo desertico e labirintico, votato all'errore di un passo necessariamente un poco più lungo della sua vita, il medesimo spazio sarà davvero infinito, anche se egli sa che non lo è, tanto più anzi⁶³.

⁶² Tra le numerose novelle di argomento librario e bibliotecario dell'argentino penso in particolare a *El libro de arena*, confluita nella silloge omonima, che data 1975. Vi si narra di un misterioso scozzese, commerciante presbiteriano di bibbie, che, una volta barattatolo con una bibbia, entra in possesso di un misterioso volume demoniaco, perché, proprio come la sabbia, non sembra avere né principio, né fine. Egli riesce a disfarsene vendendolo a caro prezzo al personaggio bibliomane del racconto; una volta acquistato, quel libro, provvisto di un numero di pagine arbitrarie e infinite, non concede tregua al possessore, il quale è obbligato a compulsarlo giorno e notte. In un primo momento egli cerca di nascondere dietro ad alcuni volumi delle *Mille e una notte* tra gli scaffali della propria libreria, indi lo abbandona al proprio ossessivo destino in uno scantinato della Biblioteca Nazionale delegato a custodire periodici e carte geografiche (BORGES, *Il libro di sabbia*, in ID., *Tutte le opere*, a c. di D. PORZIO, vol. II, Mondadori, Milano 1987³, pp. 648-652). Anche il Novecento letterario inoltrato, del resto, ha rivolto molta attenzione alle immagini del deserto e del libro; mi riferisco, ad esempio, allo Jabès di *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen* (Belfond, Paris 1980).

⁶³ BLANCHOT, *L'infinito letterario: l'Aleph*, cit., p. 101. Una focalizzazione spaziale questa che ha legami persuasivi con il desiderio, sebbene riletto nella dismisura dell'esilio. Per un esame di dette *liaisons* rimando a C. DUMOULIÉ, *Il desiderio: il deserto*, in ID.,

Il Calvino di *Visibilità*, da parte sua, facendo riferimento a figurazioni affini, provvede a ricalibrarne la portata nello stigma della “moltiplicità”, mentre accorda loro valenze anche positive; ed è proprio la scrittura, tradotta in una materialità puntiforme e sabbiosa, pronta a parafrasare in *mouvement* i differimenti insistiti cui va soggetto ogni paesaggio umano, il *medium* del processo:

Comunque, tutte le «realtà» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto⁶⁴.

Che appunto il romanzo di Flaubert ponga domande cruciali per l'ambito retorico e semantico in oggetto mi pare probante; un dominio, codesto, implicato strettamente in strategie discorsive di singolare rilievo per la messa in racconto di scenari di vasto respiro, cioè per le dinamiche che investono la presa alla lettera, la metaforicità e l'interpretazione nella modernità⁶⁵.

Si pensi, così, alla rete di quesiti pertinenti che dette linee problematiche contribuiscono a ordire. Sono prospettive in cui si accampano interrogativi che avevano trovato risposte di densità straordinaria proprio nelle celeberrime pagine dialogiche del *Fedro* platonico⁶⁶; dove

Il desiderio. Storia e analisi di un concetto, trad. it. di S. ARECCO, Einaudi, Torino 2002, pp. 304-309 (Paris 1999).

⁶⁴ CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 98.

⁶⁵ Assume una valenza anche metodologica il contributo che Barthes ha dedicato alla presa alla lettera, rifacendosi al *Voyeur* di Robbe-Grillet (R. BARTHES, *Letteratura letterale* [1955], in ID., *Saggi critici*, trad. it. di L. LONZI, Einaudi, Torino 1976, pp. 26-33; Paris 1963, 1964).

⁶⁶ Mi avvalgo della seguente edizione: PLATONE, *Fedro*, Testo greco a fronte. Intro-

campeggiava una diffidenza radicata nei confronti della forma scritta, quale veicolo dell'apprendimento e della trasmissione del sapere – modalità ritenuta tanto fragile e transitoria da venire assimilata alla labilità dell'acqua⁶⁷ e, soprattutto, intesa quale umbratile misura postuma.⁶⁸ Scritto-poscritto in quanto gioco, allora, ove paragonato all'elevato tasso di gravidanza di cui l'oralità sarebbe invece tramite, e, assieme, strumento in prevalenza ipomnemativo⁶⁹, atto a richiamare alla memoria ciò che è

duzione, traduzione, note e apparati di G. REALE. Appendice bibliografica di E. PEROLI, Bompiani, Milano 2000. In questa linea, di fondamentale rilevanza il contributo di E. A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, trad. it. di M. CARPITELLA Laterza, Bari 1973 (Cambridge, Ma., 1963). Circa la concezione platonica della scrittura, in quanto tecnologia esterna e aliena, rapportabile per certi versi alla odierna del computer, e sulle ricadute che l'accamparsi di una siffatta svolta artificiale e tecnologica ha comportato a livello intellettuale rimando a W. J. ONG, *La scrittura ristruttura il pensiero*, in ID., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. di A. CALANCI, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 119-167 (London and New York 1982). Più in generale si veda T. A. SZLEZAK, *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce di un nuovo paradigma ermeneutico*, Introduzione e traduzione di G. REALE, Vita e Pensiero, Milano 1992³ (Berlino 1985).

⁶⁷ Ha preso in considerazione le metafore connesse alla scrittura, a partire dalla loro origine semitica, indi fenicia e greca, commentando le immagini via via dell'acqua, del giardino, del seme e dell'agricoltore già evocate nel *Fedro*, al fine di situare in modi pertinenti l'opzione platonica, l'intervento di CURTIUS, *Il libro come simbolo*, cit. (in particolare alle pp. 337-339). Sulle diverse concezioni della scrittura nel pensiero filosofico greco si veda M. DETIENNE (a c. di), *Sapere e scrittura in Grecia*, trad. it. di vari, Laterza, Roma-Bari 1989 (Lille 1988).

⁶⁸ Sul *gràphein*, in quanto attività dell'intelletto capace di inventare nuovi oggetti di pensiero atti a trasformare gli stessi sistemi mentali, e circa i personaggi che entrano in gioco in un percorso siffatto, cioè Palamede e Orfeo, l'uno dotato di intelligenza pratica, l'altro pronto a finalizzare la scrittura alla conoscenza, cfr. M. DETIENNE, *Una scrittura creativa, la voce di Orfeo, i giochi di Palamede* [1986], *Orfeo riscrive gli dei della città* [1985], in ID., *La scrittura di Orfeo*, trad. it. di M. P. GUIDOBALDI, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 97-112, 113-130 (Paris 1989).

⁶⁹ Nei passi conclusivi del dialogo (276 D 1-8), Socrate ribatte a Fedro: «Ma i giardini di scritture li seminerà e li scriverà per gioco, quando li scriverà, accumulando materiale per richiamare alla memoria per se medesimo, per quando giunga alla vecchiaia che porta all'oblio, se mai giunga, e per chiunque segua la medesima traccia, e gioirà nel vederli crescere freschi. E quando gli altri si dedicheranno ad altri giochi, passando il

stato già appreso sotto altre vesti⁷⁰. Sono espressioni che esternano un cogente rimpianto estetico per una tipologia comunicativa privilegiata, connessa appunto all'oralità, in quanto fattore atto a preservare un circolo interpretativo ideale, di cui si paventa l'estenuazione e la scomparsa: una modalità che a quell'altezza era stata già preavvertita nella propria fragile bellezza, minacciata da insidie ritenute epocali⁷¹.

In assunti di tale tenore, come ha notato Havelock, è opportuno cogliere anche dinamiche stratificate:

L'ininterrotta colleganza tra oralità e alfabetismo, tra orecchio e occhio, spinse Platone, che scriveva nel momento cruciale

loro tempo nei simposi, o in altri piaceri simili a questi, egli allora, come sembra, invece che in quelli passerà la sua vita diletandosi nelle cose che io dico» (PLATONE, *Fedro*, cit., p. 201). Del resto, l'evocazione del campo semantico della scrittura/semina otterrà ampio riscontro anche in età moderna, specificatamente nell'immaginario connesso alla sfera della creatività artistica.

⁷⁰ Sui destini alterni cui vanno incontro l'orale e lo scritto nel pensiero di Platone, con particolare riferimento al *Fedro* e alla *Lettera VII*, e circa l'elogio della scrittura che si riserva invece a "logografi" come Licurgo, Solone e Dario, ritenuti immortali, cfr. G. CERRI, *Platone sociologo della comunicazione*, Prefazione di B. GENTILI, Il Saggiatore, Milano 1991 (in particolare la seconda parte: *Oralità e scrittura*).

⁷¹ In tale prospettiva epistemica, che riveste notevole interesse per l'ambito tematico in oggetto, v. G. STEINER, *La nostra terra, il testo*, in ID., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, trad. it di C. BÉGUIN, Garzanti, Milano 1997, pp. 221-245 (ed. orig. 1996). Ponendo in relazione la sensibilità ebraica con il magistero platonico, lo studioso osservava: «Nella sensibilità ebraica non meno che in Platone sono evidenti una diffidenza verso lo scritto e un rimpianto critico per l'oralità che scompare. Lo scritto è sempre un'ombra che segue i fatti, un poscritto nel senso materiale del termini. La sua decadenza rispetto al momento primordiale del significato viene illustrata in modo oscuro dalla distruzione delle tavole della Legge nel Sinai e dalla fabbricazione di una seconda copia, ossia di un facsimile. Le lettere di fuoco, di quel fuoco che *parlava* nel Roveto Ardente, si sono spente nel silenzio lapidario delle tavole. D'altro canto lo scritto è certamente stato il garante indistruttibile, il "firmatario" dell'identità dell'ebreo» (ivi, p. 226). L'ermeneutica steineriana, come ha notato Berardinelli, è indagatrice della «ossessione e vocazione ebraica per il libro sacro, per la Scrittura come Legge, per il testo scrutato in silenzio e in solitudine e poi recitato, messo in scena, commentato di fronte alla comunità» (A. BERARDINELLI, *George Steiner, «Nessuna passione spenta»* [1997], in ID., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, p. 240).

di transizione dall'una all'altro, a riasserire il primato della parola e dell'ascolto nello scambio orale personale, pur mentre scriveva. La forma apparentemente parlata dei suoi dialoghi attesta quella colleganza. In uno di essi – il *Fedro* – egli assegna perfino al messaggio orale la priorità su quello scritto, anche se con risultati ambigui. Ma era il messaggio scritto che aveva resa possibile la sua professione, e la sua produzione letteraria – il primo ampio complesso coerente di speculazione scritta nella storia dell'umanità – ne è testimone⁷².

Accanto alla complessa ambivalenza insita in dette prospettive⁷³ si profilano all'orizzonte ulteriori e focali dilemmi. In prima fila, imprescindibile, spicca l'insieme problematico connesso a ciò che ancora Steiner, facendo perno sul rimbaudiano *Je est un autre*, ha definito «eclisse storica ed epistemologica dell'io»⁷⁴, conferendole rilevanti implicazioni

⁷² E. A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, trad. it. di M. CARPITELLA, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 139 (New Haven and London 1986). Circa gli effetti che il passaggio alla forma scritta produsse nelle elaborazioni concettuali di termini come "io" e "anima" si veda *ivi*, pp. 147-158; dove si precisa: «La teoria specifica dell'oralità greca afferma altresì che il concetto dell'io e dell'anima, quali oggi concepiti, nacque in un dato momento storico e venne ispirato da un mutamento tecnologico per il quale il linguaggio e il pensiero fissati per iscritto e la persona parlante divennero separati l'una dagli altri, producendo una nuova messa a fuoco della personalità del parlante» (*ivi*, p. 151).

⁷³ Pur attribuendo al *Fedro* il merito di aver colto la natura ambigua del segno e della scrittura, in quanto *pharmakon* che risana e insieme corrompe, Derrida imputa al pensiero platonico l'attribuzione di un'unità metafisica, un senso certo all'endiadi irrisolvibile del veleno/rimedio che separa la scrittura dal logos. Notando: «La verità della scrittura, cioè, come vedremo la non-verità, non possiamo scoprirla in noi da noi stessi. D'altra parte essa non è l'oggetto di una scienza, bensì solo di una storia recitata, di una favola ripetuta» (J. DERRIDA, *La farmacia di Platone*, con un saggio introduttivo di S. PETROSINO, trad. it. di R. BALZAROTTI, Jaca Book, Milano 1985, p. 56; Paris 1972).

⁷⁴ A questo proposito mi limito a rimandare al densissimo quadro che Steiner ha dedicato agli esiti ottenuti da varie discipline – dalla matematica alla linguistica, dalla teoria della letteratura alla filosofia – nel corso del XX secolo, nella presa d'atto paradossalmente feconda di una latitanza del divino: STEINER, *Vere presenze*, in *Id.*, *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, cit., pp. 28-48; cito da p. 30.

sia ideologiche che culturali.

Ecco che tra le righe della mislettura epocale condotta dai due scrivani la denuncia tutta implicita e *ingénue* di siffatti trapassi e, a un tempo, le ferite inferte da conflitti di tale tenore, pur originati da molto lontano, ossia dalle fonti del pensiero dialogico occidentale, ma rappresi nel discorso narrativo con tale tragica e icastica evidenza solo a una certa altezza, si stagliano con stupefacente e, assieme, banale ovvietà; come nel passo seguente, che problematizza proprio il quoziente di veridicità attribuibile alla *Bibbia* grazie alla citazione di *métaphores*, per un verso, e di *faits* non più interpretabili mutuamente, per un altro:

Les six jours de la Genèse veulent dire six grandes époques. Le rapt des vases précieux fait par les Juifs aux Égyptiens doit s'entendre des richesses intellectuelles, les arts dont ils avaient dérobé le secret. Isaïe ne se dépouilla pas complètement, *nudus*, en latin, signifiant nu jusqu'aux hanches; ainsi Virgile conseille de se mettre nu pour labourer, et cet écrivain n'eût pas donné un précepte contraire à la pudeur! Ézéchiél dévorant un livre n'a rien d'extraordinaire, ne dit-on pas dévorer une brochure, un journal?

Mais si l'on voit partout des métaphores, que deviendront les faits? L'abbé soutenait, cependant, qu'ils étaient réels.

Cette manière de les entendre parut déloyale à Pécuchet. Il poussa plus loin ses recherches et apporta une note sur les contradictions de la Bible. (BP, pp. 936-937)

In queste righe è possibile individuare già a livello lessicale una rete, pur travagliata da incrinature, tra le cui maglie resta impigliato un campo tematico di palese interesse per il mio discorso: un intricato tessuto formato da libri, sacralità, giornali, cibo e funzioni corporee, queste ultime rimandanti al divorare/defecare, che mi pare degno di nota. I fili che lo compongono, in quanto tracce di un sommerso problematico di rara gravidanza, tenderanno ad assumere in altri luoghi testuali ulteriori screziature.

Del resto la frana sotterranea e inarrestabile che minaccia alle fon-

damenta il nesso tra l'occhio dell'interprete e il Mondo-Libro, aveva corroso le certezze dei due personaggi già nel momento in cui avevano incominciato a giocare al "piccolo" archeologo; all'altezza del capitolo IV, per la precisione, là dove essi si erano posti questioni "ultimative" per la cultura occidentale e per il suo credo religioso: che fine avrebbe fatto, insomma, quel Vitello d'oro? Sotterrato o, come dice la Bibbia, «brûlé et avalé, à moins que la Bible ne se trompe!» (BP, p. 810).

Come osservava già Blanchot in termini difficilmente parafrasabili:

Il mondo e il libro si rimandano eternamente e infinitamente le loro immagini riflesse. Questo potere indefinito di riverberazione, questo scintillante e illimitato moltiplicarsi che è il labirinto della luce e che peraltro non è nulla, sarà allora tutto ciò che troveremo, vertiginosamente, in fondo al nostro desiderio di comprendere.

È ancora, se il libro è la possibilità del mondo, dobbiamo anche dedurne che è proprio dell'opera nel mondo, non solo il potere di fare, ma quel grande potere di fingere, di falsificare e d'ingannare di cui ogni opera di finzione è il prodotto, tanto più evidente quanto meglio questo potere vi sarà dissimulato.[...]

La letteratura non è un semplice inganno, è il potere pericoloso di andare, attraverso l'infinita molteplicità dell'immaginario, verso ciò che è. La differenza fra reale e irreal, l'inestimabile privilegio del reale, è che la realtà è meno reale, non essendo altro che irrealità negata, dissolta dall'energico lavoro della negazione, e da quell'altra negazione che è il lavoro stesso. Proprio questo meno, sorta di scarnificazione e di assottigliamento dello spazio, ci permette di andare, con la felicità della linea retta, da un punto all'altro⁷⁵.

Jean, Bouvard e Pécuchet, accanto e insieme a molte altre voci⁷⁶ capaci di rivelare una finzione terribilmente veritiera, rappresentano in

⁷⁵ BLANCHOT, *L'infinito letterario: l'Aleph*, cit., pp. 102, 103.

⁷⁶ Una rassegna puntuale, che dà conto della rilevanza anche metabibliografica degli scenari possibili, nella *Bibliografia* corredante il volumetto di NISTICÒ, *La biblioteca*, cit., pp. 87-98.

sostanza i volti poliedrici di un prisma problematico sfaccettato. Le loro sagome, pur appostate in angoli visuali diversi, rivestite di attributi anche divergenti, continuano con caparbia indiscrezione a porsi domande circa quesiti affini. Il complesso delle prospettive evocate giunge, allora, a rendere ipervisibili quei fattori metaletterari (quindi, anche metalibrari) che i testi non cessano di focalizzare con estrema attenzione. Una pulsione incoercibile pare trascinarle con drammatica urgenza verso insistite verifiche, catalogazioni e supervisioni, mentre non riescono a tenere a freno l'ansia esegetica che alligna in quel "sottosuolo" che le accomuna.

Tale affannosa rincorsa interpretativa nella coppia flaubertiana assume i tratti di un'ambigua e bizzarra demenza, a tratti pervasa da una crudeltà quasi ferina, anche se parrebbe bonaria di primo acchito; d'altro canto in *des Esseintes*, in particolare a seguito del recupero memoriale (si badi, avviato negli intervalli della lettura di un antico codice)⁷⁷ dell'esperienza autobiografica, la vertigine ermeneutica induce il personaggio a precipitare in un grave squilibrio psichico – un autobiografismo, codesto, letto anche grazie al vissuto di un Auguste Langlois, narrato all'altezza del capito VI; là dove ci si era preposti di forgiare un prototipo umano programmato virtualmente a rivoltarsi contro un'istanza patriarcale "progressiva"⁷⁸:

Ce fut, durant quelques jours, dans sa cervelle, un grouillement de paradoxes, de subtilités, un vol de poils fendus en quatre,

⁷⁷ Così: «Enfoncé dans un vaste fauteuil à oreillettes, les pieds sur les poires en vermeil des chenets, les pantoufles rôties par les bûches qui dardaient, en crépitant, comme cinglées par le souffle furieux d'un chalumeau, de vives flammes, des Esseintes posa le vieil in-quarto qu'il lisait, sur une table, s'étira, alluma une cigarette, puis il se prit à rêver délicieusement, lancé à toutes brides sur une piste de souvenirs effacée depuis des mois et subitement retracée par le rappel d'un nom qui s'éveillait, sans motifs du reste, dans sa mémoire» (AR, p. 161).

⁷⁸ Jean medesimo aveva confessato apertamente a madame Laure, al postribolo, dove aveva trascinato l'innocente Auguste, con l'obiettivo di avviare il ragazzo a una "educazione sentimentale" di segno negativo: «la vérité c'est que je tâche simplement de préparer un assassin» (AR, p. 165).

un écheveau de règles aussi compliquées que des articles de codes, prêtant à tous les sens, à tous les jeux de mots, aboutissant à une jurisprudence céleste des plus ténues, des plus baroques ; puis le côté abstrait s'effaçait, à son tour, et tout un côté plastique lui succédait, sous l'action des Gustave Moreau pendus aux murs.

Il vit défiler toute une procession de prélats : des archimandrites, des patriarches, levant, pour bénir la foule agenouillée, des bras d'or, agitant leurs barbes blanches dans la lecture et la prière; il vit s'enfoncer dans des cryptes obscures des files silencieuses de pénitents, il vit s'élever des cathédrales immenses où tonitruaient des moins blancs en chaire. (AR, p. 177)

Ci troviamo dinanzi a un brano nel cui ipotesto filtra un fantasma facendo, ancorché inquietante: il *Great Code* per eccellenza⁷⁹. Interrogato con insistenza⁸⁰, esso, nell'evocare «une jurisprudence céleste» attraversata da un radicato conflitto interpretativo che quei disorientanti «articles de codes, prêtant à tous les sens, à tous les jeux de mots» non fanno altro che ribadire, prelude a esiti ulteriori; come prova *Der Prozess*, un romanzo che rappresenta senza dubbio un *exemplum* ineludibile per detto dominio⁸¹.

Individuando appunto in semantemi quali “libro” e “biblioteca” *métatermes* sintomatici, Hamon, da parte sua, ha perimetrato un territorio in cui si avvicendano *liaisons* perigliose, disposte a insidiare la *raison*:

⁷⁹ Una compiuta disamina assieme retorica, tematica e mitica del modello narrativo biblico è stata operata da N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, trad. it. di G. RIZZONI, Einaudi, Torino 1986 (New York 1981). Tra le svariate attestazioni testuali dell'ambivalente legame librario che ricorre tra il testo biblico e il demoniaco merita menzionare almeno *El libro de arena*, la già citata novella di Borges.

⁸⁰ Per quanto concerne il caso d'Annunzio si veda la sinossi sintetica ma metodologicamente esemplare di R. BERTAZZOLI, *Le citazioni bibliche nell'opera di D'Annunzio*, in P. GIBELLINI e N. DI NINO (a c. di), *La Bibbia nella letteratura italiana. II. L'età contemporanea*, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 17-42. La studiosa precisa anche la collocazione di testi sacri in latino, in italiano e in francese sui palchetti della biblioteca dell'ultima dimora dello scrittore (ivi, p. 17).

⁸¹ Ho preso in esame più approfonditamente il nesso che nel *Deserto buzzatiano* ricorre tra il codice biblico, il tema libro e il romanzo di Kafka nel capitolo *Buzzati, il deserto dei libri* compreso nel mio *Mondo di carta* (cit., pp. 263-286).

I. Immagini libridinose nel Piacere

La bibliothèque est d'abord, et souvent, pour le lecteur comme pour les personnages, un lieu dangereux: on y perd la raison (Mme Bovary, Don Quichotte), voire la vie (Francesca da Rimini). Lieu toujours très ritualisé, lieu intimidant de confrontation avec une auctoritas, lieu d'introduction du diachronique (une histoire intertextuelle) dans le synchronique (le texte comme structure), c'est souvent un lieu de passage hermétique et symbolique décisif, moment plus important pour les personnages que le fameux *stade du miroir* (mais le livre n'est-il pas un 'miroir' ?), moment d'acquisition d'un savoir destiné ensuite à ensemençer le récit⁸².

Nel romanzo di Huysmans il vivace interesse per la critica e per la teoria della letteratura, cui si è già accennato, non va disgiunto dall'attenzione riservata alle modalità che può assumere la prassi ricezionistica. Tale propensione, ampiamente tematizzata, tanto da prefigurare una delle sue trame discorsive portanti, viene "riconosciuta" mano a mano che il personaggio prende consapevolezza della propria nevrosi – un malessere che si palesa anche sotto forma di impotenza e di paralisi. Ecco che l'accecamento causato da una parola moltiplicata e non interpretabile trascina il soggetto verso stati di autofagia letteroriale, dove il corpo si distrugge, divorandosi appunto nel libro (e viceversa):

Il était maintenant incapable de comprendre un mot aux volumes qu'il consultait; ses jeux mêmes ne lisaient plus; il lui sembla que son esprit saturé de littérature et d'art se refusait à en absorber davantage.

Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver; la solitude avait agi sur son cerveau, de même qu'un narcotique (AR, p. 169).

Il libro, annidato sottopelle come un insetto molesto, intrattiene un legame bulimico, simbiotico, parassitario e, assieme, cannibalico,

⁸² P. HAMON, *La bibliothèque dans le livre*, in «Interférences», n. 5, 1980, pp. 9-13: 9.

col soma del lettore: un rapporto intrusivo che Bouvard e Pécuchet, da parte loro, avevano cercato di neutralizzare ponendo sistematicamente in essere un procedimento eiettivo, mentre des Esseintes aveva reagito cimentandosi in un corpo a corpo che, in ultima analisi, lo avrebbe condotto all'autodistruzione.

Si accennava alle pratiche della lettura. Esse, in ossequio a un'ieraticità equivoca, sono ubicate di frequente sullo sfondo di pulpiti e cappelle⁸³. Lo spazio domestico, allora, tramutatosi in una specie di chiostro a scomparti, cioè in un lubrico *séparé*, per un verso, per un altro in un austero confessionale, si equipara a un *thesaurus* nel quale, tautologicamente, va in scena la dimora medesima:

Il se résolut, en fin de compte, à faire relier ses murs comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse.

Les lambris une fois parés, il fit peindre les baguettes et les hautes plinthes en un indigo foncé, en un indigo laqué, semblable à celui que les carrossiers emploient pour les panneaux des voitures, et le plafond, un peu arrondi, également tendu de maroquin, ouvrit tel qu'un immense œil-de-boeuf, enchâssé dans sa peau d'orange, un cercle de firmament en soie bleu de roi, au milieu duquel montaient, à tire-d'aile, des séraphins d'argent, naguère brodés par la confrérie des tisserands de Cologne, pour une ancienne chape. (AR, p. 94)

La preziosa casa/libro/paramento di des Esseintes, rinviante al raro e ambiguo quoziente di sacralità cui si è già fatto cenno, ospita una tipologia di personaggio parimenti raro e ambiguo: un tipo schedario puntigliosamente ordinato, pignolo fino al parossismo. Afflitto da una sindrome classificatoria compulsiva che gli intima di riposizionare di continuo il coacervo soffocante di colori, stoffe, fiori, pietre preziose,

⁸³ Come nel passo che segue, esempio non sporadico della relazione pattuita tra fruizione del libro e ambientazione sacra: «Et des Esseintes sourit, regardant l'un des in-folios ouverts sur son pupitre de chapelle [...]» (AR, p. 322).

profumi, donne, e via dicendo, che lo assedia da ogni lato, eccolo incasellare detto pandemonio oggettuale riponendolo all'interno di scomparti appositi: armadi, madie, teche, librerie, scaffali, bacheche e vetrine – contenitori, cioè, tassonomici per antonomasia al cui interno egli, per paradosso, si ripropone di memorizzare/riassettare la congerie inclassificabile e atopica del Mondo⁸⁴. Anche la messa in scena delle pratiche lettoriali, pertanto, si fa trascrizione di un voluto, prescelto, addirittura ostentato distacco dall'oggetto libro, mentre allude per antitesi a un coinvolgimento travolgente del personaggio e del suo autore, anche per il fatto che tra loro due sembra giocarsi una partita di segno duplice.

È il gesto distaccato dello sfogliare le pagine, maneggiando dunque il libro come se fosse un fiore da accarezzare e, insieme, spogliare/disperdere, che fotografa un'immagine fruitiva complice, sottendente spregio e attenzione, distacco e coinvolgimento, sofferenza e piacere. Esso abbozza una figura di lettore elitario, sia culturalmente che socialmente, e, assieme, disinteressato alla mera lettera del testo, poiché in grado di vedere oltre quei "petali" di carta. Come può esemplificare il passo seguente, tratto da *À rebours*: «Il aimait mieux feuilletter la *Psychomachia* de Prudence, l'inventeur du poème allégorique qui, plus tard, sévira sans arrêt, au moyen âge, et les œuvres de Sidoine Apollinaire dont la correspondance lardée de sailles, de pointes, d'archaïsmes, d'énigmes, le tentait» (AR, p. 119).

Anche Sperelli, nel reinterpretare contegni e atteggiamenti già esperiti dal duca Jean, si avvale di modalità fruitive affini. Le affinità spiccano in un passo del romanzo che mi pare sintomatico in questo senso, cioè nel momento in cui i gesti silenziosi di Andrea, mentre mimano una situazione fantasma che si svolge alle spalle del personaggio femminile, in un ideale retroscena, vengono a loro volta spiati, ritrascritti e posti in cornice, narrativamente parlando, nel *journal intime* di Maria Ferres⁸⁵; e ciò all'altezza della quarta parte del *Libro secondo*, nei tempi

⁸⁴ Per una lettura più compiuta di detto snodo problematico, condotta su alcuni testi della letteratura novecentesca, rinvio ancora a CROTTI, *Wunderkammern*, cit.

⁸⁵ Un'analisi della reduplicazione del vissuto che il diario del personaggio femmini-

del soggiorno di Schifanoja, precisamente in un 23 settembre:

Ho suonato molta musica, di Sebastiano Bach e di Roberto Schumann. Egli stava seduto, come quella sera, alla mia destra, un poco indietro, su la poltrona di cuoio. Di tratto in tratto, alla fine d'ogni pezzo, egli si levava e, chino alle mie spalle, sfogliava il libro per indicarmi un'altra *Fuga*, un altro *Intermezzo*, un altro *Improvviso*. Quindi si metteva di nuovo a sedere; ed ascoltava, senza muoversi, profondamente assorto, con gli occhi fissi sopra di me, facendomi *sentire* la sua presenza.

Intendeva egli quanto di mio, del mio pensiero, della mia tristezza, del mio essere intimo, passava nella musica altrui? (P, p. 200)

Le suggestioni qui suggerite non sono univoche. Il libro, in quanto spartito, squadernato dinanzi agli astanti, diviene il punto focale su cui convergono gli sguardi, reali e simbolici, di entrambi i personaggi⁸⁶. Esso, tuttavia, interpretato musicalmente da Maria, viene posto sotto l'alto patrocinio di Andrea, la cui mano, degna di un direttore d'orchestra (da camera), mentre sfoglia lo spartito, provvede altresì a dirigere la regia della scena: esercizio di controllo implicante che la postazione detenuta, alle spalle, non visto ma supervisore (sorta di narratore onnisciente, in sostanza), trasformi il cartaceo in una proiezione del corpo

le prefigura in E. BIAGINI, *Il diario come parola sospetta*, in A. DOLFI (a c. di), *Journal intime e letteratura moderna. Atti di seminario. Trento, marzo-maggio 1988*, Bulzoni, Roma 1989, pp. 269-292 (in particolare alle pp. 270-272). Tra i numerosi interventi presenti nel volume, alcuni dei quali di interesse spiccatamente teorico, hanno prestato attenzione a d'Annunzio quelli di Riccardo Scrivano e Michel David. Riguardo al pervasivo diarismo dannunziano degni di nota i nove saggi della serie *D'Annunzio quasi un diario* (Suor Orsola Benincasa, Napoli 1993²) rispettivamente di Carlo Bo, Giorgio Petrocchi, Ferruccio Ulivi, Paolo Alatri, Ettore Paratore, Anco Marzio Mutterle, Ugo Dotti, Pietro Gibellini ed Ettore Bonora.

⁸⁶ Circa il mistero autoreferenziale che avvolge il segno scritto e le figure rituali del corpo curvo sulla pagina di carta cfr. RAIMONDI, *Dal simbolo al segno* [1966], in ID., *Il silenzio della Gorgone*, cit., p. 146.

di lei⁸⁷, non ancora posseduto carnalmente ma già “sfogliato”, in altri termini presagito grazie al *medium* musicale. La funzione interpretativa passa, allora, dalla mano femminile, mero strumento passivo di trascrizione di caratteri convenzionali, afferenti a un codice “trasparente”, alle visioni ermeneutiche di lui, in grado di decodificare in quei grafemi dello spartito il futuro dei rapporti/destini dei due personaggi.

Il romanzo, del resto, attorno al tema della mano descrive un perimetro narrativo di singolare rilevanza. L'immagine, infatti, si presta a letture alterne; innanzitutto può proporsi come apparenza “vuota”, involucro metonimico che si traslitera in quanto (abbandonato, ritrovato, raccolto)⁸⁸, in quanto spoglia defunta – equiparabile, pertanto, a un altro contenitore indicativo, cui si è già fatto cenno, cioè all’“armario” di casa Ferres⁸⁹, destinato a sbarrare il passo ad Andrea all’altezza dell’*explicit*. Inoltre essa, lungo il suo *iter* semantico chiastico, assurge anche a segnale “pieno” di presenze allusive – metonimia corporea degna di figurare nell’atelier di un disegnatore d’eccellenza quale Sperelli.

La ripresa della posa dello “sfogliare”, ove attribuita alla prassi della lettura, pur obbedendo a obiettivi diversi, risulta gravida di senso anche in altri luoghi testuali. Infatti è peculiare del romanzo, sia sul versante

⁸⁷ Sulle relazioni tra corpo e linguaggio, anche in riferimento alle figure della metafora e della sinestesia, si veda N. LORENZINI, *Il segno del corpo (saggio su d'Annunzio)*, Bulzoni, Roma 1984. A proposito dei rapporti tra corpo e linguaggio simbolico cfr. U. GALIMBERTI, *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, con un saggio di E. BORGNA, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 239-292.

⁸⁸ Alludo qui alla sequenza riservata ai guanti spaiati di Maria, dapprima posati sul leggio, indi abbandonati sulla tastiera del pianoforte, preda della brama di Andrea (P, pp. 300-301), che descrive mirabilmente l'epifania corporea che investe i ritmi alterni delle pulsioni del desiderio e al contempo della morte. Sulle valenze estetiche che detengono il corpo inguainato e la mano inguantata cfr. A. PANICALI, *L'idea di bellezza nelle cronache, nelle "Favole mondane", nel "Piacere" di Gabriele d'Annunzio*, in «Rivista di letteratura italiana», XX, 3, 2002, pp. 127-148.

⁸⁹ Una verifica stringente dell'entrata in crisi di un'idea sostanziale di corpo, insidiata dal coefficiente macchina, in V. RODA, *Lo strumento ed il corpo*, in ID., *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Patron, Bologna 1984, pp. 131-242 (per d'Annunzio: pp. 237-239).

stilistico-retorico che su quello strutturale, il ricorso a procedimenti iterativi, pronti ad abbinare la ripetizione (via via fonica, lessicale, sintattica, macrosintattica, strutturale, tematica, semantica) alla variazione⁹⁰. Detto criterio si traduce così, a livello di *Stoff*⁹¹, in una dinamica cogente, dove entrano in gioco entrambi i fattori: essi, nello scandire con ritmicità pulsante il testo, lo saturano sia sul piano del significante, come su quello del significato grazie all'incalzare delle loro oscillazioni⁹².

Lo "sfogliare", pur variato, si ripresenta nei gesti di Maria allorché, quasi reduplicando le movenze di Andrea, rilegge il libro dei versi di Percy Bysshe Shelley prestatole durante la parentesi catartica di Schifanoja. Ella, così, provvede a recuperare la lettura prima della *Recollection*, allorché aveva tormentato/solcato la pagina con un segno di unghia, nell'intento di lasciare impressa sul testo qualche traccia umbratile, anche di specie corporea, della propria lettura – e non si ignori che ciò si

⁹⁰ Secondo quei criteri, insomma, che in *Linguistica e poetica* Jakobson aveva già indicato come precipi del linguaggio poetico («In poesia non soltanto la sequenza fonematica, ma così pure ogni sequenza di unità semantiche tende a stabilire un'equazione. La sovrapposizione della similarità alla contiguità conferisce alla poesia quell'essenza simbolica, complessa, polisemica che intimamente la permea e la organizza [...] Questa possibilità di reiterazione immediata o differita, questa reificazione del messaggio poetico e dei suoi elementi costitutivi, questa trasformazione del messaggio in una permanenza, rappresentano un'intrinseca, effettiva proprietà della poesia» (JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, cit., pp. 208, 209).

⁹¹ Per una messa a punto terminologica, teorica e interpretativa cfr. SEGRE, *Tema/motivo*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., pp. 331-359.

⁹² Secondo Orlando, il riconoscimento delle varianti rispetto alle costanti costituirebbe la prima delle dodici regole utili a tracciare un paradigma testuale: «Qui consideriamo gli elementi che tornano o si ripetono all'interno di un testo solo: varianti saranno allora non solo tutti quegli altri elementi che non tornano o non si ripetono, ma anche la novità, la peculiarità settoriale, di ogni occorrenza delle costanti, foss'anche identica a un'occorrenza precedente» (ORLANDO, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in «L'Asino d'oro», I, n. 1, maggio 1990, pp. 122-135: 125). Anche la riflessione tematologica di Fusillo ha sottolineato con acume la «necessità di ritagliare bene il tema dal continuum dei referenti, e di mettere a fuoco gli elementi costanti proprio per far risaltare meglio le varianti storiche e le qualità specifiche dei singoli testi» (M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 10).

verifica proprio il giorno precedente la comune visita “estrema” al cimitero inglese⁹³.

Che l’immagine del libro spalleggi un fitto dialogo anche con le parvenze del desiderio, come questi parchi riscontri lasciano già supporre, mi pare evidente. Tanto più non deve sorprendere che proprio le prime pagine del romanzo siano pervase da dinamiche desideranti, intese soprattutto quali istanze connesse all’attesa, cioè a cadenze dilatorie; dal momento che, appunto nel differire, si dischiude uno spazio vertiginoso di assenza, saturabile solo da un appagamento del tutto ipotetico⁹⁴.

Ecco quindi Andrea “usare” un libro per declinare il proprio desiderio mentre è in attesa di Elena, trascorsi ormai due anni da quel 25 marzo 1885, fatidico «giorno del gran commiato» (P, p. 7):

Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un’amante. Tutte le cose a torno rivelavano infatti una special cura d’amore. Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d’istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme

⁹³ Così: «Ella lo prese, con una commozione visibile; lo sfogliò; trovò la pagina, i segni dell’unghia, i due versi. | – *Never!* – mormorò, scotendo il capo. – Ti ricordi? E son passati otto mesi appena! | Restò un poco pensosa; sfogliò ancora il libro; lesse qualche altro verso» (P, pp. 346-347). L’allusione alla rilettura, intesa come recupero memoriale postumo eterodiretto dall’istanza Andrea, rimanda a P, p. 225.

⁹⁴ Etimi ideologici e culturali che vanno ricondotti a opzioni anche nietzscheane, mentre la tipologia si triplica, come ha notato Dumoulié: «Il primo, il desiderio dogmatico, timorato, che si difende dalle conseguenze di una visione troppo cruda della realtà, e il secondo, il desiderio perverso ma eroico, la cui volontà di potenza finisce per distruggere le condizioni stesse della propria potenzialità, appartengono in ogni caso alla storia del nichilismo e quindi degli ideali ascetici. Il terzo è invece affermativo, ludico, artistico, e corrisponde al vero desiderio del filosofo, liberato dal viluppo della “riposante e tenebrosa ciniglia” del prete ascetico, sotto la cui forma era abituato a vivere strisciando, e finalmente “sbozzolato”, libero di volare come una farfalla multicolore in “un mondo più luminoso”» (DUMOULIÉ, *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto*, cit., pp. 160-161). Circa i nessi pattuibili tra intreccio narrativo e desiderio si veda P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. FINK, Einaudi, Torino 1995 (Oxford 1984).

d'inimitabile grazia, ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri d'Ovidio. La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio, a foglie e a motti. Come il sole pomeridiano feriva i vetri, la trama fiorita delle tendine di pizzo si disegnava sul tappeto.

L'orologio della Trinità de' Monti suonò le tre e mezzo. Mancava mezz'ora. Andrea Sperelli si levò dal divano dov'era disteso e andò ad aprire una delle finestre; poi diede alcuni passi nell'appartamento; poi aprì un libro, ne lesse qualche riga, lo richiuse; poi cercò intorno qualche cosa, con lo sguardo dubitante. L'ansia dell'aspettazione lo pungeva così acutamente ch'egli aveva bisogno di muoversi, di operare, di distrarre la pena interna con un atto materiale. Si chinò verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il fuoco, mise sul mucchio ardente un nuovo pezzo di ginepro. Il mucchio crollò; i carboni sfavillando rotolarono fin su la lamina di metallo che proteggeva il tappeto; la fiamma si divise in tante piccole lingue azzurrognole che sparivano e riapparivano; i tizzi fumigarono. (P, pp. 5-6)

Si osservi come ogni forma, ogni singolo oggetto, addirittura ciascun fenomeno si trasformino qui in una scrittura diffusa e pervasiva; dai disegni mitologici ai caratteri antichi impressi sulle tazze di maiolica, dalla luce che trama ombre sulle tende ai motti e ai ricami che quelle, a loro volta attraversate, riproducono, dai simulacri che passano sul tappeto ai rintocchi che perforano l'aria con le loro vibrazioni acustiche, fino alle lingue di fuoco, in quanto *paroles* tormentate nel discrimine della molteplicità metamorfica (ovidiana), che guizzano nel caminetto⁹⁵.

⁹⁵ Tra le molte immagini di scrittura diffusa, mi limito a segnalare due occorrenze. La prima è disegnata dall'incendere di Maria, allorché, decrittata dallo sguardo di Andrea, pare danzare nel linguaggio sulla terrazza di Schifanoja («Andrea la seguiva con gli occhi, sospeso, provando ad ogni moto, ad ogni passo, ad ogni attitudine di lei una trepidazione come se il moto, il passo, l'attitudine avessero un significato, fossero un linguaggio». P, p. 170). La seconda si manifesta nella camera da letto di casa Sperelli; là, infatti, ogni arredo, subissato da una progettualità codificante, si fa scrittura, per di più pregna di etimi sacri: dalle stoffe ecclesiastiche istoriate al baldacchino di velluto veneziano («con fondo di argento dorato e con ornamenti d'un color rosso sbiadito a

I segni, insomma, saturano talmente le modalità sospese dell'attesa da trasformare *tout court* il tempo/spazio cui afferiscono in Libro. Una volta contornati da quei segnali, l'evocazione puntuale dell'atto del leggere si traduce in un'impresa quasi impossibile, poiché tale pratica reclamerebbe il passaggio da un'idea dilatata di Testo a una invece definita e circoscritta. La lettura, difatti, viene riservata a un non meglio precisato testo altrui, e non già a una creatura del genio artistico sperelliano, cioè a un'autocitazione⁹⁶ – scelta retorica prodigata a piene mani nel romanzo, teso spasmodicamente a edificare il prototipo di un artiere impareggiabile, capace di operare su uno scenario interdisciplinare, ma anche attento a forgiare le pratiche mnemotecniche del proprio lettore⁹⁷.

L'impazienza con cui si chiude in tutta fretta quel libro, limitandosi a sbirciarne alcune righe, allude a una modalità prettamente “mondana” di fruizione, del resto molto tematizzata nella prova⁹⁸. Essa rimanda, cioè, a una screziatura ulteriore del campo semantico in oggetto, secondo cui la lettura null'altro sarebbe che un passatempo ozioso, utile magari a reperire argomenti da porre poi a profitto in occasione di conversazioni salottiere o materiale adatto alla stesura di interventi giornalistici; e,

rilievi d'oro riccio»), dal «piccolo arazzo fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, raffigurante un'Annunciazione» – firma interna dell'autore reale, *en abyme* nell'ordito narrativo dell'arazzo – ai paliotti, ai fregi, alle maioliche, fino alle iscrizioni tessute, in cui «ricorreva il nome di Maria tra le parole della Salutatione Angelica» (P, pp. 232, 233).

⁹⁶ Una serie nutrita di contributi critici volti a indagare le varie forme della citazione in «*E'n guisa d'eco i detti e le parole*». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, voll. 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.

⁹⁷ Ong, da parte sua, ha formulato una storia della letteratura percorrendo le tappe elaborate dai ruoli che i lettori, negli andirivieni tra oralità e scrittura, sono stati chiamati a svolgere. A proposito del sistema dannunziano, a pieno regime già all'altezza degli anni ottanta del XIX secolo, sono rilevanti metodologicamente quelle pagine in cui lo studioso sonda il progetto narrativo di Hemingway di rendere complice il proprio lettore: cfr. W. J. ONG, *Il pubblico dello scrittore è sempre una finzione*, in Id., *Interfacce della parola*, trad. it. di G. SCATASTA, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 63-91 (Ithaca 1977).

⁹⁸ Per quanto concerne le varietà discorsive che riconducono per un verso al giornalismo, per un altro al “libro”, facendo altresì riferimento alle dichiarazioni di poetica che d'Annunzio ha reso negli epistolari, in particolare in quelli con Treves e Georges Hérèlle, cfr. CANTELMO, *Il Piacere dei lettori*, cit., pp. 83-126, 155-195.

soprattutto, diversivo che si confà a una classe socialmente elevata (o aspirante tale). Risulta quindi necessario operare una distinzione rigorosa tra i possibili lettori, differenziando il «lettor vero» rispetto ad altre tipologie spurie, soggette a fattori volgarmente economici e commerciali, ritenuti repellenti, sebbene manovrabili con acume⁹⁹, per poi condurre il discorso a planare su un terreno per eccellenza erotico. Un ambito che, se nell'esempio citato sembra di primo acchito interpretabile solo alla lettera, cioè sullo sfondo dell'immagine afrodisiaca del mirto, ovvero di una Elena-Venere metamorfosata in Libro di carne, non può essere circoscritto a ciò. Esso, difatti, lambisce con le proprie propaggini tentacolari sia le prospettive remote di un magnifico Assoluto, sia le concrete aspettative lettoriali di un pubblico femminile reale, magari anelante quell'abbraccio cartaceo:

In una società democratica com'è la nostra, l'artefice di prosa o di verso deve rinunciare ad ogni beneficio che non sia di amore. Il lettor vero non è già chi mi compra ma chi mi ama. Il lettor vero è dunque la dama benevolente. Il lauro non ad altro serve che ad attirare il mirto...

– Ma la gloria?

– La vera gloria è postuma, e quindi non godibile. Che importa a me d'avere, per esempio, cento lettori nell'isola dei Sardi ed anche dieci ad Empoli e cinque, mettiamo, ad Orvieto? E qual voluttà mi viene dall'essere conosciuto quanto il confettiere Tizio od il profumiere Caio? Io, autore, andrò nel cospetto dei posteri armato come potrò meglio; ma io, uomo, non desidero altra corona di trionfo che una...di belle braccia ignude. (P, p. 55)¹⁰⁰

⁹⁹ Tra i primi sondaggi espressamente dedicati a detto ambito cfr. N. MEROLA, *Introduzione*, in Id. (a c. di), *D'Annunzio e la poesia di massa. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 1-55.

¹⁰⁰ Nel brano, che riveste una spiccata rilevanza per il mio discorso, viene rifiuto un passo tratto dai *Crimina amoris*, firmato Il Duca Minimo («La Tribuna», 19 ottobre 1887); citazione che, come la curatrice ha già notato, molto deve all'*Initiation sentimentale* del fertile Joséph (Sâr) Péladan (P, p. 1164). Cantelmo, da parte sua, ancora a proposito di detta ripresa, ne ha colto il quoziente semiotico che, nel passaggio tra

Tanto è vero che quando Sperelli aveva tracciato alcune scarne, benché significative, note autobiografiche¹⁰¹, nel calare il proprio microracconto di formazione tra le pieghe di un palinsesto più ampio, aveva attribuito tratti corrivi al fattore lettura, menzionato a bella posta, accostandolo all'ambito tematico, appunto mondano, del *Grand Tour*, e non esitando a porre entrambe le esperienze sotto la mefitica egida educativa paterna¹⁰²:

Egli alternò, fino a' venti anni, le lunghe letture coi lunghi viaggi in compagnia del padre e poté compiere la sua straordinaria educazione estetica sotto la cura paterna, senza restrizioni e costrizioni di pedagoghi. Dal padre appunto ebbe il gusto delle cose d'arte, il culto passionato della bellezza, il paradossale disprezzo de' pregiudizii, l'avidità del piacere. (P, p. 36)

Per rintracciare l'archetipo di una modalità lettoriale-odeporica siffatta è opportuno risalire alla sinopia di almeno uno dei molti volti del poliedro Andrea – un prisma sfaccettato, che non esiterà ad autodefinirsi in seguito con estrema lucidità, ricorrendo a un'esplicita quanto legislativa celebrazione decostruita del proprio io, per paradosso fatto a pezzi. Centomila nessuno¹⁰³, in altri termini: «Io sono camaleontico,

codice giornalistico e codice romanzesco, si attiva tra autore e lettore proprio grazie alla mediazione mimetico-dialogica offerta dal personaggio Elena (CANTELMO, *Il Piacere dei lettori*, cit., pp. 108-120).

¹⁰¹ Hanno letto con acribia le forme e i modi che le svariate epifanie dell'io hanno assunto nella produzione dannunziana, dal taccuino al diario romanzato, dal commentario al frammento autologico, dal giornale di viaggio al romanzo, i saggi compresi in M. GUGLIELMINETTI, *A Chiarezza Di Me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, Franco Angeli, Milano 1993.

¹⁰² Per un'interpretazione dell'immaginario connesso alle istanze del paterno nella narrativa otto-novecentesca cfr. F. FERRUCCI, *Genealogia di Zeno Cosini*, in «Studi novecenteschi», X, n. 25-26, giugno-dicembre 1983, pp. 165-173; A. BALDUINO, *Orfani e padri nella narrativa italiana dell'Otto-Novecento*, in E. GHIDETTI e R. TURCHI (a. c. di), *Il filo della ragione. Studi e testimonianze per Sergio Romagnoli*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 413-439.

¹⁰³ La riflessione esegetica meritata dal dittico Pirandello-d'Annunzio è stata co-

chimerico, incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. Bisogna omai ch'io mi rassegni. La mia legge è in una parola: NUNC. Sia fatta la volontà della legge» (P, p. 290)¹⁰⁴.

Siamo dinanzi a «un giovine signore moderno», sulla cui icona patinata si sono andate stratificando diverse silhouette, alcune di ascendenza pariniana¹⁰⁵, altre non dimentiche di fantasmi più moderni, frequentatori della Roma cosiddetta "bizantina". Infatti la vestizione rituale che va in scena «nella camera ottagonale ch'era, in verità, il più elegante e comodo spogliatoio desiderabile per un giovine signore moderno» (P, p. 73), tra sarcofaghi romani, fazzoletti di batista, astucci d'oro martellato, sigarette russe, guanti da ballo, portafogli, fiale per le essenze e gardenie fresche – si badi bene «disposti in ordine» (P, p. 73), in ossequio a un criterio affine a quello già professato da un "de-compositore" del Mondo come il duca Jean – non può non dialogare in modi intertestuali con lo scenario offerto dal poemetto pariniano de *Il Mattino*¹⁰⁶. Nei suoi versi, insomma, si aveva avuto modo di reperire un background di oggetti ed eventi e un fondale di allusioni e rimandi che, una volta proiettati sullo schermo sperelliano, focalizzano un quadro di riferimento di perspicuità singolare, certo non riducibile al tema librario¹⁰⁷. Così:

stante. Rimando in particolare a AA.Vv, *Pirandello e d'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989; GIBELLINI, *Pirandello-D'Annunzio: autoritratti in controluce* [1988], in Id., *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, pp. 159-168.

¹⁰⁴ Levocazione della categoria del "camaleontico" era già stata enunciata compiutamente all'altezza dell'ultima parte, la quinta, appunto, del *Libro primo*: «l'anima sua, camaleontica, mutabile, fluida, virtuale si trasformava, si difformava, prendeva tutte le forme» (P, p. 104). Come ha annotato la curatrice, avvalendosi dell'interpretazione offerta in precedenza da Tosi, si tratterebbe di una ripresa dal *Fortunio* di Théophile Gautier (P, p. 1185).

¹⁰⁵ Già colte con pronta sensibilità anche da François Livi (*D'Annunzio, Hérelle e L'enfant de volupté*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara - Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989, p. 219).

¹⁰⁶ Mi attengo alla prima redazione del poemetto, datata 1763: G. PARINI, *Il Giorno*, Volume primo, Edizione critica a c. di D. ISELLA, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Parma 1996; cui segue un secondo volume di commento di M. TIZI.

¹⁰⁷ Mi limito a segnalare una sola risonanza, rimandante all'immagine di uno scrittore francese "proteiforme", Voltaire appunto, quale campeggia nei versi seguenti: «O

I. Immagini libridinose nel Piacere

Picciol libro elegante a te dinanzi
Tra gli arnesi vedrai che l'arte aduna
Per disputare a la natura il vanto
Del renderti sì caro agli occhi altrui.
Ei ti lusingherà forse con liscia
Purpurea pelle onde fornito avrallo
O Mauritano conciatore, o Siro;
E d'oro fregi dilicati, e vago
Mutabile color che il collo imiti
De la colomba v'avrà posto intorno
Squisito legator Batavo, o Franco.
Ora il libro gentil con lenta mano
Togli; e non senza sbadigliare un poco
Aprilo a caso, o pur là dove il parta
Tra una pagina e l'altra indice nastro.
(vv. 583-597)¹⁰⁸

Mero arnese tra altri arnesi, abbandonati l'uno accanto all'altro sul ripiano della toeletta, svolgenti funzioni che coniugano il registro alto, afferente a una ritualità di tipo sacrale, a toni e modi più banali, addirittura bassi, del voluttuario e del quotidiano, quel libro spiccava per alcuni indelebili tratti. Piccolo, quindi maneggevole, come auspicato da un mercato editoriale in rapida espansione, pronto ad assecondare le richieste di strati sociali diversificati e, insieme, attento a venire incontro a pratiche di lettura articolatesi ben oltre gli spazi-tempi sanciti da una tradizione culta¹⁰⁹, esso, grazie alla mediazione che pone in essere tra

de la Francia Proteo multiforme | *Voltaire* troppo biasimato e troppo a torto | Lodato ancor che sai con novi modi | Imbandir ne' tuoi scritti eterno cibo | Ai semplici palati» (vv. 598-602; ivi, p. 26). Un autore insomma i cui scritti, proibiti nella Milano del secolo XVIII, erano in grado di attivare una circolarità lettoriale elitaria e mondana speculare, per certi versi, a quella poi accesa dal fantasma del “camaleontico” Andrea.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 25-26.

¹⁰⁹ Circa le trasformazioni avvenute nell'Europa del XVIII secolo nelle pratiche di lettura – mutamenti dettati dalla progressiva diversificazione degli strati sociali e dall'articolarsi dei luoghi coinvolti nel fenomeno (salotti, caffè, accademie) – prese in esame rispetto alle forme di controllo e di censura del libro cfr. P. GOUBERT e D. ROCHE,

natura, cultura e società, sfoggia su quel ripiano anche la sua portata allegorica: segno capace di veicolare messaggi rinviati alle funzioni svolte dal sapere e, nel medesimo tempo, ai ruoli di coloro che, in una società “moderna”, soverchiata da fattori economici, ne siano depositari.

Oggetto di lusso tra le mani del signore di «divina schiatta» (v. 227), i cui pregi sono puntualmente elencati, realizzato com'è da una prona schiera ideale di sudditi-schiavi originari di un impero sconfinato, le cui giurisdizioni vanno dall'Africa nordoccidentale all'Asia occidentale del «Mauritano conciatore, o Siro», e dall'Olanda alla Francia dello «Squisito legator Batavo, o Franco» – geografia che si carica di significati del tutto antifrastici una volta proiettata sui fondali reali della Milano coeva, saldamente in potere degli Asburgo – esso tende a smarrire i propri connotati ideologici e culturali per rimandare *tout court* a se stesso, merce priva di aura¹¹⁰. La mano di quel giovane signore, invero, quasi animata da una distratta venatura onanistica, si trastulla sfiorando quell'oggetto, mentre ostenta un disinteresse palese per il suo contenuto.

Letture e socialità, in ID., *L'Ancien Règime. Volume secondo. Cultura e Società*, trad. it. di R. CAPONE e E. ROBERTO, Jaca Book, Milano 1987, pp. 265-305 (Paris 1984). Attento al *gender* e ai suoi rapporti con la lettura il volume di T. PLEBANI, *Il genere dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna*, FrancoAngeli, Milano 2001.

¹¹⁰ Un riferimento quasi d'obbligo in detta prospettiva è il saggio di Walter Benjamin, risalente agli anni trenta del Novecento: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, compreso nel volume omonimo (trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966; Frankfurt am Main 1955). Riveste particolare interesse per il mio discorso l'analisi dedicata all'avvento di una sovrapposizione epocale delle istanze letteriali e autoriali, quale esito di una serie di fattori connessi al mercato: «Per secoli, nell'ambito dello scrivere, la situazione era la seguente: che un numero limitato di persone dedite allo scrivere stava di fronte a numerose migliaia di lettori. Verso la fine del secolo scorso, questa situazione si trasformò. Con la crescente espansione della stampa, che metteva a disposizione del pubblico dei lettori sempre nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, gruppi sempre più cospicui di lettori passarono – dapprima casualmente – dalla parte di coloro che scrivono [...] Con questo la distinzione tra autore e pubblico è in procinto di perdere il suo carattere sostanziale. Diventa semplicemente funzionale, e funziona in modo diverso a seconda dei casi. Il lettore è sempre pronto a diventare autore» (ivi, pp. 35, 36).

Una ricezione siffatta implica un modello di pubblico incline a errare a caso tra le pagine del libro, magari conformandosi alla segnaletica tutta esterna suggerita dall'«indice nastro»; un percorso, codesto, scevro da qualsivoglia criterio selettivo intrinseco, etico, pragmatico o estetico che sia, rifacendosi all'idea di un coacervo librario in preda al caos, per tentare di neutralizzare il quale il destinatario, per paradosso, si vede costretto a obliterarne il messaggio. L'accezione bifronte delle immagini librarie additata dai versi pariniani hanno un rilievo primario per la mia lettura, poiché elaborano il fantasma perturbante di un libro-labirinto dominato, in ultima analisi, da un Minotauro talmente insidioso da sfidarsi brandendo solo pettine e spazzola¹¹¹. Anche le posture straniate che il suo dis-interprete assume non possono non ribadire la complessità ambigua del reticolo steso attorno al campo tematico: scelte che, se colte prospetticamente, approdano alla totalizzante, sebbene cartacea, Biblioteca-Mondo borgesiana.

D'Annunzio, da parte sua, s'ingegna con puntigliosa e sistematica acribia ad arginare per paradosso l'ondata inquietante di disordine, cagionata dal fattore merce, che alberga nei paraggi dell'immagine del libro (quindi del Mondo). In una linea siffatta il proposito più evidente è dislocare la materia che lo compone in una dimensione di inattuabile ed eletta preziosità, coniugata alla sfera del sacro, cui si è già fatto riferimento, atta a fungere da contraltare all'ondata di vile cartaccia-immondizia che pare ingombrare senza scampo lo scenario coevo.

Obbedendo a prototipi già huysmansiani e, ancora prima, pariniani,

¹¹¹ Mi limito a rinviare a un passo del capitolo decimo di *À rebours*, riservato ai riti esasperanti officiati da Jean nel suo *cabinet de toilette*, tra essenze, balsami, arredi e strumenti acuminati di bellezza («Là, près d'un ancien baptistère qui lui servait de cuvette, sous une longue glace en fer forgé, emprisonnant ainsi que d'une margelle argentée de lune, l'eau verte et comme morte du miroir, des bouteilles de toute grandeur, de toute forme, s'étagaient sur des rayons d'ivoire [...] des pinces, des ciseaux, des strigiles, des estompes, des crépons et des houppes, des gratte-dos, des mouches et des limes» AR, pp. 216, 226). Non mi pare privo di fondamento, infatti, ipotizzare una linea intertestuale che ponga in relazione il personaggio pariniano al Jean e all'Andrea di fine secolo XIX, tanto le tre silhouette sono affaccendate ad armeggiare nelle loro camere da bagno.

ecco allora susseguirsi in interrotta teoria pergamene screziate di colori preziosi, rilegature lussuose che approssimano l'oggetto a un gioiello cesellato, caratteri di stampa talmente rari da stendere una patina antica sull'etto manufatto...Una marea inarrestabile di eleganza e di ricercatezza sommerge con i propri incalzanti marosi lo scenario bibliotecario che impera nel testo; e ciò a fronte di un fondale secondo, afferente al circuito contestuale reale rispetto al quale l'autore sapeva muoversi con destrezza inusitata, ponendo in essere meditate strategie massmediatiche, orchestrando vere e proprie campagne promozionali e ricorrendo con spregiudicatezza a dinamiche editoriali sapientemente giocate fra testate di giornali, case editrici e pubblico.

Così, il ventunesimo dei soli venticinque esemplari della *Favola d'Ermafrodito* – un numero che, evocato a questa altezza, potrebbe rimandare ad altre tipologie di lettori ideali (magari parodiandole)¹¹², nell'intento di dare risalto al proprio progetto anche richiamando l'*auctoritas* dell'antecedente manzoniano¹¹³ – *Favola* che Maria Ferres preci-

¹¹² Infatti prima di Maria, già Elena, più smalzata della propria deuteragonista anche in questo, un fatale mercoledì di palazzo Roccagiovine aveva ribattuto con arguzia ad Andrea, in occasione del loro primo incontro: «– Perché mai rimanete così lontano dal “gran pubblico”? – gli domandò ella. – Avete giurato fedeltà ai “Venticinque Esemplari”? | – Sì, per sempre. Anzi il mio sogno è l’“Esemplare Unico” da offrire alla “Donna Unica”» (P, p. 55). I retroscena di una ricerca talmente insistita dell'unicità del/nel libro, qui suggeriti da una dialogicità di tono più seduttivo che argomentativo, sebbene portati avanti altrove con ben altra acribia, sono da collocare sullo sfondo della concezione romantica del libro “assoluto”, già elaborata nelle teorie di Goethe, Novalis, Humboldt e Schlegel. In merito si veda BLUMENBERG, «*Il mondo deve essere reso romantico*», *L'idea del libro assoluto*, in ID., *La leggibilità del mondo*, cit., pp. 241-275, 277-290.

¹¹³ Cantelmo, evocando il fantasma manzoniano per un verso, per un altro quello mallarmeano del *Livre*, ha osservato in merito: «Poco giova all'inflazione dell'interstitialità dannunziana accrescere o meno di ulteriori tasselli un elenco già prossimo alla saturazione. Solo in via indicativa, e con ogni cautela, ci si può chiedere se i “Venticinque Esemplari” non siano per caso il corrispettivo dei venticinque lettori di manzoniana memoria, giusto per un'aggiunta all'inesauribile regesto degli antecedenti del romanzo, compilato a più mani; per contro, il *Livre* mallarmeano potrebbe estendere la sua eco fino all’“Esemplare Unico”, tramite forse una fonte interposta» (CANTELMO, *Il Piacere dei lettori*, cit., p. 115).

sa nel suo diario, alla data del 22 settembre, di aver ricevuto in dono da un Andrea poeta, non fa che sottolineare un culto siffatto, declinato sui timbri di un insistito processo autocitazionale: «22 settembre. – Egli mi ha donato un suo libro di poesia, *La Favola d’Ermafrodito*, il ventunesimo dei venticinque soli esemplari, tirato su pergamena, con due prove del frontespizio avanti lettera» (P, p. 199)¹¹⁴.

Insomma lo stigma del dono, e non già un circuito volgarmente commerciale, che il testo, tutto teso a obliterare il fattore merce, intende rimuovere, contraddistingue le modalità che presiedono alla trasmissione del prodotto libro¹¹⁵. E si ricordi che «la rarissima vostra *Favola d’Ermafrodito*» (P, p. 43), tramite dallo spiccato valore epifanico, poi compiutamente proiettata sul modello polizianesco¹¹⁶, era già stata segnalata a Elena dal Musèllaro prima ancora che avvenisse l’incontro tra i due futuri amanti: *medium* antesignano di una “conoscenza” poi divenuta anche carnale.

L’ingombro arrecato da detta spregevole mercanzia, evocata per contrappasso¹¹⁷, sarà avvertito appieno allorché, verso la fine del *Libro quarto*, si ergerà a barriera destinata a nascondere la sagoma di Andrea, nel preciso momento in cui egli, in preda al panico, è appostato per spiare

¹¹⁴ Quel venticinque, doveva risuonare ancora nella memoria dello scrittore, se verrà ripresa da Lord Heathfield, nel frangente in cui il marchese squaderna dinanzi ad Andrea una pregiata edizione di Sade «in soli cento venti cinque esemplari» (P, p. 320).

¹¹⁵ Per una disamina tipologica v. J. STAROBINSKI, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, trad. it. di A. PERAZZOLI TADINI, Einaudi, Torino 1995 (Paris 1994).

¹¹⁶ Così: «Egli pensava, con Enrico Taine, fosse più difficile compor sei versi belli che vincere una battaglia in campo. La sua *Favola d’Ermafrodito* imitava nella struttura la *Favola di Orfeo* del Poliziano; ed aveva strofe di straordinaria squisitezza, potenza e musicalità specialmente nei cori cantati da mostri di duplice natura: dai Centauri, dalle Sirene e dalle Sfingi» (P, p. 94). Sul tema della bellezza androgina, che ebbe vasta risonanza nella letteratura e nell’arte del Decadentismo europeo, si veda la puntuale nota della curatrice (P, p. 1159).

¹¹⁷ Un contributo della di Fazio ha ravvisato macrostrutture antinomiche in diversi segmenti narrativi del romanzo, ponendole in relazione con la forma novella: M. DI FAZIO, *Sinonimie e antinomie nel “Piacere”* (1980), in EAD., *Interrogare la finzione testi narrativi ed esperienze di lettura*, Edizioni Associate Editrice Internazionale, Roma 2002, pp. 138-151.

di soppiatto la sortita furtiva da palazzo Barberini di Elena, la quale si sta recando («in una vettura pubblica» P, p. 353) al primo incontro col nuovo amante, il principe Galeazzo Secinaro.

Ecco il passo, nel quale figurano alcuni elementi pertinenti alla sfera più infima, ai risvolti più deteriori, anche vagamente perturbanti, dello smercio ambulante del prodotto librario:

si arrestò poco discosto, innanzi agli scaffali d'un venditore di libri vecchi, aspettando le tre. Il venditore, un omuncolo tutto rugoso e peloso come una testuggine decrepita, gli offerse i libri. Sceglieva i suoi migliori volumi, a uno a uno, e glie li metteva sotto gli occhi, parlando con una voce nasale d'insopportabile monotonia. Mancavano pochi minuti alle tre. Andrea guardava i titoli dei libri e vigilava i cancelli del palazzo e udiva la voce del libraio confusamente, in mezzo al fragore delle sue vene. (P, pp. 352-353)

Nell'immagine antropomorfa della mostruosa «testuggine decrepita» resta impressa una cifra struggente, che allude a una temporalità segnata dalla perdita: lutto che quei poveri libri, avanzi di una fantomatica biblioteca andata ormai alla deriva assieme al loro acherontico venditore, allegorizzano.

L'alone prezioso e il quoziente raro-sacrale¹¹⁸ che contornano l'oggetto libro sono tratti che nel romanzo giungono a saturare persino l'habitat che lo accoglie. Come nel passo che segue, interamente giocato su un elegante tracciato *art nouveau*, ma anche denuncia (non tanto implicita) di un disequilibrio endemico e di una precarietà incombente:

Il divano era discosto dal caminetto, lungo la coda del pianoforte che le pieghe ricche d'una stoffa celavano in parte. Una gru di bronzo, a una estremità, reggeva nel becco levato un piatto sospeso a tre catenelle, come quel d'una bilancia; e il piatto

¹¹⁸ Rilievi mirati a proposito in S. JACOMUZZI, *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale*, in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 197-221.

I. Immagini libridinose nel Piacere

conteneva un libro nuovo e una piccola sciabola giapponese, un *waki-zasbi*, ornato di crisantemi d'argento nella guaina, nella guardia, nell'elsa.

Elena prese il libro ch'era a metà intonso; lesse il titolo; poi lo ripose nel piatto che ondeggiò. La sciabola cadde. Come ella ed Andrea si chinavano nel tempo medesimo per raccoglierla, le loro mani s'incontrarono. Ella, rialzatasi, esaminò la bell'arma curiosamente; e la tenne, mentre Andrea le parlava di quel nuovo libro di romanzo e s'insinuava in argomenti generali d'amore. (P, pp. 54-55)

Si noti come intorno al romanzo d'amore, un sottogenere opportunamente alluso nell'intento di evidenziare le peculiarità "altre" del proprio progetto narrativo, si simuli una danza tutta mimata, dove anche i due personaggi paiono ondeggiare, obbedendo a cadenze speculari. Se quel libro, mero oggetto d'arredamento, in ossequio a una falsariga già pariniana, non ha ancora trovato (e, probabilmente, non otterrà mai, nel salotto mondano della marchesa d'Ateleta) un destinatario accorto – a eccezione del "grande lettore" Sperelli, il quale lo sa apprezzare in anteprima – esso, nondimeno, mette in moto una sequenza che determinerà uno sbilanciamento sintomatico. Sarà proprio per effetto del tracollo di quella curiosa bilancia che le mani dei due si incontreranno: l'una, la femminile, con l'arma in pugno, l'altra, la maschile, col libro squadernato dinanzi, a impartire una lezione d'amore per certi versi degna del canto quinto dell'*Inferno*. Infatti nella sequenza sono compresenti fattori non solo connessi alla lettura e al ruolo attribuito alla donna ma anche alla gamma del romanzo amoroso.

Quella «piccola sciabola giapponese», ormai declassata in un pratico tagliacarte, come denuncerà di lì a poco per il tramite di Andrea il povero Sakumi, perduto innamorado di Elena, assurge a correlativo oggettivo di un iter che richiama in allegoria proprio lo scenario librario. All'articolo mortifero, una volta sradicato da un orgoglioso Oriente guerriero, è stata inflitta una degradazione defunzionalizzante appunto dal riciclo operato in Occidente. Fatto sta che Andrea, con una osser-

vazione che sottolinea il tenore singolare del movimento concupente, appunto vissuto come un desiderio secondo l'altro, rivela alla donna: «- Quando eravamo seduti accanto al pianoforte, egli dal vano d'una finestra guardava continuamente le vostre mani che giocavano con un'arma del suo paese destinata a tagliar le pagine d'un libro occidentale» (P, p. 59).

Il libro non cessa di effondere ovunque tracce del proprio "esserci": presenza invasiva nelle dimore elette dell'alta società frequentata dallo Sperelli, anche sovrapposto a iconografie discordi. Eccoli, ancora una volta, sommerso da un fiore per eccellenza wagneriano, peraltro citatissimo nel testo, come la rosa¹¹⁹, accanto ad articoli affini, come albi e custodie di disegni, in una profusione floreale recata in omaggio all'amato cugino proprio da Donna Francesca d'Ateleta, a Schifanoja. Infiorescenze che prediligono un disordine eletto, mentre suggeriscono allusioni insistenti tra petali e oggetti, di carta e non:

Ella entrò portando nella sopravveste e tra le braccia un gran fascio di rose rosee, bianche, gialle, vermiglie, brune. [...] Le infinite gradazioni del rosso, dal cremisi violento al color disfatto della fragola matura, si mescevano alle più fini e quasi insensibili variazioni del bianco, dal candore della neve immacolata al colore indefinibile del latte appena munto, dell'ostia, della midolla d'una canna, dell'argento opaco, dell'alabastro, dell'opale.

- Oggi è festa - ella disse, ridendo; e i fiori le coprivano il petto fin quasi alla gola.

- Grazie! Grazie! Grazie! - ripeteva Andrea aiutandola a de-

¹¹⁹ La curatrice ha accertato la relazione che passa con interventi d'autore già editi sulla «Tribuna» tra l'86 e l'88 e, insieme, la presenza di modelli francesi - soprattutto Gautier e Zola (P, p. 1204). Degna di nota, inoltre, l'analisi di CIANI, *Gabriele d'Annunzio: la rielaborazione del testo giornalistico nell'opera*, cit., pp. 45-46. All'abuso dei fasci di rose nel romanzo ha dedicate pagine significative PRAZ, *Il patto col serpente*, cit., pp. 372-373. Il fiore tuttavia non era tra i prediletti dal duca Jean, il quale nel suo elitario percorso di formazione ne disprezzava la tipologia («les fleurs prétentieuses, convenues, bêtes, dont la place est seulement dans des cache-pots de porcelaine peints par des jeunes filles, telles que la rose» AR, p. 186).

I. Immagini libridinose nel Piacere

porre il fascio sul tavolo, su i libri, su gli albi, su le custodie de' disegni. – *Rosa rosarum!* (P, pp. 153-154)

Dinanzi all'incalzare di un informe e di un brutto dalle inconfondibili valenze democratico-borghesi¹²⁰, il "Mondo di carta" – lo si accennava già a proposito dell'atto dello "sfogliare" – dove le gradazioni più raffinate, dai toni chiari (cartacei, insomma), quelle «quasi insensibili variazioni del bianco»¹²¹, si alternano ad altri cromatismi, intende soppiantare le forme sacrali della bellezza della natura, per arrogarsi il privilegio di divenirne l'equivalente. È infatti comune al libro e alla scrittura, come si notava, rivestirsi e, insieme, mascherarsi di ulteriori accezioni. Ciò accade, ad esempio, a tutte le creazioni di Andrea, il cui genio di foggia rinascimentale sa aderire a progetti difformi, avvalersi di materiali multipli, muoversi su piani artistici distinti. Una sintomatica riprova di detta attitudine leonardesca¹²² sono proprio quei disegni a matita tracciati sul suo taccuino per essere poi menzionati con attrazione estatica nel diario di Maria (P, pp. 195-198, 209-210), calati, quindi, in una cornice di secondo grado; disegni che troneggiano su «un gran leggìo» (P, p. 197) tanto da divenire «il suo breviario, un meraviglioso breviario nel quale ogni antico maestro ha la sua pagina suprema, la pagina ov'è

¹²⁰ «Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente» – recita in un passo celeberrimo la voce del narratore, nel dare conto in termini contrastivi della «special classe di antica nobiltà italiana» cui appartiene per diritto di nascita il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta (P, p. 34).

¹²¹ Un biancore di tale specie rinvia a quello dell'opale, proprio per il significato che riveste la sequenza in cui la pietra compare, dove figurano giustapposti registri del sacro e del profano che molto devono all'attenzione tributata loro da Huysmans. Si veda, ad esempio, il passo seguente, allorchè des Esseintes, incerto sul da farsi, è impegnato a comporre il proprio *bouquet* di pietre preziose: «Celui-ci avait d'abord songé à quelques opales et à quelques hydrophanes ; mais ces pierres intéressantes par l'hésitation de leurs couleurs, par le doute de leurs flammes, sont par trop insoumises et infidèles ; l'opale a une sensibilité toute rhumatismale ; le jeu de ses rayons s'altère suivant l'humidité, la chaleur ou le froid» (AR, p. 131).

¹²² Per una più compiuta analisi delle suggestioni leonardesche che d'Annunzio romanziera variamente filtra, rifonde ed elabora rimando a CANTELMO, *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio*, Piero Manni, Lecce 1999.

compendiata la maniera, ove son notate le bellezze dell'opera più alte e più originali, ov'è colto il *punctum saliens* di tutta quanta la produzione» (P, p. 195).

E sarà ancora una volta Maria a trascrivere nel suo diario, fattosi quindi lastra rifrangente, le movenze mediante cui la scrittura d'arte di Andrea si appropria per metonimia di una porzione del corpo di lei, cioè della mano destra, prefigurando già l'itinerario sacrificale comminatole. Allora i colori evocati, appunto il nero e il sanguigno, tracciano sulla carta, come in una «lenta, soave, indefinibile tortura» (P, p. 218), una condanna a morte irrevocabile:

Disegnava a matita nera e a matita sanguigna. La mia mano destra posava sopra un pezzo di velluto. Sul tavolo era un vaso coreano, giallastro e maculato come la pelle d'un pitone; e nel vaso era un mazzo d'orchidee, di quei fiori grotteschi e multifor-
mi che son la ricercata curiosità di Francesca. Talune, verdi, di quel verde, dirò così, *animale* che hanno certe locuste, pendevano in forme di piccole urne etrusche, con il coperchio un po' sollevato. Altre portavano in cima a uno stelo d'argento un fiore a cinque petali con in mezzo un calicetto, giallo di dentro e bianco di fuori. Altre portavano una piccola ampolla violacea e ai lati dell'ampolla due lunghi filamenti. (P, p. 218)¹²³

Una traccia persistente di sangue sembra rigare quella pagina cartacea¹²⁴. A detta altezza, tuttavia, tale indizio va ricondotto soprattutto a

¹²³ Si noti come nella descrizione quadripartita del mazzo di orchidee in vaso trapelino suggestioni figurative plurime, per certi versi anche prossime alle scelte del Divisionismo e di un Cézanne. Impressioni di tale tenore dovevano risultare talmente icastiche da indurre il personaggio *en artiste* a spostare quel vaso di fiori dal proprio angolo visuale per focalizzare la sola mano. La critica ha dedicato negli anni molta attenzione ai rapporti di d'Annunzio con le arti; rimando almeno a B. TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Bocca, Milano 1949 (in particolare *La pittura contemporanea*, pp. 495-515); F. ULIVI, *D'Annunzio e le arti*, in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 103-144; GIBELLINI, *La pittura mentale di d'Annunzio* [1986], in ID., *D'Annunzio dal gesto al testo*, cit., pp. 142-158.

¹²⁴ Sulla corporeità e, specificatamente, sul *topos* del sangue che pulsa e romba (co-

un versante agiografico-martirologico, supportato dalla palese connotazione religiosa¹²⁵ dell'istanza mariana della Ferres, anche se non si può non cogliere l'icastica portata analogica di quel disegno a sanguigna – riprova di quanto il reticolo tematico in oggetto, pur in contesti diversi, si presenti interrelato.

Non posso non fare riferimento, a questo punto, al “libro nel libro” per eccellenza che nel romanzo corrisponde al «grande armario segreto, la biblioteca arcana» (P, p. 319) del “divino” marchese di Mount Edgcumbe, il secondo marito di Elena. Anche se la biblioteca¹²⁶ non corrisponde al campo tematico privilegiato della mia lettura, poiché una scelta siffatta avrebbe dirottato la ricerca verso altre derive¹²⁷, mi pare innegabile che un nesso cogente passi tra libro e biblioteca.

Nell'ultima tappa del proprio percorso “formativo” (anche se rovesciato di segno), attirato quasi proditoriamente nel vortice ingannevole di quello spazio abissale, dove gli sarà imposta con velata ma risoluta violenza la visione del ritratto perturbante¹²⁸ di Elena, dipinto da Sir Frederick Leighton, accanto a preziosi volumi sadeani, Andrea dovrà subire il transito visivo comminatogli, tra iconografie erotiche di pregio, collezioni di disegni sadiche ed efferate, rilegature allusive, manufatti

niugato al maschile) o, viceversa, che defluisce (al femminile), cfr. GIANNI TURCHETTA, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 140-151. Per una lettura tematizzante di detto campo v. CASTOLDI, *Lo scrittore assassino, Il libro che uccide*, in ID., *Il libro che uccide*, cit.

¹²⁵ Già in occasione del pranzo inaugurale, offerto dalla marchesa d'Ateleta, la vitale Elena dichiarava di aborrire il «Fior diabolico [...] osservando da vicino l'orchidea sanguigna e difforme» (P, p. 46), preferendole la rosa.

¹²⁶ Si veda a proposito lo scenario tracciato in CANFORA, *La biblioteca*, in ID., *Libro e libertà*, cit., pp. 5-20.

¹²⁷ Il film ha attinto profusamente all'ambientazione bibliotecaria – vasto repertorio che annovera non solo spazi carcerari e conventuali ma anche scolastici e domestici, nei loro arredi e complementi. Un utile strumento di lavoro, disposto per schede, apparati e appendici, è il volume di D. D'ALESSANDRO, *Silenzio in sala! La biblioteca nel cinema*, presentazione di M. MORANDINI, Associazione italiana biblioteche, Roma 2001.

¹²⁸ Per un'analisi delle immagini perturbanti connesse al ritratto, lette anche in rapporto all'interpretazione romantica del mito di Pigmalione, cfr. P. PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni dell'Arco, Milano 2001.

rari. In quel luogo, infatti, affiorano dal profondo etimi disparati, insieme dissacranti e seducenti, mortiferi ed eccitanti, che trovano ricetto nei topoi del libro:

Lo Sperelli ascoltava e guardava, con una specie di stupore che a poco a poco andavasi mutando in orrore e in dolore. I suoi occhi ad ogni momento erano attirati da un ritratto di Elena, che pendeva alla parete, sul damasco rosso.

– È il ritratto di Elena, dipinto da Sir Frederick Leighton. Ma guardate qui, tutto il Sade! *Le roman philosophique*, *La philosophie dans le boudoir*, *Les crimes de l'amour*, *Les malheurs de la vertu...* Voi, certo, non conoscete questa edizione. È fatta per conto mio da Hérissé, con caratteri elzeviriani del XVIII secolo, su carta delle Manifatture imperiali del Giappone, in soli cento venti cinque esemplari. Il divino marchese meritava questa gloria. I frontespizii, i titoli, le iniziali, tutti i fregi raccolgono quanto di più squisito noi conosciamo in materia d'iconografia erotica. Guardate i fermagli! (P, p. 320)

Da lì a poco dopo il legame che serra in una medesima cornice, cioè entro una sorta di trittico ideale, i due ritratti e l'“armario” si palesa ulteriormente, lasciando scorgere tutta la sua “rilegatura”, afferente per un verso all'immagine del libro, per un altro a una vertiginosa forma cava¹²⁹ – voragine medusea che inghiotte e divora chi la miri:

L'armario aperto lasciava vedere le file dei libri osceni, le rilegature bizzarre impresse di simboli fallici. Alla parete pendeva il ritratto di Lady Heathfield accanto a una copia della *Nelly O'Brien* di Joshua Reynolds. Ambedue le creature, dal fondo della tela, guardavano con la stessa intensità penetrante, con lo

¹²⁹ Lo spazio concavo è stato l'oggetto di un mio contributo: ILARIA CROTTI, *Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento*, in *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento. Atti della giornata di studio Padova, 10-11 maggio 2005*, a c. di E. DEL TEDESCO e D. GAROFANO, IEPI, Pisa-Roma 2006, in «Studi Novecenteschi», XXXII, n. 70, luglio-dicembre 2005, pp. 143-180.

I. Immagini libridinose nel Piacere

stesso ardor di passione, con la stessa fiamma di desiderio sensuale, con la stessa prodigiosa eloquenza; ambedue avevano la bocca ambigua, enigmatica, sibillina, la bocca delle infaticabili ed inesorabili bevitrici d'anime; e avevano ambedue la fronte marmorea, immacolata, lucente d'una perpetua purità. (P, p. 321)

L'effetto determinato da un abbinamento iconico di tale fatta non si farà attendere. Esso provocherà uno stato di smarrimento nel vacillante equilibrio psichico di Andrea, fino a ridurlo a una scomposta autodenucia della latente follia erotica che lo affligge, una volta al cospetto della "vera" Elena («- Io perdo la ragione... Io divento folle... Ho bisogno di te, Elena... Ti voglio...» P, p. 325).

L'icona libraria, estesa per metonimia fino a inglobare non solo l'"armario" che la custodisce ma anche altre tipologie, affini o collaterali (dal disegno al codice, dalla stampa al ritratto, fino alla rilegatura) veicola, allora, messaggi che fanno affiorare alla superficie del discorso il sostrato oscuro, criminoso e violento che la permea: specchio rivelatore del personaggio e, insieme, sapida rappresentazione/denuncia della disarmonia del Mondo¹³⁰. Un "armario" ulteriore riprova quanto osservato, e mi sto riferendo a quello appartenuto a casa Ferres, la cui sagoma ingombra in modi a dir poco sospetti l'*explicit* testuale. Esso, infatti, ormai residuale a seguito della messa all'asta dei beni di famiglia, si tramuta in

¹³⁰ Nel ricostruire la semantica del termine *Stimmung*, Spitzer ha colto proprio la cesura, verificatasi tra XVII e XVIII secolo, di due insiemi quali "armonia del mondo" e "temperato equilibrio". Anche dinanzi allo scenario della modernità, del resto, lo studioso non esita a individuare con fiducia adamantina gli etimi di un'armonia universale: «Né l'armonia universale di Ambrogio è morta ai nostri giorni: se l'uomo dell'Ottocento lascia dietro di sé la cella della sua *Stimmung*, può forse trovare una *Stimmung* in cima a una montagna, sulla riva del mare, o quando s'immerge nelle onde della musica (di un Wagner), è divenuta impoetica solo la vita che lo attornia più da presso; la sua situazione è solo l'*ambiente*, un *milieu*, un *Umwelt*, spaziale, sì, ma ristretto e non pervaso dell'idea di Dio» (L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it. di V. POGGI, Il Mulino, Bologna 1967, pp. 44-45; Baltimore 1963). Per quanto concerne in particolare il processo di decristianizzazione, in quanto momento essenziale di un trapasso dimostratosi determinante per comprendere gli snodi della storia della civiltà moderna, si veda ivi, pp. 85-104.

cofano mortuario che racchiude la corporeità defunta di Maria, mentre Sperelli, inquadrato con perizia dal basso verso l'alto, si vedrà costretto a seguirne idealmente le spoglie, subendo di nuovo, e per l'ultima volta, la visione abissale dell'oltre¹³¹.

Giunti a questo punto, per arginare la disarmonia dilagante non si può fare altro che porre un freno all'imperversare del labile e del perituro anche ricorrendo a forme e a elementi destinati a durare nel tempo. Se il libro (di carta) si traslitera in materie dure come il marmo e il rame, ciò avviene perché quell'evento che è la scrittura possa rapprendersi, redimendosi dallo sfarinamento incombente. Entrano in gioco, pertanto, ulteriori accezioni tematiche, investite del compito di qualificare le prerogative in direzione del perenne. Così uno Sperelli insieme poeta, artista e incisore che imprime il proprio indelebile marchio sul frontespizio dell'Esemplare Unico («A. S. CALCOGRAPHUS AQUA FORTI SIBI TIBI FECIT» P, p. 94) e che dichiara di preferire il rame alla carta («Il rame l'attraeva più della carta; l'acido nitrico, più dell'inchiostro; il bulino, più della penna» P, p. 94), istituendo un patto cogente tra la metrica e l'incisione, si appella proprio a requisiti che rimandano alla difficoltà, all'esattezza e alla incorruttibilità («Eleggeva, nell'esercizio dell'arte, gli strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili: la metrica e l'incisione» P, pp. 93-94). Il personaggio, in altri termini, mira a progettare la propria sfera artistica in quanto prassi che si vorrebbe imperitura, poiché idonea a dominare la materia bruta con violenza efferata:

Non mai Andrea Sperelli aveva con più ardore goduta e sofferta l'intenta ansietà dell'artefice in vigilare l'azion dell'acido cieca e irreparabile; non mai aveva con più ardore acuita la pa-

¹³¹ Proprio quella cassa, quale *statio* estrema del percorso del personaggio, ostruisce e al contempo schiude la via che conduce alla soglia del baratro: «Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa» (P, p. 358). Si sono già soffermati sull'immagine perturbante dell'armario-bara gli interventi di G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il parato di carta*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno*, cit., pp. 15-36 (cfr. in particolare p. 17) e di CANTELMO, *Il Piacere dei lettori*, cit., pp. 90, 183.

I. Immagini libridinose nel Piacere

zienza nella sottilissima opera della punta secca su le asprezze dei passaggi. Egli era *nato*, in verità, calcografo, come Luca d'Olanda. Possedeva una scienza mirabile (ch'era forse un raro senso) di tutte le minime particolarità di tempo e di grado le quali concorrono a infinitamente variare sul rame l'efficacia dell'acqua forte. Non la pratica, non la diligenza, non la intelligenza soltanto, ma specie quel *natio* senso quasi infallibile l'avvertiva del momento giusto, dell'attimo puntuale, in cui la corrosione giungeva a dare tal preciso valor d'ombra che nell'intenzion dell'artefice doveva avere la stampa. E nel padroneggiar così spiritualmente quella energia bruta e quasi direi nell'infonderle uno spirito d'arte e nel sentire non so che occulta rispondenza di misura tra il battere del polso e il progressivo mordere dell'acido, era il suo inebriante orgoglio, la sua tormentosa gioia. (P, pp. 97-98)

Perfino la predilezione per il marmorizzato mi pare leggibile sullo sfondo di un campo semantico di tale fatta, in quanto opzione scrittoria tesa a neutralizzare il fantasma perturbante che si annida nella trama labile delle pagine cartacee, evocante quindi il perituro, il corruttibile e il mercificato. Non a caso rinvii alla scrittura su marmo sono ricorrenti nel testo; si vada ai quattro sonetti «su la base quadrangolare dell'Erma» (P, p. 149), poi riconosciuti e inghirlandati da Maria (P, p. 175), o al madrigale «sul marmo d'un balaustro, all'ultima terrazza» (P, pp. 167-168) a Schifanoja, dove i segni grafici tendono a plasmare l'architettura del giardino e, insieme, il mare su cui esso si affaccia, proiettandosi come un'onda sonora anche sull'infinito del paesaggio. Ma eccola ricomparire sul Belvedere di Villa Medici, ancora sotto lo sguardo rivelatore di Maria, quando la lettura delle «iscrizioni su i pilastri del tempietto» (P, p. 311) conduce passo dopo passo la donna a riconoscere un distico di Goethe di mano di Andrea dedicato all'*Amyclaea* (P, p. 312).

Tuttavia proprio in quest'ultima modalità scrittoria, finalizzata a sfidare il tempo e il suo incessante lavoro annientatore, pare fissarsi un etimo che, pur giustapposto al precedente, è di segno diverso, se riconduce al dominio sepolcrale. Infatti, l'«indefinibile malinconia <che> emanava da quelle voci ignote d'amori morti, una malinconia quasi sepolcrale,

come dagli epitaffi d'una cappella» (P, p. 312)¹³², allude non tanto velatamente alla *statio* successiva, quando al tramonto si passeggerà tra le lapidi, marmoree e poetiche assieme, del cimitero inglese (P, pp. 347-351).

Il tentativo di esorcizzare la fragilità della carta, opponendole la saldezza di materiali duri, in altre parole, può evocare le innumerevoli implicazioni suscitate dal timore della propria impotenza, prima di tutto inventiva, interpretata anche alla luce del quadro di riferimento, sia contestuale che simbolico, che la determina. Lo statuto del libro insidiato (e/o osannato), insomma, non può non narrare sottotraccia una vicenda seconda, la cui rilevanza e persistenza meriterebbero una disamina meritevole di venire estesa a molta produzione del pescarese. E per tentare di concludere un discorso che sembra sottrarsi a un epilogo univoco, mi limito a rimandare a quella immagine tanto rivelatrice dello scriba egizio¹³³ rappreso nel basalto all'altezza della *Prima offerta* del *Notturmo*¹³⁴ Essa raffigura la ieraticità autorevole della funzione scrittoria *tout court*¹³⁵ ma, nel contempo, la rigidità forzata della postura intellettuale in cui si trova calato/costretto l'io che scrive: «Sento in tutta la mia attitudine la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalte» (N, 4).

Il blocco marmoreo di roccia eruttiva¹³⁶, la cui origine vulcanica la

¹³² Per una disamina del sepolcrale, al cui ordito tematico anche d'Annunzio attinse in larga misura nell'intento di rielaborare in chiave decadente e novecentesca la propria rivisitazione estetica e poetica, cfr. BERTAZZOLI, *Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Edizioni Fiorini, Verona 2002.

¹³³ Sulla scrittura del potere e del sacerdozio, ricondotta a modalità egizie e interpretata alla luce del *Politico* di Platone, cfr. M. VEGETTI, *Nell'ombra di Theuth. Dinamiche della scrittura in Platone*, in DETIENNE (a c. di), *Sapere e scrittura in Grecia*, cit., pp. 201-227.

¹³⁴ Qui come altrove mi attengo alla *princeps*: D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Fratelli Treves, Milano 1921 [d'ora in avanti N].

¹³⁵ Circa il nesso che passa tra scrittura e autorità, posto in relazione a una metaforica della leggibilità reclamante «che qualcosa di nascosto o di non ancora sviluppato si riveli per indizi agli eletti», ossia a caste sacerdotali o burocratiche, cfr. BODEI, *Il libro come metafora del mondo*, in BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit., p. XIV.

¹³⁶ Fatto sta che des Esseintes era ricorso proprio al basalto per trasformare la fontana del giardino della sua dimora in un enorme calamaio colmo d'inchiostro: «son petit bassin maintenant bordé d'une margelle de basalte et rempli d'encre» (AR, p. 90).

I. *Immagini libridinose nel* *Piacere*

dice lunga circa i commerci simbolici che intrattiene con il magma infuocato della creatività, è ubicato in quella sede come una divinità posta sulla soglia delle dimore per vigilarne l'ingresso, custodendo in allegoria la casa/sepolcro del testo, insidiato dall'oblio e dalla cecità della modernità.

CAPITOLO II

La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo

Tra le multiple e onnivore strategie di cui d'Annunzio si avvale per erigere la propria "impresa" scrittoria la prassi della citazione riveste un rilievo assai significativo – opzione, codesta, che va intesa come una sorta di fucina-laboratorio. Tale intenzionalità è caratterizzata per un verso da un impegno insistito, verificabile sia in sincronia che in diacronia, volto a dare forma alle proprie opere, per un altro, e in particolare a partire dalla stagione "notturna"¹, dalla ricerca di una sperimentazione atta a travalicare soluzioni ritenute oramai superate.

Il fervore citazionale, infatti, impone scelte le cui ricadute non sono irrilevanti sul versante stilistico. Un impegno siffatto proietta sul grande schermo del macrotesto dannunziano² una mole tale di fonemi, lessemi,

¹ Per una disamina dei vari aspetti semantici, strutturali e tematici che caratterizzano detta fase rimando ai contributi compresi in TIBONI (a c. di), *D'Annunzio notturno. Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani*, Pescara, 8-10 ottobre 1986, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1987.

² La complessità del fenomeno si era già palesata appieno con la pubblicazione dei *Taccuini*, annotati con acribia da Enrica Bianchetti e Roberto Forcella (Milano 1965), indi di *Altri taccuini*, a cura della sola Bianchetti (Milano 1976), usciti per l'edizione mondadoriana di *Tutte le opere*. Negli anni ottanta, con la comparsa nei "Meridiani" dei due volumi di *Versi d'amore e di gloria* (1982, 1984), dei due di *Prose di romanzi* (1988, 1989) e di quello che raccoglie *Tutte le novelle* (1992), curati i primi quattro da Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, il quinto da Andreoli e da Marina De Marco, cui si sommano i due volumi degli *Scritti giornalistici 1882-1888* e *Scritti giornalistici 1889-1938*, l'uno a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (Milano, Mondadori, 1996), l'altro ancora a cura e

sintagmi, sequenze sintattiche, figure metriche, cadenze ritmiche, e così via, da dare vita a una fitta rete di rimandi, le cui diramazioni tentacolari, metamorfiche e polifoniche si insinuano a più livelli nel tessuto testuale³. Essendo arduo effettuare una schedatura integrale, mirante a selezionarne le occorrenze sia da un punto di vista quantitativo che tipologico, nella presente occasione mi limito a saggiarne alcune implicazioni interpretative, ovvero il tasso di “intenzionalità” che presiede alle loro strategie – visto che la citazione, come ha precisato Jacomuzzi, «non è una figura o un procedimento retorico che attengano all’organizzazione formale del discorso, ma un procedimento letterario, cioè un’organizzazione del testo che assume gli strumenti retorici all’interno di una intenzionalità specifica che li determina»⁴. Il critico, infatti, che ritiene la citazione una condizione della interpretabilità testuale stessa, ha distinto operativamente tra due modalità analitiche, morfologica l’una, funzionale l’altra⁵.

Nel confinare la mia disamina al campo della prosa, e a un ambito circoscritto, ossia a quello afferente alla linea “notturna”, ritengo che il dittico composto da *Leda-Licenza* e dal *Notturmo* si presti a una lettura foriera di implicazioni sintomatiche, anche da un punto di vista meto-

con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti (Milano, Mondadori, 2003), cui vanno aggiunti i due tomi delle *Prose di ricerca* (Milano, Mondadori, 2005), ancora curati da Andreoli e da Giorgio Zanetti, la fitta rete intertestuale che permea i testi ha avuto modo di emergere compiutamente.

³ Si deve al Bruers uno dei primi sondaggi volti a verificare metodologicamente i testi del taccuino, della *Licenza* e del *Libro segreto*, leggendoli nella loro scansione triplice: A. BRUERS, *Le tre redazioni di un taccuino di guerra di Gabriele d’Annunzio*, Mondadori, Milano 1942. Per un’analisi della forma-scrittura del taccuino, “aperta” anche in diacronia cfr. COSTA, *Il fuoco invisibile. Saggio sui “Taccuini” dannunziani*, Vallecchi, Firenze 1985.

⁴ Cfr. A. JACMUZZI, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, in AA.VV., *L’arte dell’interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Ed. L’Arciere, Cuneo 1984, pp. 3-15: 6.

⁵ La citazione, in quanto strategia retorica-discorsiva della “ripetizione”, pertanto connessa alle varie forme dell’intertestualità, è stata oggetto della disamina teorica di A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

dologico. Le prove, infatti, risultano interrelate per svariati motivi. Per un verso esse acquiscono l'allontanamento da un codice narrativo naturalisticamente inteso, più incline cioè a tradurre la leggibilità del reale in una visione risolta e compiuta; d'altro canto, supportano il passaggio verso una percezione-trascrizione in prevalenza frammentistica, dove sembrano vigere altre proiezioni⁶, compromesse in misura determinante con la complessità umbratile, e non del tutto esperibile-dicibile, del mondo⁷. Il dittico, inoltre, supporta un progetto ideativo dai confini contigui, data anche la prossimità cronologica, dimostrata tra l'altro dalla datazione dell'invio delle bozze di stampa del frontespizio del primo tomo della *Leda*, risalente a fine febbraio e inizio marzo del '16, nell'ipotesi di lavoro che il *Notturmo* si posizionasse dinanzi alla *Leda*, per divenirne una sorta di pagina prefatoria.

Né vanno dimenticati motivi ulteriori, dettati da ragioni ascrivibili alle varie fasi della loro stesura – livelli che comportarono una parziale sovrapposizione dei rispettivi stadi compositivi. Infatti, nell'ambito delle ben cinque fasi di elaborazione del *Notturmo*, decorrenti dal dicembre del '15 all'ottobre del '21, il menzionato frontespizio della *Leda* cadrebbe all'interno della seconda (21 febbraio-23 aprile 1916). Del resto, la composizione della *Licenza*, situabile tra il maggio e il giugno '16, si incunea proprio tra il secondo e il terzo momento di questo fecondo laboratorio⁸. È da tenere ben presente, inoltre, il ricorso, qui e là – come esplici-

⁶ Ha enucleato i tratti più salienti del rapporto con la prosa d'arte il contributo di COSTA, *D'Annunzio «notturmo» e la prosa d'arte*, in TIBONI (a c. di), *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 137-151.

⁷ Per un'analisi della *Licenza*, accostata alla *Leda*, in quanto «testimonianza che, privatamente, la morte del romanzo aveva coinciso, in lui, colla nascita della prosa che esplora la "linea d'ombra"», cfr. GUGLIELMINETTI, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 53.

⁸ Alcuni sondaggi di Riccardi hanno affrontato con acribia critica e filologica la stratigrafia delle distinte fasi compositive dei testi in oggetto: C. RICCARDI, *Autografi inediti del Notturmo: I giorni funebri e L'apparizione*, in «Autografo», vol. III, n. 7, febbraio 1986, pp. 14-26; EAD., *L'elaborazione del Notturmo: il delirio lirico organizzato*, in TIBONI (a c. di), *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 37-61; EAD., *Gabriele D'Annunzio: taccuini, diari, lettere. Nuovi documenti sulla genesi del Notturmo*, in «Strumenti critici», II,

tato dal narratore in termini programmatici – di una tecnica redazionale che fa parziale ricorso al medium del “cartiglio”, in quanto strumento di trascrizione fisica del segno, in prove nelle quali l’attenzione rivolta a opzioni siffatte assume un significato perspicuo.

Codesti sono fattori che, nel loro insieme, chiamano in causa sia un progressivo slittamento verso modelli diegetici innovati, sia opzioni formali atte a elaborare stilisticamente tale trapasso. Così in particolare l’endiadi *Licenza-Notturmo*, formata da prove che appaiono dislocate rispetto a un’ipotetica topica – “soglie”, insomma, di un nucleo altro, rispetto al quale posizionarsi in un prima e in un dopo atto a dilatare in forme peninsulari in progress la presunta centralità di un testo unico, almeno per quanto concerne il caso del «comentario delle tènebre», poiché divenute latenti isole autonome, dotatesi a loro volta di ulteriori penisole – diviene un ambito prescelto per un’analisi di tipo citazionale. Ed è, appunto, la unitarietà paradossalmente dislocata o, altrimenti detto, la frattura convergente di quell’endiadi a renderla plausibile.

Fatto sta che, facendo ricorso al lessico critico già esperito, l’*Annotazione*, posizionata com’è alla fine del *Notturmo* quale sua propaggine-landa estrema, rappresenta lo spazio non solo narrativo ma anche teorico di una circolarità testuale dove viene citata apputo la *Licenza*. Così: «*Nei mesi di maggio e di giugno dell’anno 1916 mia figlia Renata lavorò a interpretare gran parte delle liste, mentre in una luce modesta io scrivevo la Licenza aggiunta alla Leda senza cigno servendomi del medesimo accorgimento ma potendo di tratto in tratto con un’occhiata soccorrere alla dirittura*»⁹.

fasc. 3, settembre 1987, pp. 371-389; EAD., *La prima forma del Notturmo*, in «Paragone», XXXIX, N. s., Letteratura, n. 11 (464), ott. 1988, pp. 24-31; EAD., *Modelli di edizione critica per il Notturmo*, in AA.VV., *Studi su D’Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991, pp. 127-144. Si vedano, inoltre, LUISA MAGRINI, *I cartigli del Notturmo*, in TIBONI (a c. di), *D’Annunzio notturno*, cit., pp. 29-36; C. MARTIGNONI, *Sull’elaborazione delle Faville del maglio*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 5-6, ottobre-dicembre 1977, pp. 308-353. Detto numero monografico dei «Quaderni», interamente dedicato a *D’Annunzio il testo e la sua elaborazione*, annovera diverse esegesi metodologicamente significative.

⁹ N, p. I. Il volume, magnificamente illustrato, giunge nelle librerie il 22 novembre,

II. La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo

L'idea del testo e del proprio farsi sottende a questa altezza «un procès d'appropriation du discours, du *Fonds littéraire* comme l'appelait Mallarmé»¹⁰, vissuto in termini contraddittori, retto da un andirivieni che intende schiuderne (per non dire smembrare) il tessuto con furia espressionistica, proprio mentre ne indaga gli stadi aggregativi alternativi. Ecco che una sorta di Atlantide – un territorio testuale sommerso, sebbene destinato a riemergere dialetticamente – caratterizza l'iter di una ricerca diegetica percorsa da spinte autodistruttive insistite e da moti di rinascita altrettanto ostinati. Ritengo, quindi, che, per interpretare nei modi più propri la prospettiva citazionale esperita da d'Annunzio, si debba tenere ben presente questo procedere dinamico, segnato da un'inflessa ricerca diegetica.

Tra gli snodi più indicativi di tale fenomenologia riveste un significato del tutto particolare, appunto per i requisiti poetici e strutturali del corpus testuale preso in esame, il caso specifico, ma eloquente, dell'autocitazione – procedimento che ha il merito di rendere perspicue le peculiarità menzionate.

Situabile nella convergenza tra *dimension littérale* e *dédoublement partiel* – se ci si attiene alla griglia proposta dal Dällenbach – l'autocitazione afferisce a quella specie di *intertextualité autarcique* rinominata *autotextualité*. Il teorico, infatti, nel focalizzare i campi possibili dell'*intertextualité*, anche confrontandosi con le definizioni di *intertextualité restreinte* e *intertextualité interne* già avanzate da Jean Ricardou, definisce l'*autotexte* come «une réduplication interne qui dédouble le recit *tout ou partie sous sa dimension littérale* (celle du *texte*, entendu strictement) ou

vale a dire diciotto giorni dopo la datazione apposta alla fine dell'*Annotazione*, che si attiene alla ricorrenza simbolica del 4 novembre 1921. Il carattere tipografico prescelto per l'*Annotazione*, le cui pagine presentano una numerazione di tipo romano (N, pp. I-XIV), quindi diversa dalla utilizzata nel testo, era stato il corsivo, che riproduco. Anche nella *Licenza*, del resto, si era fatto ricorso a tale carattere – ripresa leggibile sullo sfondo della rilevanza attribuita con piena coscienza a oculute strategie paratestuali.

¹⁰ COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 360. La dicotomia creatasi investe proprio la distinzione tra l'«*énonciation* [...] procès d'appropriation de la langue» e la citazione, invece implicata nel *discours* e nei suoi tragitti afferenti alla «*propriété privée*».

référentielle (celle de la *fiction*)»¹¹. Per quanto concerne la sfera della *mise en abyme*, intesa come *dimension référentielle* dell'*autotext*, mi pare inoltre degna di nota la rilevanza che il teorico attribuisce al rafforzamento della significanza testuale operato da scelte di tale tenore:

Il n'y a donc pas a s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialogher avec elle-même et de la pouvoir d'un appareil d'auto-interprétation¹².

Ebbene ritengo che, anche in riferimento alle prove dannunziane in esame, questo insieme di scelte, tese a rendere perspicuo proprio il quoziente auto-ermeneutico del testo, sia sintomatico, in quanto procedimento in grado di ristrutturarne sapientemente le valenze semantiche – come mi ripropongo di dimostrare a proposito di altri percorsi di valorizzazione-semantizzazione testuale, tesi a indebolire alcuni moduli naturalistici preesistenti.

La gamma delle citazioni e dei rimandi si presenta estremamente nutrita tra *Leda-Licenza* e *Notturmo*. I rinvii più o meno espliciti, più o meno strutturati e “vischiosi”¹³, spaziano dai testi biblici all'*Odissea*, dall'*Eneide* a Orazio (*Carmen saeculare*, *Satire*), da Persio (*Satire*) a Francesco d'Assisi (*Cantico di Frate Sole*), dai *Fioretti di San Francesco* a Iacopone (*Laude*), da Dante (*Commedia*, *Convivio*, *Vita Nuova*) a Fazio degli Uberti (*Dittamondo*), dal Petrarca (*Canzoniere*, *Rerum vulgarium fragmenta*) a Michelangelo (*Rime*), da Agnolo Firenzuola a Ottavio Ri-

¹¹ L. DÄLLENBACH, *Intertexte et autotexte*, in «Poétique», n. 27, 1976, pp. 282-296:283.

¹² Ivi, p. 284.

¹³ Per una definizione della nozione di “vischiosità”, in quanto strumento euristico atto a verificare i nessi circolanti fra i testi, rimando a SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1983, pp. 103-118:109. Lo studioso aveva già offerto una formulazione del concetto nel volume *Esperienze ariostesche* (Nistri Lischi, Pisa 1966).

II. La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo

nuccini (*Arianna*); e ancora da Shakespeare (*Macbeth*, *Tempesta*) a Ben Jonson, da Francesco Colonna (*Hypnerotomachia Poliphili*) a Filippo Baldinucci (*Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*), da John Keats (*Endymion*) a Lorenzo Da Ponte (*Nozze di Figaro*), da Giacomo Leopardi (*La sera del dì di festa*) a Charles Baudelaire (*Les fleurs du mal*), da Edgar Allan Poe (*The Tell-tale Heart*) a Giosue Carducci (*Odi barbare*), da Friedrich Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*) ad Arrigo Boito (*Re Orso*) e al Guido Gozzano de *I colloqui*.

Ebbene tale prassi diventa ancora più insistita nel dominio autocitazionale, là dove il tessuto testuale da prelevare, ricollocare e rinominare giunge a coincidere (parzialmente o *in toto*) con quello afferente alla propria scrittura: impresa che affascina chi, come d'Annunzio, è dotato in modi superlativi di una coscienza tanto lucida quanto esasperata dell'autonomia del significante e delle valenze simboliche che nutrono il segno.

Le tipologie e le scelte autocitazionali, del resto, presentano screezature talmente varieguate nel macrotesto dannunziano da meritare un vaglio puntuale, testo dopo testo¹⁴. Basti qui un accenno a un singolo caso, peraltro emblematico, quello del *Solus ad solam*, cui Guglielminetti ha dedicato una disamina del substrato diaristico e delle ricadute fruibili che lo caratterizzano, osservando:

Insomma, non è tanto un leggersi che D'Annunzio verifica in questo caso, ma piuttosto un risciversi. Il fruitore è innanzitutto lui, e chi è stato da lui avviato alla conoscenza partecipata della sua opera. Al lettore del diario divenuto libro a stampa, la conoscenza è mediata dall'industria dell'interprete e del commentatore¹⁵.

¹⁴ Circa la presenza di alcuni nessi autocitazionali vigenti tra *Fuoco* e *Licenza* si veda F. COLETTI, *Immagini di Venezia nella «Licenza» alla «Leda senza cigno»*, in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e Venezia. Atti del Convegno Venezia 28-30 ottobre 1988*, Lucarini, Roma 1991, pp. 317-329.

¹⁵ Cfr. GUGLIELMINETTI, *Né romanzo né autobiografia: il «Solus ad solam»*, in «Il Verri», n. 5-6, marzo-giugno 1985, pp. 102-116: 113-114. Il contributo è poi confluito

Se autocitarsi sottende l'edificazione di un sistema "chiuso" di rinvii, il concetto di chiusura non deve andare inteso come aporia, bensì in quanto criterio atto a strutturare il proprio campo d'intervento¹⁶. Esso, difatti, sottende la posa in opera di un dialogo serrato che si svolge all'interno di un corpus "costruito" da un'intenzionalità¹⁷ forte d'autore. E che d'Annunzio, nel disegno di formulare, per sé come per il proprio

nella silloge *A Chiarezza Di Me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, cit., pp. 49-59.

¹⁶ Valesio, da parte sua, prendendo spunto dalla citazione di sé in Eraclito anche nelle sue valenze semiotiche, nell'intento di cogliere «il giuoco di varie e contrastanti prospettive intorno al testo», ha rilevato: «La struttura citazionale, infatti, *incastra* il testo, in *entrambi* i sensi di questa parola. La citazione cioè incastra il testo nel senso che connette se stessa come testo al testo citato, così strettamente da far combaciare i due pezzi; ma oltre a questo senso tecnico evocante la falegnameria, il testo viene incastrato dalla citazione anche nel senso vulgato e gergale di questa parola. Esso cioè viene respinto, contro la sua volontà e intenzioni, in una situazione negativa, in cui egli (sia concesso, per un istante, personificarlo) paga per gli errori di qualcun'altro, in una situazione in cui vengono fabbricati indizi contro di lui. [...] Vale a dire, la citazione può far sì che il testo, al limite, venga a servire fini contrari a quelli per cui esso era stato originariamente progettato» (P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, trad. it. di A. PELLI, Il Mulino, Bologna 1986, p. 233; Bloomington 1980).

¹⁷ Per quanto concerne alcuni aspetti rilevanti dell'intenzionalità della lingua, in quanto "ideologema", rinvio alle fini osservazioni che Segre, anche grazie all'apporto teorico di Bachtin, ha riservato a problematiche intertestuali-interdiscorsive (SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, cit., p. 104). E Bachtin, da parte sua, chiarendo un passaggio significativo de "l'uomo parlante nel romanzo", in quanto "ideologo", nel riferirsi appunto all'estetismo europeo, notava: «Perciò, quando un esteta si mette a scrivere un romanzo, il suo estetismo si manifesta non nella costruzione formale, ma nel fatto che nel romanzo è raffigurato un uomo parlante, un ideologo dell'estetismo, che rivela la propria fede, messa alla prova nel romanzo. Tale è il *Ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*) di Wilde; tali sono il primo Thomas Mann, Henri de Régnier, il primo Huysmans, il primo Barrès, il primo Gide. In tal modo, persino l'esteta, che lavora a un romanzo, diventa in questo genere un ideologo che difende e mette alla prova le sue posizioni ideologiche, diventa cioè apologeta e polemista» (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a c. di C. STRADA JANOVIČ, Einaudi, Torino 1979, pp. 141-142; Mosca 1975). Lungo la fase notturna, d'altro canto, sembra venir meno l'immagine del personaggio esibito nelle vesti di «ideologo dell'estetismo», per subentrare un messaggio che parcellizza e mimetizza le valenze del "dialetto sociale" in quanto "ideologema".

II. La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo

testo, un sistema ricettivo ipervisibile, si sia molto sbilanciato sul versante delle proprie “intenzioni” artistiche, accentuandole ed esibendole con acribia, sia formalmente che stilisticamente, così da pervenire a esiti di plateale ridondanza, mi pare documentabile appieno sul versante della scrittura¹⁸. Ecco che la sottolineatura quasi ossessiva delle proprie operazioni, impegnati come si è a iterare e a ostentare i modelli assunti, può accreditare lo stigma di un esorbitante narcisismo formale.

La figura stessa della comparazione, in quanto istanza retorica addizionale che tende a istituire un andamento del periodo segnato dal ritorno, contribuendo così a renderne statica la forma¹⁹, implica un moto quasi rotatorio, i cui parametri, se declinati ancora una volta rispetto a sequenze testuali più ampie e a livello transfrastico, potrebbero dare conto del moto circolare, cadenzato su se stesso, quindi espressivo persino musicalmente²⁰, che investe anche l'autocitazione.

¹⁸ Per una disamina delle diverse fasi di questa prosa, fino all'ultima, segnata da procedimenti di geometrizzazione della superficie del periodo e da simmetrizzazioni sintattiche, rinvio all'ormai classico contributo di BECCARIA, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, pp. 285-318. Proprio un'idea siffatta di costruzione sintagmatica, nell'implicare un lavoro incessante di spostamento-e-dificazione per singole frasi, segmenti o blocchi, dove resta sottesa un'idea prettamente spaziale della superficie testuale, del resto, può risultare metodologicamente pertinente al dominio autocitazionale in esame.

¹⁹ «La comparazione è, ai fini della narrazione, sempre una aggiunzione gratuita, un'amplificazione che può essere o non essere; spia evidente di un periodo statico che continua a tornare su se stesso» – affermava Beccaria, cogliendo una progressione indicativa del ricorso alla figura nel passaggio dalla prosa del *Fuoco* a quella degli ultimi esiti (ivi, p. 293).

²⁰ Per quanto concerne la dimensione musicale, non solo tematizzata ma anche inclusa nella scrittura della *Leda*, si veda A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 1990 (in particolare pp. 130-134). Fu tra i primi il Wyzewa, ponendo in relazione la forma “licenza” ai modelli metastasiani e mozartiani, a percepire con acume una «manière purement “musicale”»: «Il y a dans sa *Licenza* des chapitres entiers, - par où j'entends des suites de vingt, de quarante pages, - qui ne sont qu'un simple jeu d'images et de rythmes, beaucoup plus pareils à une sonate d'un Domenico Scarlatti ou d'un Claude Debussy qu'à n'importe quel chapitre d'un prosateur, ou même d'un poète, de chez nous» (T. DE

Così, in una delle prime sezioni della *Leda*²¹, esemplarmente introdotta da due brani del taccuino XXIX (22 settembre 1899)²², citato a chiare lettere, e messo in cornice da apposite virgolette, quasi a formare un'ala che sollevi e, contemporaneamente, contrassegni nello stacco il passo, ecco una delle più lucide ed esemplari dichiarazioni poetiche di autocitazione, da interpretare quale recupero-ritorno musicale-magico della propria scrittura:

Mai il senso magico della vita s'era fatto in me tanto profondo. Come la musica obliata nel quaderno rivive intiera ed esercita la sua virtù novellamente, quasi allora creata, se il sonatore la suoni su le sue corde, così quel ritmo del passato si misurava al respiro che m'era in bocca. Taluna parola sembrava apparirmi al modo di quelle che un tempo il dito d'una piccola sorella scriveva sopra uno specchio e che non mi si palesavano se non quando appannavo la spera con l'alito. (LE, p. 906)

Nel processo insistito di sostituzione-spostamento – un'attività che presenta alcune affinità sospette col lavoro onirico – si pone in evidenza la componente performativa che presiede al citare: operazione attivata a mano a mano che si esercitano le opzioni di ricontestualizzazione. E l'evo-
cazione dell'esecuzione musicale, introdotta dall'avverbio di maniera, che pattuisce una relazione di uguaglianza col secondo polo, rappresentato da una memoria resa fertile proprio dalla fisicità del processo fona-

WYZEWA, *Les «impressions de guerre» de M. d'Annunzio*, in «Revue des deux mondes», LXXXII, 15 mars 1917, pp. 457-468: 459).

²¹ Cito la *Leda senza cigno* e la sua *Licenza* [d'ora in avanti rispettivamente LE e LI] nell'edizione dei "Meridiani": D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, ed. dir. da RAIMONDI, a c. di LORENZINI, Mondadori, Milano 1989.

²² Rinvio ai *Taccuini* [d'ora in avanti T] nella edizione mondadoriana già menzionata (per la presente citazioni T, p. 332). Il periodo che nel taccuino in oggetto si frapponne tra i due riportati nel contesto mutato della *Leda*, e qui espunto, era così formulato: «Io ho la febbre, credo; e ho bevuto un calice di vino pallidissimo per infiammarla»; dove il riferimento, sentito forse come eccessivamente referenziale, quindi depotenziante la valenza "notturna" dei due, invece rivivificati, viene cassato.

torio, trasposto in «quel respiro che m'era in bocca», ne focalizza il tratto precipuo, implicato da vicino con la lettura. È la musica²³ a fungere da splendido termine di paragone di un tragitto che vede riposizionate sequenze testuali molto simili, o addirittura identiche, quali leitmotiv che ricorrono in contesti distinti, dove giungono a interagire i tre livelli del testo: il citato, il citante e la sua totalità. Sarà questa ultima a operare su entrambi i piani precedenti, determinandone i significati «a seconda dei rapporti che instaura tra di essi»²⁴.

Una progettualità scrittoria di tale tenore detiene una consapevolezza compiuta degli strati profondi tra i quali si è sedimentata la memoria – facoltà da intendersi come una sorta di “libro archetipico”, da non circoscrivere certo ai soli taccuini²⁵. Dominio potente, quello memoriale, se non solo riesce a emergere dall'abisso nel quale è stato deposto, ma anche, per paradosso, a riformularsi grazie a un'insistita auto-schedatura, attingendo a tessere sovrapponibili in parte²⁶.

La lettura di sé, determinata propriamente dall'attivazione della me-

²³ E nella *Licenza*, esemplarmente, dopo aver citato tra parentesi quadre il lungo brano dedicato ai combattimenti sull'Isonzo dell'estate-autunno 1915, già proposto nel taccuino LXXXV: «Tale la cenere inquieta d'uno dei miei giorni vissuti con quel “pensiero dominante” che è il tema melodico del racconto musicale composto da me fuoruscito all'ombra dei pini landesi intorno al tempo del solstizio, or è tre anni» (LI, p. 1033).

²⁴ JACOMUZZI, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, cit., p. 7.

²⁵ Ha sondato le accezioni che riveste il “libro della memoria” nella prosa dannunziana, il contributo di GUGLIELMINETTI, I «Taccuini» come libro della memoria, in «Quaderni del Vittoriale», cit., pp. 177-203. Già Lorenzini, curatrice del volume monodadoriano della *Leda*, aveva rilevato la presenza nel sintagma del calco dantesco (*Vita Nuova*) (cfr. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 1411). Sulle fonti francesi cui si era attinto per elaborare quel “libro”, è già intervenuto Tosi, *La vie et le rôle de D'Annunzio en France au début de la grande guerre (1914-1915). Exposé chronologique d'après des documents inédits*, Sansoni-Presses Universitaires de France, Florence-Paris 1961.

²⁶ Ha interpretato finemente questo insistito andirivieni tra i materiali e i “modi dell'arte”, tra biblioteca e rielaborazione artistica, dove «le parole sono come ricchi strati archeologici ricchi ancora di una vitalità, anzi di una verginità che si tratta semplicemente di riesumare», uno studio di A. M. MUTTERLE, *La «mano casta e robusta»: interpretazione di un luogo di «Maia»*, in «Il Verri», cit., pp. 117-135: 119.

moria, era, infatti, l'antefatto cogente sia della citazione del taccuino XXIX («Lessi, con una commozione confusa che non osavo scrutare per non dissolverla», LE, p. 905), sia, di lì a poco, del rimando ad altro materiale autocitato («E lessi per ultimo», LE, p. 906). Fino a scandire, nella *Licenza*, una retorica dell'*inventio* – secondo la retorica classica, il primo dei cinque momenti in cui si articola la composizione di un discorso, da intendersi come ricerca e ritrovamento degli argomenti idonei a rendere attendibile una tesi²⁷ che risulta connessa *stricto sensu* alla pratica della lettura: «*Cercai nelle rubriche. Trovai, e lessi*» (LI, p. 1009). Il sintagma, dove la ritmicità suggerita dalla sequenza tripartita delle voci verbali pare dettata dalla urgenza di un'oralità che intende sedimentarsi nello scritto e nella parola-documento, formula la cornice superiore di un celebre passo, posto tra parentesi quadre – nell'intento di rendere icastico lo stacco che, preceduto com'è da un asterisco che divarica l'interlinea, lo separa dal tessuto testuale restante (LI, pp. 1009-1010): esso introduce un passo del "futuro" *Notturmo* (N, pp. 35-37), in questa fase ancora in gestazione, che esalta la «*coppia alata*» e il sacrificio compiuto nel «*rogo fiammeggiante*»²⁸. Né va sottaciuta la scelta del lessema "rubriche", per designare un insieme rubescente cui si ascrive il compito di raccogliere e ordinare una materia scritta dotata di proprietà emblematiche: pronuario della memoria creativa che fornisce dati già selezionati, ma non solo, termine evocante altresì l'arte libraria antica, il codice manoscritto, la liturgia cristiana latina.

²⁷ Un'analisi delle varie sezioni integrate che compongono la retorica classica in H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it. di L. RITTER SANTINI, Il Mulino, Bologna 1969 (München 1949). In una prospettiva più diacronica cfr. B. VICKERS, *Storia della retorica*, trad. it. di R. CORONATO, Il Mulino, Bologna 1994 (Oxford 1989); riveste un interesse spiccato per il mio discorso il capitolo *La retorica nel romanzo moderno* (pp. 475-544).

²⁸ Nel *corpus* di un'autocitazione di tale tenore va altresì segnalata la ripresa dantesca – quel «essi sono due "dentro ad un fuoco", ma il fuoco non è diviso. Non parlarono in alto; non ebbero bisogno dell'orazion piccola per essere acuti» (Inf. XXVI, 79, 121-122). Riprova, codesta di un'intenzionalità citazionale che, nella costruzione sintagmatica, procede sia per strati, sia in modi concentrici. Il proprio lavoro autocitazionale, allora, accerchierebbe il nucleo focale offerto da un rimando ad un testo altrui, inglobandolo e, contemporaneamente, riformulandolo come cornice.

L'atto della lettura, pur sfumato nel campo semantico del "cogliere" – omaggio floreale all'amica francese Suzanne Boulenger-Chiaroviso, la dedicataria della *Licenza*, il nome della quale echeggia più volte nel testo – era già stato evocato al fine di inserire un'altra tessera frammentaria in quel caleidoscopio singolare che è, a questa altezza, la scrittura dannunziana: la favilla, dal titolo *L'angoscia*, datata Parigi 27 luglio 1914, già apparsa sul «Corriere della Sera» del 26 agosto 1914, che viene riposizionata, ancora una volta tra parentesi quadre e dopo un'interlinea maggiore, segnata da un asterisco, in LI (pp. 946- 951): «*Colgo intanto per voi nel libro della mia memoria queste pagine di passione scritte sotto la data del 27 di quel luglio tragico. V'è un canto nascosto*» (LI, p. 946).

Il ritmo anaforico di quel canto invisibile, riposto com'è tra le pieghe del discorso, risuona anche nelle altre suture che introducono le faville successive – a indicare un itinerario testuale attraversato da venature tra le quali sta calata una voce recitante e salmodiante; e una volta chiusa la parentesi quadra della favilla citata, ecco ancora un asterisco, che si accampa in una porzione bianca della pagina, cui segue: «*E trovo nel libro della mia memoria queste altre pagine sotto la data del 30 di agosto. V'è un canto celato*» (LI, p. 951).

L'evocazione di quell'inclassificabile-innominabile *Ur-liber* della memoria inserisce un altro stacco tipografico, con relativo asterisco, che immette, tra parentesi quadre (LI, 952-957), il testo della favilla *Lo sgomento*, datata 30 agosto, apparsa ancora sul «Corriere della Sera» del 14 settembre '14.

In detta occorrenza, anche se la menzione dell'atto della lettura risulta schermata, spicca invece nettamente l'elemento dell'*inventio* – fattore che, come si è già precisato, si erge a polo mediano tra le pratiche del "cercare" e del "leggere": un atto di invenzione-ritrovamento²⁹ che,

²⁹ A delineare l'istanza dell'*artifex* dannunziano, nella sua valenza duplice, ovvero retrospettiva, in quanto «raccogliitore costante e tenace», ed epifanica, nelle vesti di «annunciatore del futuro», ponendola in relazione con il lavoro citazionale, è intervenuto BÀRBERI SQUAROTTI, *Il simbolo dell'«artifex»* [1973], in ID., *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974, pp. 81-103: 91.

mentre sottende gli altri due, pone in essere un itinerario recante alla superficie un materiale, del resto già sedimentato in scrittura, cui si intende ridonare verginità³⁰ in altro contesto, non più afferente – si badi bene – all’ambito giornalistico.

Infine la terza favilla (*La preghiera*, «Corriere della sera», 24 settembre 1914), non compresa tra parentesi quadre, a differenza delle precedenti³¹, cui è anteposto un rimando ulteriore a un testo scritto, mentre si ricorre ancora una volta a un ritmo anaforico tripartito: «*Ed ecco, amica animosa, ecco le pagine scritte il 3 di settembre, alla vigilia del miracolo inatteso. V’è un canto nascente*» (LI, p. 957).

L’iterazione quasi formulare dei tre cappelli introduttivi pone in evidenza alcuni elementi ricorrenti, avvicendati da altri invece segnati da variazione. Così, nella ripresa del periodo clausola l’inserimento dell’epiteto via via variato («*nascosto*», «*celato*», «*nascente*») supporta una linea semantica continua, tesa a svelare l’epifania di cui il messaggio è latore.

³⁰ Se è inconfutabile che l’intenzionalità d’autore, sia nella scelta che nella ricollocazione dei materiali, assume un rilievo determinante, allora la posizione critica espressa a suo tempo dal Bruers, che ragguaglia circa le tessere via via ricomposte del taccuino, della *Licenza* e del *Libro segreto*, non può che risultare “candida” nell’affermare: «Comunque nel caso delle tre redazioni che mi accingo a presentare si tratta sicuramente di una svista, perché io stesso ne parlai al Comandante, il quale confermò la mia supposizione che le pagine della *Licenza* derivassero da un primo appunto, ripreso, quasi vent’anni dopo, dall’autore, dimenticando di averlo già adoperato» (BRUERS, *Le tre redazioni di un taccuino di guerra di Gabriele d’Annunzio*, cit., p. 14).

³¹ L’assenza di parentesi quadre in questo luogo specifico (LI, pp. 957-965) merita un commento più puntuale. Nella *princeps* Treves 1916, in tre tomi in-16, infatti, le quadre sono presenti: esse, infatti, aprono e chiudono la ex favilla (t. II, pp. 209-231); e ricompaiono puntualmente, coi bei caratteri dell’Officina Bodoni, nel 1930, nella veronese Mondadori, a cura di Angelo Sodini, per conto dell’“Istituto Nazionale per l’edizione di tutte le opere di Gabriele D’Annunzio” (pp. 147-160). Da parte sua, l’edizione patrocinata dalla Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani» (Roma, Officine dell’Istituto Poligrafico dello Stato, 1942) le apre (p. 122) ma non le chiude (p. 133). Infine, rovesciando quest’ultimo caso, l’edizione mondadoriana di *Tutte le opere*, a c. di E. BIANCHETTI (*Prose di romanzi*, vol. II, 1942, 1964⁷) non colloca la quadra in apertura (p. 1259), mentre la inserisce in chiusura (p. 1266). Attenendomi alla *princeps* e alla Sodini, si può dedurre che l’assenza delle quadre in LI sia un refuso di stampa.

In quel canto calato tra le pieghe delle «*pagine scritte*», allora, resta sospesa una nota di oralità vocale che riecheggia ferma ma, nel contempo, metamorfosata.

Che il processo della lettura, nelle proprie alterne gradazioni, sia strettamente connesso al lavoro dell'autocitazione lo riprova un ulteriore passo³², in occasione del quale la ricorrenza del «*libro segreto della mia memoria*» rimanda a una decodifica paradigmatica, mentre sorprende il soggetto piegato sul libro e, assieme, su se stesso, in una posa autoriflessiva di auscultazione intima: «*Apro a caso il libro segreto della mia memoria, e mi chino sopra questa inquieta cenere d'una mia giornata arsa*» (LI, p. 1017).

Ed è il caso ad assurgere a “regola” innovata del procedimento³³ – una fatalità che sta lì a dimostrare la rilevanza che ha l'interscambiabilità delle tessere citazionali proposte e, di conseguenza, anche l'icastica autonomia del segno. Quel dato fortuito, nella logica soggiacente alla menzogna artistica, “narra” che esiste una biblioteca immensa e sommersa, cui neppure il narratore può accedere con sicura pertinenza: un ensemble, del tutto emancipato rispetto a un presunto ordinamento codificato, che emerge a tratti da una specie di sottofondo musicale continuo, acquisendo vita e verginità qualora sia ricontestualizzato nel laboratorio dell'autocitazione.

Tra le quinte di uno scenario siffatto è possibile anche reinterpretare gli “affanni” che caratterizzano a questa latitudine la scrittura dannunziana: essa anticipa in periodico senza requie pezzi destinati poi a confluire nelle prose, preleva brani dai taccuini per posizionarli altrove, una volta riformulati, frange scritture già sedimentate variandole, utilizza se-

³² Puntualmente seguito da un asterisco, che contribuisce a spaziare l'interlinea della pagina, tra parentesi quadre figura (LI, pp. 1017-1033) l'autocitazione dal taccuino LXXXV (T, pp. 794-804) – vale a dire quello preso in esame dal Bruers nelle sue transizioni fino al *Libro segreto* – intercalata da numerosi altri apporti, provenienti dai taccuini e dal *Notturmo*, già enucleati da Lorenzini (*Note*, cit., pp. 1437-1442).

³³ Il caso, anche in quanto destino, è uno dei fattori che, secondo Manguel, segnano nel profondo l'esperienza individuale della lettura. Si veda a proposito MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit.

zioni testuali progettate per sedi specifiche alterandone la collocazione. Animati da un *mouvement* febbrile e assillante, insomma, si interviene su materiali testuali di varia specie, ponendo in essere soluzioni non univoche³⁴.

Va da sé che questa ricerca artistica incessante, correlata a uno degli etimi che segnano più in profondo la prassi creativa, è foriera di un piacere-dolore insistito. Ecco che, novelli Narcisi, in ossequio al criterio metamorfico che governa il mondo mitico, nello “specchiarsi” spezzati ci si scopre “altri”, ossia rigenerati in sembianze mutevoli. La esemplare dichiarazione di poetica autocitazionale (LE, p. 906), cui si è già fatto riferimento, rimanda a un canone estetico soggetto esso stesso a frantumazione – canone, peraltro, che la statua della Leda profanata dai servi del Bargello³⁵, con la cui immagine, recuperata grazie alla lettura-citazione del taccuino XXIX, ci si immedesima, allegorizza compiutamente:

Ieri, incredibile a dirsi, alcuni servi del Bargello, volendo rimuovere la Leda, la lasciarono cadere; e il marmo si ruppe in sette pezzi. I frammenti furono portati all’Officina delle pietre dure per il restauro. Sono andato oggi a vedere quella voluttà disgregata. Le parti che più intensamente godevano sono intatte. La testa è fenduta come la mia... (LE, p. 905)³⁶

³⁴ Beccaria, prendendo in esame quella stagione della prosa dannunziana che procede dal *Fuoco* in poi, rilevava: «Senonché tanta ‘povertà’ sintattica denunciata come vizio d’origine e perpetua impotenza narrativa va in effetti vista in funzione di quel tentativo vistoso che porta D’Annunzio a ricercare per gradi, dal *Fuoco* in poi, le possibilità di una liberazione da vincoli e prospettive logico-narrative» (BECCARIA, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, cit., p. 288). Ecco che le menzionate «possibilità di una liberazione da vincoli e prospettive logico-narrative» potrebbero venire ricondotte anche al processo autocitazionale, ovvero lette in quanto impellenze distruttive e aggregative operanti nei testi.

³⁵ Nutrite e non irrilevanti sono le occorrenze in cui d’Annunzio presta voce alle immagini della bellezza infranta o mutila; come si verifica, ad esempio, nel caso celeberrimo della tragica *Gioconda* (1899), dove lo sfregio procede dalla statua alla donna, alterando così il campo classico di afferenza.

³⁶ I puntini presenti nelle citazioni sono da ritenersi originali, qui come altrove.

II. La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo

Un percorso affine era già stato suggerito dalla Venere monca di *Un torso* di Arrigo Boito, la cui icona risulta sfigurata dalla storia e dalle sue ideologie incongrue, pervase come sono da miti altalenanti; tra i quali va annoverato quello, tutto postumo, del restauratore, decretato da una modernità che corrompe proprio mentre aspira a ricomporre artatamente una classicità ormai compromessa: «Povera Dea! vanirono | Allor profumi e canti, | L'irriverente greculo | Ti zuffolò davanti, | Fosti bruttata al piede | Con impudiche scede | E una ciurmaglia sgherra | Ti rotolò per terra»³⁷.

L'unità infranta dell'opera, «quella voluttà disgregata» che non cessa di permanere intatta nel godimento del fruitore, quindi viva, anche se smembrata in sette pezzi, rimanda a un principio poetico che nella prassi compositiva persegue non già la staticità unitaria del testo, inteso in quanto *corpus* compatto e risolto una volta per tutte, chiuso nel proprio «marmoreo enigma | Dall'olimpico stigma»³⁸, bensì un criterio dinamico, poiché in grado di cristallizzarsi pur sperando soluzioni espressive polimorfe. La prassi dell'autocitazione, di conseguenza, allegorizzata dalla «testa [...] fenduta», eppure, paradossalmente, moltiplicata, risulta essere uno dei modi più eloquenti per dare forma e rappresentazione alla propria sagoma d'artista.

Le varie accezioni che corredano la nozione di aporia, in definitiva, decantano un campo in cui, travalicati i miti superomniscienti, si insegue una cadenza nascosta: un'eco velata, sebbene molto espressiva retoricamente, di una nuova valenza “notturna” dell'arte. Così, al pari della Leda in frammenti, dispersa in “faville”, è leggibile in una linea per alcuni

³⁷ La lirica, apparsa in un primo momento sull'*Almanacco pel 1864*, confluisce poi nel *Libro dei versi* (Casanova, Torino 1877). Cito da A. BORTO, *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Mondadori, Milano 1942, p. 17.

³⁸ Il passo è boitiano, tratto dalla lirica menzionata: «Oggi, marmoreo enigma | Dall'olimpico stigma, | Di tant'arte non resta | Che un busto senza testa» (*ivi*, p. 15). Mi sono soffermata su alcune riprese intertestuali tra d'Annunzio e il librettista di Verdi nel mio contributo: *Ancora a proposito delle caleidi (tra Arrigo Boito e D'Annunzio)*, in G. BORGHELLO, M. CORTELAZZO e G. PADOAN (a c. di), *Saggi di linguistica e letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Antenore, Padova 1991, pp. 541-547.

versi affine l'immagine della scrittura inabissata (citata, insomma) narcisisticamente nello specchio, pronta a tornare alla superficie, riattualizzandosi, allorché «la spera con l'alito» veniva appannata (LE, p. 906): un segno³⁹, quindi, velato eppure disposto a ri-velarsi grazie al respiro vocale di colui che, invocandolo, lo provocava.

Intorno ai simboli e alle allegorie connessi al campo dell'autocitazione si determina, allora, un circolo ermeneutico, mentre quell'«alito» – soffio vitale dotato di valenze quasi divine, capace di dare corpo e sostanza a una scrittura depositatasi sulla superficie ambigua e sterile dello specchio – allude a un *flatus vocis* che rimanda ancora una volta a un atto di lettura e a un'oralità implicita⁴⁰. Non bisogna stupirsi, quindi, se non di rado si circoscrive il proprio lavoro di riporto siglandolo nel segno della lettura; dal momento che, come rileva Compagnon:

La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurance de la sollicitation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture: c'est qu'en vérité, lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier. La citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller, et c'est un jeu d'enfant⁴¹.

Rispecchiare la scrittura nella lettura, quindi, risulta un'attività implicata anche con il lavoro autocitazionale; in essa entrano in gioco, infatti, sia la selezione e la combinazione – ovvero «i due processi fondamentali di costruzione usati nel comportamento linguistico», secondo la

³⁹ E nel celeberrimo taccuino LXIII, datato 1912, ecco accamparsi un'epifania segnica, legata intrinsecamente a un'attenzione talmente vigile da annullare l'«indifferenza»: «Tutto *parla*, tutto è *segno* per chi sa leggere - In ogni cosa è posta una *volontà di rivelazione*. Ma nessuno è disposto e aperto a riceverla» (T, pp. 619-620).

⁴⁰ La forza archetipica della voce e delle implicazioni culturali che detiene in contesti sociali distinti è stata sondata da C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992.

⁴¹ COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 27.

II. *La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo*

nota formulazione jakobsoniana –⁴² che il riconoscimento, reclamante un giudizio di valore.

Giocare col testo e con la sua sostanza cartacea, tagliuzzarla per assemblarla di nuovo (se non di fatto, almeno idealmente), saggiarne la consistenza tangibile, percepire anche nei loro fruscii e bagliori il suono-rumore delle strisce formate dalla materia recisa: operazioni, code-ste, menzionate a chiare lettere nella scrittura “notturna”, che alludono a un lavoro inesausto col testo-tessuto e con l’idea di un suo possibile divenire metamorfico.

Fatto sta che proprio la carta – vale la pena di ricordarlo – campeggia quale simulacro creatore di riverberi e di autonoma poeticità all’inizio della *Prima offerta*, fitto di echi autotestuali della *Licenza* (LI, pp. 992, 999):

La carta fa un fruscio regolare che nella mia immaginazione evoca quello della risacca a piè delle tamerici e dei ginepri riarsi dal libeccio. (N, p. 6)

Prendo una lista, la palpo, la misuro. Riconosco la qualità della carta dal lieve suono.

Non è quella consueta che mi fabbricavano a mano pagina per pagina gli artieri di Fabriano ponendovi la filigrana della mia impresa che ora mi sembra tremenda come un supplizio perpetuo. È liscia, un poco dura, tagliente ai margini e agli spigoli. È simile a un cartiglio non arrotolato, simile a uno di quei cartigli sacri che i pittori mettevano nelle loro tavole.

V’è un che di religioso nelle mie mani che lo tengono. Un sentimento vergine rinnova in me il mistero della scrittura, del segno scritto.

Odo crepitare il cartiglio fra le mie mani che tremano. (N, pp. 10-11)

Nella fisicità che gli atti del “prendere”, “palpare”, “misurare” comportano, sostituendo alla capacità visiva una funzione alternativa, deflu-

⁴² JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, cit., pp. 181-218: 191.

ita nelle mani⁴³, pertanto tattile e sensitiva, e da lì diffusa e circolante ovunque, si annida una delle funzioni conoscitive più rilevanti, vale a dire quella che afferisce al “riconoscimento”. Si tratta di un processo che segue un iter affine allo scandito ritmo triadico del “cercare”, “trovare”, “leggere”, afferente alla retorica citazionale che vige nella *Licenza* – prova in cui il ricorso alla strategia dell'*inventio* è continuo. Del resto, quella materia cartacea, quelle «liste sibilline», passano liberamente da testo a testo, tra *Licenza* e *Notturmo* (e viceversa), a ribadire le specularità delle loro scritture, come noto accomunate dalla tecnica di composizione su cartigli. Non è un caso che, proprio nella *Licenza*, l'altro testo non ancora edito venga comunque già citato-nominato sul *refrain* di quelle liste («*Allora sentii refluirmi nel cuore l'onda nera che mareggia in quel Notturmo da me significato su liste sibilline nelle notti della mia cecità e del mio insonnio*» LI, p. 999).

Nella *Licenza* medesima sta iscritto un ampio brano che parla proprio di una certa idea di testo, nel discrimine di una materialità che, inseguendo un'immagine agreste e, nel contempo, sacra, coniuga le dimensioni dell'orto e della biblioteca, della materia vegetale commista alla cartacea:

Sorrido pensando a quegli invogli di fronde compresse e risecche, venuti di Calabria, che un giorno vi stupirono e incantarono, quando ve li offersi sopra una tovaglia distesa su l'erba di Dama Rosa, non ancor falciata, ove da per tutto tremolavano i fiori scempii e le avene fatue fuorché nei solchi segnati dal giuoco dei levrieri. Gli invogli erano di forma quadrilunga come volumetti suggellati d'un solitario che avesse confuso felicemente la biblioteca e l'orto. Ci voleva l'unghia per rompere la prima buccia. La membrana andava in frantumi ma le nervature resistevano come quelle del dosso d'un libro legato in cartapeccora. La seconda foglia era più tenace e la terza ancor più, e la

⁴³ Per una disamina più mirata delle funzioni retoriche e artistiche che la vista “notturna” esplica rimando al paragrafo seguente. Volto a verificare la visualità e la tattilità, in quanto fattori che giocano un ruolo determinante nell'apprendimento del sapere e nella comprensione è lo studio di ONG, «*I see what you say*»: analogie sensoriali dell'intelletto, in *Interfacce della parola*, cit., pp. 133-157.

II. *La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo*

quarta più ancóra. Il viluppo si faceva più stretto assottigliandosi. Le dita non arrivavano mai in fondo; e l'attesa irritava la curiosità; e l'indugio faceva credere al gusto che là dentro si celasse la più saporita cosa del mondo.[...]

Così, o Chiaroviso, il racconto della Leda senza cigno è avvolto in questi molti fogli che conviene svolgere o frangere. Non dico che in fondo il sapore sia tanto squisito, ma certo è insolito. (LI, pp. 1033-1034)

Il rito sacrificale che si officia su quella tovaglia-altare evoca un'allegoria. Essa narra di un testo "nuovo" che, per diventare fruibile e godibile, necessita di essere aperto, frantumato e penetrato: solo in quel momento sarà possibile spingersi fino al suo presunto centro-nucleo.

Ritengo che anche la struttura parentetica che presiede all'organizzazione delle voci raccontanti-raccontate della *Leda* sia leggibile in una prospettiva siffatta. Il loro assetto stratificato e concentrico, inabissato tra un «Questo mi fu raccontato ieri» (LE, p. 879) d'apertura, che provvede a incorniciare il passo e, assieme, l'istanza dell'io narrante nel racconto secondo, e in clausola un sintagma come «Questo mi fu raccontato da Desiderio Moriar» (LE, p. 940), presuppone l'esistenza di una serie di fughe concentriche del punto di vista, la cui interpretazione è possibile solo per frammenti e in termini chiastici⁴⁴.

L'attenzione riservata a problematiche di tale tenore, che riprova in che misura d'Annunzio detenesse una cognizione piena della forma intenzionalmente franta del testo, non avrebbe potuto non riverberarsi anche sul campo problematico del genere letterario, ritenuto focale.

Fatto sta che le pagine della *Leda* riservano allusioni sprezzanti ad alcuni sottogeneri di larga circolazione e consumo, in particolare là dove si menzionano «gli annali giudiziarii e i rossi romanzi ad uso dei portinai» (LE, p. 919) o, ancora, i «rimasugli di vecchio romanzo poliziesco» (LE, p. 921). Così, una volta sunteggiate le vicende pregresse del personaggio

⁴⁴ Sulla bivalocità, in quanto istanza che «tornava ad essere dialogica soltanto nella pagina di cornice finale», si è già soffermata la lettura di RAIMONDI, *Introduzione*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. XLIII.

femminile, la cui sagoma appare segnata dai più scontati repertori tematici *fin de siècle* (scuderie, morfina, perversione, assassinio)⁴⁵, consapevoli della loro ridondanza spropositata, e non solo dal proprio punto di vista ma anche da quello dell'eventuale lettore, sebbene risolti a narrarli in quanto "autocitazione" ipervisibile ed entropica, atta quindi a divenire materia di *querelle* da intercalare in soluzioni innovate di scrittura e di intreccio, e, soprattutto, volano di autointerpretazioni testuali eloquenti, ecco esplicitata la propria ricerca:

Non ascoltavo cose già note? Certo, di simili casi abbondano gli annali giudiziari e i rossi romanzi ad uso dei portinai. Ma serpeggiava, di sotto a quella massa di fatti volgari, non so che canale d'ombra che il mio spirito aveva già risalito e ora nuovamente risaliva riconoscendovi in confuso gli indizii del suo primo passaggio. E quella profondità mi dava l'ansia di scavare ancor più profondo in me stesso, di raggiungere in me un più vero di me, il quale non temesse e non fallisse dinanzi a ciò che stava per formarsi e per apparire. (LE, pp. 919-920)

Quelle menzionate sono tipologie generiche di grande successo che, riproponendo a oltranza alcuni schemi narrativi e temi naturalistici ridotti a prodotti di basso rango, quindi molto distanti dalla ricerca formale, dalle sperimentazioni strutturali e dalle verifiche tematiche portate avanti, avrebbero potuto inficiare gli esiti innovati sperimentati nella prosa; cosicché menzionarli espressamente costituiva anche un espediente per operare una sorta di autoermeneutica, atta a denunciare le loro aporie a se stessi come al proprio pubblico potenziale.

Nel movimento insistito che, oscillando tra norma e antinorma, coniuga l'«*Erwartungshorizont* dei possibili consumatori»⁴⁶ con l'ostenta-

⁴⁵ Ha interpretato finemente la «legge del contrasto» che presiede alla figura femminile della Leda e i poli ambigui e contraddittori di una struttura testuale in bilico tra opposti codici estetici un saggio di BARBERI SQUAROTTI, *Bellezza e volgarità: D'Annunzio e l'ideologia borghese* [1973], in ID., *Poesia e ideologia borghese*, Liguori, Napoli 1976, pp. 298-328.

⁴⁶ Così Pasero: «Stretto fra la conclamata unicità e il pericolo d'uscire dal mercato, il testo si rifugia quindi nell'alibi d'un rapporto falsamente dialettico con l'intertesto;

zione di una conclamata unicità creativa, la percezione dell'azzardo che un allontanamento reciso dai parametri del mercato avrebbe comportato risulta lampante. E come meglio avvalorare l'autorevolezza della propria voce rispetto all'incombere dell'insidioso contesto letterario coevo, se non accreditando se stessi e la propria riconosciuta autotestualità quali elementi cardine del sistema!⁴⁷

Le soluzioni formali di scomposizione-ricomposizione perseguite, d'altro canto, erano già state supportate a chiare lettere dal palinsesto imperante, ovvero dal modello offerto dal periodico⁴⁸. La «fonction de modèle de l'écriture, analogue à celle du livre imprimé, en ses débuts, chez Ramus, Èrasmus ou Montaigne» esercitata dalla pagina di giornale lungo il corso del XX secolo – ha notato Compagnon – perviene a incrinare proprio la compagine compatta di quel modello, contribuendo alla formulazione di quadri di riferimento alternativi, e non solo formali ma anche culturali, che si presentano dis-organizzati nel discrimine della giustapposizione e della frattura. Così si precisa: «Mais, tandis que le livre proposait un modèle spatial, structural de l'écriture, une organisation substitutive de la *dispositio* rhétorique, le journal au contraire anticipe la désintégration de tout modèle, rebute tout système préconçu: il est montage, juxtaposition, syncope de fragments disjoints et discontinus»⁴⁹.

fedele al motto “qui lo dico e qui lo nego”, esso cita e nasconde la citazione, inserendola in una nuova struttura, la cui funzione non ultima [...] è quella di digerire l'altrui sostanza fino a renderla irricognoscibile» (N. PASERO, *Il testo, il rimosso, il mercato. Divagazioni sull'ideologia intertestuale*, in AA. VV., *Intertestualità Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, a c. di BONAFIN, cit., pp. 67-73: 70).

⁴⁷ Circa le dialettiche che regolarono a lungo i modelli di *auctoritates* vigenti nella tradizione culturale occidentale e la frattura subentrata verso la fine del Medioevo, rimando agli assunti di Pasero (*ibidem*).

⁴⁸ In particolare alcuni contributi di Ong hanno affrontato alcune prospettive problematiche connesse ai diversi stadi dello sviluppo della oralità e della stampa come ai distinti modelli che imponevano alla cultura; cfr. ONG, *Interfacce della parola*, cit.; ID., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. di A. CALANCHI, Il Mulino, Bologna 1986 (London-New York 1982).

⁴⁹ COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 390.

Sono indicazioni che il teorico provvede a ricondurre altresì al fascino singolare che la forma giornale esercitò su Mallarmé e che mi paiono di sicuro interesse anche se riferite alle opzioni dannunziane («*Et c'est en effet au journal, à sa disposition, le "semis de fioritures", que Mallarmé emprunte – moins la monotonie de la colonne – afin de se détacher du livre à déflorer, afin de rejoindre la musique. Réfutant le livre mais résistant au journal, Mallarmé les transcende tous deux dans une partition spéciale*»)⁵⁰.

Ne va sottaciuto che tecniche e tattiche affini erano suggerite altresì dalle proposte più avvertite della ricerca sperimentale frammentista, che aveva avanzato ineludibili suggestioni non solo formali, leggibili quali dinamiche atte a frangere la conformazione compatta, quindi conclusa anche ideologicamente, di una certa idea di libro.

Sia *Licenza* che *Notturmo* – ed è già stata appurata l'articolazione dei diversi stadi che contraddistinguono, sia temporalmente che strutturalmente, le loro stesure⁵¹ giocano, infatti, con insistenza sulla dimensione anche spaziale della pagina tipografica, nell'intento di infrangere alcune convenzioni date per esperire soluzioni alternative. Mi pare che nel primo caso abbia una rilevanza spiccata la scelta del carattere corsivo⁵², in quanto opzione che mira a una pagina più mossa, da giustapporre al tondo della *Leda* (*Racconto seguito da una licenza*): testo in sé impenetrabile, almeno nella scansione tipografica della pagina⁵³, dalla indicazio-

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Sulle date della prima comparsa della *Leda* a puntate sul «Corriere della Sera» e nel merito dei modi compositivi estremamente frammentati di *Licenza*, la cui edizione in volume fu anticipata da brani apparsi, tra il luglio e l'ottobre del '16, sui fogli della «Illustrazione italiana», del «Corriere della Sera» e del «Giornale d'Italia», si veda N. LORENZINI, *Note*, cit., pp. 1397-1403.

⁵² Ma, attenzione, il carattere corsivo, che figurava già nella *princeps* Treves 1916, non compare invece nella Mondadori 1930, come nella Roma 1942.

⁵³ Nutrite e significativi sono, invece, le riprese e le risposdenze discorsive, foniche e tematiche tra *Leda* e *Licenza* – rimandi spesso velati che, tuttavia, stimolano il lettore a elaborare propri modelli interpretativi. Il progetto si basa, allora, sulla creazione di costellazioni di allusioni e citazioni intertestuali che, nel dare vita a una mutua tensione ermeneutica tra ambiti prosastici distinti, contraddicano la presunta separatezza dei due

ne che lo serra nell'ultima (*Nella Landa, giugno 1913*), cui corrisponde specularmente, a chiusura della *Licenza: «Venezia, giugno 1916»*. Anche l'*Annotazione* posta in chiusura del *Notturmo*, con la propria grafia così programmatica e autointerpretativa, separata distintamente dal testo che, appunto, “annota”, addirittura da un corposo *Indice dei capiversi* di ben nove pagine, fa ricorso a quel carattere, quasi a ribadire grazie a codesta scelta come non di romanzo si tratti – dal momento che in nessuna delle altre sette *Prose di romanzi* si ricorre a quel carattere per porzioni testuali significative⁵⁴.

Ebbene, mi pare che l'uso del corsivo⁵⁵, che demarca aree estese di testo, prefigurando di conseguenza prassi differenziate di lettura, svolga una funzione rilevante nella “ideologia tipografica” di questo d'Annunzio: il carattere, infatti, veicola una differenza, accredita modalità inter-

testi. Una prospettiva analitica di tale specie, atta altresì a contestualizzare le occorrenze, meriterebbe un'indagine che esorbita dal presente contributo. Valga a titolo di esempio il caso, peraltro emblematico semanticamente, del sintagma «*Il passato non val più nulla, né vale il presente. Il presente non è se non un lievito*» (LI, p. 1023), che figurava già nella *Leda*, pur formulato altrimenti («Cosicché il passato e il futuro convenivano in quel mio sentimento composto, e il presente non era se non una sorta di levame» LE, p. 895); dove, nel passaggio da LE a LI, la sintassi appare più franta, mentre il periodo, nel venir meno della congiunzione e della coordinazione, risulta maggiormente icastico. In altre occorrenze le riprese vengono segnalate da virgolette.

⁵⁴ Prove esterne che, tuttavia, assumono un rilievo sintomatico. Non è un caso, ad esempio, che il Goudet escluda *Leda* dal campo della propria analisi, poiché valuta la prova esorbitante da un'ottica di genere; così: «*Forse che sì forse che no* è l'ultimo romanzo dannunziano. Nell'esilio di Arcachon, D'Annunzio scrisse la *Leda senza cigno* la quale non fa parte della produzione romanzesca. Da una parte essa è sotto il segno della nuova guerra ed è il preludio all'intervento italiano, dall'altra è passeggiata interiore, viaggio nell'intimo dell'anima e ricerca del Mistero» (GOUDET, *D'Annunzio romanziere*, Olschki, Firenze 1976, p. 305).

⁵⁵ Il significato culturale che l'uso del corsivo e delle virgolette riveste nel sistema di Ramus è preso in esame compiutamente da Compagnon: «Les indicateurs typographiques de la répétition, les guillemets et l'italique, assurent une fonction capitale dans le système ramiste. Ils abolissent l'“indifférence” à la variété des discours où Condorcet voyait un obstacle à la connaissance avant l'imprimerie; ils séparent deux ou plusieurs niveaux dans le discours, un langage-objet et un métalangage, ou la langue enseignée et la langue enseignante» (COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 248).

pretative distinte, individua, in altri termini, una testualità scheggiata, i cui frantumi vengono ricomposti appunto sfidando la loro fuga centrifuga-centripeta. Una dimensione, codesta, che intende travalicare il singolo campione per rendersi disponibile a un'interscambiabilità totale; a un *ur-liber*, in altri termini, i cui margini non combaciano con nessun testo specifico, poiché si intersecano con tutti quelli possibili, esistenti o in fieri. In questa sfera ogni opera non si formulerebbe che come la temporanea e meteorica cristallizzazione di un materiale magmatico, sempre minacciato dall'autodistruzione ma pronto a riaggregarsi sotto altre forme. E proprio la gamma screziata di scritture che alberga tra le righe dei taccuini e nelle pagine del *Libro segreto* offre testimonianza inequivocabile di tale esuberanza creativa⁵⁶.

Accanto all'uso del corsivo, segnale di un ordine compromesso col disordine, nella *Licenza* sono le virgolette e le parentesi quadre a scandire i dislivelli tra i discorsi – quadre⁵⁷, appunto, cui si ascrive il compito di demarcare sequenze testuali munite di una certa estensione. Esse incastonano anche visivamente le autocitazioni, potenziandone le valenze semantiche, mentre, nel contempo, provvedono a rafforzare le mansioni attribuite al destinatario. Per sequenze sintattiche più brevi *Licenza* ricorre, invece, alle classiche virgolette, che contornano sia “spezzoni” tipograficamente vicini (come all'altezza di LI, p. 1038, che riprende la *Leda*), sia testi “futuri” (come si verifica in LI, p. 1059, che cita N, p. 378).

Se l'autocitazione virgolettata non è certo rara, si presenta diffusis-

⁵⁶ Noferi, da parte sua, aveva già ravvisato nella visibilità una delle peculiarità dei taccuini («immenso lessico figurato dal quale attingere il proprio discorso»), mentre in quel lessico ideale aveva colto con finezza, accanto a un artificiale ordine alfabetico, una frattura giustappositiva: «La realtà che è fermata così minuziosamente nei *Taccuini*, nella serialità delle notazioni staccate, ha lo stesso valore del tesoro accumulato nelle pagine dei vocabolari: è una somma di cose-parole, collocata in una dimensione intemporale e astratta, offerta alla avidità della sua attenzione, pronte a divenire sua 'preda' (secondo la felice espressione di Carlo Bo)» (A. NOFERI, *L'unità instabile di D'Annunzio*, in «Paragone», a. XVII, n. 202/22, dicembre 1966, pp. 131-141:135).

⁵⁷ Eccone le occorrenze: LI, pp. 946-951, 952-957, 1009-1010, 1017-1033, 1036-1037. Va inoltre rilevato come d'Annunzio tenda a rafforzare ulteriormente lo spazio tipografico incorniciato dalle parentesi quadre ricorrendo anche all'uso dell'asterisco.

sima altresì quella non perimetrata a livello tipografico. Variazioni e alternanze di tale fatta, pertanto, vanno lette sullo sfondo di strategie stilistiche deliberatamente depistanti, con l'avvertenza che codesti criteri ibridi non possono non sollecitare attese e verifiche dalle ricadute destrutturanti anche sull'attività decodificante del lettore.

Certo è che una schedatura puntuale, pronta a cogliere non solo i singoli modi autocitazionali, siano essi ipervisibili o nascosti, ma anche le strategie poste in essere rispetto ai loro contesti, potrebbe essere di notevole ausilio a un'interpretazione complessiva del *corpus* dannunziano. Dalla *Licenza*, infatti, decollano e, nel contempo, fanno ritorno in varia misura non solo i taccuini, *Leda* e *Notturmo* ma anche, in un movimento incessante che si dirama in più direzioni, *Alcyone*, *Maia*, *Allegoria dell'autunno*, *Elegie romane*, *Più che l'amore*, *Esequie della giovinezza*, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, *Elettra*, *Libro segreto*, *Il venturiero senza ventura*, *Il Fuoco*, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, *Isottèo*, *Forse che sì forse che no*, *Contemplazione della morte*, *Il libro ascetico della Giovane Italia*, *Le Martyre de Saint Sébastien*, *Trionfo della morte*, *Asterope*.

Riguadagnando le pagine del *Notturmo*, c'è da rilevare che quegli stessi segni grafici cui si è fatto cenno appaiono come assorbiti, inabissati in un tessuto testuale che, pur molto avvertito dal punto di vista autocitazionale, non si ripropone di esibirli, preferendo farne risuonare i ritmi più riposti (sebbene non meno facondi e sonori)⁵⁸.

Scelte di tale fatta, d'altro canto, hanno un'incidenza non irrilevante

⁵⁸ Nella *princeps* del *Notturmo*, dove le parentesi quadre e gli asterischi figurano assenti, l'uso dei corsivi e delle virgolette è parco, mentre nelle citazioni il carattere corsivo è posto talvolta tra virgolette. È noto in che misura il testo riprodotto nell'edizione mondadoriana di *Tutte le opere* (1947¹; 1964²) introduca alcuni elementi non originali a questo livello (inserendo, ad esempio, asterischi, mutando l'interlinea dei "capiversi", eliminando nell'*Annotazione* il corsivo e la sua numerazione a cifre romane, dislocando all'inizio l'originale *Indice dei capiversi*, reso più banalmente come *Indice*, inoltre non riproducendo il repertorio dei disegni decarolisiani, la cui funzione, finalizzata a campire lo spazio tipografico, non è certo ininfluyente). Recupera solo in parte l'apparato figurativo, pur introducendo molti asterischi, la ristampa Garzanti nei "I grandi libri" (Milano 1995), con introduzione di Pietro Gibellini, prefazione e note di Elena Ledda.

anche sul versante della funzione destinatario, la cui progettazione non può non risentire delle difformità strategiche poste in essere. Infatti nel novembre del '21 il lettore del *Notturmo* aveva già avuto modo di conoscere-riconoscere *Leda-Licenza*, edita in volume nel '16 per i tipi Treves, sebbene in parte apparsa da tempo sia su fogli di quotidiani, sia presso altre sedi, come già osservato. Quel destinatario, cioè, programmato a recepire quanto già predisposto sulla frastagliata scacchiera narrativa, sarebbe stato in grado di avviare un lavoro mnemonico che avrebbe certo sollecitato non solo la fruizione dell'opera ma anche una sua possibile interpretazione.

Il progetto d'autore, quindi, animato senza posa da un impegno prolettico e analettico nei confronti dei frantumi dei testi "da fare", travalica in parte motivazioni squisitamente pratiche, determinate da un accorto mercato editoriale in vivace ascesa, per mirare alla edificazione di un pubblico innovato⁵⁹: un lettore, in definitiva, fattosi a sua volta "notturmo", vale a dire reattivo rispetto a scontati «rossi romanzi ad uso dei portinai», e disposto, invece, a recepire un format testuale pervaso capillarmente dall'eloquenza di vibrazioni sonore – un destinatario-ascoltatore che doveva lasciarsi sedurre dalle risonanze interiori di una prosa dove i leitmotiv musicalmente ricorrenti dell'autocitazione si sovrapponevano a un'altra musica, cioè a quella ritmica e semantica della scrittura.

Una volta azzerate le istanze formali e strutturali proprie del genere poliziesco (o, in senso più lato, del *feuilleton*), si declinano quelle funzioni in un'area sì investigativa, ma a patto che il procedimento sotteso rimandi a strategie implicanti un lettore coinvolto in un "gioco" indiziario con i frammenti dei testi, quali particelle da riconoscere, riposizionare e reinterpretare senza posa. Cosicché i rinvii ai canti via via "nascosti", "celati", "nascenti", nella *Licenza*, mentre indicano un iter decodificante, presuppongono anche l'insorgere di un orizzonte ricettivo vincolato in forme diverse, persino più autonome, alla parola dell'*artifex*. Senza il

⁵⁹ Per quanto pertiene a detto campo mi attengo all'analisi condotta da Ong nel suo saggio *Il pubblico dello scrittore è sempre una finzione* (ONG, *Interfacce della parola*, cit., pp. 63-91).

II. *La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo*

progetto sotteso di una collettività legittimata a recuperare le funzioni del pubblico dell' *orator*, e i criteri di vicinanza e di prossimità, di competenza orale e di sollecitazione della memoria che lo avevano caratterizzato, il procedimento autocitazionale avrebbe corso il pericolo di non essere "recitato" con competenza.

Zumthor ha scritto a proposito della retorica della oralità e della intertestualità:

Le texte de rhétoricien est fondamentalement oratoire. Promu par la voix dans l'assemblée, il est acte, travail où s'investit (et se manifeste au niveau rhétorique) par l'intertexte une idéologie qui constitue la forme de ses formes. Réalisé en situation de dialogue virtuel, il s'inscrit dans un espace impliquant la présence physique de l'énonciateur et de l'auditeur, avec les relations complexes qui les unissent et surdéterminent les modalités de sa signification, selon l'axe d'une communication qui est aussi celui d'un désir. Mais l'objet de ce désir recule, sur la scène du théâtre princier, fantasmatique. Lieu de cette pulsion, le sujet se dé-place dans le discours qu'il énonce; et par-delà cette rupture que marque le silence spectaculaire où tombe sa voix, son auditeur ne perçoit qu'un Autre méconnaissable, lui-même, émietté dans les débris d'un miroir⁶⁰.

D'Annunzio, oramai proiettato al di là dei modelli narrativi naturalistici, prontamente avvertiti come obsoleti, poiché irrigiditisi in una parabola diegetica ritenuta superata a questa altezza, aveva perseguito tale disegno inscrivendo il vocativo della dedicataria nel tessuto della propria prosa: anche disseminando di una fitta serie di "o Chiaroviso" quelle pagine, motivati da una funzione conativa percorsa da un'insistita vocazione anaforica e autocitazionale, quello che si palesa è un progetto intimamente dialogico-orale. E si tratta di un piano di lavoro che, nel

⁶⁰ P. ZUMTHOR, *Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique*, in «Poétique», cit., pp. 317-337:334-335. Per un'analisi di più vasto respiro rimando a ID., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. it. di C. DI GIROLAMO, Il Mulino, Bologna 1984 (Paris 1983).

passaggio da un'idea di pubblico-folla oggetto a una di pubblico-individuo, percorso in misura maggiore da etimi soggettivi, implicava altresì la riconversione della sagoma dell'oratore in un'istanza più aderente a quella del narratore⁶¹. Una volta ovattato il "rumore" più plateale, l'"effetto" cui si aspira (giacché di strategia comunicativa, comunque, si tratta) sarebbe il recupero di sonorità implicite, inabissate nel tessuto testuale, le cui risonanze si giovano dell'ascolto-ricezione altrui.

⁶¹ Ricorro al termine "narratore" nell'accezione proposta dal magistero benjaminiano. Infatti lo studioso, valutando la polarità "narrazione"- "romanzo", ha attribuito a esso un quoziente perspicuo di oralità: «L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute» (W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cura e trad. it. di R. SOLMI, Einaudi, Torino 1962; Frankfurt am Main 1955). L'autocitazione, allora, nella prospettiva che qui più mi interessa, risulta connessa ai procedimenti di credibilità e di trasmissibilità del messaggio artistico.

CAPITOLO III

Per una retorica dello sguardo

In una sezione non irrilevante della produzione del pescarese è ravvisabile la ricorrenza di una macro-metafora molto articolata. Il campo semantico che essa elegge è da ricondurre a una tematica, quella afferente allo “sguardo”, innegabilmente strategica per l’immaginario dannunziano. Trattasi di un’opzione che va intesa come vista focalizzata, ovvero in quanto modalità prospettica, quindi per eccellenza selettiva, di concepire l’attività dell’occhio che guarda. Attorno a detto “sguardo”, infatti, si rapprende una fitta serie di significati: la luce, la penombra, l’oscurità, i toni e i colori. Accanto a essi ecco farsi avanti una sequenza nutrita di sinonimi e antonimi, pronti a irradiare uno spettro significante frastagliato, nel cui dominio una stratificata quanto complessa polisemia coabita accanto a un orientamento più denotativo-realistico.

Sulla scia di una tradizione letteraria di ampio respiro¹, l’occhio che guarda assume a medium codificante che, nel tentativo di catturare la

¹ Per una disamina di questa complessa quanto discontinua tradizione rimando a STAROBINSKI, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. di G. GUGLIELMI, Einaudi, Torino 1975 (Gallimard, Paris 1961, 1970). Il volume affronta questioni sia teoriche che critiche connesse al “legame vivente” che appunto lo sguardo pattuisce tra la soggettività e il mondo, problematizzando sia lo statuto del realismo, sia i criteri stessi della comunicazione intersoggettiva. Mi pare particolarmente fertile di suggestioni per il “caso” d’Annunzio, il contributo dedicato a Racine, risalente al 1954 (*Racine e la poetica dello sguardo*, pp. 55-72), poiché traduce lo sguardo in una sorta di “atto” teatrale, concependolo come desiderio di possesso e di distruzione, connotato da una crudeltà auto ed eterodiretta.

semanticità sconfinata del reale, pratica un'attività ambivalente: per un verso sembra esibire una fiducia quasi naturalistica nella interpretabilità dell'*extérieur*, mentre, per un altro, aspira a obliterare il mero dato fenomenico; ciò proprio dando vita a una sequenza composita di letture eterodosse, rimandanti al sogno, alla visione e all'allucinazione.

Una delle formulazioni più esemplari della dilatazione imposta alla sfera semantica della vista figurava già nel *Solus ad solam*² – il diario, disseminato di tracce epistolari e autobiografiche, edito postumo nel 1939 – e proprio all'altezza dell'incipit, pronto a teorizzare programmaticamente la singolarità di quell'attività fisica e psichica sia rispetto alla narrataria, Giusini, come nei confronti del proprio atto di scrittura:

SCRIVO per veder chiaro in me e intorno a me. Sembra che il sole si sia oscurato e che la mia notte insonne continui senza fine. Accendo una lampada perché io vegga, perché i tuoi chiari occhi veggano quando si risveglieranno. Ti rimanga almeno la testimonianza del mio amore vigilante e fedele. Se tu sei senza riposo, io sono senza riposo. Non ho dato tregua neppure per un attimo al mio dolore irrequieto. Respiro la tua follia: la mia anima è dilatata nel terrore come i tuoi occhi; guarda il buio, teme i fantasmi e le macchie. (SAS, p. 2571)

Il passo, contrassegnato da accorte specularità e iterazioni, in quella ricerca di luce posta ad epigrafe («veder chiaro») destinata a rovesciarsi nelle ultime parole in oscurità («guarda il buio»), veicola grazie alla similitudine e alla metafora un'espansione di significati che prefigura un complesso itinerario “notturno” di vita e di scrittura.

La motivazione iniziale, a tal punto perspicua e solare, quasi “alcionia”, percorre uno spazio tutto interiore di verifica e di autoanalisi dove

² Mi attengo all'edizione del *Solus ad solam* [d'ora in avanti SAS] compresa nel tomo secondo di *Prose di ricerca*, a c. di ANDREOLI e ZANETTI, cit., che riproduce l'edizione 1950, curata da Egidio Bianchetti, per il terzo volume delle *Prose di ricerca* mondadoriane. Filologicamente ineccepibile il sondaggio che Ciani ha dedicato all'opera: CIANI, *Censure e rimaneggiamenti non d'autore nel «Solus ad solam» di Gabriele d'Annunzio*, in «Studi di filologia italiana», LVI, 1998, pp. 321-344.

III. Per una retorica dello sguardo

la vista, la propria come quella dell'altro, diventa uno strumento finalizzato a fissare tempo e memoria («la testimonianza»), a estendere il senso dell'evento, contingente ma "brutto"³, nel tentativo ossessivo di imprimergli il suggello della bellezza e della poesia, sottraendolo così a una casualità di segno negativo.

Ecco che le pupille di Giusini, dilatate nella follia, soggiacciono a un criterio affine a quello che presiede, formalmente come retoricamente, alla prosa del *Notturmo*⁴, cioè all'unica legge che governa anche il mondo mitico, accomunandolo al linguaggio⁵: un principio metamorfico. Così quegli occhi sbarrati sul reale "brutto" devono rigenerarsi per assumere le fattezze di un'altra entità, l'anima appunto, suggerendo che sussista un andamento speculare, caro, del resto, alla tradizione simbolista, tra anima e occhio – una simbiosi che provvede a equipararne gli ambiti («la mia anima è dilatata nel terrore come i tuoi occhi»). Proprio detta attività assurge a principio di mutamento e di trasformazione, divenendo atto di creazione poetica. Nel passo citato, allora, si potrebbe ravvisare *in nuce* tutta la "menzogna" artistica⁶ che permea la formulazione del diario⁷ – quel suo «veder chiaro» che si sottrae a ogni intento realistico-oggettivo per farsi pura visione, generata da un occhio catalizzatore e trasformato-

³ Per un'analisi magistrale delle epifanie del "brutto" nella letteratura novecentesca rimando a G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970.

⁴ Per la linea di ricerca che conduce dal *Solus* alle *Faville* indi al *Notturmo* si veda M. RICCIARDI, *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, Giappichelli, Torino 1970, pp. 219-237.

⁵ Resta tuttora di singolare interesse la ricerca condotta da Cassirer, nel fare interagire il linguaggio del mito con la retorica della metafora: E. CASSIRER, *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dei*, trad. it. di V. E. ALFIERI, Garzanti, Milano 1975 (New York 1959).

⁶ Un'attenta lettura di Roncoroni si è già soffermata sulle menzogne perpetrate dall'autore circa i tempi e i modi della composizione del testo: F. RONCORONI, *Introduzione*, in D'ANNUNZIO, *Solus ad solam*, Mondadori, Milano 1979, pp. 5-56.

⁷ Guglielminetti ha riservato una lettura attenta alle scelte strutturali e narrative del testo, ricondotte a una tipologia in prevalenza diaristica: GUGLIELMINETTI, *Né romanzo né autobiografia: il «Solus ad solam»*, in «Il Verri», n. 5-6, 1985, pp. 102-116; ora in ID., *A Chiarezza di Me*, cit., pp. 49-59.

re. Insomma, nel *Solus* in termini quasi programmatici, attorno alla vista si catalizza una costellazione di significati che tende a colonizzare la sfera del fare artistico e che, nell'estenderne l'asse paradigmatico, attiva i sensi per addizione e moltiplicazione, qualificando altresì il laboratorio medesimo della scrittura. Non a caso la dilatazione degli "occhi"- "anima" solleciterà sul piano retorico la formulazione di espansioni d'altra specie, sia in direzione analogica, sia in rapporto ai diversi registri dei campi semantici⁸.

In altre parole, non si tratta già di rilevare come le virtualità dello sguardo, a partire dalla tradizione classica e fino alle estetiche romantiche, simboliste e decadenti, chiamino in causa la vista "altra" del poeta, in quanto potenzialità visiva atta a sovvertire le tenebre in luci di una vista seconda, quanto piuttosto di verificare in che misura quello stesso sguardo si manifesti formalmente a livello di discorso.

Se «Vedere apre tutto lo spazio al desiderio, ma vedere non basta al desiderio»⁹, ciò avviene per il fatto che, anche per d'Annunzio, l'atto del vedere attiva un orizzonte di attese e di relative verifiche che, se trovano un corrispettivo non solo puntuale ma anche ammaliante in ambito mitico, implicano nel contempo un affrancamento dai limiti della vista stessa e una proiezione verso una «seconda vista»¹⁰.

⁸ Si confronti a questo proposito S. ULLMANN, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, trad. it. di A. BACCARANI e L. ROSIELLO, Il Mulino, Bologna 1966 (Oxford 1962). Per una lucida trattazione delle teorie moderne della metafora, in ogni loro aspetto, filosofico, grammaticale, psicologico, semiotico ed ermeneutico, cfr. S. BRISOSI, *Il senso della metafora*, Liguori, Napoli 1985. Inoltre rimando almeno a A. HENRY, *Metonimia e metafora*, trad. it. di P. M. BERTINETTO, Einaudi, Torino 1975 (Paris 1971).

⁹ STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, cit., p. 8.

¹⁰ Come notava Starobinski, «I miti e le leggende si trovano qui straordinariamente d'accordo. Orfeo, Narciso, Edipo, Psiche, la Medusa ci insegnano che a forza di volere estendere la portata dello sguardo, l'anima si offre all'accecaimento e alla notte» (*ivi*, p. 9). Per una lettura affascinante dei nessi ricorrenti tra mito, quello orfico per antonomasia, e sguardo, nel loro relazionarsi con i tempi della notte e del sogno, cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit.; dove, a proposito della creazione artistica, si osservava: «Chi si consacra a un'opera viene attirato al punto dove essa è sottoposta alla prova della sua impossibilità. È un'esperienza propriamente notturna, è l'esperienza della notte» (*ivi*, p. 139). Ancora, il mito di Orfeo, ossia quel paradigma narrativo di cui l'occhio che guarda,

III. Per una retorica dello sguardo

Lo sguardo, in sostanza, è provvisto di spiccati caratteri metamorfici, dal momento che aspira a divenire altro da sé – parola, ad esempio. Le peculiarità che lo pervadono di attivare una relazione, di porsi quale legame “vivo” tra l’io e l’altro, gli permettono di farsi tramite e, assieme, superamento, grazie appunto a quella «seconda vista» che per d’Annunzio potrebbe coincidere con il dominio retorico del discorso. Questo si formulerebbe come una sorta di sovrastruttura della lingua “naturale” dello sguardo, radicato ma, contemporaneamente, sbalzato in un oltre, nel superamento di una concezione del linguaggio in quanto mera trascrizione immediata di rapporti del tutto trasparenti tra parola e cosa. Appare evidente, d’altro canto, come codesta preferenza accordata al versante allusivo e fascinatore del linguaggio, come a opzioni stilistiche e retoriche ben determinate, vada letta sullo sfondo delle poetiche simboliste e decadenti di fine secolo¹¹.

Certo l’«eccesso» dello sguardo, in quanto «uscita fuori dal luogo che occupa il nostro corpo», per rifarmi alle parole di Starobinski, sottintende un intento trasgressivo, una sorta di libertinismo intellettuale¹² radicato nella corporeità¹³ e, insieme, teso a superare le barriere di

in quanto personaggio del *Notturmo*, sembra seguire le tacite e poetiche orme, coniuga in modi imprescindibili sguardo e scrittura: «Scrivere, incomincia con lo sguardo di Orfeo. Questo sguardo è l’impulso del desiderio che spezza il destino e la preoccupazione del canto, e, in questa determinazione ispirata e incurante, esso raggiunge l’origine, consacra il canto. Ma, per arrivare a questo istante, Orfeo ha avuto bisogno della potenza dell’arte. [...] Per scrivere, bisogna già scrivere. In questa contrapposizione devono essere posti anche l’essenza della scrittura, la difficoltà dell’esperienza e il salto dell’ispirazione» (ivi, p. 151).

¹¹ Per una disamina compiuta rimando a MARABINI MOEVS, *Gabriele D’Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, cit.

¹² Annotava Campo, a proposito della cifra mercuriale dell’avventuriero, maestro di sprezzatura: «la sprezzatura al suo limite più secolare è certo uno dei caratteri dell’avventuriero; un carattere mercuriale, ambivalente, imponderabile, nel quale persiste tuttavia il seme della grazia» (C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 106).

¹³ Per una lettura, attenta anche ai versanti retorici, dei nessi ricorrenti tra sensi e parola operanti nel laboratorio dannunziano e delle suggestioni determinanti che le estetiche *fin de siècle* vi apportarono cfr. LORENZINI, *Il segno del corpo (saggio su d’Annunzio)*, cit.

quella “radice” che, proprio in ambito formale, reperisce gli strumenti più idonei per la sua realizzazione. Ebbene, codesta valenza trasgressiva dell’occhio dialoga a distanza ravvicinata con interessi e peculiarità che saranno anche di molta avanguardia surrealista¹⁴, mentre sottende una polemica serrata nei confronti di una concezione codificata del linguaggio, in quanto *maya*¹⁵, e una ricerca alternativa di strumenti di comunicazione artistica.

Quella ricerca indefessa portata avanti da Baudelaire del rapporto parola-cosa, fino a pervenire alla scoperta della *vis* incontrastata dell’oggetto stesso, della sua autonomia e della libera capacità associativa che lo permea, al di fuori delle intenzioni organizzative e ordinatrici del

¹⁴ Il movimento surrealista, come noto, esaltò in termini trasgressivi il topos dell’occhio, soprattutto in ambito figurativo. D’altro canto uno dei maestri più accreditati dall’avanguardia francese, Isidore-Lucien Ducasse, conte de Lautréamont (1846-1870), nei suoi sei *Chants de Maldoror*, apparsi a Parigi tra il 1868 e l’anno seguente, precorse una sorta di ossessione visiva che troverà lettori attenti tra i surrealisti, ma che non sembra del tutto lontana neppure da cadenze dannunziane. Così l’occhio ossessivo di Lautréamont non rifugge dalle plaghe dell’orrido, del sadico e del blasfemo, fissando il proprio sguardo sbarrato sulle «délices de la cruauté» (*Oeuvres complètes*, a c. di P.-O. WALZER, Gallimard, Paris 1970, p. 47). Pur non avendo modo in questa sede di dare conto dettagliatamente dei poteri allucinatori di questo «oeil en feu» (p. 53), «de manière à ne laisser échapper aucune perspective» (p. 237), basti citare un breve passo per cogliere affinità tematiche e assonanze formali con la scrittura dannunziana: «J’ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux enfoncés dans l’orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l’acier fondu, la cruauté du requin, l’insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l’hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au-dehors, les plus froids des mondes et du ciel» (*Chant premier*, strophe 5, p. 48). Una strofe dei *Chants*, per la precisione la settima del *Chant deuxième*, dal titolo *L’hermaphrodite*, comparve in versione originale su «Lacerba» (n. 15, 1913). Da André Breton a Gaston Bachelard, da Ferdinando Giolli a Maurice Blanchot, da Valéry Larbaud ad Albert Béguin, da Philippe Soupault al Maurice Nadeau dell’*Histoire du surréalisme* (Paris, Seuil, 1945), è stato comprovato, del resto, che Ducasse rappresenti una tessera significativa del mosaico cui hanno dato vita le avanguardie artistiche del primo Novecento europeo.

¹⁵ Circa la distinzione dei concetti di *maya* e *atopos* nella prospettiva del linguaggio si veda BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. GUIDIERI, Einaudi, Torino 1979, pp. 38-39 (Paris 1977).

III. Per una retorica dello sguardo

soggetto¹⁶ – ricerca che promuoverà la scissione fenomenologica tra *voyant* e visibile e il rovesciamento del punto di vista nel sogno, in quanto dimensione atta a recuperare le coordinate di un mondo altrimenti non riconoscibile¹⁷ – trova in d'Annunzio un momento significativo di verifica.

Nel *Notturmo* la scoperta di una realtà fisica, dotata di una propria autonomia fenomenologica, sembra aver acquisito un'evidenza icastica. Si tratta di una realtà, insomma, oramai sfuggita al dominio del soggetto e pervasa delle cifre del “brutto” – parametro estetico che il d'Annunzio alcionico aveva relativizzato o, addirittura, negato, elaborandone le terribili derive e appellandosi a una sorta di “segnicità” universale, animata dalla volontà dell'*artifex* di attribuire segni e sensi a quel reale in fuga. La scoperta di un tutto non plasmabile, ovvero del fondo irriducibile che l'oggetto possiede in piena autonomia, non significante altro se non se stesso, comporta un mutamento del punto di vista del soggetto, ovvero del suo modo di focalizzare e di interpretare l'*extérieur*. Il testo, allora, potrebbe anche andare letto come la testimonianza di un dissidio insanabile tra il proposito di attribuire sempre e comunque un senso, al fine di ripristinare quella “segnicità” primigenia compromessa, e la constatazione della impermeabilità ostinata del reale a conformarsi a detta rifondazione.

Se lo sguardo implica la istituzione di una relazione¹⁸, di un nesso

¹⁶ In merito cfr. CURI, *Analoga e allegoria*, in «Il Verri», cit., pp. 67-78.

¹⁷ Prendendo in esame autori che vanno da Baudelaire a Lautréamont, da Huysmans al d'Annunzio del *Compagno dagli occhi senza cigli*, da Bataille a Zanzotto, un saggio di Ossola ha sondato proprio i mutamenti intercorsi tra “visibile” e “reale”: C. OSSOLA, «Un oeil immense artificiel»: il sogno 'pineale' della scrittura, in «Lettere italiane», XXV, n.4, 1983, pp. 457-479; ora in ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 143-171. Una lucida analisi in merito ha condotto F. MASINI, *Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio nella interpretazione del giovane Hofmannsthal)*, in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 283-297. Rinvio inoltre al contributo metodologicamente rilevante di A. SACCONI, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Liguori, Napoli 1987.

¹⁸ E Starobinski ha osservato: «Infatti, per sguardo si deve qui intendere meno la facoltà di raccogliere delle immagini che di stabilire una relazione» (STAROBINSKI, *L'oc-*

tra occhio e soggetto, ciò non può non investire il ruolo dell'*artifex*, dal momento che anch'egli ha organizzato le proprie strategie di intervento sul reale basandosi su quel medesimo criterio relazionale che presiede allo sguardo; vale a dire sull'intento di imporre un rapporto, fondare un legame, condurre scelte prospettiche in cui la centralità ossessiva attribuita all'io che guarda è chiamata a decifrare il "leggibile" e il "non leggibile", cogliendone analogie e difformità, per poi tradurre entrambi i poli in *parole*.

Il caso del *Fuoco*, la cui scrittura – e non limitatamente alla prima parte, là dove Foscarina sembra non avere ancora acquisito piena autonomia di sguardo (e sagoma compiuta di personaggio), se deve sottostare all'occhio interpretante di Stelio Effrena e al suo assillante «Imaginate» – è pervasa dal proponimento, certo programmatico, di tutto vedere e di tutto focalizzare, non esitando a catturare ogni sfumatura di luce e di colore, mi pare molto indicativo:

– Imaginate, Fosca, se potete, senza sbigottirvi, l'èmpito e l'ardore della smisurata anima nel mescolarsi alle energie elementari per concepire questi suoi mondi! Imaginate l'Alighieri, pieno già della sua visione, su le vie dell'esilio [...]. Imaginate la plenitudine di quell'anima nel contrasto delle necessità comuni e delle infiammate apparizioni che gli si facevano incontro di repente allo svolto di un cammino, sopra un argine, nella cavità di una roccia, pel declivio di una collina, nel folto di una selva, in una prateria canora di allodole¹⁹.

Grazie al potere di quell'occhio che scruta, mentre non si limita a elaborare la propria visione ma la impone anche a colei che ha accanto, formulando quell'«Imaginate» come una recisa violazione della libera scelta di visione dell'interlocutore, lo sguardo assume la valenza di un possesso, non molto diverso da un atto di "penetrazione":

chio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud, cit., p. 8).

¹⁹ Cito il romanzo [d'ora in avanti F], edito presso Treves nel 1900, dal secondo volume di *Prose di romanzi*, a c. di LORENZINI, cit.; qui F, p. 468.

III. Per una retorica dello sguardo

Ella fu come una preda per quegli occhi voraci, che la fissavano talvolta con una violenza intollerabile. Ella conobbe così un altro modo d'esser posseduta. [...] Ella conobbe così un altro tormento. Si chiuse e si contrasse, sotto lo sguardo dell'indagatore, come per impedirgli di penetrarla e di rapirle quella vita segreta. Ebbe terrore del veggente. «Egli leggerà nella mia anima le mute parole che porrà in bocca alla sua creatura, e io non potrò pronunziarle se non su la scena, di sotto alla maschera!» (F, p. 469)²⁰

Soggetta all'occhio implacabile del personaggio veggente, la valenza relazionale dello sguardo assume i tratti di una lettura che si fa svelamento, mentre l'altro, cui è stata impedita la formulazione di uno statuto interpretativo autonomo, si riduce (pirandellianamente) a maschera.

Ecco che, alla luce dello sguardo, si giunge a verificare un insieme di contiguità parallele, poiché proprio a esso vanno associati i fattori più indicativi della narrazione: il personaggio e la sua interpretazione delle istanze e delle voci che lo attorniano. Lo sguardo, pertanto, diventa un medium di creazione e di visione che, paradossalmente, riproduce un *telling* di impostazione naturalistica, pur esasperandone gli assunti, approdando al rovesciamento di quella fiducia nel narrare là prioritaria²¹. In altre parole, proprio l'intenzionalità onnisciente che pervadeva tale narrativa, dove un autore-narratore regista dettava opzioni che evidenziavano le sue facoltà discrezionali, in d'Annunzio, nel suo monologismo autoreferenziale, pervengono a una discrezionalità talmente ossessiva da configurarsi come uno stadio avanzatissimo di centralità dei poteri del narratore – dominante che si palesa in quello sguardo “assoluto”, poiché non dialettico, diretto a negare recisamente quel “nulla” nietzschiano che incombe.

²⁰ Non mi sono riproposta in questa sede di prendere in esame compiutamente le sconfinate facoltà visive dell'Imaginifico Stelio, le cui implicazioni formali, retoriche ed estetiche sono relevantissime.

²¹ Per una verifica critica dei tempi e dei modi dell'allontanamento della scrittura dannunziana da moduli prettamente naturalistici si veda GUGLIELMINETTI, *L'orazione di D'Annunzio*, ristampato in ID., *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, cit.

Come a ribadire il disperante nichilismo che permane implicito in quella esibizione di onnipotenza di sguardo, basti riandare a un celebre passo, tratto da *Il compagno dagli occhi senza cigli*²², datato «Gennaio, 1900, in Settignano di Desiderio»²³, lo stesso anno della stampa del *Fuoco*²⁴:

Non so terrore più profondo di quello che m'occupa quando, nella pausa della mia propria volontà che mi crea, io vedo accorrere dall'infinito il vento senza nome e in esso agitarsi la polvere del passato e levarsi contro a me non come ombre delle cose che furono ma come aspetti di quelle che sono per essere: ond'io non riconosco più la successione della vita né la mutazione della sua sostanza, ma avverto entro me una specie d'immobilità veggente, simile a quella dell'occhio che mi s'aperse quando nacqui lagnandomi, sopra al quale mi s'appassisce la palpebra e le ciglia si diradano²⁵.

Fatto sta che la «immobilità veggente» che avvince l'io che scrive, obbligandolo a tutto vedere e a tutto subire in passività, dialoga a distanza ravvicinata con la condizione d'onnipotenza di Effrena e, specularmente, con la paralisi che sembra minacciarlo.

Nella scrittura autobiografica de *Il compagno dagli occhi senza cigli*, d'altro canto, uno dei fattori più precipui della scelta visiva, ascrivibili alle virtualità veicolate dallo sguardo di pattuire relazioni, di farsi tramite tra l'io e gli altri, risulta infranto. La prima persona, infatti, asserisce: «non riconosco più la successione della vita né la mutazione della

²² Il racconto lungo apparve in un primo momento sul «Corriere della Sera» in più puntate, tra fine dicembre 1912 e l'inizio del febbraio dell'anno seguente, per confluire poi, subita una vicenda filologica molto articolata, nel secondo tomo delle *Faville del maglio* (Treves, Milano 1928).

²³ Cito *Il compagno* dal primo tomo di *Prose di ricerca*, curato da Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti (cit., p. 1557).

²⁴ Fin dall'incipit, del resto, la voce del narratore avvalorava l'ipotesi di una contiguità non solo temporale col *Fuoco*: «HO LAVORATO quasi tutta la notte al mio romanzo veneziano. Se questo ardore mi dura, fra tre settimane l'avrò compiuto» (ivi, p. 1451).

²⁵ Ivi, p. 1461.

III. Per una retorica dello sguardo

sua sostanza»; e, nel constatarlo, non fa altro che negare la progressione diacronica dell'esistenza, prendendo piena coscienza, con «terrore [...] profondo», del fluire incessante di passato e futuro, e dell'accamparsi di un presente patito ineluttabilmente come continuo e perpetuo. Una scissione d'altro genere, quindi, alberga nella divergenza della diacronia: essa si annida proprio nella sfera oculare, che non riesce a formularsi dialetticamente. Ecco che il pathos dell'assillo del presente, il cui esito può andare correlato col nulla totalizzante nietzschiano, ipotizza la presenza di alcune analogie, anche se di segno negativo, col superominismo. Certo è che la condizione di lucido terrore della «immobilità veggente», qui prescritta da un'implacabile focalizzazione acronica, riesce molto affine a quella del *Notturmo* – prova che si contraddistingue non solo per una tipologia di scrittura autobiografica ma anche per strutture e forme narrative accomunabili a quelle de *Il compagno*.

Nel *Notturmo*, infatti, si realizza appieno quella intuizione eloquente che era già stata formulata con lucidità nel brano de *Il compagno*, evocante la recisa negazione di diacronia²⁶ che, come già notato, appare intrinsecamente connessa alle aspettative dello sguardo. Quella «immobilità veggente», là solo annunciata – grazie a una preveggenza quasi divinatoria da parte dell'autore reale della propria vicenda esistenziale – si articola e si sviluppa nel testo del '21 con una dovizia mirabile di visioni, allucinazioni e sogni.

Lo sguardo creatore “viaggia”, qui, in ogni direzione, inseguendo piani temporali non solo sovrapposti e incrociati, ma anche concentrici; esso porta avanti altresì una verifica insistita dello spazio in cui operano sia l'occhio del personaggio, sia le focalizzazioni provenienti dall'esterno;

²⁶ Per una disamina della temporalità del presente nel *Notturmo* cfr. BÁRBERI SQUAROTTI, *La tragicità notturna*, in TIBONI (a. c. di), *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 9-28 e F. SPERA, *Le forme del racconto notturno*, in *ivi*, pp. 199-215). Rilevanti per la mia lettura i contributi seguenti: G. LUTI, *D'Annunzio notturno e l'avanguardia storica*, in *ivi*, pp. 113-124; COSTA, *D'Annunzio «notturno» e la prosa d'arte*, in *ivi*, pp. 137-151; MARIANO, *La trasformazione della realtà ovvero «É mia Madre!»*, pp. 225-238; V. MORETTI, *Il Notturmo in diacronia. Aspetti lessicali per una significanza storica e letteraria del concetto di “notte”*, in *ivi*, pp. 257-265.

un occhio, codesto, che tollera non solo prospettive “anteriori”, in quanto vista calata nella memoria, ma anche di natura corporea, allorché fa riferimento alla fisiologia di una retina oramai caduta. Assieme all’asse temporale, quindi, sono insidiate le stesse coordinate spaziali – ed è propriamente lo sguardo a infrangere i parametri spazio-temporali, per ridurli a un magma indistinto. L’effetto visivo e la parvenza ottica, allora, si sostituiscono all’“effetto del reale”²⁷, favorendo l’edificazione di una dimensione narrativa labirintica e caotica, dove signoreggia il disordine.

Il Borgese critico aveva già avuto modo di notarlo:

lasciamo Venezia e Bocca d’Arno, la madre veneranda e il melodioso pastore. Ma ecco un improvviso ostacolo ci arresta. Non si passa di là. E nemmeno dall’altro lato. E neanche dal terzo. Dovunque ci volgiamo, il nostro capo batte contro una muraglia. La quale è uno specchio. Guardiamo con ansietà nelle vaghe e fantastiche lontananze: sono i medesimi quadri, le medesime statue, i medesimi gruppi infinitamente ripetuti, con rifrazioni ed inversioni e giochi di luce per mirabile sistema di spiragli e di riflessi artificiosi proiettati dall’uno contro l’altro cristallo. [...] L’universo dannunziano è un labirinto di specchi²⁸.

E il «labirinto di specchi» metaforizza appieno una condizione di apertura visiva totale, di ostinata tensione ad abbattere le barriere referenziali dell’oggetto, per aspirare a formulare altre visioni e altre prospettive, inabissandosi in una progressione *ad infinitum* che si rivela, in definitiva, fallace – anche se poi c’è da dire che detta fallacia rappresenta un tratto costitutivo della weinrichiana “menzogna” del fatto artistico.

²⁷ I termini più indicativi del dibattito critico riservato al concetto di realismo figuravano già nel numero monografico, dal titolo *Le discours réaliste*, di «Poétique» (n. 16, 1973). Il saggio che ha inaugurato detto dibattito, rendendolo teoricamente e polemicamente significativo, è stato BARTHES, *Critica e verità*, trad. it. di C. LUSIGNOLI e A. BONOMI, Einaudi, Torino 1969 (Paris 1966).

²⁸ Cito il saggio di Giuseppe Antonio Borgese, risalente al 1909, nella riedizione mondadoriana (*Gabriele d’Annunzio*, Milano 1983, p. 120), che si avvale di un’ottima introduzione di Anco Marzio Mutterle (pp. 5-18).

III. Per una retorica dello sguardo

L'artifex gioca poeticamente col proprio occhio destro, lesionato in modo irreparabile in occasione di un incidente aviatorio risalente al gennaio 1916²⁹, dal momento che attorno al globo oculare si addensano due ordini di prospettive, più fisiologica l'una, investente un dominio spiccatamente psichico l'altra. Occorre precisare, tuttavia, che i due livelli non sono destinati a restare distinti, poiché interagiscono, sfruttando diversità e incoerenze semantiche al fine di organizzare una retorica sapientemente pronta a far interagire enti concreti e astratti, come a volere correlare in modo ossessivo quell'endiadi del proprio io rispetto all'epifania "esplosa" degli oggetti.

Dedico una prima esemplificazione a saggiare i rapporti ricorrenti tra ente astratto e concreto:

Sembra che la mia ansia soffi sul tizzo ardente che ho in fondo all'occhio. Vampe e faville s'involano nel turbine dell'anima (N, p. 11)

Le lacrime che esprime l'anima e quelle che versa la palpebra irritata sono amare dello stesso sale? (N, p. 208)

Toccate con la melodia il fondo della mia piaga, a suscitarmi i colori indicibili che non appaiono se non nello spettro luminoso delle stelle (N, p. 212)

I campioni adducibili potrebbe essere numerosi, a ribadire l'intento di considerare gli oggetti e i fattori mentali secondo criteri reciproci e simultanei, potenziandone le rispettive valenze e, di conseguenza, il loro tasso di espressività.

L'alternanza insistita di astratto e concreto, che dà vita a specularità semantiche di singolare pregnanza, come dimostra il primo esempio riportato, in cui i due dati afferenti al polo astratto («ansia», «anima») incorniciano i termini della fisicità, evidenziata anche dalle voci verba-

²⁹ La biografia dell'Ulivi, accorta nel cogliere il significato attribuibile a fattori memoriali e alle loro ricadute stilistiche, si è dimostrata molto attenta alla interpretazione della fase notturna e alla funzione avuta dal cronotopo veneziano: ULIVI, *D'Annunzio*, cit.

li, altrove si cristallizza in forme segnate da una disorganicità palese. Anche la retorica del periodo, del resto, cristallizzata attorno a moduli frammentari e discontinui, obbedisce a criteri affini.

Questa sollecitazione a contaminare i piani semantici dell'astratto e del concreto nel *Notturmo* non pertiene alla sola sfera dei significati connessi all'occhio, ma invade in larga misura ogni tratto espressivo:

Doppio taglio dell'azione ogni giorno affilato, che pareva fendere la massa opaca e pigra della tristezza circostante (N, p. 35)

L'aria ridiventa di cristallo gelido sotto l'acuto diamante della rapidità (N, p. 119)

Il cuore mi batte nella gola, mi pulsa nel palato, mi urta nei denti. La realtà squarcia il mio sogno; il mio sogno taglia la realtà (N, p. 121)

Il lembo d'una bandiera mi benda. È la bandiera rossa di Trieste. L'ho di continuo sul capo. A tratti ondeggia, s'abbassa e mi copre. Riempio le sue pieghe col mio affanno (N, p.129)

La grande lezione simbolista non è stata certo parca di indicazioni in questa linea, nel suggerire correlazioni insistite tra senso e senso, come tra cosa e parola, favorendo un dialogo incessante, dominato da un andamento sinestesico³⁰.

Mentre il ricorso alla figura retorica della metafora appare limitato, una vastissima sezione del testo attinge ai procedimenti analogici della similitudine. Pertanto un nesso sintattico interviene a disporre in sequenza le due parti del periodo, confermando lo spiccato gusto dannunziano per una scansione bimembre, specularmente quindi, del rapporto analogico:

³⁰ Rimando a proposito ai diversi contributi compresi in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.; si vedano, inoltre, i sondaggi che Raimondi ha dedicato a detta problematica: RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, cit.

III. *Per una retorica dello sguardo*

Sotto la benda il fondo del mio occhio ferito fiammeggia
come il meriggio estivo di Bocca d'Arno (N, p. 6)

La sabbia brilla nella mia visione come mica e quarzo. Mi
abbarbaglia, mi dà la vertigine e il terrore, come il deserto libico
quando quella mattina cavalcavo solo verso le tombe di Sakkarah
(N, p. 7)

Sento il mio pallore ardere come una fiamma bianca (N, p.
124)

Gli occhi sono aperti come le corolle alla prima ora della luce
(N, p. 213)

La predilezione per una tipologia di periodo bimembre, la cui sintagmatica è determinata dalla similitudine e da nessi modali e avversativi, rimanda quindi a una simmetria nutrita di sensi e di allusioni che attingono al dominio oculare. Nella misura in cui lo sguardo attiva la bipolarità del reale, il periodo, da parte sua, assume a livello retorico un'articolazione speculare e bifocale³¹. Insomma, occhio e periodo operano assimilati nelle loro cadenze – e ciò costituisce un dato eloquente del nesso che connette i processi percettivi e la progettualità della scrittura.

Anche in questo caso l'esemplificazione potrebbe essere copiosa:

Le campane tacciono, ma l'aria sembra fremere nell'attesa del
loro suono angelico (N, p. 480)

Il cielo grigio si abbassa sul mio capo, come una cappa di
ferro (N, p.102)

Ho il petto pieno di grido, e non odo la mia voce (N, p. 111)

³¹ Le diverse fasi del processo che ha investito il periodo dannunziano sono state prese in esame da Beccaria, che ha affrontato questioni relative non solo alla punteggiatura ma anche al tessuto ritmico-sintattico della prosa dell'ultimo d'Annunzio, così prossima a moduli lirici: BECCARIA, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, cit.

Altrove la bipolarità perviene a esiti più complessi:

Ogni fiotto si divide in miriadi, come la polvere della cascata scrosciante ove si crea l'arcobaleno. Non cola ma vola, non cade ma s'alza (N, p. 19)

L'anima non fugge ma è tuttora appresa alla ferita come alla face lo splendore che nella raffica si spicca e si rappicca, cessa e si riattiva, si piega e si risollewa, non tenuto se non da un legame invisibile che la volontà di ardere rende più forte della tempesta (N, p. 19)

Ecco che cadenze allitteranti mediano specularità di suono ma non di senso; la ripetizione, pertanto, si traduce in un gioco senza tregua tra simile e dissimile, mentre lo sguardo, da parte sua, tende a interiorizzarsi.

Nello scambio speculare, bifocale, della scrittura assume rilevanza il paradosso, come a evidenziare la natura contraddittoria che la pervade, semanticamente aperta sebbene attenta, nel contempo, a eludere una ridondanza informativa³². Così:

il silenzio è un silenzio che a chi l'ascolta parla una parola indimenticabile (N, p. 120)

Ricercando il mio silenzio, non ritrovavo se non la mia musica (N, p. 132)

La sera dell'accusa aperta, contro il tradimento che tentava di ripetere il colpo oscuro, è dominata da un silenzio che non somiglia ad alcun altro (N, p. 136)

Nel primo esempio addotto merita attenzione il gioco speculare («silenzio»-«silenzio», «parla»-«parola») che contribuisce a smembrare il periodo in due campi semantici scissi («silenzio»-«ascolta»). Ebbene,

³² Per questa come per altre questioni attinenti alla retorica del discorso rimando al classico trattato di LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit.

III. Per una retorica dello sguardo

la dissociazione che pertiene ai sensi non fa che attivare i due nuclei polarizzati, ponendone in risalto sia le sconessioni sia, per paradosso, le loro affinità. Va sottolineata, infine, la pregnanza semantica dell'epiteto posizionato in un'area liminare («indimenticabile»), poiché provvede a estendere quel gioco duplice, sebbene geometrico, delle aree dei significati originando risonanze interiori. E lo spiccato interesse dannunziano per i legami contraddittori e speculari del senso, ove verificati rispetto al significato "pieno" di una «parola indimenticabile», bene si coglie qui, come si impone, del resto, nel secondo esempio, che prospetta una ripresa («Ricerca»-«ritrovo») atta a rilevare la duplicità e l'ambiguità insite nella coppia apparentemente dissonante «silenzio»-«musica».

Ancora, l'ambiguo ma facondo «silenzio» non paragonabile a nessun altro del terzo esempio si presta a dispensare ulteriori indicazioni, poiché altamente comunicante rispetto alla sonorità politica dell'«accusa aperta». La doppia tessitura dei significati opera, dunque, in uno strato profondo, relativo anche al fare poetico, se il silenzio come musica del secondo esempio, come questo del terzo, connotato dalla presenza implicita di una platea ipotetica, rimandano alla pregnanza costruttiva ascritta alla pausa, come era stata teorizzata dal dottor mistico-Angelo Conti ne *Il Fuoco*:

– E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? – domandò il dottor mistico. – Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni. (F, p. 359)

La pausa e il silenzio si convertono in eco e amplificazione della parola, mentre scandiscono i pieni e i vuoti di un discorso altrimenti non pronunciabile, proiettando quel vuoto di parola e di musica in una sonorità percorsa da modulazioni elette. Grazie a una *liaison* quasi spe-

colare, il buio e i suoi sinonimi si rivestono di una luminosità altrimenti non avvertibile. La scrittura del *Notturmo*, da parte sua, ribadisce con insistenza questo nesso antinomico e paradossale, suggerito dall'avvicinarsi di buio e luce – correlazione che diventa anche uno dei perni del suo fare poetico.

Ecco che nel gioco concentrico delle figure retoriche, speculari ai sostrati tematici, per un verso, e dei piani semantici correlati ai livelli sintagmatici, per un altro, le risonanze foniche e le focalizzazioni degli sguardi promuovono un'ermeneutica che intenderebbe interpretare unitariamente la varietà non catalogabile appieno del reale.

Per tornare al testo, si noti come la retorica del paradosso trovi non di rado una misura ideale nella forma condensata del motto:

Morrai vivendo (N, p. 358)

La piaga è nettarea, l'eccidio è soave (N, p. 477)

Accensione lirica, radiatori freddi (N, p. 217)

Chi non teme la morte, non muore. E la morte non vuole chi la cerca (N, p. 296)

Le icastiche cadenze paradossali e ossimoriche – tratti che, del resto, non qualificano solamente la prosa del *Notturmo*³³ – assumono un ritmo speculare nella sintomatica densità del sintagma, mentre palesano una vocazione ostinata a contrapporre e a frangere il periodo. Nell'intento di ottenere rifrazioni atte a favorire visioni duplici e contraddittorie, scelte

³³ Mi limito a menzionare due esempi, tratti da *Il Fuoco*: «Io, per me, quando sono su quest'acqua morta, sento che la mia vita si moltiplica con una rapidità vertiginosa; e in certe ore mi sembra che i miei pensieri s'inframmino come per l'imminenza del delirio» (F, p. 200); ancora, a proposito di Perdita-Foscarina: «Crudelmente soffriva per quella mano ch'ella adorava: per quella mano così delicata e nobile, che pur con un dono o con una carezza poteva farle tanto male» (F, p. 208). E nel *Solus ad solam*: «L'amore t'aveva abbandonata. Soltanto l'amore poteva salvarti» (SAS, p. 2574); «E io sono condannato a questa inerzia più estenuante di qualunque lotta» (SAS, p. 2670).

siffatte sono qualificate altresì da uno spiccato gusto, implicitamente provocatorio, per il motto di ambito politico. C'è da notare, tuttavia, che esse si mantengono lontane dai registri del comico e dell'ironia³⁴.

Quel «labirinto di specchi», già colto dal Borgese, esegeta sagace delle iterazioni e rifrazioni tematiche praticate, ipotizza, allora, un modello affine anche nella stilistica del discorso. Se la retorica, in quanto codice, è un universo regolamentato e ratificato dall'uso, l'intervento dell'*artifex* afferisce non tanto alla sfera dello svelamento e della scoperta, bensì a quella del riconoscimento e della ricomposizione; esso, in altri termini, rimanda a una "lettura" resa possibile dalle rifrazione dello sguardo fattosi specchio.

Il codice retorico, pertanto, potrebbe essere assimilato a una sorta di "biblioteca di Babele", tra i cui scaffali scegliere, comporre e combinare, nondimeno senza riuscire a scardinare del tutto le sue teche; semmai il superamento delle norme codificate della retorica diventa un'operazione di secondo grado, in quanto straniamento operato sulle "figure" già a disposizione. Si potrebbe persino rilevare che tutto il "dolore" implicito nel *Notturmo* sia originato non solo dall'incombere di una realtà di segno negativo, ma anche dalla cognizione della resistenza passiva che le pareti di quella "biblioteca" oppongono: barriera dinanzi alla quale l'*artifex*, da parte sua, non arretra, sperando ulteriori modalità d'intervento.

Lo sguardo, dunque, si rivela essere una delle leve più capaci di cogliere in contropiede la fissità statica del codice lingua, opponendole una

³⁴ Il Borgese aveva già colto quanto notato, imputandolo ad aporie dell'ispirazione e allo statuto dell'artista: «Osservate ancora un altro sintomo dannunziano: l'impossibilità del riso, l'assenza di gaiezza, d'umorismo, di scherzosa ironia. Da un lato, questa deficienza è connaturata all'ispirazione. Poiché il riso è superiorità spirituale e violenta negazione dell'inferiore, non è possibile che scoppi in un artista, il quale, malgrado tutte le illusioni, deve oscuramente sentire che l'arte sua non celebra un superamento, ma tenta con retorico ardore di negare certi valori morali, che, nonostante la negazione, restano superiori alla voluttà e all'istinto. [...] Quindi non ha forza di deridere i valori morali che rinnega, e li assalta irosamente ringhiando come nemici troppo odiati e robusti. [...] Egli maschera dunque la sua inferiorità di un'immobile maschera tragica; [...] Quasi teme, ridendo, di spogliarsi della sua dignità sacerdotale» (BORGESE, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 133).

ricerca indefessa di significati “aperti”: quel continuo e ossessivo andirivieni nel contrapporre (come già accennato in riferimento alla retorica del paradosso e allo snodarsi dei sintagmi) e nel soverchiare i perimetri circoscritti dei campi semantici dà vita a una caparbia dialettica metamorfica. Come recita il periodo seguente: «L'allucinazione prende un rilievo di realtà così forte che, nel confronto, le persone presenti e parlanti sono fantasmi vani» (N, p. 391).

Mentre l'allucinazione, in quanto stadio estremo di sguardo straniato, prende il posto della realtà, le persone “reali” tendono ad assumere le spoglie della irrealtà, di modo che proprio lo scambio dei ruoli, delle funzioni e dei significanti diviene una delle modalità più esemplari per cogliere i procedimenti retorici e semantici che presiedono all'operazione visiva. Quella permuta, tuttavia, non elude né la realtà, né tanto meno la visione, poiché opera all'interno dei rispettivi rimandi, come una sorta di immagine riflessa che non cessa di mirare se stessa. Ne consegue che lo sguardo, qui come altrove, diviene autoriflessivo, poiché pervaso da fattori memoriali.

Mentre il presente e l'oggettività si dileguano, una volta sottoposti alla vitalità retrospettiva dell'occhio, tutto sembra disposto a metamorfosarsi nell'unica realtà che lo sguardo è capace di creare, quella dimensione interna alla propria retina, relativa alla memoria e alla psiche:

Non è più un'apparizione; è una presenza continua che respinge chi si accosta (N, p. 27)

La realtà di tratto in tratto mi sfugge. Rifletto. Chiudo gli occhi. Me lo [*scil.*: Giuseppe Miraglia] immagino vivo come ieri; poi lo guardo e lo vedo inerte, esangue. È vero? (N, p. 61)

È appunto lo sguardo che riesce ad attivare con acribia un confronto “realistico” e veritiero con la giurisdizione dell’“altro”: il sogno, la visione, l'allucinazione sono le risultanze di questo potere esplicito dall'occhio di “leggere”, cioè di accedere a una decodificazione innovata e alternativa. Non si tratta tanto, dunque, di accertare una crisi, peraltro scontata,

III. Per una retorica dello sguardo

del canone naturalistico, quanto, semmai, di prendere atto che anche la realtà e gli oggetti possono subire trasformazioni talmente radicali da rendersi autonomi, disponibili (baudelairianamente) a prendere parte a libere associazioni.

E persino la memoria vi gioca la sua partita :

Lo [*scil.* Giacomo Boni] rivedo accanto al camino vivace, seduto nella poltrona dove soleva sedere il compagno scomparso. Lo rivedo con quel suo viso dolce eppure accigliato, con quel colorito acceso tra il pelo grigio, come certi Procuratori del Tintoretto. Rivedo quel suo ciuffo selvatico di capelli su la fronte carica di sapienza e di divinazione. (N, pp. 217-218)

Vidi, in non so qual giorno della mia puerizia, laggiù nella mia terra di Pescara, lungo la proda di non so qual campo, un pezzo di pane posato sopra un termine di pietra. (N, p. 369)

Il “rivedere” e il folgorante “vedere” la propria infanzia ripropongono la vita di uno sguardo che opera declinando semanticamente le focalizzazioni dell’occhio parafrasante: il recupero della memoria avviene proprio grazie a detta attività³⁵. Riscoprendo un’intatta e quasi mitica visione di sé in un’alterità temporale («in non so qual giorno») e spaziale («di non so qual campo») si colgono, dunque, i gangli funzionali di una vista, quale immagine pietrificata e immobile del proprio passato³⁶.

Quindi la vista – e oltremodo nutrita potrebbe essere l’esemplificazione – ha la facoltà maieutica di attivare il ricordo e di creare, evocando un oggetto o un colore, sequenze sintagmatiche e semantiche autonome rispetto alla visione di partenza, sebbene da questa originate grazie alla vitalità fisiologica ma liberamente associativa dell’occhio.

³⁵ Luti è stato uno dei primi studiosi di d’Annunzio a interrogarsi sulla “memoria veggente”, interpretandone le epifanie: LUTI, *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Nistri-Lischi, Pisa 1973.

³⁶ Ferruccio Masini ha dedicato pagine esemplari allo sguardo meduseo e alle valenze pietrificanti che lo connotano nel suo contributo *Lo sguardo della Medusa (D’Annunzio nella interpretazione del giovane Hofmannsthal)*, cit.

Il passo che riporto mi pare, in detta linea, esemplare:

Ritornano le apparizione violette.

Ho nell'occhio una selva di ametista. Da ogni parte vengono uccelli a stormi, e si posano su i rami rigidi.

I primi sono gialli come canàrii. Poi le specie e le tinte si moltiplicano senza fine.

Mi ricordo d'un episodio grazioso che mi raccontò, alla vigilia della battaglia su la Marna, la moglie del capoposto Thévenin, mentre inchiodavo le bandiere ai pali del mio canile.

Nel porto di Marsiglia erano giunti alcuni piroscafi che portavano uccelli delle Isole in grandissimo numero, destinati ai mercanti d'Europa.

Gli importatori, disperando di poterli conservare, aprirono tutte le gabbie. E per alcuni giorni la città fu abbarbagliata da quella moltitudine diversissima di gemme volanti, e vide di sbarco in sbarco le truppe coloniali traversare le vie volgendo in alto le facce fosche rifatte infantili dalla meraviglia nuova (N, pp. 361-362)

La notazione fisiologica iniziale rimanda a modi quasi allegorici di costruzione semantica, dove il colore giallo acquisisce un'autonomia icastica. Ed ecco conseguito il recupero memoriale grazie alla sequenza «selva», «uccelli», «rami», «gialli», «canàrii»: rinvenimento e riscatto che provvedono a riformulare punto per punto ogni elemento della sequenza narrativa, mentre le occhiate divaganti, quasi scomposte nel loro registro fisiologico, si orientano verso la ricomposizione di un assetto diegetico disposto specularmente. Quindi avviene che anche la città, nell'area più interna del recupero visivo, acquisti le peculiarità trasfiguranti dell'occhio («la città fu abbarbagliata [...] e vide»), poiché un potere esoterico interviene a modificare la realtà bruta, grazie al principio medesimo che regge la sfera dei significati, operando uno spostamento dei campi semantici e promuovendo un'intensa attività metamorfica.

Un principio di traslazione, di mutamento minerale e vegetale si cala nella fisiologia oculare:

III. Per una retorica dello sguardo

Ho nel mio occhio triste qualcosa come una cristallizzazione di ametista chiara, che talvolta di minerale si converte in vegetale e somiglia i fiori chiusi del glicine simili a leggiere scaglie oscillanti (N, p. 198)

Oggi non ho più nell'occhio il giacinto cupo. Oggi ho nell'occhio non so che fiore villosa, tra rossigno e gialligno, simile all'orecchio di un cucciolo (N, p. 226)

La funzione, per antonomasia attiva, della vista procede autoriflessivamente, dando origine a una realtà concreta fondata su gerarchie valoriali e parametri semantici affini alla realtà psichica e all'attività memoriale. Senza porsi alcuna priorità, la mente, le parole, le cose e i ricordi, nel generarsi e strutturarsi per rifrazione e spostamento, si snodano perseguendo modalità creative conformi. Fatto sta che quei gangli, quelle cristallizzazioni che presiedono alla fisiologia dell'occhio offeso rimandano *tout court* all'esistenza – come palesa un passo eloquente («La vita s'aggruma, s'accaglia come il sangue che non scorre più. È un orribile peso». N, p. 155).

È un medesimo principio metamorfico si ripresenta nella costruzione del sogno che sembra perseguire direttrici formali e retoriche orientate dalla vista:

Ho sognato che ripiegavo la mia carne come un mantello senza colore.

Poi ho sognato che la spiegavo e l'appendevo a un chiodo sporgente da una parete senza colore. (N, p. 359)

Quando chiudo gli occhi e il sopore m'invade, vedo il mio amico vivo, che mi viene incontro. Sobbalzo.

Sogno ch'egli entra nella Casa rossa e che io gli dico: «Sei tu? Sei tornato?».

Si scopre, si disviluppa dal mantello nero. Non è lui: è una maschera, una di quelle maschere bianche ingessate che i Veneziani portavano con la bauta. (N, p. 66)

Nel mio sogno il letto ha le oscillazioni del velivolo su l'onda lunga.

Mi ritorna nella memoria il ribrezzo improvviso ch'ebbi un giorno della mia adolescenza, mentre nuotavo nell'Adriatico, vedendo emergere dall'onda il dorso scuro d'un delfino a poche braccia del mio petto nudo.

Gli occhi mi bruciano come quando la schiuma della maretta batte contro il viso.

Ho un sapore di sale in bocca, più forte del sapore d'acciaio.
(N, p. 376)³⁷

Dalla pregnanza figurativa, surreale e metafisica, del primo esempio recato all'acuta percezione dello spostamento dell'identità dell'oggetto del sogno («Non è lui: è una maschera») nel secondo, fino all'autonomia creativa che il lessema «onda» veicola nel terzo, mentre accosta stati psichici diversificati e campi semantici molto distanti («letto», «velivolo», «onda», «delfino», «occhi», «maretta», «viso», «sale», «acciaio») si intende cogliere il legame insistito che il sogno, in quanto vista "altra", instaura

³⁷ Un altro sogno generato da un colore, quindi per molti versi speculare rispetto alla già menzionata valenza maieutica del giallo dei «canàrii», ripropone l'autonomia creativa della vista, intrinsecamente prossima ai materiali del sogno: «Certo questo sogno me l'ha mandato l'arcangelo del mio nome. [...] | Ero il giovinetto di Prato, ero l'amico del Bisenzio. | Era l'aprile, come ora; era il tempo di Pasqua. | Camminavo su per l'argine erboso dell'Affrico tenendo per mano la "compiuta donzella" che aveva i miei sedici anni eguale e portava come una ghirlandetta il suo bel nome toscano non svelato in quella strofe alcaica del *Canto novo* tutta argentina di vétrici. [...] | Ma ella scorse di lontano la madre che veniva in cerca di noi camminando in contro a noi; e me lo disse. | Allora ci fermammo, e tremammo tutt'e due come le vétrici; e ci parve che la fiamma subitanea del rossore ci montasse alla faccia dalle calcagna e di più giù che le calcagna: dalla verecondia della stessa primavera. | Ora come può il sogno ricondurre da tanto lontano il rossore e mutarlo in un così glorioso giubilo di sangue? | E perché mi sono svegliato?» (N, p. 424-425). Al pari della elaborazione memoriale, il sogno procede suscitando fenomeni, di natura sia fisiologica che psichica, contrassegnati da un disordine creativo allestito per simmetrie; ne consegue che sogno, memoria e scrittura elaborano i loro rispettivi territori facendo ricorso a una strumentazione retorica e formale per molti versi affine. Per un'analisi interdisciplinare dedicata alla "stilistica" del sogno cfr. V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK (a c. di), *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984.

III. Per una retorica dello sguardo

con la memoria: un nesso, in altre parole, fondato sul salto di registro e sul superamento di un senso monodirezionale, basato cioè su un criterio metamorfico.

Quell'occhio che, nella evidenza percettiva iniziale, si era limitato a dare vita a un rapporto speculare con il reale, suddividendo in due il periodo come il senso, a questo punto si avvale di un criterio che da binario è divenuto multiplo: il riflettere e il separare, quali prerogative della natura oculare, si sono riconvertite, trasformando la duplicità in molteplicità³⁸. Ne consegue che esso è in grado di "leggere" in ogni direzione³⁹, ossia di discernere grazie a una virtualità visiva rivolta sia verso l'*intérieur* che l'*extérieur*:

Veggio le circonvoluzioni del mio cervello, nette come in una tavola fisiologica per gli studiosi.

Distinguo tutte le ramificazioni dell'albero vascolare.

Il mio corpo è diafano. Lo scheletro mi si mostra esatto come in un disegno macabro di Alberto Duro. Conto le costole e le vertebre. La rete esigua dei nervi è color di ruggine. (N, pp. 360-361)

³⁸ Borgese aveva già avuto modo di notare: «Il d'Annunzio non procede per antitesi, per contrapposizioni o per parallelismi, come i poeti che pensano o s'illudono di pensare; ma per giustapposizioni, per serie associative e per immagini comparative. Immaginifico egli è veramente: nel cogliere i rapporti d'identità fra le cose lontane, nell'asserire l'unità della materia di fronte alla diversità delle apparenze, insuperabile di dovizia e di precisione. Tuttavia è strano che il nesso comparativo *come* sia quasi più frequente nella sua prosa che nel suo verso» (BORGESSE, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 132). Ed è appurato, anche per quanto pertiene alla prosa notturna, che d'Annunzio, come i parnassiani, i simbolisti e i decadenti, sia interessato ai «rapporti d'identità fra le cose lontane», facendo ricorso a opzioni formali e stilistiche più proprie per convenzione alla poesia. C'è da osservare, tuttavia, che anche nelle «giustapposizioni», nelle «serie associative» e nelle «immagini comparative» permane un'attività dialettica che investe sia il livello sintagmatico, sia quello paradigmatico: il fluire da un campo semantico a un altro distante media ma non elimina il salto dei significati, come non riduce la forma sintattica a grado zero.

³⁹ Per una straordinaria microstoria del nesso che ricorre tra occhio e lettura, inteso propriamente come processo creativo atto a generare significati, rimando alle belle pagine di MANGUEL, *Leggere ombre*, in ID., *Una storia della lettura*, cit., pp. 35-45.

Ho nell'occhio una bolla di forma ovale, come un altro occhio di fuoco labile. Ma vedo laggiù riflesso nello specchio il gran muro di glicini, e dal fondo del mio cervello il mio glicine tristo ricomincia a fiorire. (N, p. 407).

Ma, se nel buio io vedo luccicare i tuoi occhi ferini, tu [*scil*: Umberto Cagni] certo vedi ora splendere la mia benda. Tu mi porti un'altra vista. Spero che anche a me l'occhio manco mi divenga «il freddo astro di tutti gli ardimenti». (N, p. 284)

L'onda violacea palpitava nell'occhio perduto, e l'altro s'abbagliava nella vertigine. (N, p. 163).

Le modalità di funzionamento della vista, allora, non sono univoche. Esse possono equivalere all'impressione su lastra fotografica di una condizione fisiologica surreale, come nel primo esempio, o a una proiezione concentrica di occhio nell'occhio, come avviene nel secondo e quarto, a ribadire una specularità generatrice di rifrazioni inesauribili; o, ancora, a un rispecchiamento generato dall'occhio dell'"altro", come esemplifica il passo restante – ciò anche per il fatto che detto "altro", vale a dire il compagno Cagni, è un'immagine molto connotata emotivamente, se atta a generare in reciprocità sguardi ed esistenze, mentre frange la centralità del vedente, dislocando all'esterno i modi e le forme del guardare. La perdita di questa centralità, come le continue oscillazioni e rifrazioni della vista, esprimono in termini paradigmatici che quei modi e quelle forme attengono a un soggetto ormai "rifratto": un'istanza consapevole di aver smarrito in via definitiva l'unità del proprio vedere, come del proprio esistere.

Nella misura in cui il soggetto che guarda ha inteso estendere ad libitum le proprie potenzialità visive fino al punto di varcarne i limiti, così da tradurle in visione, allucinazione e sogno, egli ha anche azzerato il campo visivo, costretto com'è a tutto vedere, a tutto subire, senza nulla selezionare – un soggetto, quindi, che ha rovesciato l'onnipotenza in passività. Ecco che i frammenti di un io superuomo sopravvivono come cifre di un'identità ormai scompagnata, poiché sottoposta all'azione

III. Per una retorica dello sguardo

impietosa di una lente rivolta verso se stessi: il «fanciullo eroico» (N, p. 388), l'immenso io michelangiolesco (N, p. 421), il Lazaro come soggetto sacralizzato (N, p. 470) non possono ostacolare la visione efferata del disfacimento della propria identità, anche di quella corporea:

Prima di rifasciarmi, con una crudeltà inconsapevole [*scil.*: il dottore] mi presenta il suo piccolo specchio rotondo, alla luce della lampada azzurra.

Guardo la borsa dell'acqua nell'occhio gonfio, il mio viso consunto e smorto, la mia bocca livida e piegata dalla tristezza, i nuovi fili bianchi nella mia barba negletta, il mio collo scarnito: una immagine di miserabile accoramento, che si fissa nella retina e vi rimane. (N, p. 171)

Come quei brandelli non possono sottrarsi alla vista, parimenti non riescono a selezionare i modi dello sguardo: «Ora non posso non vedere, non posso interrompere questa fissità di supplizio» (N, p. 189).

La costrizione e la violenza che pervadono la concretezza presunta del reale e, nel contempo, la visionarietà dell'allucinazione depauperano il soggetto della sua centralità, mentre lo situano, privo di autonomia, al medesimo livello delle materie viste. E detta scissione spicca icasticamente nelle autoanalisi spietate della voce del narratore:

Domando una tregua per fissare la sua faccia [*scil.*: Giuseppe Miraglia] quale io la vidi l'ultima volta. Voglio ritrovare in me quella parte remota di me che forse sapeva quella essere l'ultima volta, mentre io non lo seppi. (N, p. 39)

Mi sembra di essere semivivo. La metà dell'anima è transita; l'altra metà è in via, è curiosa della materia di quaggiù, osserva la macchina della sua tragedia. (N, p.119)

La vista interrompe il flusso d'identità circolante tra soggetto e oggetto, mentre invalida il divario che ricorre con l'"altro": «E talvolta vedo me stesso com'egli [*scil.*: Giuseppe Miraglia] avrebbe potuto vedermi

dalla sua bara. Sono talvolta il cadavere e colui che lo contempla» (N, p. 38).

L'autoanalisi non può sottrarsi alla verifica della molteplicità della visione, speculare alla frattura identitaria di colui che vede; non può esimersi, in altre parole, dal ricorrere a occhiate separate, sfuggite alla progettualità accentratrice e codificante del soggetto:

La tavola vicino a una finestra e a una stufa.
La finestra è socchiusa perché il calore è troppo vivo. Si apre
a ogni ventata.
La luce grigia e fredda su la mensa, su i fiori.
La bora era così forte che il marinaio del motoscafo pensava
dovesse durare una settimana!
Quel marinaio è di Siracusa. Parlavamo del sole, del caldo,
degli aranci, dei mandorli in fiore, di Taormina. Rivedevo le La-
tomie, il Teatro, la Venere, l'Ariete... (N, pp. 43-44)

Venezia, d'altro canto, si presta a divenire uno schermo opaco, un filtro fattosi neutro e impermeabile alle scissioni del soggetto:

La Piazza è piena di nebbia, come una vasca è piena d'acqua
opalina.
Le Procuratie vecchie sono quasi invisibili. La cima del cam-
panile si dilegua nel vapore.
La Basilica è come uno scoglio in un mare brumoso.
Le due colonne della Piazzetta sono simili a due colonne di
fumo escite da due mucchi eguali di cenere. (N, pp. 29-30)

Ancora:

Esco.
Notte di luna, adamantina.
Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne. (N, p. 72)

La città, pertanto, presenta tratti lontani dalle sfumature cromatiche preziose dei rossi, dei porfidi e dei bronzi che avevano illuminato quella

del *Fuoco*; essa, difatti, non ostenta le “pulsioni” coloristiche – interpretabili anche quali cifre della brama di possesso e di autoaffermazione di Stelio – che l’avevano permeata in precedenza.

La disgregazione degli oggetti e la scissione che investe l’unitarietà dei soggetti, non più al centro della cattedrale, si traducono, allora, in una sintassi paratattica, caratterizzata da insistite cadenze nominali, appunto perché lo sguardo sembra aver smarrito il focus dei propri obiettivi. Ecco che la scomposizione dei periodi e l’allentamento dei nessi sintattici rimandano puntualmente a una scissione del campo visivo, che causa uno scivolamento automatico e progressivo da cosa a persona, da persona a cosa. E lo slittamento della visione si palesa appieno in alcuni passi, dove la retorica dello sguardo trova terreno fertile nel sostrato sintagmatico come nell’asse retorico del discorso. Mi riferisco, ad esempio, all’ampio passo (N, pp. 377 e sgg.) che trae spunto dall’immagine del «pozzo roseo di marmo veronese» (N, p. 377) nel campiello veneziano, per poi dilagare, sia sintatticamente che in accezione memoriale e visiva, spingendosi fino al secchio della lavandaia, all’idea di sete («La mia bocca sempre aperta era come uno di quei crepacci, dura e secca come una terra vulcanica» N, p. 380), indi al deserto, alle prodezze di El-Nar e al sogno a occhi aperti. Ma la sequenza aperta non si arresta, per recuperare altre apparizioni: le immagini dei cavalli guerrieri («Cavalli, cavalli senza numero, come a Versaglia nel primo ferragosto della guerra di Francia.» N, p. 392) e, in particolare, di quello sopravvissuto alla battaglia della Marna. Sarà quest’ultimo a promuovere il recupero memoriale di Aquilino («Viene a me traversando il folto delle mie memorie come quando divideva col petto gli alti fieni non ancor falciati.» N, p. 396), poiché il «piccolo cavallo sardo» è in grado di rivelare la tragicità dell’esistenza: «E per la prima volta con dieci occhi fissi guardavamo la morte. Ma io ne serbavo per tutti l’impronta» (N, p. 404).

L’articolazione complessa del brano promuove uno svelamento visivo che ha per oggetto una metonimia di lutto: il nucleo memoriale originario, recuperato grazie a una sequenza semantica ramificata e a un percorso che prende avvio dalla prossimità di una situazione concreta,

offerta appunto da quel «pozzo roseo», fornisce una riprova lampante dei legami latenti che connettono lo sguardo e la visione alla memoria e, inoltre, delle modalità formali del loro strutturarsi. L'autonomia e la libera espansione dei campi semantici suggeriscono come alla scansione nominale e paratattica del periodo, conforme per molti versi a uno sguardo dis-orientato, corrisponda una *dispositio* "aperta" dei nuclei testuali. Accade, così, che quello sguardo speculare e rifrangente trovi convalide probanti anche a livello sintagmatico⁴⁰.

L'occhio e la scrittura, dunque, incedendo parallelamente, orchestrano un *collage* semantico e sintattico rifacentesi a modi assieme "automatici" e franti di codifica. Non a caso la vista affluisce nelle mani, cioè in quella parte del corpo delegata alla prassi della scrittura:

A traverso la punta dell'indice e del medio mi sembra di vedere la forma della sillaba che incido.

È un attimo, accompagnato da un luccicare come di fosforescenza. (N, pp. 22-23)

Il viso è più stretto, il mento è più affilato. Le mie mani toccandola [*scil.*: la Sirenetta] la vedono come se io fossi interamente cieco. (N, p. 452)

⁴⁰ Altre occorrenze ribadiscono quanto osservato. Si pensi, ad esempio, al passo "generato" dal sogno della madre (N, pp. 364 e sgg.): «Mi porta lembi della vita lontana così vividi che posso palparli. Mi conduce talora alcuno dei nostri familiari. | M'ha condotto Rafaele, il fattore [...] | Rafaele mi porta una quaglia viva, e il ricordo della compassione che mi facevano le quaglie imprigionate». Anche in questo caso il punto d'arrivo è una specie di orrore della vita e dei suoi riti violenti («La vita mi faceva paura come se mi incalzasse con l'accoratoio nel pugno». N, p. 365). O, ancora, alla seguente «visita dei sepolcri» (N, p. 451) della figlia Renata, durante la quale la serie stanchezza-capelli-ricordo-malattia infantile ha il potere di allontanare la morte «tra i due stipiti ove stava alzata» (N, p. 464). Grazie alla mediazione della memoria, come nel passo ora riportato, o tramite lo schermo del sogno associato al ricordo, anche le sequenze sintagmatiche sembrano originate da istanze puramente interiori. Menziono, infine, un ultimo caso, in occasione del quale l'episodio della visita del giovane aviatore di Sant'Andrea viene accostato al ricordo adolescenziale del contatto inquietante con i delfini in Adriatico (N, pp. 373 e sgg.), dove l'automatismo della relazione si fa icastico.

III. Per una retorica dello sguardo

Le mani condividono con gli occhi la “lettura” di una linea ideale divenuta ormai solo una traccia, un filo labile e fosforescente: occhi e mani cooperano in simbiosi al tentativo di pattuire nessi tra cosa e parola, riattivando un segno minacciato nella propria pienezza.

Come l'arto atrofizzato del pirandelliano Serafino Gubbio (1915) che, ridotto col suo «silenzio di cosa» a farsi strumento “meccanico” di registrazione, era stato in grado di allegorizzare le aporie interpretative di un soggetto consapevole dei vincoli della propria condizione, così l'occhio perduto del *Notturmo*, nel denunciare limiti analoghi, non può sottrarsi a una verifica che investe sia il dominio percettivo che quello artistico: «La pupilla dell'occhio destro non si dice della cosa più cara che alcuno abbia? Tu hai dato la pupilla dell'occhio destro a colei che [*scil.*: la Patria] ami: la tua pupilla di veggente, il tuo lume di poeta» (N, p. 161).

E, ancora, come a sanzionare la ricerca insistita di un'unità ormai perduta: «L'occhio è il punto magico in cui si mescolano l'anima e i corpi, i tempi e l'eternità» (N, p. 229) – a riprova che è proprio uno sguardo “dimezzato” a veicolare la consapevolezza compiuta delle forme e dei modelli più innovati di scrittura.

CAPITOLO IV

Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani

In occasione di una missiva indirizzata il 14 febbraio 1917 ad Adolfo de Carolis, d'Annunzio suggeriva all'incisore¹, apprezzato in particolare per la valentia dimostrata nella composizione delle preziose illustrazioni dell'apparato figurativo dell'edizione Zanichelli dei *Carmina* pascoliani (1914), la traccia vincolante cui attenersi per corredare di immagini la *princeps* del *Notturmo*: «Per i disegni: simboli della notte, emblemi della profondità, figure funebri. Su la copertina, forse una figura sorella di quella tua Phidyle. Le ali della Notte piegate, dalle tempie, a ricoprire gli occhi. Uno sguardo intenso, uno sguardo spirituale, di sotto un'ombra di penne. La vita in forma di allucinazione»².

Si tratta di un passo epistolare in cui ricorrono alcuni tra i termini più orientativi dell'immaginario del *Notturmo*: notte, funebre, sguardo³, ombra, allucinazione. Inoltre, ecco avvicinarsi da un punto di vista retorico riferimenti al simbolo, all'emblema e alla figura. Ci troviamo dinanzi, insomma, a una sorta di micro manifesto semantico e stilisti-

¹ Sull'intenso legame artistico intercorso cfr. V. SALIERNO, *Adolfo De Carolis*, in ID., *Gli illustratori di d'Annunzio*, Solfanelli, Chieti 1989, pp. 95-128. Più in generale, per quanto concerne il rapporto col figurativo, rimando agli interventi confluiti nella sezione *Il Notturmo e le arti figurative* in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e Venezia. Atti del Convegno Venezia 28-30 ottobre 1988*, cit., pp. 277-387.

² Cfr. COLETTI, *Il Notturmo e Fiume nel carteggio d'Annunzio-de Carolis*, in «Quaderni del Vittoriale», 2, aprile 1977, p. 21.

³ Mi sono già soffermata sul polimorfismo dello sguardo notturno, letto anche in accezione stilistica, nel capitolo precedente, cui rinvio.

co assai lucido che a quell'altezza, quando il testo, datato nell'explicit dell'*Annotazione* 4 novembre 1921⁴, sebbene destinato a comparire in libreria il 22 di quel mese, restava ancora in parte *in fieri*, giacché fermo all'elaborazione della terza delle sue cinque fasi, situabile tra l'autunno del '16 e il marzo seguente⁵, preannuncia per approssimazione l'esito finale.

Se i temi rimandanti alla notte e le evocazioni spaziotemporali dei notturni, in ogni loro trascrizione analogica o metaforica e rivisitazione metamorfica, rappresentano il registro prevalente, per non dire ossessivo, della rete fittissima di immagini imperversante senza posa nella prova dannunziana, anche in relazione al "mito personale", nei suoi risvolti privati, pubblici e politici⁶, costruito con determinazione dall'io che scrive, nella presente occasione mi soffermerei più in dettaglio sui luoghi testuali in cui le notti, e in particolare quelle veneziane, appaiono declinate su uno spartito più referenziale, mentre il quoziente analogico parrebbe tenuto sottotraccia. Con l'avvertenza, altamente necessaria allorché ci si misuri con il "caso" d'Annunzio, che i nessi tra la sfera dell'oggettivo/referenziale e quella *fictional* non solo sono apparecchiati ad arte ma anche programmati in sinergia. Infatti si tratta di correlazioni che suggeriscono un ritmo alterno e un andamento pausato, affatto funzionale alla costruzione per dislivelli e per trapassi dell'opera, le cui scansioni, sia strutturali che timbriche, ora martellanti, ora sfumanti nel silenzio, si ispirano alle fasi alterne del volo, talvolta assordanti, talaltra estatiche e pervase da un silenzio quasi assoluto⁷.

⁴ È noto come la scelta della data fu dettata da motivazioni ideologiche e simboliche, non solo perché celebrativa del terzo anniversario della vittoria ma anche in omaggio alla tumulazione del Milite Ignoto sull'Altare della Patria, a Roma.

⁵ Rimando ancora in merito ai contributi di RICCARDI, *L'elaborazione del Notturmo: il delirio lirico organizzato*, cit.; MAGRINI, *I cartigli del Notturmo*, cit., pp. 29-36.

⁶ Per quanto concerne in modo specifico quest'ultimo ambito cfr. M. ISNENGI, *D'Annunzio e l'ideologia della venezianità*, in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 229-244.

⁷ Librato nel silenzio del motore ma nella sonorità di un canto vocale quasi mistico è, ad esempio, quell'esperienza di volo verso Pola che Miraglia stesso, rapito dinanzi allo

IV. *Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani*

Insomma, se il registro afferente al reale risulta qui giustapposto ad altri, invece declinabili sul versante dell'invenzione, sia essa di natura autobiografica o memoriale, connessa al sogno o ai molteplici procedimenti di condensazione e spostamento che qualificano le tre "offerte", opzioni siffatte mirano alla creazione di alternanze eloquenti, dove riprese discordi operano accanto a variazione convergenti.

È appurato come nella prova dannunziana convivano e si giustappongano livelli diversi, che non esitano a contaminarsi a vicenda. Le immagini della notte, infatti, ove flesse sul registro metaforico o, addirittura, allegorico, si dilatano ad oltranza, colonizzando campi semantici multiformi, relativi ai domini dell'ipogeo e alle sue pertinenze ctonie. Esse, infatti, generano icone svariate, rinviati ai temi del buio, del lutto, del sacrificio e della morte – nuclei tematici poi reinterprete in quanto stratigrafia "profonda" sia dell'esistenza, sia di un soggetto che ne patisce i conflitti in prima persona. Ecco, quindi, un proliferare di significati rifacentesi a una nutrita epifania oggettuale: il letto come bara e come velivolo, le assi di legno che assemblano entrambi, la culla mortuaria, gli apparati funebri, gli strumenti di tortura e di morte, la trincea devastata...

Come mi pare indicativo, per addurre una occorrenza certo sintomatica, che la sconvolgente scoperta/invenzione dell'agonia e della morte, esperita per la prima volta durante l'infanzia, sia narrata nella *Terza offerta* mettendo a frutto il recupero memoriale relativo alla morte di Aquilino, l'amatissimo cavallino sardo: episodio tragico che, "spiato" attraverso l'apertura della carrozza degli sponsali stazionante nella rimessa pescarese, risulta posto in cornice non solo visivamente ma anche metanarrativamente.

spettacolo primigenio di un'alba, rivela all'io "notturno": «Allora il buon pilota gli confidò non senza timidezza che una mattina, essendo partito per Pola prima della levata del sole ed essendo giunto nel mezzo mare, vide il disco rovente sorgere nella nebbietta lontana e tutte le acque giubilare "a quel primo colpo di timpano". Egli lasciò le leve e incrociò le braccia. E, mentre l'Albatro abbandonato a sé stesso ondeggiava nell'aria tranquilla, si mise a cantare inventando le parole e la musica del suo canto. E soltanto così comprese l'ebrezza di san Francesco nel Cantico delle Creature. Né poi ebbe più memoria di quelle parole e di quella musica» (N, pp. 219-220).

Per l'iter formativo dell'io che scrive si tratterà di un frangente decisivo, se il tempo della notte, relativo alla festività della Commemorazione dei Defunti, latori ambivalenti di doni "notturni" ai bambini, vi si carica di valenze assai significative («Dallo sportello, stretti nello sbigottimento, noi guardavamo senza piangere, con un cuore serrato che non lasciava passare né una goccia di sangue né una lacrima di dolore. Guardavamo per la prima volta la morte, noi che non ci avevamo mai pensato se non nella notte dopo Ognissanti per aspettare che ci portasse i suoi doni». N, pp. 403-404). Notte per antonomasia di lutto, codesta, dove i segni di morte, tramandati da usanze ancestrali, si erano già rivelati nella *Prima offerta*, in occasione della morte di Giuseppe Miraglia («I morti passeggiano stanotte, come nella notte tra Ognissanti e il Due novembre». N, p. 30).

Fatto sta che il paradigma della notte acquisisce un rilievo determinante per interpretare sia quel *Bildungsroman* rovesciato di segno che è il *Notturmo*, sia il polimorfismo del suo personaggio – una prima persona onnipresente, persino in quanto ombra di se stessa, la quale, anche grazie all'esibizione della propria "estraneità", si paragona addirittura a un «animale notturno», larva visitata a sua volta dalle parvenze altrui («A ogni volta, passando davanti allo specchio, scorgo nell'ombra un estraneo dal capo bendato. | Quando m'accosto al letto, il mio piede si fa più lieve sul tappeto, come la zampa di un animale notturno che traversi una prateria». N, p. 460).

Né va sottaciuto che il testo è costellato di immagini notturne di città, quali Roma, Pisa, Atene e Tebe, rivestenti un significato perspicuo nell'iter sia biografico che artistico dannunziano – dimensioni urbane la cui magnificenza oramai trapassata, giacché corrosa dal tempo e sradicata dalla storia, va a interagire con un presente fastoso e, nel contempo, caduco, quindi attraente anche da un punto di vista estetico.

Proprio l'occorrenza pisana, narrata nella *Seconda offerta*, mi pare icaistica in questa linea interpretativa. Sono appunto gli spazi di Piazza del Duomo, del Battistero e del Camposanto, battuti dalla pioggia di marzo, lambiti da un'acqua contaminata dalla putredine e osservati nel-

IV. *Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani*

la penombra dell'imbrunire in compagnia di Ghisola, che assurgono a epifanie del transeunte:

Allora scendemmo dalla soglia liscia. Abbandonammo il bronzo e il marmo per l'erba. Imbruniva. Eravamo soli. E la vita ci conduceva per la mano indulgentemente.

Si diceva che dalle gore e dai canali, di là dal Camposanto, si levasse verso sera una febbre tacita e venisse a vagare pel prato pio. Ma non sentimmo se non il brivido della primavera molliccia. [...]

Imbruniva. L'ombra del marmo era cerulea. È quello un marmo che a vespro fa il turchino come il lapislazzuli. Inazzurrava l'erba, quasi con una pennellata d'oltremare. (N, pp. 149, 150)

Pertanto, pur limitando la presente lettura alle occorrenze in cui Venezia è narrata nottetempo, non si devono ignorare le molte sfaccettature del poliedro che l'attorniano, come suggerito altresì dalla forma medesima del testo e dalla sua elaborata stratigrafia semantica.

Esordirei con le sequenze riservate ossessivamente ai tragitti compiuti attorno a quello che è il fulcro dell'andirivieni, ovvero la salma dell'aviatore, nonché amico carissimo, Giuseppe Miraglia, caduto il 21 dicembre 1915 assieme al motorista Giorgio Fracassini nel mare veneziano durante il volo di collaudo di un idrovolante. I ben quattro attraversamenti di Venezia, processioni luttuose che privano la forma *promenade* dei suoi tratti culturalmente ameni e socialmente dilettevoli⁸ per convertirla in una sorta di processione misterica, di sacra rappresentazione e di danza macabra iterata, trasformano la città in una "corsia" di morte: percorrerne le varie tappe per soffermarsi dinanzi ad alcune "stazioni" significa anche esperire un iter di espiazione e di lutto dalle ricadute drammatiche.

⁸ Alcune osservazioni dedicate alla *promenade*, da intendersi come esperienza del paesaggio mediata dalla letteratura, in M. DOZON, *Promenades dans Rome*, in M.-H. CASPAR (éd.), *Mélanges offerts à Janine Menet-Genty*, Centre de Recherches Italiennes, Nanterre 2004, pp. 179-185.

La prima delle *promenades* si fa riferire alla sortita notturna del 26 dicembre 1915, Santo Stefano, in compagnia dell'ufficiale di Stato Maggiore Manfredi Gravina; essa è volta ad accompagnare la figlia Renata⁹ all'Albergo Danieli, dove alloggiava, per indirizzarsi in solitudine verso la dimora prediletta, la Casetta rossa, affacciata sul Canal Grande accanto a Palazzo Corner¹⁰. Le sue tappe, pertanto, toccano in più punti Piazza San Marco, oltrepassandola, per poi guadagnare Riva degli Schiavoni, dove il Danieli è ubicato; più minuta la descrizione del percorso inverso, scandito da varie soste, prima sulla Riva, all'altezza della Piazzetta, indi sotto le lampade azzurre delle Procuratie, sul Ponte di San Moisè, per arrestarsi dinanzi alla calle che conduce alla Corte Michiel, nei cui pressi abitava Miraglia, alla chiesa di Santa Maria del Giglio, concludendosi infine in Campo San Maurizio. La "passeggiata"¹¹, infatti, è segnata da

⁹ Per una messa a punto del ruolo di spicco assunto in questa fase da Renata Anguissola, la Sirenetta del *Notturmo*, ovvero la figlia naturale di d'Annunzio e di Maria Gravina, appartenente a una nobile famiglia siciliana, rimando al capitolo seguente: *Una voce dal Notturmo: identità e alterità artistica della Sirenetta*. Alcuni anni fa ho dato alle stampe un suo *Notturmo*, la cui pubblicazione venne ostacolata dal padre: R. GRAVINA, *Il Notturmo della Sirenetta*, a c. di CROTTI, Editoriale Programma, Padova 1997 [d'ora in avanti S]. Colgo l'occasione per precisare che il cognome, Gravina, che attribuii a Renata in quella sede non risulta esatto, essendo appunto Anguissola.

¹⁰ Locchio accorto del Damerini ha indugiato sulla descrizione degli interni della casetta, eretta da Fritz Hohenlohe: «una scatola, ove lo spazio fu utilizzato con intelligenza fino all'ultimo centimetro cubico e dove la suppellettile Luigi XVI entrò adagio, pezzo per pezzo, scelta con infinito scrupolo e con sicura conoscenza, minuta e leggera come le dimensioni delle stanze richiedevano. Nel '96, quando il poeta la frequentò con e senza la Duse, il lavoro di selezione dei mobili, delle pitture, delle decorazioni era ancor lungi dall'aver raggiunto quel meraviglioso equilibrio, quella perfezione stilistica che toccò qualche anno più tardi con la sostituzione delle pareti a specchi che le davano l'aspetto di un ambiente subacqueo alle pitture della sala da pranzo ricordate nella descrizione dannunziana» (G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, Postfazione di G. PALADINI, Albrizzi Editore, Venezia 1992, pp. 53-54; Mondadori, Milano 1943).

¹¹ Il senso che il *se promener* riveste per le dinamiche relazionali di alcuni personaggi dei romanzi dannunziani è stato analizzato in RICCIARDI, *Dalla passeggiata aristocratica al pellegrinaggio nel mistero delle cose*, in ID., *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, cit. pp. 93-106; si veda, inoltre, A. SANTORO, *Passeggiate, luoghi ameni*, in ID., *D'Annunzio o Svevo*, Guida Editori, Napoli 2015, pp. 59-66.

IV. *Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani*

una presenza-assenza ossessiva, quella dell'ombra di Miraglia, mentre sulla notte veneziana, vigilia del seppellimento del caduto, gravano immagini fumose di nebbia, i cui cromatismi, sfumanti dal grigio azzurro al bianco¹², rimandano alle sonorità di un Debussy; toni cari, peraltro, alla tavolozza della pittrice americana Romaine Brooks, Cinerina, allora impegnata a ritrarre il poeta *en aviateur* nel suo atelier alle Zattere. Sono l'aria e l'acqua che sembrano permutare a vicenda le loro sostanze, ottebrando la percezione di ogni eventuale suono. Anche l'andamento sintattico e lo stile nominale rinnovano nella scrittura i radi passi dei "viandanti", quasi caracollanti sul limitare dell'Ade:

Usciamo. Mastichiamo la nebbia.
La città è piena di fantasmi.
Gli uomini camminano senza far rumore, fasciati di caligine.
I canali fumigano.
Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino.
Qualche canto d'ubriaco, qualche vocio, qualche schiamazzo.
I fanali azzurri nella fumea.
Il grido delle vedette aeree arrocchito dalla nebbia. (N, pp. 28-29)

Ecco farsi avanti, già nella *Prima offerta*, l'immagine di una Venezia percorsa da insistiti segni di morte, letta pertanto come una sorta di oltretomba, mentre il lutto non esita a rivestirsi di cadenze orride e macabre: «Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno», dove «I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano» (N, p. 29), accanto a coloro che l'attraversano a piedi. Rappresenterà, codesta, un'interpretazione della città destinata a essere ripresa più volte, così da assurgere a vero e proprio cliché per altre prove future, e non solo

¹² Per una messa a punto non solo linguistica dell'arcilessema "bianco", uno dei più praticati da d'Annunzio narratore, dato anche che interagisce col coefficiente della luminosità, cfr. S. PENASA, «Il dilettante di sensazioni». *La cromonomia dannunziana dalle Novelle della Pescara al Notturmo*, in «Archivio d'Annunzio», vol. 1, ottobre 2014, pp. 73-82.

dannunziane¹³. Infatti lungo l'itinerario del ritorno il solitario percepirà accanto a sé la presenza di «qualcuno che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi» (N, p. 31):

È qualcuno che ha la statura del mio compagno, la sua corporatura stessa, la sua andatura.

Ha un vestito neutro, indefinibile, di color grigiastro, con un berretto anche grigiastro.

È silenzioso, d'un silenzio singolare, come se non abitasse in lui alcuna voce né alcun soffio.

Cammina senza tacchi, senza scarpe, senza sandali.

Ho una sensazione istintiva di terrore. Rallento il passo. Lo vedo dinanzi a me. (N, pp. 31-32)

La larva di Miraglia, inquietante durante quella notte di vigilia poiché ancora insepolta, dapprima a fianco del vivo, indi, oltrepassatolo, dinanzi a lui, per apparirgli di nuovo accanto, fluttuare lieve, farsi ombra grigia e svanire inspiegabilmente nel nulla («Lo sconosciuto diventa più grigio, più lieve; si fa ombra». N, p. 33), tramuta il *promeneur* in un investigatore dell'oltre che, novello Orfeo, tenta invano di porsi sulle tracce dell'altro, ritornando sui propri passi. Quello sconosciuto, d'altro canto, presenta alcuni lineamenti del "personaggio persecutore", affine per certi versi a quegli assillanti personaggi/fantasma pirandelliani che sembrano non concedere tregua al loro autore¹⁴. Il terrore di incappare daccapo nella perturbante sagoma umbratile lungo la porzione finale del

¹³ Una disamina capillare, condotta con acribia sia in direzione testuale che contestuale, dei nessi che legano d'Annunzio a Venezia in GIACON, *Il Veneto e Venezia: distanza e «malinconia»*. Per una introduzione all'opera veneziana di d'Annunzio, in EAD., *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Edizioni Il Foglio, Piombino (LI) 2009, pp. 17-98.

¹⁴ Mi riferisco, ad esempio, a una novella paradigmatica in questo senso come *La tragedia d'un personaggio*, apparsa sul «Corriere della Sera» il 19 ottobre 1911, ma anche a *I fortunati* (1911), *Risposta* (1912), *I pensionati della memoria* (1914) e *Colloqui coi personaggi* (1915), dove la ricerca che investe lo statuto del personaggio "da fare" segnala l'imminenza della scena. In merito si veda P. PUPPA, *Pirandello e l'Oltrè* [1984], in ID., *Dalle parti di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 33-62.

tragitto, una volta che ci si è infilati «nella calle strettissima che conduce alla Casa rossa» (N, p. 33), dove non esistono vie di fuga, viene espresso a chiare lettere. In questo quadro, del resto, non andrebbe omissa un dato referenziale, ovvero l'oscuramento notturno imposto alla città dal coprifuoco¹⁵ – elemento oggettivo che d'Annunzio, da parte sua, non esita a rileggere allegoricamente nelle cifre dell'abbandono e dell'inerzia («Costanza nell'azione viva, nell'inerzia di Venezia, nella caligine della città sparente che la guerra sembrava aver vuotata perfino degli ultimi rimasugli vitali» N, p. 35).

Ancora nella *Prima offerta* la seconda uscita notturna, compiuta un'analessi, è riservata al resoconto molto dettagliato della serata del 20 dicembre 1915, vale a dire quella immediatamente precedente il giorno della morte del Miraglia, trascorsa dapprima di malavoglia in trattoria, in compagnia di Renata, Cinerina, Alberto Blanc, il «costruttore di bombe incendiarie e di telemetri» (N, p. 42) e Manfredi Gravina. Ed ecco che in uno stile prettamente diaristico si annota: «Pessimo pranzo, conversazione svogliata. Renata è triste. Alberto è di umor nero, parla poco. [...] Portano frutti insipidi. La vita a un tratto perde ogni sapore. Quella stanza è fredda e bianca come un ospedale» (N, p. 47).

Dopo la cena il gruppo intraprende un tragitto in parte affine a quello narrato in precedenza, sebbene verificatosi successivamente, scortando Renata fino al Danieli. Ma è l'assenza “ingombrante”, e rimpianta da tutta la brigata, del comune amico Miraglia, giacché di guardia al Sant'Andrea, che viene evocata di continuo: quel suo “non esserci” sembra preannunciare un distacco d'altro segno. Avviene, così, che quella sua assenza si trasforma in una presenza quasi ossessiva: il Gravina che ne richiama le movenze («Manfredi racconta come ogni volta che Miraglia esce dalla trattoria su la fondamenta, batta il naso nel muro». N, p. 48), la inserviente del caffè al Ponte dei Baretteri va in cerca della

¹⁵ Per avere contezza delle condizioni oggettive in cui versava la città in tempo di guerra, della capillare rete difensiva contraerea approntata sulle altane, e delle incursioni aeree che ne lesero in vari punti il tessuto urbano si veda DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 129-148.

sua sagoma tra il gruppo dei clienti abituali («La ragazza rossa sembra cercare con gli occhi Beppino, il compagno abituale, che non c'è». N, p. 48), Gravina e Renata all'uscita del locale si intrattengono parlando di lui («Nell'uscire, Manfredi e Renata vanno innanzi. Da qualche parola che mi giunge, sento che egli le racconta gli anni d'Accademia passati con l'amico nostro a Livorno». N, pp. 48-49).

L'itinerario tocca questa volta le Mercerie per valicare il Ponte dei Baretteri e accedere da quel lato in una Piazza sovrastata dalla luna, la cui luminosità biancheggianti gioca a contrasto con l'oscurità della calle («Dal sottoportico sbocchiamo in Piazza, entriamo nell'incantesimo. | La luna è quasi piena. L'aria è fredda. | La Merceria s'abbuia, stretta e ingombra». N, p. 48). Nelle tappe successive ecco il Ponte della Paglia e la Riva degli Schiavoni, mentre si diffondono musiche provenienti dal Caffè Orientale, ubicato presso il Danieli. Renata, tuttavia, esprime il desiderio di non rientrare subito in albergo e quindi la comitiva prosegue, scortando Manfredi fino all'Arsenale: occasione propizia per osservare alla luce lunare «i Leoni mandati in dono alla Patria da Francesco Morosini conquistatore della Morea. C'indugiamo a riconoscere quale sia il più bello» (N, p. 49). È solo dopo questa tappa, omaggio alla potenza navale veneziana nel Mediterraneo, che il piccolo gruppo si separa: il padre torna sui propri passi per riaccompagnare la figlia al Danieli, mentre li accomuna un sentimento di tristezza per la «serata perduta». Infatti in quella immediatamente precedente del 19 dicembre¹⁶ la presenza di Miraglia aveva impresso tutt'altro segno agli andare e venire degli amici: «Siamo tristi come d'una serata perduta. (La sera innanzi avevamo ricondotto Beppino alla riva, dove l'aspettava il canotto; ma egli aveva voluto tornare indietro per ricondurre Renata fino alla porta.)» (N, p. 49).

Le andate e i ritorni, pur subendo lievi variazioni, perimetrano, allora,

¹⁶ Un resoconto puntuale dell'ultima serata trascorsa da Renata in compagnia di Miraglia, il quale aveva raggiunto padre e figlia solo dopo cena per poi compiere assieme a loro l'attraversamento di una Venezia oscurata, fredda e nebbiosa, è descritto in GRAVINA, *Il Notturmo della Sirenetta*, cit., pp. 53-54.

un tempo-spazio il cui piano referenziale veicola anche un senso allegorico, mentre quell'insistito "passeggiare" notturno¹⁷, avanti e indietro, asurge a una sorta di processione rituale, foriera di distruzione. Così l'atto finale di ossequio compiuto in solitudine dinanzi alla scultura in rilievo di Zara che adorna la facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio, quell'accarezzarne la superficie («Mi soffermo, come sempre, davanti a Santa Maria del Giglio e tocco il bassorilievo di Zara». N, p. 50), dice di una gestualità quasi liturgica che trasforma la superficie marmorea in arca mortuaria – movenza che verrà iterata di lì a poco¹⁸ per rendere onore a una città prescelta anche quale obiettivo militare emblematico, al fine di iterare il significato già attribuito al volo triestino¹⁹.

Certo è che nel *Notturmo* di Renata la sosta d'obbligo dinanzi al marmo zaratino viene recepita come prassi collettiva, non già individuale, dacché pegno di una comunanza d'intenti tra la figlia, il padre e Miraglia: «Ma sempre, prima di giungere sulla Piazza San Marco, ci fermavamo dinanzi alla Chiesa di Santa Maria del Giglio, e le nostre mani carezzavano la pietra bruna della facciata cercando di riconoscere la for-

¹⁷ Sebbene da ricondurre a una tipologia di tutt'altro tenore, la passeggiata notturna di d'Annunzio e Luisa Baccara collocabile nell'immediato dopoguerra, cui mi riferisco nel capitolo *Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara*, rappresenta un esempio ulteriore di itinerari veneziani assai indicativi.

¹⁸ Quando tutto è ormai avvenuto, il passo che sembra riprodurre anche sintatticamente i ritmi di quella che era stata un'ammaliante passeggiata, trasformatasi in una corsa cieca e convulsa, è stilisticamente lapidario: «Fuggo. Ho la schiena ghiacciata dai brividi. | Santa Maria del Giglio: il bassorilievo di Zara. | I ponti. | La calle stretta» (N, pp. 71-72).

¹⁹ Renata nella sua versione del *Notturmo* fa riferimento in modi lineari all'impresa di Zara, il cui progetto, databile nel novembre del '15, aveva accomunato le aspirazioni patriottiche del padre e dell'amico Beppino: «Mio padre lavorava nel suo studio, scriveva allora l'Ode alla Serbia; e noi nel salotto, accanto al fuoco, parlavamo di lui con lo stesso entusiasmo e lo stesso affetto; e del gran volo che essi speravano prossimo per recarsi a Zara a lanciare, come a Trieste, dall'alto, un saluto ed un incoraggiamento. | Così la sera quando l'assente, terminato il lavoro, scendeva ad unirsi a noi, erano lunghe discussioni chini sulla carta per stabilire la rotta più breve e più sicura, oppure discussioni tecniche sulla efficienza degli apparecchi che io cercavo di comprendere, senza osare d'interrompere per domandare spiegazioni» (GRAVINA, *Il Notturmo della Sirenetta*, cit., pp. 51-52).

ma lunata di Zara e i nostri occhi s'incontravano lucenti di speranza»²⁰. Ed è ancora lei, attratta dall'aviatore, che ce ne tratteggia un profilo intrigante, indovinando su quel suo volto la coesistenza enigmatica del meduseo e dell'infantile.

La figlia, pertanto, formula una descrizione che aiuta anche a penetrare alcuni risvolti dell'ammirazione affascinata nutrita dal padre per quella figura:

Aveva un viso caratteristico dai lineamenti marcati e un poco duri e due occhi verdastri sotto le palpebre pesanti e quasi sempre semichiusi. Pareva che avesse il peso di un pensiero fra ciglio e ciglio, ma a volte si rischiara tutto in una gaiezza improvvisa e quasi infantile.

Sorriveva di un suo sorriso fra ironico e bonario, quando era con estranei, e parlava poco; ma quando eravamo noi tre soli nel piccolo salotto raccolto dinanzi al caminetto, il suo viso si trasformava, e dai suoi occhi verdastri traspariva l'anima semplice e ardita²¹.

Passo ora alla terza "passeggiata" notturna, successiva alle precedenti solo se ci si attenga all'ordine fittizio allestito dall'intreccio, non già a quello, invece consequenziale, dettato dalla fabula. Siamo ancora all'altezza della *Prima offerta*, l'incidente aereo che è costato la vita a Miraglia si è ormai verificato ed «È venuta la notte» (N, p. 60). L'io che scrive va dapprima a genuflettersi dinanzi alla salma di Miraglia, già trasportata presso l'Ospedale della Marina, il Sant'Anna, indi torna alla Casetta rossa, incontra Renata che lo attende in lacrime, entra nella sala da pranzo, apparecchiata in precedenza per loro tre, raccoglie in un unico fascio tutti i fiori presenti, destinati ad allietare un convito intimo trasformatosi in tragedia e, in un andirivieni convulso, fa di nuovo ritorno nella camera mortuaria per disporli attorno al corpo del defunto, deponendo le profumatissime giunchiglie bianche «sul rosso e sul verde della bandiera» (N, p. 61).

²⁰ Ivi, p. 52.

²¹ Ivi, p. 51.

IV. *Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani*

Il rientro nella camera mortuaria, dove ogni ora della notte di veglia funebre, ogni presenza, ogni visita, ogni mutamento che subentra sul volto tumefatto della salma vengono scrutati con attenzione morbosa, risulta descritto con una precisione terribile. Scocca la mezzanotte e sovrappiunge la visita del comandante Giulio Valli, «un uomo fine, filosofico, temprato d'ironia, indulgente, forte e flessibile, fatto per comprendere e per pregiare una natura come quella di Giuseppe Miraglia» (N, p. 64), che alle ore due di quello che è oramai un 22 dicembre se ne va.

Il trascorrere delle ore, cronometrato quasi minuto per minuto, scandito com'è dal cambio di guardia dei marinai che si avvicenda ogni due ore, come se la durata del tempo della lettura corrispondesse a quella degli avvenimenti narrati, impone una riformulazione dei parametri temporali. Dato stilistico, codesto, che caratterizza in vari modi tutto il testo, dove il tempo dell'avventura collide con quello della scrittura, mentre è la percezione soggettiva della durata che rifonda l'ordine degli eventi, così da alterarne i criteri per poi tradurli in acronia («Nuova nozione del tempo. Lotta fra l'immagine viva, continuamente creata dal ricordo, e il corpo immobile». N, p. 64).

L'azzeramento della diacronia, del resto, è un tasto toccato più volte in questa prosa; ad esempio nei passi seguenti, entrambi compresi nella *Seconda offerta*, il primo dei quali volto a dare conto della propria malattia come di una «essenza magica», in grado persino di scardinare l'andamento biografico di un io che si scopre antico e, nel contempo, futuro («Davvero dunque la malattia è d'essenza magica? | Tutto è presente. Il passato è presente. Il futuro è presente. | Questa è la mia magia. Nel dolore e nelle tenebre, invece di diventar più vecchio, io divento sempre più giovine. | Eco di antichi e di futuri tempi». N, pp. 228-229); mentre nel secondo è il ricordo dei combattimenti d'artiglieria all'Isola Morosina, risalenti all'ottobre del '15, ad azzerare ogni eventuale intervallo temporale: «E anche una volta tutto diviene presente e vivente, tutto palpita e sanguina» (N, p. 290).

Sono ormai le cinque del mattino allorché colui che ha trascorso ogni ora della notte in una veglia ossessiva accetta di coricarsi su un lettuccio situato al primo piano, pur non riuscendo a dormire, accecato

da una lampada elettrica accesa sopra di lui, assillato, tra sopore e sonno, dalla visione e dal sogno della maschera mortuaria del defunto: «Si scopre, si disviluppa dal mantello nero. Non è lui: è una maschera, una di quelle maschere bianche ingessate che i Veneziani portavano con la bauta» (N, p. 66). La dimensione notturna, pertanto, visitata da sogni e da perturbanti incubi mortuari, tende a dilatarsi ad oltranza, dilagando anche nelle prime ore di una tarda alba invernale.

La seconda tappa notturna è ancora più terrificante della precedente, dopo una giornata trascorsa tra la casa e il Sant'Anna a osservare ora dopo ora oltre alla salma, che col passare delle ore muta aspetto e forma, irrigidendosi progressivamente, la metamorfosi della città medesima; come un'Araba Fenice che, tuttavia, non trova modo di risorgere dalle proprie ceneri: «Venezia in cenere. La morte per tutto» (N, p. 68). Ed è già notte, quella del 22 dicembre, allorché si compie per l'ennesima volta il percorso inverso, dalla camera mortuaria alla Casetta Rossa: iter che, pur scandito da una precisione toponomastica singolare, ha oramai acquisito un senso che travalica il piano referenziale. Ecco che, percorrendo a piedi prima la fondamenta di Sant'Anna, indi via Garibaldi, animata anche a quelle ore, l'unica presenza allucinata in cui si incappa è quella, per antonomasia fantasmatica, del defunto: «La luna è già alta, dietro il tetto dei dieci camini. Fa freddo, un freddo secco. La via Garibaldi è piena di popolo. A ogni momento ho un'allucinazione: vedo Beppino che mi cammina davanti, col suo mantelletto nero, col suo andare spedito» (N, pp. 70-71).

Il ritorno verso casa conduce a ripassare per l'ennesima volta tra i luoghi già menzionati. Celebri per la loro bellezza, essi, oramai vissuti tragicamente, si sono caricati di una fama sinistra. E daccapo, Riva degli Schiavoni, la Piazzetta, Piazza San Marco, la Corte Michiel, Santa Maria del Giglio con incastonato il bassorilievo di Zara. Ma si tratta di una pausa di poche ore, soprattutto per restare vicini a Renata, se ancora quella notte, alle tre – siamo pertanto quasi vicini all'alba del 23 dicembre, vale a dire il giorno che era stato consacrato al volo su Zara – si esce nel buio per recarsi nuovamente alla camera ardente.

IV. *Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani*

Alla Venezia notturna e lunare si attribuisce in questa contingenza una veste ulteriore, quella di un cristallo che sigilla nel silenzio un'urna mortuaria vegliata da ombre:

Notte di luna, adamantina.
Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne.
Le calli e i campielli deserti. Il suono del mio passo quasi spaventoso.
Mi scocca l'ora sul Ponte della Paglia; e il grido delle altane si propaga nella chiarezza sonora.
Lungo la fondamenta di Sant'Anna, vedo sul muro di una casa illuminata dalla luna l'ombra del soldato che veglia sopra un'altana in arme. (N, pp. 72-73)

Una volta appurato che l'armonia della composizione floreale attorno al corpo del defunto si è dileguata («Forme senza bellezza. | La forma pura della corona è pervertita». N, p. 74), la cruda realtà della morte, con l'apparato lugubre che le fa da cornice, stride ancor più dolorosamente se giustapposta al miraggio di una giornata che avrebbe dovuto essere di gloria, all'insegna di riti preparatori e di una vestizione simbolica incompatibile, pertanto, con le condizioni in cui versa la povera "spoglia":

S'egli fosse vivo! A quest'ora ci prepareremmo, ci vestiremmo delle nostre pellicce, proveremmo le nostre armi, metteremmo i nostri camauri lanuti, i nostri calzari di pelle. Saremmo allegri, agili, fidenti. Giorgio sarebbe là a preparar tutto nei nostri sedili. Il sacco dei messaggi sarebbe già riposto sotto il cofano del motore, come quello di Trieste... (N, p. 73)

Passo ora alla *Terza offerta*, dove ricorre una dimensione notturna esemplare. A questo punto, per la precisione nel passo in cui si narra della catastrofe aerea, verificatasi il 3 aprile 1916, che costò la vita a un altro amico carissimo di Miraglia, Luigi Bresciani, al suo collaboratore Roberto Prunas e ai due motoristi, mentre era in corso l'ultimo volo di collaudo dell'idrovolante progettato dallo stesso pilota allo scopo di

portare a termine quella impresa zaratina rimasta incompiuta e già pagata a caro prezzo da Beppino²², ancora una notte non più invernale bensì, forse più crudelmente, primaverile, di un aprile tiepido e profumato, assurge a tempo spazio ideale per iterare lo strazio del lutto, rivivendolo reduplicato.

La soluzione stilistica e retorica della ripresa con variazioni, una delle scelte formali più care alla scrittura del d'Annunzio "notturno", anche perché atta a modulare, sia ritmicamente che musicalmente, i *leitmotiv* che l'attraversano in più direzioni, mira qui a "riesumare" alcune immagini legate alla morte di Miraglia, per procedere poi a sovrapporre le sue cifre a quelle dedicate alla fine di Bresciani, specularle alla precedente per molti versi:

Ed è la seconda notte di aprile. È l'interlunio. Vedo, attraverso il tetto, il cielo stellato. Le stelle di primavera sembrano nuove come i fiori del mandorlo. Profumano l'azzurro il vento e l'ansia della giovinezza.

Voglio respirare le stelle d'aprile. (N, p. 339)

Nella notte destinata a precedere il disastro, mentre le iperboliche facoltà visive di colui che scrive si arrogano proprietà sinestesiche quasi astrali, la rilettura dell'evento è scandita da interrogative retoriche che ribadiscono il rammarico per l'"andata" prematura del Bresciani («Perché, Gino, te ne sei andato così presto?» N, p. 339), alla cui "partenza" si ascrive un senso non univoco.

L'occasione sprecata avrebbe fatto cadere l'opportunità di vedere ricomparire l'altra cara ombra, quella del Miraglia, ritta e interposta tra i due viventi – un'epifania mancata, insomma, in grado di trasformare quella serata in una sorta di seduta spiritica rivissuta intimamente:

²² Alcuni rilievi puntuali dedicati sia ai preparativi del volo di Bresciani e alle caratteristiche tecniche del pesante apparecchio, le cui ali non avevano retto al carico, piegandosi alla giuntura, sia alla tensione ideale che aveva animato l'impresa sono condotti in *ivi*, pp. 71-77, 92-94.

IV. *Promenades visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani*

Se tu fossi rimasto ancóra, se tu avessi lasciato andar via Roberto Prunas e fossi rimasto ancóra un poco, solo con me, certo avremmo veduto riapparire colui che amammo a gara; ed egli sarebbe stato in piedi fra il mio capezzale e la tua sedia.

Perché avevi tanta fretta? (N, p. 340)

Il rammarico induce a recuperare ancora una volta, sul filo della memoria, la pagina marmorea di Zara. Ebbene il bassorilievo, in quanto luogo in cui caso e destino convergono, diviene un sorta di correlativo oggettivo della sequenza funebre, considerato che si è fatto tappa obbligata di ogni incontro, come di ogni commiato: «Ti aspettavano i tuoi cani, che una sera di dicembre ti annunziarono a me e a Beppino mentre eravamo tutt'e due soffermati dinanzi al bassorilievo di Zara in Santa Maria del Giglio?» (N, p. 340).

L'unico ricordo di una notte veneziana di gioia che, tuttavia, inficiato dalle forme e dai linguaggi del lutto, appare sfregiato dalla desolazione, si ricollega a quello che, di nuovo nella *Prima offerta*, recupera sul filo della memoria il ritorno in barca dal cimitero di San Michele, dove la bara di Miraglia, posta provvisoriamente in una squallida camera di deposito, deve attendere la tumulazione definitiva. Al corteo funebre ha assistito in lontananza anche l'amante dello scomparso, Rosalinda²³, desiderosa di incontrare l'amico a lui più caro. Ed ecco che la reminiscenza di una pregressa "gita" notturna in barca, compiuta in agosto, contamina la gioia dell'evento, riletto tra i riflessi di una fosforescenza inquietante – bagliori sospetti, dialoganti a distanza ravvicinata con la materia cromatica evocata nell'episodio pisano narrato nella *Seconda offerta*, su cui mi sono già soffermata (N, p. 149):

La mia barca, al ritorno, costeggia i muri di San Michele, rossi di mattone con la base di pietra chiara.

Ricordo una notte d'estate, una notte d'agosto. Eravamo andati a Murano in gondola. Rosalinda era con noi. La laguna era

²³ Per una selezione accorta di alcune immagini di Rosalinda in varie prove dannunziane cfr. ZANETTI, *Note e notizie sui testi*, in D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, t. II, cit., pp. 3101-3102.

così fosforescente che ogni colpo di remo levava lunghe fiamme bianche. E ci chinavamo a guardare. Il mento delle donne ne appariva rischiarato.

Lungo i muri del cimitero cessammo di ridere e di motteggiare.

S'udiva il tonfo misurato dei remi. E sotto i muri funebri la fosforescenza creava anella e ghirlande di luce.

Una melodia luminosa cingeva l'isola dei morti.

Egli la udiva, la vedeva. Egli aveva là il suo luogo profondo.
(N, pp. 103-104)

Le gradazioni lugubri, tradotte musicalmente nei toni del rosso, del bianco e di un fosforescente che, a causa della sua allusività ambigua, non può essere che funesto, sono la traccia del chimismo indotto dai corpi in disfacimento che riaffiora. E mi pare che opzioni tonali siffatte abbiano prestato ascolto alla lezione non solo cromatica ma anche compositiva de *L'isola dei morti* (1880) di Arnold Böcklin – l'olio in cui l'artista provvide a de-comporre le rovine dell'antico assemblando un inquietante conglomerato insulare onirico, tra le cui luci e ombre allegorizzare la dissoluzione di più civiltà²⁴.

Nel *Notturmo* quelle larve riappaiono per farsi figure ambigue, armoniose e leggiadre solo all'apparenza: «anella e ghirlande di luce», le cui forme circolari giocano a contrasto coi timbri sinistri del passo. L'atemporalità insistita, uno dei tratti più indicativi della prova dannunziana, guarda a quella disposizione circolare armoniosa, sebbene tanto stridente col contesto sia da un punto di vista cromatico che tematico, per narrare sul filo della memoria un presente assoluto, mentre è l'istanza dell'io che vive e che scrive che si arroga le facoltà di assestare o scompaginare la sequenza temporale e, assieme a essa, lo stile del discorso.

²⁴ Si deve a una critica d'arte d'eccezione come Mazzucco una delle letture più avvertite della tela, posseduta dal Kunstmuseum di Basilea. Infatti nella fascinazione ipnotica che desta l'opera la scrittrice ha avvertito alcune delle immagini simboliche più persuasive della modernità: M. G. MAZZUCCO, *Il museo del mondo*, Einaudi, Torino 2014, pp. 31-34; l'intervento era apparso in precedenza su «la Repubblica» del 17 febbraio 2013 col titolo *L'ipnotica "Isola dei morti" di Böcklin che Hitler volle comprare a tutti i costi*.

CAPITOLO V

Una voce dal Notturmo: identità e alterità artistica della Sirenetta

Sirenetta, l'appellativo accordato alla figlia Renata, viene alla luce in quel vero e proprio atelier di creazione onomastica che è la memoria poetica dannunziana. Nel disegno insistito di forgiare l'identità altrui grazie a un processo di partenogenesi, l'atto del designare rimanda per l'appunto al dominio analogico-simbolico, ossia a una delle sfere più indicative del processo artistico e creativo dello scrittore.

Il soprannome corrisponde all'autocitazione esplicita della figura drammatica, fata e mendicante marina, che entra in scena all'altezza dell'atto quarto e ultimo della tragica *Gioconda* – silhouette cangiante dalle valenze metamorfiche e meridiane, permeata di toni cromatici impressionisti, intravista quasi in controluce sullo sfondo della marina pisana¹:

la sua figura appare tra il luccichio dei cristalli, i quali sembrano continuare intorno a lei il tremito raggiante e incessante delle grandi acque. È giovine, sottile, pieghevole; ha i capelli fulvi e scarmigliati, il volto d'un color d'oro olivigno, i denti candidi come l'osso della seppia, gli occhi umidi e glauchi, il collo esile e lungo, ornato d'una collana di conchiglie, in tutta la persona qualcosa d'indicibilmente fresco e guizzante che fa pensare a una creatura impregnata di salsedine, emersa dalla mobilità dei flutti, proveniente dai nascondigli d'una scogliera. [...] E la sua voce è

¹ Per una più compiuta disamina mitologico-folclorica della nozione di meridianità si veda R. CALLOIS, *I demoni meridiani*, a c. di OSSOLA, Bollati Boringhieri, Torino 1988 (ed. or. 1937).

limpida e puerile; e taluna delle parole ch'ella proferisce sembra rischiarare d'una misteriosa felicità il suo volto ingenuo².

Sirenetta, «creatura di sogno e di verità», la cui apparizione sta a testimoniare la mutilazione sacrificale per amore e per arte del personaggio di Silvia Settala, si manifesta, allora, nel segno di una *ingenuitas* carica di valenze infantili e primigenie, capace, in quanto figura angelica di mediazione, di presenziare all'evento tragico alleviandone le pene.

In detta postura plastica di annunciazione-mediazione l'io narrante, che esordisce nel *Notturmo* col sintagma «Ho gli occhi bendati» (N, p. 3), cioè in un'oscurità anche spaziotemporale designante un presente reso assoluto, quindi veggente in un *continuum* cronotopico privo di limiti³, aveva colto il personaggio di Sirenetta, anch'ella testimone e annunciatrice di lutto: la mutilazione delle mani della Silvia tragica e dell'occhio destro dell'io notturno potevano trovare, allora, scansioni speculari in quel nome transeunte, dove l'istanza di perdita diveniva cifra di un significato più dilatato.

Altre tessere figurative e cromatiche trapassano da testo in testo: quei «capelli fulvi e scarmigliati», che per la loro connotazione medusea sono forse il tratto più vistosamente sensuale della Sirenetta tragica, risultano

² Cito dalla didascalia dell'atto IV, scena I, che tratteggia il personaggio femminile nella tragedia, apparsa per i tipi Treves nel 1899: D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, in *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I, in ID., *Tutte le opere*, a c. di BIANCHETTI, Mondadori, Milano 1964⁸, p. 317.

³ Alla vista notturna e alle sue soluzioni stilistiche e retoriche ho riservato un capitolo, cui rimando. Rivestono un interesse estetico precipuo per il campo problematico della visibilità le indicazioni fornite da studi di Hildebrand e Fiedler, per cui si veda LORENZINI, *'Visione' e 'visibilità' in d'Annunzio: alcune ipotesi di ricerca*, in AA.VV., *D'Annunzio e la cultura germanica. Atti del Convegno, 3-5 maggio 1984*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1985, pp. 199-209. Attento a sondare le diverse implicazioni, sia storiche che teoriche, di detto campo è il volume di STAROBINSKI, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, cit.; BARTHES, *La metafora dell'occhio*, in ID., *Saggi critici*, cit.; BLANCHOT, *L'ispirazione*, in ID., *Lo spazio letterario*, Con un saggio di J. PFEIFFER e una nota di G. NERI, trad. it. di G. ZANOBETTI, Einaudi, Torino 1967 (Paris 1955).

già esplicitati in quella *Passeggiata*, compresa nel *Poema paradisiaco*, dove la chioma gorgonea rimanda ancora una volta a un mito connesso alla prestantza dello sguardo: «e il dolore ch'è in voi forse m'attira | più de la vostra bocca e dei capelli || vostri, dei grandi medusèi capelli | bruni come le brune foglie morte | ma vivi e fieri come l'anguì attorte | de la Górgone, io temo, se ribelli | e pieni del terribile mistero. || Me non avvolgerà tanto mistero. | Dicono che nel folto de le chiome | voi abbiate una ciocca rossa come | una fiamma: nel folto chiusa. È vero? | Io la penso, e la veggo fiammeggiare»⁴.

Ebbene, l'immagine e la visione di quella chioma segnata dal lutto ma, nel contempo, tanto vitale rimandavano alla siciliana Maria Gravina (1861-1949)⁵, figlia del principe Francesco Cruyllas Gravina di Ramacca, nonché consorte del capitano di artiglieria conte Guido Anguissola di San Damiano. Dalla relazione burrascosa tra d'Annunzio e la nobildonna⁶, alla quale venne dedicata tra l'altro l'edizione partenopea Bideri

⁴ Il *Poema paradisiaco*, insieme a *Odi navali*, comparve a Milano per l'editore Treves nel 1893, accogliendo una produzione in parte già edita su periodici a partire dal 1890. Infatti *La passeggiata*, con il titolo *L'intangibile*, era apparsa su «Il Mattino» di Napoli tra il 17 e il 18 aprile 1892. Cito da D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a c. di ANDREOLI e LORENZINI, cit., p. 615 (= V).

⁵ Infatti, nella citata *Passeggiata*, dove si era optato per un pronome personale emblematico, galante ma diaframmatico, quale il «voi» («Voi, signora, siete per me come un giardino chiuso»), il nome di lei era iscritto e celato come in un crittogramma: «Pure, quando vi chiamo, io non vi chiamo | per nome. E il vostro nome è quel de l'Ave: | nome che pare un balsamo a la bocca!» (V, I, p. 614).

⁶ Per una lettura disincantata della relazione partenopea di d'Annunzio, colta anche nei suoi risvolti grotteschi e ossessivi, cfr. P. CHIARA, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1978, pp. 80-97. Empatica, invece, e stilisticamente accorta la rilettura che l'Ulivi fornisce della vicenda (ULIVI, *D'Annunzio*, Rusconi, Milano 1988, pp. 80-104). A proposito si veda, inoltre, G. INFUSINO, *D'Annunzio a Napoli. Poesia, narrativa, giornalismo, donne negli anni della «splendida miseria»*, Liguori, Napoli 1988 (dove si riproduce la sentenza relativa al processo per adulterio, datata 29 luglio 1893). La relazione si era trascinata fino al '97. Renata era stata contesa tra i due quando la madre, nel timore di un abbandono, aveva tentato di strumentalizzare pesantemente la vita della figlia. Ella, allora, era stata accolta presso il prestigioso Istituto SS. Annunziata al Poggio Imperiale di Firenze. Pur nei suoi modi scandalistici e tendenziosi l'Antongini è

de *L'Innocente*, datata aprile 1892, lungo gli anni del soggiorno napoletano che decorre tra l'estate '91 e l'inverno '93, era nata il 9 gennaio 1893 una figlia, Renata⁷, soprannominata, in omaggio alla temperie siciliana materna, Ciccuzza.

Quella Ciccuzza, tuttavia, travolta da un'irresistibile ossessione onomastica, alla latitudine della prosa notturna si era trasformata in Sirenetta, trascendendo così le originarie connotazioni regionalistiche e familiari per assumere una nuova identità nel mondo-modo artistico e creativo del padre.

Nel laboratorio dei *Taccuini*, dove l'attenzione per la figlia risulta ben cadenzata, il trapasso che porta dalla vezzeggiativa Ciccuzza alla più letteraria Sirenetta, entrambe maschere di un'identità filiale in divenire⁸, è mediato dall'uso del nome proprio Renata. Quale Ciccuzza

stato prodigo di particolari nella rilettura dei legami del poeta con la famiglia legittima, ovvero con la consorte Maria di Gallese, i figli Mario, Gabriele, Ugo (chiamato Veniero) e Renata; si veda in particolare il capitolo *D'Annunzio e la Famiglia*, in T. ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938, pp. 591-618). Utile a mettere a fuoco le dinamiche familiari è, inoltre, la consultazione dei seguenti carteggi: *Lettere inedite di Gabriele d'Annunzio ai genitori alla sorella Anna e al fratello (con tavole fuori testo e fac-simili di autografi)*, a c. di M. VECCHIONI, Tip. «Arte della stampa», Pescara 1953; *Lettere inedite di Gabriele d'Annunzio alla famiglia di origine. Con bibliografia dell'epistolario*, a c. di R. TIBONI, Edizioni di Oggi e Domani, Pescara 1984; *Carteggio inedito con il figlio Veniero: 1917-1937*, a c. di M. G. DI PAOLO, Mursia, Milano 1994 (dove, ovviamente, Renata figura assente). Alcune affettuose e attente missive inedite alla figlia bambina, relative agli anni 1897-1899, sono riportate in TIBONI, *L'amore per Ciccuzza*, in «Oggi e domani», VI, nn. 3-4, marzo-aprile 1978, pp. 42-51 (dove si dà anche notizia di altre lettere edite dal Gatti e dal Fiaschi).

⁷ Un volume recente di Di Tizio ha ricostruito in ogni suo aspetto le tappe biografiche del rapporto alterno tra padre e figlia, pubblicando anche alcuni documenti epistolari inediti: F. DI TIZIO, *Gabriele d'Annunzio e la figlia Renata. Carteggio inedito (1897-1937)*, Ianieri Editore, Pescara 2015. Risultano di particolare interesse per la mia lettura i capitoli *Incontro di d'Annunzio con Maria Gravina e nascita di Renata (1891-1893)* (pp. 19-28) e *Sirenetta assistente del padre a Venezia (Novembre 1915-agosto 1916)* (pp. 209-266).

⁸ Trascrivo qui di seguito un passo di una lettera attribuita a Renata e indirizzata a Ranieri Fiaschi che getta luce sul dilemma onomastico, il cui significato non mi pare meramente anedddotico, carico com'è di valenze simboliche: «In casa [...] mi chiamavano

ella vi compare per la prima volta nell'ambito del V (1895), in occasione della crociera paterna sullo Ionio e sull'Egeo, nominata di sfuggita in un promemoria che la associa a capi d'abbigliamento; ed eccola una seconda volta figurare nel VI taccuino (1895-1896) in ben due occasioni, dapprima menzionata a proposito di un cappello, la seconda, abbreviata in Cicc. e accostata ad altre figure, sia della famiglia "illegittima", sia di quella d'origine, in un contesto affine al precedente («Abiti Cicc. Maria e balia. Nadina. Mamma». T, p. 86).

La sua presenza è destinata a riemergere solo dopo molti anni, precisamente nel taccuino CVII (1917), datato 4 settembre⁹, pertanto successivo ai mesi veneziani durante i quali la figlia fornì assistenza al padre, immobilizzato a causa del ben noto ferimento dell'occhio. In detta occorrenza la sua sagoma viene messa a fuoco da un punto di vista esterno ed elevato, immaginata mentre dorme nella Casa rossa, e accostata a quella di Venturina, invece vegliante, in attesa nel proprio palazzo a San Vidal¹⁰: «Vedo il palazzo Corner, e nell'ombra la Casa rossa dove Renata forse dorme. Vedo il ponte di ferro, e il tetto di Venturina che forse si sveglia» (T, 965).

Le due personalità femminili, la passiva come l'attiva, compongono un dittico dominato dalla prospettiva aerea e alta di un occhio supero-

Cicciuzza, un nomignolo siciliano datomi da mia madre. A mio padre non piacevano né Eva né Adriana, ma li usava talvolta. | Quando a dieci anni entrai in collegio, mio padre mi iscrisse come Renata e tale sono rimasta da allora. Le dirò che sono molto contenta, perché anche a me non piacevano Eva e Adriana» (R. FIASCHI, *D'Annunzio e Pisa*, Giardini, Pisa 1968, p. 118). Numerosi sono i riferimenti che riguardano Renata nel volume citato (ad esempio, alle pp. 33, 55, 67, 71, 72, 84-85, 106, 118, 195-196), dove compaiono alcune riproduzioni di lettere del padre alla figlia (pp. 80-81, 119, 120). Il problema delle oscillazioni onomastiche viene riproposto anche in *La Sirenetta è sepolta al Vittoriale. 1977*, opuscolo a ricordo edito a c. di R. ORENGO, Ed. Casabianca, Sanremo, s.d. (ma successivo al 1978); nella quarta di copertina si legga l'indicazione: «Opuscolo destinato all'letta dei dannunziani: non è in vendita».

⁹ In quel tempo, decollando dall'aeroporto della Comina, si compì un volo dimostrativo di un migliaio di chilometri sull'alta Italia nell'intento di ottenere dal Comando Supremo la concessione di un permesso per un'ascesa viennese.

¹⁰ Si tratta di Palazzo Giustinian, prospiciente il Canal Grande a San Vidal, ubicato nei pressi della Casa rossa.

ministico, capace di oltrepassare lo schermo opaco della materia. Ebbene, in questo luogo dei *Taccuini* il nome di Ciccuzza diviene per la prima volta Renata, per permanere tale anche in seguito.

Nel taccuino seguente, il CVIII (1917), in un frammento esteso, datato 22 settembre 1917, pochi giorni prima, quindi, della partecipazione al bombardamento aereo delle Bocche di Cattaro risalente all'inizio di ottobre, ella, associata al nome di Silvio¹¹, è menzionata quale figura di ascolto, di dolcezza affranta e materna, di consolazione partecipe per il dolore del padre che, a Venezia ma in partenza per Milano, deve abbandonare l'amatissima e appassionata Venturina (alias Olga Brunner in Levi)¹²; pure lei destinata a moltiplicarsi e a rifrangersi in una nutrita

¹¹ Renata il 12 agosto 1916 era andata sposa al tenente di vascello, poi ammiraglio, Silvio Montanarella, assiduo frequentatore della Casa rossa veneziana durante il periodo della degenza del poeta; permanenza causata dal celebre ferimento alla zona oculare destra, verificatosi il 16 gennaio 1916, in occasione di un ammaraggio violento all'altezza di Grado, mentre si faceva ritorno in idrovolante da un'impresa triestina. Alla sua morte, avvenuta l'11 novembre 1976, Renata Anguissola in Montanarella lasciava otto figli e ben ventidue nipoti. Per notizie più dettagliate relative alle date del funerale romano e della successiva tumulazione nel giardino del Vittoriale rimando a *La Sirenetta è sepolta al Vittoriale. 1977* (cit.). Si tenga presente che Silvio, «il più giovine aviatore», viene menzionato diverse volte nel *Notturmo* (N, pp. 57, 64, 67).

¹² A questa figura di donna, prudentemente non svelata nella sua identità anagrafica, Damerini dedica un capitolo significativo del proprio volume veneziano, dove si riservano sondaggi mirati sia alla vita quotidiana della città in tempo di guerra, sia ai diversi aspetti del soggiorno dello scrittore. Va notato che tra le pagine dell'epistolario dannunziano trascritto solo in parte riaffiora emblematicamente la figura di Renata, individuata sempre col nome proprio, nelle vesti di compagna di gondola e di passeggiata dell'amante (DAMERINI, VI. *La Vidalita*», in *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 182-206). L'ottima edizione di una scelta delle lettere permette ora di valutare appieno il senso attribuito all'istanza Renata a quella temperie: D'ANNUNZIO, «*La rosa della mia guerra*». *Lettere a Venturina*, a c. di L. VIVIAN, Prefazione di GIBELLINI, Marsilio, Venezia 2005. Per ulteriori precisazioni si veda anche l'epistolario d'Annunzio-Giuseppe Marzemin, relativo agli anni 1918-1924 (M. RUSI, *Il «ricordo arrugginoso»: venti lettere inedite di D'Annunzio*, Editoriale Programma, Padova 1990). Una disamina accurata del rapporto non solo biografico ma anche creativo ed estetico col contesto veneziano è stata condotta da GIACON, *Il Veneto e Venezia: distanza e «malinconia»*. *Per una introduzione all'opera veneziana di d'Annunzio*, cit.

costellazione onomastica (eccola farsi Antilope, Aquileia, Balkis, Burlina, Dolceamara, Nidiola, Pentella, Testardin, Vidalita, Violetta): «Alle tre Renata viene. È dolce. Indovina la mia tristezza. Le parlo, le dico tutto. Mi accarezza con le mani, quasi maternamente. Mormora: Povero piccolo!» (T, p. 976).

Del resto Renata, in quanto figlia-madre che impone un'inversione netta ai rapporti affettivi, tanto da divenire ella stessa una sostituta e una specie di reintegratrice della figura materna – non si dimentichi che Luisa de Benedictis, la madre naturale, era deceduta giusto all'inizio di quell'anno – campeggia in molte immagini fittizie del *Notturmo*, destinato al culto della figura materna, come autorizza a ritenere la pagina di dedica, incisa da Adolfo de Carolis, dove campeggiano le seguenti parole: «All'amore | al dolore e | alla morte | di mia madre | queste pagine | scritte col | sangue | consacro». Né va sottaciuto che la struttura polifonica dell'opera risulta quasi cadenzata dalle visioni materne elaborate durante l'infanzia e la maturità, e dalle suggestioni indotte dalla sua malattia e morte:

E la mia figlia, la figlia della mia carne, a me sul limitare della
vecchiezza dice una parola materna, la parola tenera che le madri
dicono ai fanciulli!

Sento che con quella parola ella mi prende su le sue ginocchia
come l'antica Pietà, e sopporta le mie piaghe. (N, p. 211)

Nei taccuini CXI e CXII, ancora databili 1917 da Gioia del Colle, in attesa di notizie di Venturina mentre si fa impaziente l'attesa per l'imminente volo su Cattaro, si dà notizia rispettivamente di una lettera consolatrice di Renata (T, p. 1011), leggibile ancora una volta sullo sfondo dell'abbandono doloroso dell'amante, e di un telegramma della figlia, risalente al 2 ottobre, accolto tuttavia senza entusiasmo, che informa della partenza per Venezia della scrivente («Molti telegrammi inutili. Quello di Renata mi annunzia che stasera parte per Venezia, e che forse venerdì prossimo la rivedrò qui». T, p. 1024).

Per recuperare la sua presenza nel dicembre '15 si deve ricorrere ad

*Altri taccuini*¹³, dove la figura ricorre in un solo punto, nel numero 35 (27 dicembre. S. Michele) dedicato ai funerali di Giuseppe Miraglia e Giorgio Fracassini: viene parzialmente sanato, così, lo stacco temporale che nella raccolta precedente andava dal 1895-1896 al 1917. Così il sintagma: «Bologna mi dà il nastro cilestro di Renata» (AT, p. 302) – un accenno emblematico poiché, nelle cadenze di uno stile raggrumato e nominale, fa risaltare la valenza simbolica di oggetti di lutto, che risultano trasfigurati grazie alla mano di lei.

Ritroviamo la sua sagoma, sempre tradotta nei parametri paterni, nell'ambito dell'importante epistolario Albertini¹⁴, dove la figlia risulta essere messa in scena più volte. Eccola comparire innanzitutto in una missiva datata 1° novembre 1915, solo poche settimane prima del suo arrivo alla veneziana Casa rossa, in un contesto del resto non inusuale nelle lettere dannunziane all'Albertini, sempre martellanti nel sollecitare aiuti finanziari («Debbo tre trimestri per la villa di Arcachon, e il 20 novembre si matura il trimestre parigino. Inoltre, la povera Ciccuzza ho dovuto metterla in salvo a Bologna, contro gli attentati orribili della madre. | Perciò ti prego di continuarmi l'aiuto da te concesso ultimamente, e di aggiungervi il compenso per i salmi» (vol. II, p. 485). Indi, in una lettera datata Venezia, 21 novembre 1915, la scoperta inaspettata di lei, e non tanto nei panni di un ulteriore problema pratico-finanziario, bensì in quanto rivelazione di una sagoma identitaria insospettata («È venuta qui la povera Ciccuzza, sfuggita alle persecuzioni materne, e a quali incitamenti! | È salva. È buona, fresca, dolce. S'è serbata qual'era lassù, al Poggio Imperiale. Spero che un giorno la conoscerai»; vol. II, p. 501). E solo pochi giorni dopo (7 dicembre 1915), quasi a ribadire la gradita sorpresa di un'identità manifestatasi solo a detta altezza come Renata, pur coinvolta in una richiesta di aiuto: «Mia figlia Renata è qua. Quando la conoscerai le vorrai molto bene. Mette nella mia vita qual-

¹³ Mi attengo all'edizione mondadoriana già indicata (= AT), adottando la sequenza numerica proposta.

¹⁴ L. ALBERTINI, *Epistolario 1911-1926*, a c. di O. BARIÉ, voll. 4, Mondadori, Milano 1968. Noto che il nomignolo di Renata viene sempre trascritto come Ciccuzza.

cosa di deliziosamente fresco e puro. E come mi piacerebbe ornarla, se fossi ricco!» (vol. II, p. 511).

Si tratta di una *découverte* che coniuga due istanze di notevole interesse. L'una è connessa a un processo di riconoscimento di sé, in quanto rinnovamento-resurrezione ben leggibile sullo sfondo della fase notturna, mentre l'altra delega alla figura femminile una funzione di "ornamento" dell'esistenza e della sensibilità maschili, il cui prototipo sarebbe, insomma, la Nora ibseniana¹⁵.

Conclusa questa fase della vita della donna, in quanto figlia e nubile, il padre sembra rimuoverne la presenza, in prospettiva di ben altre imprese belliche. In questa linea, ecco il testo, per molti versi emblematico, della lettera datata Venezia, 15 giugno 1916: «Mio caro amico, Renata e Silvio Montanarella si sono fidanzati. E affretterò le nozze; ché fra poche settimane voglio ricominciare la mia vita di lotta. L'occhio mi farà le liete "sorprese" di cui tu parli, se non penserò a lui» (vol. II, p. 609)¹⁶.

¹⁵ Ha notato nel merito Monti: «Nora, come molte figlie della borghesia del tempo, ha avuto un'educazione di tipo tradizionale, è stata allevata in un culto della femminilità, intesa come "ornamento" della vita degli uomini; mantenuta bambina ben oltre i limiti biologici, è stata in qualche modo oggetto di "piacere" del padre, ma anche sua complice, amica e alla fine quasi madre, anche se poi da lui consegnata nelle mani del marito, come una bambola da adornare e allo stesso tempo in grado di abbellire la casa di Torvald» (S. MONTI, *Le figlie di Ibsen*, in L. ACCATI, M. CATTARUZZA, M. VERZAR BASS (a. c. di), *Padre e figlia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994, pp. 163-164). Il volume affronta con acribia le rifrazioni rivelatrici che alcune figlie di padri "importanti", da Anna Freud a Erika Mann, rimandano in età moderna; di notevole interesse, anche in plausibile riferimento a Renata, i contributi che hanno affrontato alcune problematiche connesse al mancato riconoscimento dell'Altro e alla conquista del linguaggio (R. SVANDRLIK, *Il motivo dell'incesto padre-figlia in due scrittrici austriache, Ingeborg Bachmann ed Elfriede Czarda*, in *ivi*, pp. 170-186) come al riconoscimento della propria identità di intellettuali (R. VITALE, *Erika e Thomas Mann. Il rapporto fra il «Mago» e la «Figlia magnifica e ardita»*, in *ivi*, pp. 251-270).

¹⁶ Renata compare, infine, in altri due luoghi dell'epistolario; in modi sbrigativi in una lettera del 2 novembre 1918 («È qui Renata. Parliamo di te. Forse verrà a Milano. Ti abbraccio, in fretta. Vado a bombardare un ponte». Vol. II, p. 1022); e ancora nei consueti toni pressanti: «Io debbo avere il compenso per tre grandi Odi *all'America - Vittoria nostra - Cantico*, per il discorso "dopo Vienna", per l'elogio di Frate Ginepro. Togli dalla

Altri carteggi editi, del resto, offrono svariate sfaccettature della sagoma di lei. Si pensi, ad esempio, a quello intercorso tra d'Annunzio e l'allora giovane tenente di vascello Manfredi Gravina¹⁷ – figura eroicamente ritratta nelle pagine del *Notturmo*¹⁸ – dove la presenza di Renata, attestata solo nel 1916, è abbozzata quale assistente e segretaria, ospite ineccepibile e accorta copista di lettere, amica e collaboratrice. Significativo, inoltre, il cospicuo *Carteggio d'Annunzio - Ojetti*¹⁹, tra le cui pagine la sagoma filiale, fregiandosi del cognome paterno, compare per la prima volta quale firmataria, in data 26 gennaio 1916, del telegramma che comunica al tenente Ugo Ojetti, a Udine, la natura traumatica della lesione riportata dal padre all'occhio destro: testo leggibile nel quadro delle sollecitazioni di d'Annunzio presso l'Ojetti, con l'obiettivo di conseguire la decorazione di una medaglia d'argento (che, difatti, gli venne conferita in Piazza San Marco la mattina del 9 luglio 1916) e il riconoscimento della condizione di mutilato e invalido di guerra²⁰. Anche nel carteggio menzionato, come, del resto, nel precedente, Renata emerge unicamente lungo l'annata 1916, menzionata più volte dal padre sia in occasione del suo fidanzamento e matrimonio col Montanarella sia quale zelante collaboratrice²¹.

somma totale quel che vuoi, per diminuire il debito che riguarda Renata» (30 dicembre 1918; vol. III, p.1140) – passo attestante un interesse concreto per il destino della figlia che va oltre i mesi del soggiorno veneziano.

¹⁷ A. ERCOLANI, *Carteggio d'Annunzio-Gravina (1915-1924)*, Bonacci, Roma 1993. Vari sono i rimandi a Renata (pp. 100, 104, 105, 110, 111, 113, 114, 118, 123, 124, 125, 127, 128, 131, 138, 139, 144, 153), mentre nella *Introduzione* (pp. 7-80) figurano nutriti riferimenti bibliografici alle imprese belliche.

¹⁸ Precisamente in *Prima offerta*, tra le sequenze focali riservate alla morte di Miraglia (N, pp.28-29, 42-44, 49, 50, 60).

¹⁹ Si cita da *Carteggio d'Annunzio-Ojetti (1894-1937)*, a c. di C. CECCHI, Le Monnier, Firenze 1979.

²⁰ Nella sequenza progressiva scelta dal curatore, il telegramma è numerato 119 (ivi, p. 150).

²¹ Riporto qui di seguito i numeri delle missive dannunziane in oggetto: 121 (Venezia, 28 febbraio 1916), 124 (Venezia, 14 marzo 1916), 128 (5 agosto 1916), 131 (Venezia, 19 agosto 1916), 138 (18 novembre 1916). L'Ojetti, da parte sua, rivolge un unico saluto cordiale a Renata nella chiusa della sua, indirizzata al «Caro Gabriele», datata

La figlia che, postasi all'inseguimento della istanza paterna fin dagli anni del collegio²², aveva finalmente avuto modo di raggiungerla durante il periodo veneziano della Casa rossa, permettendo che il padre agognato le attribuisse una silhouette e un ruolo ad hoc, sembra intenzionata a non perderla di vista, ponendo in essere una ricerca destinata a prolungarsi negli anni²³.

Tra le visioni prolettiche e analettiche del *Notturmo*, la cui stesura andò incontro a fasi alterne, destinate anche a raccogliere e a rielaborare variamente materiali pregressi, come si è già avuto modo di precisare²⁴,

Albergo Italia [Udine], 7 marzo 1916 (numero 123).

²² Nell'Archivio Generale del Vittoriale (Cassetta LX, 5), accanto a una serie nutrita di telegrammi, spesso dominati da richieste impellenti di denaro, giace una sequenza epistolare composta di ben quindici lettere indirizzate da Renata al padre a partire dall'anno 1909 e protrattasi fino al '37. L'annata 1916 annovera alcuni biglietti originali delle partecipazioni di nozze di Renata e Silvio Montanarella. Dal 1930 in poi l'ammontare delle missive tende a ridursi sensibilmente. La Cassetta raccoglie altresì alcune ricevute: tre dell'annata 1903, relative al pagamento delle rette dell'Istituto SS. Annunziata, indi una fattura del veneziano Hotel Danieli, risalente al '17, infine ventitre vaglia telegrafici, datati dal 1923 al 1925 – indizi probanti una certa attenzione del padre per le difficoltà economiche della figlia. Le lettere di Renata al padre presentano toni partecipi di affetto, espresso in modi accorati e adoranti, nell'attesa, spesso vana, di un incontro. Mi limito a riportare l'incipit sintomatico di una missiva di lei, collegiale sedicenne, datata Poggio 21 giugno 1909: «Papaletto mio adorato. | Quanto, quanto ti ringrazio della carissima cartolina. Proprio non me l'aspettavo: non so proprio come ringraziarti. Vieni, vieni presto però: ho bisogno di dirti tante, tante cose: di sentire la tua tenerezza, di stare stretta a te dimenticando tutto».

²³ A riprova della sollecitudine dimostrata da Renata nei confronti della figura paterna, merita un accenno il fatto che fu lei, assieme al figlio primogenito legittimo Mario, ad accorrere prontamente in soccorso nell'agosto '22, allorché si verificò la celebre quanto misteriosa 'discesa' paterna da una finestra del Vittoriale, provocata probabilmente da Luisa Baccara. Per commenti salaci alle dinamiche dell'episodio cfr. CHIARA, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 374-377.

²⁴ Rimando agli interventi che in questi ultimi anni hanno affrontato più compiutamente la complessa stratigrafia testuale del *Notturmo*, ponendo le basi di una ricostruzione filologicamente ineccepibile: RICCARDI, *Autografi inediti del Notturmo: I giorni funebri e L'apparizione*, cit.; MAGRINI, *I cartigli del Notturmo*, cit.; RICCARDI, *L'elaborazione del Notturmo: il delirio lirico organizzato*, cit.; EAD., *Gabriele D'Annunzio: taccuini, diari, lettere. Nuovi documenti sulla genesi del Notturmo*, cit.; EAD., *La prima forma del*

ella sembra trovare finalmente una sorta di cristallizzazione artistica, pur plasmata secondo il desiderio e lo sguardo altrui.

La prima apparizione della figura, oramai trasmigrata nell'entità-nome Sirenetta, sebbene presente anche in quanto Renata, si staglia proprio nel brano d'esordio di *Prima offerta*, quindi in una posizione estremamente rilevata: seguendo uno stilema caro al d'Annunzio notturno, orientato stilisticamente a formulare sequenze dominate da contiguità sensoriali e da suggestioni sinestetiche, ella rimanda a un'immagine apotropaica generata dal suono, vale a dire alla carta tagliata in liste – effetto acustico che «evoca quello della risacca a piè delle tamerici e dei ginepri riarsi dal libeccio» – mentre, distesa sul tappeto, illuminata da luce bassa e radente, la sua sagoma si dilata nel «riverbero della sabbia cocente quando eravamo distesi l'uno accanto all'altra su la spiaggia pisana, nel tempo lieto» (N, p. 6). Perseguendo una specie di circolarità semantica, la Sirenetta, allora, emerge qui in quanto recupero memoriale del «meriggio estivo di Bocca d'Arno» (N, p. 6), investita da una luminosità affine a quella che aveva già permeato una sua possibile

Notturmo, cit.; EAD., *Modelli di edizione critica per il Notturmo*, cit. Nelle cinque fasi elaborative individuate da Riccardi i riferimenti alla figura di Renata risultano nutriti; si tratta di richiami che, sebbene intersechino variamente i diversi stadi compositivi, sono ravvisabili in particolar modo all'altezza della terza, vale a dire durante il periodo decorrente dall'autunno del '16 alla primavera del '17, nella copia manoscritta dei cartigli. Accanto alla bibliografia già menzionata, meritano attenzione i puntuali rimandi che figurano nell'*Inventario dei manoscritti* («Quaderni dannunziani», fasc. XXXVI-XXXVII, 1968) ai lemmi concernenti il *Notturmo* (327, 329, 1646), giacenti presso l'Archivio Personale del Vittoriale, dove l'istanza manoscritta di Renata emerge con netta evidenza; sommerei a essi il lemma 600 (Archivio Personale), relativo alla *Leda senza cigno* e alla *Licenza*, in cui, nell'ambito di una copia apografa di una sezione parziale del testo, la seconda parte (cc. 38-251) risulta ancora una volta di mano di Renata. Come già precisato, d'Annunzio pose termine alla *Licenza* (datata: Venezia, giugno 1916) nelle stanze della veneziana Casetta rossa proprio nei mesi decorrenti dalla tarda primavera all'estate del '16 – stadio, pertanto, combaciante con una delle fasi compositive più focali del *Notturmo* – avvalendosi nuovamente di una modalità di scrittura in “cartiglio”. Nel prendere diretta visione della grafia di Renata, sia in quanto epistolografa che come ricopiatrice di testi paterni, ho potuto rilevare in che misura la forma autografa venga normalizzandosi nel secondo caso.

progenitrice, ovvero la Sirenetta tragica della *Gioconda*, anch'ella – lo si ricordi – apparizione che si stagliava sullo sfondo dei barbagli della foce dell'Arno²⁵.

La lettura dello spazio riservato al personaggio e ai modi del suo fenomenologico apparire, pertanto, interagisce con una suggestione focale, dal momento che esso si cadenza rispetto ai percorsi della scrittura e alle finzioni che l'istanza del narratore gli impone. Ne consegue che l'istanza Sirenetta entra nel vivo di una prospettiva di estremo interesse.

È l'io narrante medesimo, del resto, che dà conto del *côté* scrittura, eleggendolo quale elemento cardine del sistema notturno, se è l'atto creativo stesso a essere concepito in tutte le proprie valenze misteriche²⁶, mentre si osserva: «né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediarii o testimoni fra la materia e colui che la tratta» (N, p. 5).

Sirenetta, di conseguenza, non può diventare la depositaria prima dell'attività creativa, bensì solo una mediatrice di secondo grado: colei che taglia le liste di carta, le reca, le ritira, le raccoglie e riordina: figura che si arresta dinanzi al limitare del recinto sacrificale, a cui non è concesso oltrepassare la soglia («Agli altri morti i familiari hanno portato

²⁵ È da tenere presente a questo proposito la descrizione, dai toni e dai riverberi a macchia, segnata da stilemi impressionistici, che figura nella didascalia dell'atto IV della tragedia; dove «a traverso i cristalli si vedono gli oleandri, le tamerici, i giunchi, i pini, le arene d'oro sparse d'alghie morte, il mare in calma sparso di vele latine, la foce pacifica dell'Arno, di là dal fiume le macchie selvagge del Gombo, le Cascine di San Rossore, le lontane montagne di Carrara marmifera» (D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, cit., p. 316).

²⁶ L'Antongini ha fornito ragguagli sia circa le modalità concrete cui d'Annunzio faceva ricorso per stendere i propri manoscritti, ricopiandoli fino a tre volte, sia sui passaggi seguenti, volti a consegnare il dattiloscritto nelle mani dell'editore. A proposito della scrittura del *Notturmo* si precisa: «In vita sua d'Annunzio non ha mai dettato una riga. È a tal punto incapace di comporre dettando, che persino durante il lungo periodo di oscurità obbligatoria ed assoluta, a cui fu sottoposto dai medici, dopo il distacco della retina dell'occhio destro (e ciò per impedire che fosse compromesso anche l'altro occhio) egli scrisse faticosamente su listerelle di carta chiuse fra tavolette di legno che s'era fatto fare espressamente. | Fu in questo modo che egli compose per quasi tre quarti il "Notturmo"» (ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 367).

frutti e focacce. A me scriba la pietosa reca gli strumenti dell'ufficio mio». N, p. 9; «Ella porta via la lista che suona come una foglia di palma». N, p. 17) e, soprattutto, penetrare nel recinto sacro stesso per accedere a un'ermeneutica di quei segni («Dall'altra stanza, la voce melodiosa legge senza pause le parole che certo le sembrano sibilline: "O sorella, perché due volte m'hai deluso?"». N, p. 17).

Se il prosatore è teso a ricodificare la propria vicenda autobiografica in una sequenza che si riveste di scansioni sacrificali²⁷, dove il pagano e il cristiano giungono a fondersi nel rito pasquale di morte e risurrezione, anche la scrittura diventa materia di questo processo semantico: una materia in mano a Sirenetta, che interpreta, così, il ruolo di vestale atta ad approntare gli strumenti idonei al sacrificio. Questi strumenti, allora, vengono descritti con crudele attenzione, dal momento che, nel disegno allegorico del testo, assurgono a simbolo del fare artistico:

Prendo una lista, la palpo, la misuro. Riconosco la qualità della carta dal lieve suono.

Non è quella consueta che mi fabbricavano a mano pagina per pagina gli artieri di Fabriano ponendovi la filigrana della mia impresa che ora mi sembra tremenda come un supplizio perpetuo. È liscia, un poco dura, tagliente ai margini e agli spigoli. È simile a un cartiglio non arrotolato, simile a uno di quei cartigli sacri che i pittori mettevano nelle loro tavole. (N, pp. 10-11)

Quel quoziente sacrale implicito nel cartiglio viene posto *en abyme* rispetto al quadro di riferimento, dal momento che rimanda a un'operazione di secondo grado, calata nei meandri della scrittura.

Nell'*Annotazione* che suggella il testo il patto di verosimiglianza precedentemente istituito è destinato a mutare, se lo si declina con maggiore, anche se solo apparente, referenzialità, nell'intento di fornire alcune chiavi interpretative, destinate poi a configurarsi come derive ulteriori di

²⁷ Un contributo di Mariano ha preso in esame il carattere misterico e assieme sacrificale del *Notturmo*, dove il dionisiaco si oppone al metafisico: MARIANO, *La trasformazione della realtà ovvero «È mia Madre!»*, in TIBONI (a c. di), *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 225-238.

senso. E se lo statuto del narratore slitta nel passaggio dalla prima parte alla seconda – lo si avverta in modi esemplari nel raffronto dei rispettivi incipit, il primo dominato da un io molto cadenzato, il secondo da un deittico in posizione prolettica che sembra voler rimuovere la prima persona per accentuare l'effetto di realtà («Ho gli occhi bendati.» N, p. 3; «Questo comentario delle tènebre fu scritto, riga per riga, su più che diecimila cartigli.» N, p. I) – anche l'istanza Sirenetta, e con lei l'*affaire* scrittura, sono destinate a declinarsi altrimenti.

Ella assurge qui nell'*Annotazione* a «pazientissima copiatrice» del caos testuale dovuto al disordine in cui giacevano i «più che diecimila cartigli». Ecco che i ruoli di sua competenza risultano dilatati: decifrare, ordinare, copiare, indi leggere, ponendo in essere un impegno che implica anche un processo interpretativo²⁸; e, all'interno di questa attività, la sua figura pare recuperare la propria identità “vera”, diventando emblematicamente solo Renata:

Nei mesi di maggio e di giugno dell'anno 1916 mia figlia Renata lavorò a interpretare gran parte delle liste, mentre in una luce modesta io scrivevo la Licenza aggiunta alla Leda senza cigno servendomi del medesimo accorgimento ma potendo di tratto in tratto con un'occhiata soccorrere alla dirittura. (N, p. I)

Una volta precisati i parametri spazio-temporali della vicenda, la funzione di Renata e i modi dell'avvicendamento senza sosta della scrittura della *Licenza*²⁹, anche il personaggio femminile è destinato a muta-

²⁸ Almeno fino a una certa altezza, dal momento che molti cartigli, a detta del narratore, non poterono essere decodificati da Renata, mentre altri furono sottratti alla decifrazione e celati: la complicità dei rapporti mittente destinatario conoscerebbe, allora, tre livelli distinti: «Per il resto le difficoltà del decifrare e dell'ordinare si presentavano così gravi che scoraggiarono la pazientissima copiatrice. Le liste, sfuggite ai fermagli, s'erano confuse. Molte, scritte nelle ore della peggiore ambascia, contenevano due e perfino tre righe intersecate o sovrapposte. Altre – come, ad esempio, quelle che figurano le apparizioni del volto di mia madre – erano state consegnate di nascosto alla mia fedele infermiera con l'ordine di custodirle a parte e di non mostrarle ad alcuno» (N, p. I).

²⁹ Puntuali rilievi nel merito della stratificata e complessa composizione di *Le-*

re, ormai sottratto alle metamorfosi onomastiche paterne per aderire in modi più referenziali al presunto soggetto reale.

Lo scrivente, d'altra parte, doveva avere lucidamente compreso nell'*Annotazione* che il passaggio, peraltro non sempre rettilineo, che conduce da Sirenetta a Renata, nell'endiadi anche stilistica e formale che tale sindrome di Giano sottintende, implicava un percorso fittizio che contribuiva a far lievitare il quoziente plurisignificante del testo: il fantasma dell'una, allora, avrebbe proiettato su quello dell'altra le proprie peculiarità, rifrangendole nello stigma di un'identità multipla.

Il personaggio Sirenetta, da parte sua, appare costruito secondo moduli contrastivi rispetto all'istanza della voce dell'io narrante. Così, se è l'elemento fuoco a dominare detto io, segnato dalle diverse accezioni visive, tattili, olfattive che la metaforicità ignea genera, il femminile di lei risulta invece allestito intorno a un sistema allegorico rimandante all'acqua, memore della materia liquida e marina che aveva forgiato la Sirenetta prima, quella tragica. Ella, demone meridiano legato all'elemento acqua, il cui quoziente paganeggiante viene tuttavia mediato dal francescanesimo di Suor Acqua («Non sono vegliato dalla Sirenetta, ma da suor Acqua, dalla creatura "humele, pretiosa et casta" del Cantico». N, pp. 332-333)³⁰, sembra opporsi nel segno del bianco e della trasparenza liquefatta all'altro demone di lui, il fuoco. Mi limito a due esempi:

Ho sete. Dianzi Renata aveva nel bianco degli occhi un tremolio di ruscelli. (N, p. 307)

Il dèmone ha riacceso in fondo al mio occhio tutti i fuochi; e soffia sul tristo rogo con tutta la sua follia, come nelle più disperate ore di questo martirizzamento senza remissione. (N, p. 311)

da-Licenza sono compiuti in MARTIGNONI, *Introduzione al testo*, in D'ANNUNZIO, *La Leda senza cigno. Racconto seguito da una Licenza*, Mondadori, Milano 1976, pp. 17-23; LORENZINI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., pp. 1397-1403.

³⁰ Circa le molte accezioni del francescanesimo dannunziano si vedano i contributi confluiti in *Il San Francesco di D'Annunzio*, fascicolo monografico dei «Quaderni del Vittoriale», n. 32, marzo-aprile 1982.

Figura che placa l'«incendio selvaggio», Sirenetta-Renata – e si colga il gioco fonico sotteso ai due nomi, il secondo dei quali appare l'esito di una contrazione del precedente – emblemizza anche un principio stilistico di “raffreddamento”, da intendersi come attitudine a imporre misura e ordine tra il magma indistinto dei cartigli, appunto infuocati poiché sortiti dalla fornace di una mente dominata da un criterio irriducibile, quello dell'arte: ella, in quanto personaggio, pertanto risulta forgiata come voce che lenisce e rassetta, rendendo percepibile per contrasto l'antitetico fondamento creativo che presiede all'io paterno.

Accanto a questi elementi connotativi, Sirenetta, modellata in ottemperanza a suggestioni figurative di gusto preraffaellita e liberty, viene raffigurata nelle vesti di colei che raccoglie, ordina o reca fiori, sia in segno di gioia che di lutto. Significativa, in questa linea, la sequenza floreale che, proprio grazie a lei, accompagna le fasi alterne del rito funebre di Giuseppe Miraglia, e ciò già a partire dai preparativi “felici” in attesa di un cena serena («Renata ha disposto i fiori nei vasi: rose rosse, giunchiglie, violette, garofani. Stasera viene a pranzo Beppino, secondo la promessa. Ella sorride. Saremo noi tre, secondo la dolce consuetudine». N, p. 51). Mutato tragicamente il registro, sarà lei a recare in omaggio alla salma eleganti rose bianche e mazzi di violette profumate, contrapposte alle «forme stupide delle corone su i trabiccoli di canna, i larghi nastri inerti, penzoloni, con le lettere dorate. Soltanto le rose bianche di Renata sembrano vive e sensibili. Soltanto i grandi mazzi di violette scure sembrano degne della morte» (N, p. 77). Eccola, infine, predisporre altri mazzi di rose, allestendo un andirivieni floreale che provvede a incorniciare la scena del lutto («Renata prepara un altro mazzo di rose. Vuol tornare con me laggiù a Sant'Anna». N, p. 79). E sarà ancora lei a mitigare la fisicità cruda e amara della «fiala gialla dell'atropina», attraversata da un «raggio furtivo di sole» (N, p. 367), giustapponendola a un bicchiere dove «ha posto la più bella rosa di stamani» (N, p. 368); o ad annunciare in stile diretto la fioritura del glicine³¹. Per assurgere a colei

³¹ L'io che narra, da parte sua, elabora intorno alla proposizione di Sirenetta una fioritura seconda, generata dapprima in forma minerale, poi vegetale, da cui si evince

che, nella sequenza dal titolo *È il sabato santo*, accompagna la prima discesa nel giardino, fino a soggiacere a una metamorfosi floreale che ne trasforma l'identità:

Con la sua grazia infantile la Sirenetta mi prende la mano folle, mi trae verso un rosaio educato su un alto stelo e mi dice: «Guarda questa piccola rosa.»

Mistero di un accento che può fare d'una fanciulla e d'un rosaio una medesima creatura!

Tenendo ella tra l'anulare e il medio lo stelo, la piccola rosa sembra nata nel cavo della sua mano, come nel principio di una metamorfosi primaverile.

Ella ha una veste rigata, bianca e verde, che sembra fatta a immagine d'uno di quei gattici argentini che da tutti i loro freschi ramoscelli tremano al vento dell'argine.

La piccola rosa è innestata in lei, è il fiore della sua tenerezza. (N, pp. 474-475)

Accanto a performance di tale tenore, peraltro sature di rimandi figurativi, dove emergerebbe per la prima volta «la regressione dalla realtà sociale a quella naturale e biologica»³², il personaggio si proietta in un'altra funzione che rimanda idealmente ad alcuni tratti della Sirenetta tragica. Ella, così, diventa creatura di mediazione: angelo che intuisce e annuncia, accompagna e comunica la scoperta di una verità tragica. Infatti è lei, preveggenete lungo l'undicesima sequenza, che in un primo

quanto i fiori di lei siano suscitatori di immagini: «La Sirenetta dice: "Il glicine è già fiorito a tutte le finestre". | Ho nel mio occhio triste qualcosa come una cristallizzazione di ametista chiara, che talvolta di minerale si converte in vegetale e somiglia i fiori chiusi del glicine simili a leggiere scaglie oscillanti» (N, p. 198).

³² Mi avvalgo della lettura che Benjamin ha dedicato allo stile floreale, nella sua accezione di *Jugendstil*, facendo riferimento alla poesia di Stefan George: «È lo stile floreale [Jugendstil]; in altre parole, uno stile in cui la vecchia borghesia maschera il presentimento della propria debolezza dilagando cosmicamente in tutte le sfere e abusando, ebbra di futuro, della "gioventù" [Jugend] come di una parola magica» (BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. MARIETTI SOLMI, Einaudi, Torino 1979⁴, p. 142; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, 1966 e 1967).

momento avverte, indi media la notizia dell'incidente mortale occorso a Miraglia, 'annunciandola' al padre nella dodicesima (*Una notte agitata* N, pp. 50-69), per poi attenderlo a casa, nei panni di vestale «ansiosa e bianca» (N, p. 72). Detta valenza angelica³³ di figura *in limine*, precorsa da sapienti prolessi semantiche e figurative, si palesa appieno in versione canora:

La Sirenetta appare su la soglia. Ha una veste rigata e il suo bel capo bruno si leva da un gran collare bianco movendosi sul collo nudo con quella grazia che è sola degli uccelli e sembra perciò regolata dall'istinto del canto.

È un angelo tunicato che si distacca da una cantoria fiorentina.

Precede la musica e l'annunzia. (N, pp. 208-209)

E ancora:

Ella si scuote e si solleva. Il suo viso nella capellatura profonda è come un Ave.

³³ Mi pare degno di nota che il profilo angelicato della figlia fosse già stato canonicizzato in occasione di una lettera dannunziana all'Hérelle, datata Marina di Pisa 1° novembre 1904: «Questa è la terra della Sirenetta; e io ho meco anche una "sirenetta". Vi ricordate di Ciccuzza? di quella bambina chiomata che vedeste a Francavilla? Ora è quasi una giovinetta, e ha la testa di un angelo donatelliano» (D'ANNUNZIO, *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*, a c. di M. G. SANJUST, Palomar, Bari 1993, p. 268). Nell'epistolario non sono sporadici i riferimenti a Renata; a partire dall'annuncio della sua nascita, percepita come una sciagura da accostare ad altre: «Da un anno ho una *liaison dangereuse* con una signora; e tutte le sventure mi sono capitate addosso l'una dopo l'altra: un duello col marito, un processo di separazione, una querela per adulterio; e, proprio in questi giorni, in questa villa misteriosa, un bambino, un *Innocente*» (ivi, p. 85; la missiva è datata Villa Isabella alla Favorita, Resina (Napoli), 18 gennaio 1993). Da parte sua l'Hérelle si era soffermato a descrivere l'incontro con la piccola Ciccuzza a Francavilla, nell'estate 1895, in alcune righe esemplari, ora edite in G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi-Aneddoti-Pettegolezzi*, a c. di CIANI, Avvertenza e Introduzione di TOSI, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1984, p. 28. Nel volume, accanto ad alcune osservazioni dedicate alla personalità di Maria Gravina, ricorrono vari riferimenti a Renata, corredati da riproduzioni fotografiche di spiccato interesse documentario.

Ho ai miei piedi il più chiomato tra gli angeli di Melozzo,
che mi porta la benedizione della sera. (N, p. 456)

Fatto sta che, di ritorno dalla visita ai sepolcri, la figura floreale e quella angelicata si sovrappongono, per dare vita a una simbiosi emblematica: «La stanza è piena di crepuscolo violaceo. Il suo viso nudo è bianchissimo, quasi fosforescente. Su la sua veste bruna, mi sembra di fiutare un odore di ceri, un odore di erbe scolorate e di violacciocche» (N, p. 451).

Risultano dedicati interamente a lei i brani trentottesimo e trentanovesimo (N, pp. 198-205), in occasione dei quali ella, in quanto lettrice, viene individuata in primo luogo grazie alla voce, ricondotta a quella della madre paterna, il cui timbro è dato da «una parlatura toscana, di purità senese» (N, pp. 198-199): una voce educata alla lettura e, contemporaneamente, assimilata al garrito delle rondini, il cui verso sarebbe in grado di annunciare. Ebbene, quella voce assume un rilievo determinante, in quanto strumento di ascolto e di verifica implicita della scrittura notturna, precisamente nel momento del suo farsi.

Infine, la descrizione degli occhi siciliani e della massa intricata dei capelli è ricondotta a un modello materno – un prototipo, insomma, rimandante a quella immagine gorgonea già accampatasi nella paradisiaca *Passeggiata*, come notato in precedenza, concorrendo così a serrare un cerchio ideale attorno a un'identità che risulta moltiplicata grazie a un pluralismo testuale dilagante.

Allorché Renata decide di attribuirsi i panni di autrice in prima persona, nell'intento di dotarsi di una voce capace di esprimere una propria parola, persegue una linea duplice, per certi versi ossequiente al modello paterno, per altri alla ricerca di un'autonomia espressiva. Laddove il padre aveva optato per una prosa costruita a segmenti narrativi, organizzati grazie a complessi procedimenti prolettici e analettici, Renata opta, invece, per una lineare progressione temporale. Il suo intento è elaborare una compagine diaristica, dove le sequenze prendessero avvio dall'arrivo a Venezia, nel novembre del '15, per proseguire attraverso quegli stessi

episodi narrati nel «comentario delle tènebre»³⁴, fino a giungere al tempo della partenza del padre dalla città, nel settembre dell'anno seguente. Quella selezionata, pertanto, corrisponde a una sezione temporale ben circoscritta, nei cui confronti ci si pone in un atteggiamento di rispetto quasi sacrale.

La ricostruzione operata da Renata, allora, animata dall'intento di formulare sequenze atte a decantare il caos artisticamente costruito che connotava l'intreccio della prova paterna, traducendolo in un disegno ordinato e, soprattutto, consequenziale, interviene a livello di *fabula*. Il progetto testuale aspira a organizzarsi attorno alla centralità della figura di colei che scrive, in quanto istanza cardine del nucleo narrativo proiettabile anche sul testo altrui – satellite, cioè, disposto a orbitare sulla scia di quel sole-occhio fiammeggiante, avvertito come una sorta di miraggio inarrivabile. In quanto voce narrativa, ella, in altri termini, intende arrogarsi quella funzione mediatrice che l'angelolatria paterna le aveva conferito, allo scopo di ricodificarla nella propria scrittura.

Lo spostamento più significativo che l'elaborazione testuale di Renata compie opera a livello di genere letterario, poiché interviene a riformulare la vicenda del *Notturmo* nell'intento di leggerne le derive sullo sfondo del "fiabesco". Mentre la prosa notturna era intervenuta sui propri materiali di partenza nel disegno precipuo di non aderire pedissequamente ad alcun modello riconosciuto di genere letterario, prefiggendosi di rifondare dalle origini il rapporto tra scrittura e soggetto, qui, invece, il progetto mira a collocarsi all'interno di una linea letteraria accettata. E quale genere meglio della fiaba poteva prestarsi a sancire un'iniziazione alla vita e a un'ingombrante immagine paterna per una fanciulla inesperta delle insidie del mondo!

La decifrazione operata, allora, muove dall'intento di progettare per sé e per l'istanza autoriale paterna, sovrastante e incombente, due ruoli

³⁴ Per una disamina delle scresziature autobiografiche notturne, anche nel loro invadere i margini paratestuali, si veda il contributo di GUGLIELMINETTI, *Il Notturmo, un diario che si fa commentario*, in ID., *A Chiarezza di Me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, cit., pp. 60-69.

codificati, al fine di situarsi rispetto a detto scenario in una collocazione non solo riconoscibile ma anche pienamente accettata dall'orizzonte coevo. Vanno lette in tale direzione le prime descrizioni della Casa rossa veneziana, trasformata quasi per magia «nel regno di una minuscola fata collezionista e bizzarra» (S, 47)³⁵. Infatti l'atto magico di iniziazione avviene poco dopo, allorché, attorniata da «grandi scatoloni neri», e invitata a scegliere tra abiti e cappelli che il padre le ha offerto³⁶, quali oggetti idonei a determinare la metamorfosi, la fanciulla delega l'opzione con un *naïf* «Scegli tu per me, io non so» (S, p. 50):

Ed egli si mise a scegliere, confrontando, guardando, interrogando come se altro non avesse fatto nella sua vita, come se si divertisse nella scelta, come se altro non lo preoccupasse, come un giuoco attraente e interessante.

Prima di sera ero trasformata come dal tocco di una magica bacchetta e pronta a fare gli onori di casa, poiché niente era rimasto in me della timida e goffa collegiale che era arrivata la mattina. (S, p. 50)

Mi pare evidente come nella rilettura della vicenda sia la figura paterna a farsi carico dei ruoli attanziali taumaturgici e magici del fiabesco, provvedendo a plasmare l'identità femminile filiale. Il mago-padre, del resto, opera su di lei ma anche nei luoghi dove ella "abita". Così lo scenario urbano delle vicende subisce un processo parallelo, trasformandosi in materia inerte da rileggere e assoggettare grazie a un risveglio prodigioso³⁷. Ella, da parte sua, accetta appieno un *iter* di tale fatta nella

³⁵ Mi attengo all'edizione già menzionata: GRAVINA, *Il Notturmo della Sirenetta*, cit. Per indicazioni più mirate, relative non solo al dattiloscritto adespoto e anepigrafo originale ma anche agli impedimenti messi in essere da d'Annunzio stesso per ostacolare la pubblicazione delle pagine di Renata, rimando alla *Nota al testo* (S, pp. 35-44).

³⁶ Già il Damerini aveva avuto modo di sottolineare tale emblematico episodio: «Egli volle che l'ingresso della Sirenetta somigliasse, un poco, a quello che si suol definire un ingresso nel mondo delle fate» (DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 141).

³⁷ Così: «Con lui [*scil.*: Giuseppe Miraglia] e con mio padre imparai a girare per la Venezia notturna, così bella nella sua oscurità, che io che l'ho conosciuta solamente

finzione del discorso, a patto che le venga riconosciuta una funzione determinante, vale a dire un'esistenza strettamente correlata alla creatività della scrittura.

Alcune linee del fiabesco, recuperato scopertamente nel testo di lei, del resto, sono implicite nel modello, se proprio l'istanza della voce filiale – «vero “notturmo” in senso pianistico»³⁸ – vi assumeva un rilievo specifico, in quanto recupero fonico primigenio da ricondurre all'evocazione vocale della madre, come si è già rilevato; cosicché le risonanze della voce materna sembrano quasi descrivere un cerchio interpretativo intorno al modello della favola:

La Sirenetta ha una voce che lenisce, che sopisce.
Quando parla, il mio cuore si placa, il mio polso si rallenta.
Mi ricorda la voce giovanile di mia madre, che ogni sera nel mio piccolo letto di bambino mi addormentava con una favola.
(N, p.198)

Il piacere che si prova nell'esperire una prospettiva alterata e metaforica, mirante in questo caso specifico a ricodificare i rapporti familiari, mi pare lampante. Il narratore, insomma, intenderebbe recuperare la figura materna facendola interagire con la filiale, cioè sovrapponendo le istanze vocali di entrambe le donne, mentre ciò che campeggia in primo piano in uno scenario bifronte siffatto risulta essere l'immagine simbolica, quindi assolutizzata, di un figlio sacrificale; figura che, guarda

così, non so immaginarla sfarzosamente illuminata come mi dicevano che fosse prima; mi pare che non doveva avere allora questa sua aria misteriosa di città incantata» (S, p. 52). O, ancora: «Nel cortile i quattro cavalli di San Marco parevano dormire un loro sonno profondo sotto i sacchi di sabbia, quasi attendessero la bacchetta magica di un incantatore» (S, p. 69).

³⁸ Giorgio Pestelli definisce in termini siffatti la pagina dedicata alla voce della Sirenetta cui si è fatto riferimento (*La musica del Notturmo*, in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e Venezia. Atti del Convegno Venezia 28-30 ottobre 1988*, cit., p. 286). Il contributo è largo di suggestioni pronte a cogliere legami sottili tra l'istanza Sirenetta e la musica (*ivi*, pp. 279-289). Per un'analisi esaustiva in merito si veda il volume di GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne*, cit.

caso, si presenta in una postura quasi fetale, serrato com'è nel proprio giaciglio-sepolcro-calvario di dolore, assistito dalla acqua Sirenetta. Né va sottaciuto che la prima Sirenetta, ossia la tragica, possedeva già *in nuce* «la sembianza di una fata e di una mendicante»³⁹, carica di valenze e connotazioni che contribuivano a rifrangere la sua superficie in una sostanza ambigua e non trasparente.

Quell'ingombrante padre superoministico nel diario di Renata compare più volte, e in termini talmente scoperti da sembrare talvolta ingenui; ad esempio là dove si scrive: «Una strana fiducia è sempre in me nel suo destino, fiducia che mi fa esser calma anche contro tutte le apparenze; mi pare sempre che una forza ignota lo protegga contro tutto e contro tutti, e finora la mia fiducia non è stata mai delusa» (S, p. 73). Accanto al fiabesco ecco, allora, spiccare l'altro modello letterario cui Renata attinge, il racconto popolare d'avventure – genere che meglio di ogni altro poteva mettere in scena il conflitto, pur in una dimensione vulgata: «Ne avevo fatto, da perfetta collegiale, il protagonista di un meraviglioso romanzo di terribili avventure di guerra, che terminavano sempre con la vittoria dell'eroe. E io stessa non ero l'eroina di un incantesimo mai visto?» (S, p. 49).

In bilico tra fiaba e racconto d'avventure, la narrazione di lei, alla ricerca di fondali e di codici di riferimento, si dipana nel tentativo di esperire una collocazione adeguata rispetto a quella fuga dinanzi a ogni tipologia codificata di genere che anima la scrittura notturna paterna.

Mi pare, invece, complessivamente più mimetica la tendenza a rifarsi ad alcuni tratti precipui dello stile “notturno”, per tradurli poi in moduli più lineari. Vanno in detta direzione semplificante sia i calchi dello stile

³⁹ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, cit., p. 317. Circa le rifrazioni suscitate dal personaggio dannunziano nella rielaborazione dialettica del giovane Hofmannsthal si vedano i seguenti contributi, pronti anche a cogliere le cifre più perspicue del modello dannunziano di partenza: MASINI, *Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio nella interpretazione del giovane Hofmannsthal)*, in MARIANO (a c. di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 283-297; A. MAZZARELLA, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Bibliopolis, Napoli 1991; A. CARBONARI, «Die Sirenetta»: Hofmannsthal traduttore e interprete di D'Annunzio, in «Lettere italiane», XLVII, n. 1, 1995, pp. 72-105.

sindetico che i ritmi anaforici: opzioni, insomma, che si limitano a sovrapporsi alle cadenze di una prosa nel complesso retoricamente poco sonora.

C'è da dire, inoltre, che il rifarsi a una retorica del silenzio, nell'intento di riprodurre in modi piani l'eloquenza persuasiva della "retorica silenziosa"⁴⁰ dannunziana, nelle pagine di Renata diventa funzionale a una sorta di negazione estatica, poiché si ritiene ineguagliabile il modello paterno. Tali scelte paiono rincorrere un duplice obiettivo; per un verso esse si modellano rispetto alla *parole* del padre-Vate, per un altro cercano di sottrarsi alla sua *auctoritas* ingombrante. Mi paiono leggibili in questa linea molti sintagmi («senza poter trovare le parole»; «senza osare d'interrompere per domandare spiegazioni»; «apro le labbra per parlare, ma non oso»; «sentiva che tutte le parole erano vane e che solo il silenzio era degno di così grande sciagura»; «in un silenzio eloquente più di mille parole»). A livello letterale essi veicolano un principio di distanza che giunge a lottare col silenzio, e che andrebbe letto anche in chiave allegorica; come si evince dal sintagma seguente: «Egli sedette ancora nella poltrona e io m'inginocchiai dinanzi a lui, accarezzandogli le mani in silenzio, con la gola troppo stretta per parlare; e che dirgli che non fosse vano?» (S, p. 79).

Così, la scrittura di Renata, sempre costretta tra testi e contesti, cioè tra i ruoli sussidiari in cui le scelte paterne l'avevano relegata⁴¹, i model-

⁴⁰ Riprendo la calzante definizione dall'analisi di VALESIO, *Ascoltare il silenzio*, cit., p. 416, alle cui pagine rimando per approfondimenti ulteriori. In merito si veda anche J. T. SCHNAPP, *Le parole del silenzio*, in AA.Vv., *D'Annunzio a Yale. Atti del Convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988)*, in «Quaderni dannunziani», n. 3-4, 1988, pp. 35-59.

⁴¹ La versione che la figlia, in quanto narratrice, fornisce della funzione di assistente alla scrittura paterna mi pare esemplare, segnata com'è da un consenso che la trova totalmente passiva: «Fin dal secondo giorno di immobilità egli sentì il bisogno di esprimere i lunghi pensieri delle ore di oscurità e di silenzio. | Provò a dettarmi, ma questo metodo non gli piacque. Provò a scrivere nel buio ma la difficoltà consisteva nel tracciare la seconda riga e le successive, senza che si accavallassero le une sulle altre. | Allora egli pensò che avrebbe potuto scrivere una riga alla volta sopra delle strette liste di carta. | Sperimentata la bontà del metodo, io gliene tagliavo ogni giorno e gliene riunivo in tanti gruppi perché non andassero perdute. | Quando ne aveva scritte una certa quantità,

ILARIA CROTTI

li che avevano contribuito a condizionare la sua educazione, sia sentimentale che letteraria, e l'esemplarità della prosa notturna che aveva di fronte in modi ineludibili, grazie alla pubblicazione del suo *Notturmo* ha l'opportunità di diventare una voce dotata di autonomia e, insomma, leggibile.

gliele rileggevo perché, potesse farvi le opportune correzioni, e poi le ricopiavo nei soliti fogli. | Egli passava così delle ore che altrimenti gli sarebbero parse insopportabili: con una tavoletta sui ginocchi un poco sollevati e il resto del corpo supino e immobile scriveva infaticabilmente tutto ciò che lo colpiva in lui e intorno a lui» (S, p. 83).

CAPITOLO VI

Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara

Insediato da poco a Fiume, il 3 gennaio 1920 d'Annunzio indirizzava a Luisa Baccara, a Roma, una missiva nel cui esordio campeggiano un sentito ringraziamento e un rimando esemplare alla intensa xilografia a sanguigna che Adolfo de Carolis¹, fedele illustratore dei testi a stampa del pescarese già dai tempi della *Francesca da Rimini*, aveva dedicato alla giovane e talentuosa pianista veneziana²:

Grazie, amica mia dolce. Ho davanti agli occhi una incisione di Adolfo De Carolis. Una testa carica di appassionati pensieri e di melodie ferventi si china sostenuta da un bel collo di cigno: d'un cigno che canta sempre il suo più bel canto senza morire. Perché questa immagine non mi fu donata da Luisella?³

¹ Sull'attività dell'artista, che scomparve nel 1928, cfr. SALIERNO, *Adolfo De Carolis*, in ID., *Gli illustratori di d'Annunzio*, cit.; per quanto concerne il *Ritratto* si veda in particolare p. 123.

² Ho tracciato un profilo dell'artista e della interprete (Venezia, 1892-1985), soffermandomi sul significato biunivoco di una relazione di lunga tenuta, sviluppatasi dall'estate del '19 e protrattasi fino al decesso di d'Annunzio, assumendo anche perspicue valenze estetiche e intellettuali in CROTTI, *Dalla parte di lei. Luisa Baccara e Gabriele d'Annunzio*, in *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*, a c. di A. ARBAN, F. BISUTTI, M. CELOTTI e P. MILDONIAN, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, pp. 155-171.

³ Cito da D'ANNUNZIO, *Il Befano alla Befana. L'epistolario con Luisa Baccara*, a c. di P. SORGE, Garzanti, Milano 2003, p. 39 [d'ora in avanti EB]. Per un bilancio dello smisurato cantiere dei carteggi cfr. E. ALBERTELLI, *Le lettere di Ariel. Rassegna critica dei carteggi dannunziani*, «Otto/Novecento», XXVII, 2, 2003, pp. 17-52. Del resto la mole

Nell'interrogativa retorica si insinua un velato rimprovero per non aver ottenuto in dono l'opera direttamente dalla ritratta, quasi ipotizzando in ciò l'intenzione dell'amica di sottrarsi a un rapporto che si stava rivelando di non lineare lettura⁴ e, soprattutto, soggetto a insidie di varia specie⁵. Il sospetto prelude ad altre due domande, che gettano una luce vivida sull'esaltato clima fiumano, sulla stagione che annunciava e sul ruolo egemonico che d'Annunzio si era prefisso di esercitare in quelle contingenze:

Ho passato giorni di energia meravigliosi, dominando uomini ed eventi senza mai vacillare. Preparo grandi cose: nuove, anzi novissime.

Ho sete di musica, cioè ho sete di voi, di te. Ecco il luogo dove ti prendevo per il mento e senza fine ti suggerivo l'anima.

Ve ne ricordate?

Perché non veniste a Trieste e quindi a Fiume?

Non so quando potremo rivederci se voi non venite. (EB, p. 39)⁶

degli epistolari dannunziani non cessa di suscitare stupore, come conferma il dono cospicuo recentemente compiuto da un cultore intelligente e appassionato come Martino Zanetti a favore del Vittoriale di altre centinaia di missive inviate a Giselda Zucconi all'inizio degli anni ottanta del XIX secolo e a Evelina Scapinelli Morasso negli anni trenta del XX.

⁴ Il primo messaggio di d'Annunzio a Baccara consta di un biglietto, datato 18 agosto 1919, che evoca una «lei» e un «Io» ancora, ma solo per pochi giorni, distanti, l'una sotto il sole estivo del Lido, l'altro nell'ombra "penosa" della scrittura: «Beata lei che si brucia al sole! Io ho scritto penosamente tutta la mattina...» (EB, p.21).

⁵ Datano in modi attendibili, anche se indiziari, l'esordio del legame amoroso nell'agosto del '19 i sospetti non privi di fondamento che Olga Brunner Levi nutri circa le frequentazioni notturne di d'Annunzio a Venezia; come attesta la responsiva del 20 agosto 1919, firmata «Gabri sempre». In quelle righe, infatti, d'Annunzio tentava di offrire una spiegazione plausibile all'incontro con «Luisella che veniva dalle Zattere e Ugo che veniva dalla prova», allorché in compagnia di Baccara, incappò in Ugo Levi, consorte di Venturina (cfr. D'ANNUNZIO, «*La rosa della mia guerra*». *Lettere a Venturina*, cit., p. 256). Per una ricostruzione puntuale delle varie tappe dell'intenso legame con Olga e della radicata gelosia che la Brunner nutri per la pianista, dai mesi di Fiume agli anni del Vittoriale, cfr. VIVIAN, *Il carteggio, i suoi protagonisti, la loro storia*, in *ivi*, pp. 13-69.

⁶ Pertanto anche l'epistolario con Baccara, ove assunto in accezione documentale,

In dette occorrenze, come era già avvenuto nei mesi veneziani della Casetta rossa⁷, cioè dall'ottobre del '15⁸, non era stato certo accordato un ruolo di poco conto alla musica⁹. Così nel passo ora riportato il compito ascrivito in particolare a Baccara¹⁰ corrisponde a quello di musa ispiratrice per antonomasia, deputata a saziare le brame mefistofeliche di un io "sitibondo" dell'arte dei suoni, in una congiuntura in cui si paventa l'oblio di luoghi, modi e tempi¹¹.

offre testimonianza del fervore della stagione fiumana. In codesta occorrenza, infatti, l'immagine dell'amata è piegata a elaborare il conflitto insanabile tra tensioni ascetiche e pulsioni erotiche – come riprova il passo seguente, tratto dalla lettera del 7 novembre 1919, dove la figura femminile è posizionata tra parentesi ideali: «Il vento dell'inquietudine disperde tutte le cose che amavo nella Sirenetta. Non ne rimane neppure una per me! Sono l'asceta di Fiume, prigioniero della mia fede e della mia gloria. Ma com'era aspra e dolce la bocca di Luisella! E com'erano sensuali le sue mani forti! Soffia la bora» (EB, p. 36).

⁷ Documenta puntualmente i problemi di natura anche legale e amministrativa connessi alla prediletta dimora veneziana, già messi in luce dal Damerini nel volume *D'Annunzio e Venezia* (cit.), l'apporto di RUSI, *Il «ricordo arrugginoso»: venti lettere inedite di D'Annunzio 1918-1924*, cit. Anche in quest'ultimo manipolo di missive la presenza di Baccara figura nelle datate 26 settembre 1921 (ivi, p. 49) e 21 ottobre 1923 (ivi, p. 57).

⁸ Sulle immagini alterne di Venezia, pervase da sentimenti di lutto e, nel contempo, di vitalità, e sulle loro ricadute politiche e ideologiche cfr. ISNENGI, *D'Annunzio e l'ideologia della venezianità*, cit., pp. 229-244.

⁹ Le tappe più salienti del rapporto con la musica sono state sondate da A. GUARNIERI CORAZZOL, «Ariel musicus»: *biografia e autobiografia*, in ID., *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit., pp. 11-37. Per quanto concerne in particolare la fase "notturna" cfr. G. PESTELLI, *La musica del Notturmo*, in *D'Annunzio e Venezia. Atti del Convegno Venezia 28-30 Ottobre 1988*, cit., pp. 279-289. Circa le frequentazioni musicali veneziane si veda GIACON, *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, cit., pp. 47-98.

¹⁰ Per una descrizione analitica della donazione a favore della Fondazione il Vittoriale, compiuta dalla ormai anziana pianista in due fasi, nel settembre 1972 indi nell'ottobre dell'anno seguente, che comprende pagine inedite o ignote, carte, appunti, carteggi, volumi, fotografie, cimeli e materiali vari, cfr. GIBELINI, *La donazione di Luisa Baccara, «Quaderni del Vittoriale»*, 2, 1977, pp. 59-84.

¹¹ Illuminano ulteriormente la vita musicale ai tempi di Fiume e il ruolo tenuto da Baccara alcune lettere raccolte nel volume: *Gabriele D'Annunzio e Arturo Toscanini. Scritti*, a c. di C. SANTOLI, Bulzoni, Roma 1999 (per quanto concerne la pianista cfr.

Ma leggiamo un altro ritratto di Luisa, consapevoli che ogni immagine non sia mai univoca, bensì reinterpretata di continuo dall'occhio certo non "innocente"¹² di colui che guarda, dalla memoria che la elabora e, soprattutto, dal "desiderio secondo l'altro" che la pervade. Il suo profilo, questa volta, è stato colto da Gino Damerini, ammaliato dall'artista che ebbe l'opportunità di incontrare proprio nel suo habitat veneziano:

Non alta di statura, gli occhi scuri, in cui la scintilla del sorriso era sempre offuscata da una nebbia di malinconia, con un «viso ulivigno di piccola greca dell'Asia minore», armoniosa anche nella figura e con una grazia pari alla semplicità, la pianista «veneziana della parrocchia di San Stefano» a cui nessun adornamento avrebbe potuto meglio donare del nero ed elementare scialle di seta popolano, univa alla luce dell'intelligenza una femminilità attraente ed inconscia che ne aumentava il fascino. D'Annunzio non riuscì più a dissociarla dal suo desiderio musicale, volle conoscerla personalmente e averla nella Casetta rossa per qualche concerto, ciò che non avvenne se non in piena estate, nella seconda metà di agosto¹³.

pp. 16, 25, 43-45). Per i carteggi con i musicisti cfr. L. S. URAS, *D'Annunzio e i musicisti italiani: scambi epistolari*, in *D'Annunzio musico immaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 14-16 luglio 2005*, a c. di A. GUARNIERI, F. NICOLODI, C. ORSELLI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 69-105.

¹² Fu, come noto, l'Ernst Gombrich di *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (New York - London 1960) a eliminare in via definitiva ogni dubbio restante circa la presunzioni di "innocenza" della percezione visiva. Poiché, come sottolineava Goodman, «Quando si pone al lavoro, l'occhio è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni, vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore e dal cervello. Esso funziona non come uno strumento isolato e dotato di potere autonomo, ma come membro obbediente di un organismo complesso e capriccioso. Non solo come, ma ciò che vede è regolato da bisogni e presunzioni» (N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Introduzione e a c. di F. BRIOSCHI, il Saggiatore, Milano 1976, pp. 12-13; 1968¹).

¹³ DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 178.

VI. *Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara*

Merita annotare, in detto caso, il gioco sapiente dei toni scuri ma serici vivificati dalla luminosità interiore che, secondo Damerini, promana dal fascino sia femminile che intellettuale di lei.

Fatto sta che il Comandante, entrato a Fiume solo da pochi giorni, aveva già invitato Luisa a intonare per i suoi soldati *Fuori i barbari*, come testimonia la missiva del 19 settembre 1919 («Perché non venite a cantare l'inno *Fuori i barbari* ai miei soldati? Ma forse i troppi amici v'hanno fatto dimenticare il vostro sempre devoto amico». EB, p. 32). L'invito, reiterato nelle lettere seguenti, ottenne l'esito sperato il 22 novembre – giorno in cui Baccara e la sorella Jolanda tennero un concerto a Fiume¹⁴.

Nel messaggio indirizzato il giorno successivo all'amata dall'«asceta di Fiume» ecco risuonare alcune cifre esemplari del complesso legame musicale e, assieme, erotico creatosi:

Io sono tanto triste, in fondo a me, e non ho mai sentito come stamani la durezza del mio destino.

Non sentivi stanotte l'Amore singhiozzare? Io lo sentivo.

Ed eravamo tutt'e due arsi fino alle ossa e miserabili. Né vedo come usciremo da quest'angoscia.

Quando ascolto la tua musica, ti posseggo sino in fondo all'anima. Mi fai il dono intero di te; mi riempi la coppa fino all'orlo.

E, subito dopo, ridiventi la creatura incerta e avara, prigioniera d'una mania angusta.

Povera amica!

Bisogna che tu ti liberi di me, non potendo liberarti dalla tua miseria.

¹⁴ Altri concerti fiumani datano 19 gennaio, 15 febbraio, 6 e 21 aprile e 16 settembre 1920. Alcuni programmi con firma autografa di d'Annunzio figurano nella sezione dal titolo *Documenti musicali autografi per Luisa e Jolanda Baccara*, in GIBELLINI, *La donazione di Luisa Baccara*, cit., p. 72. In SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio la musica e i musicisti* (Bulzoni, Roma 1997) sono stati riprodotti due *Programmi* relativi rispettivamente ai concerti del 19 gennaio e del 15 febbraio 1920 (ivi, p. 602), che attestano la versatilità della pianista, misuratasi con musiche di Bach, Scarlatti, Händel, Chopin, Martucci, Debussy, Albeniz, Anfossi, Frescobaldi, Respighi, Ravel e Schubert.

Tu sei la mia più grave malinconia. Io sarò la tua malinconia:
quella che riempie le pause della tua musica. (EB, pp. 37-38)

Il passo è indicativo dei timbri che assunse la relazione¹⁵. Qui una figura femminile viene desiderata e posseduta ma, nel contempo, ambigualmente allontanata, insomma soggetta a palesi riletture. Merita particolare attenzione, inoltre, la menzione della pausa, ricondotta alla sfera musicale, ma non solo, se riferita altresì all'ambito stilistico e retorico. In entrambi i casi, infatti, l'*intervallum* è da intendersi quale spazio carico di senso che, appunto perché intermezzo del possibile, associa le cadenze dell'io a quelle del tu nel segno del malinconico. Il dominio musicale, pertanto, contribuisce a plasmare non solo la sagoma di lei ma anche la scrittura di un io sedicente *tristis*.

Si diceva della pausa. Ebbene, ad essa si ascrive una funzione determinante in un passo espunto dal *Libro segreto* che riveste un interesse precipuo nell'economia del mio discorso:

La mia amicizia con Adolfo de Karolis ornatore de' miei libri di poesia più belli. Il suo carattere di artista scrittore, di disegnatore amico della penna, d'incisore appassionato della sintassi che è un'arte affine alla distribuzione preziosa de' chiari e degli scuri, al contrasto della luce, all'equilibrio degli spazi, alla solida unità dei gruppi fra intervalli indefinibili come le pause nella musica e nell'eloquenza¹⁶.

¹⁵ Missive sintomatiche per interpretare il complesso e, per certi versi, enigmatico legame con d'Annunzio sono state edite nella sezione *Lettere non datate di Luisa Baccara a Gabriele d'Annunzio* (EB, pp. 306-317) e in *Appendice* (EB, pp. 319-320). Altre ancora compaiono in F. SALLUSTO, *Itinerari epistolari del primo Novecento. Lettere e testi inediti dell'archivio di Alberto Cappelletti*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006; dove, alle pp. 238-267, sono riprodotti trenta pezzi di notevole interesse, che datano dal 7 novembre 1933 al 15 aprile 1951. Da tenere presenti, inoltre, alcuni pezzi giacenti presso il Fondo Sister Mary of St. Mark della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, ovvero una lettera a d'Annunzio che data 1922, tre lettere a Eleonora Duse ancora del '22 e una lettera a Enrichetta Bullough del '34. In detto Fondo figurano altresì due lettere, databili 1934, indirizzate da Enrichetta a Baccara.

¹⁶ Il brano è stato pubblicato in GIBELLINI, *Un inedito dannunziano su Adolfo De*

VI. *Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara*

Omaggiando la personalità decarolisiana, il brano affronta con straordinaria pertinenza la prospettiva cruciale delle *correspondances* tra le arti – come noto, una delle problematiche critiche ed estetiche avvertite con maggiore sensibilità sia dai teorici come dagli scrittori tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo – evocando l'incisione accanto alla scrittura; ebbene, si noti come proprio la pausa si configuri come uno dei fattori più atti ad assimilare la musica all'eloquenza.

Ma vengo all'oggetto del presente intervento, che si ripropone di prendere in esame una prova dedicata alla silhouette della pianista: prova quasi "generata" dal campo visivo supportato dalla xilografia decarolisiana cui ho già fatto riferimento¹⁷, anche se l'immagine fissata nel disegno è assunta come uno spunto, pur risolutivo, poi riletto e rifratto nel crogiuolo della scrittura dannunziana.

L'incisore aveva ritratto Luisa di profilo, avvalendosi di un segno intenso. Leggermente inclinato il capo, elegante la linea flessa del collo, segnate le spalle, compatto il volume della capigliatura, e così corposo da parere una calotta ferrea che si sviluppa dalla fronte fino alla nuca, accentuato l'arco sopraccigliare che incornicia la fessura nera e concentrata dell'occhio sinistro, precisato il naso da una linea marcata, ben disegnata la bocca dal sorriso rattenuto, a tenere vivo un dialogo serrato ma intimo, pronunciato il mento: elementi, codesti, che contribuiscono nel loro insieme a "scolpire" un bassorilievo cartaceo, mentre sullo sfondo, in verticale, sveltano le canne di un organo che rileggono la performance musicale equiparandola a un rito sacro. Ne consegue che l'inclinazione ondulata del capo e del collo interagisce figurativamente col ritmo, invece perpendicolare, delle linee dello strumento musicale sullo sfondo, i cui toni più chiari determinano un contrasto cromatico incisivo, creando un'alternanza scandita tra segni retti e curvi.

L'incisione è inserita immediatamente prima della pagina settima

Carolis, «L'Osservatore politico-letterario», XXI, 9, 1975, pp. 81-85: 82.

¹⁷ Una sua riproduzione compare anche in D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, a cura di S. FUGAZZA, Introduzione di GIBELLINI, Electa, Milano 1986, p. 122 e in SALIERNO, *Gli illustratori di d'Annunzio*, cit., p. 123.

del volumetto a quattro mani, dal titolo *Ritratto di Luisa Baccara*, edito a Roma nel 1920 presso La Fionda, che si fregia di entrambi i nomi degli autori nell'ordine seguente: Adolfo de Carolis e Gabriele d'Annunzio¹⁸.

Il testo è campito in due parti, poste l'una di seguito all'altra a formare un dittico. La prima, intitolata *La figura* (RIT, pp. 7-15), prendendo le mosse dall'incisione di de Carolis, dà conto della personalità artistica di Baccara, della sua eccellenza e, soprattutto, delle fantasmagoriche risponderne tra il corpo della pianista, il suo strumento e colui che reinterpreta questi fattori alterni ponendoli sotto la lente di una soggettività forte, risoluta a farli interagire, sia giustapponendoli, sia difformemente fondendoli. La seconda parte, *La Maestria* (RIT, pp. 17-41), datata «Fiume d'Italia: primavera del 1920» (RIT, p. 41), la cui prosa artistica si connota per accenti difformi, che alternano toni saggistici a cadenze narrative, timbri più descrittivi ad altri, invece squisitamente lirici, modellanti un magma composito, fa perno ancora una volta sulla figura della pianista. La sua silhouette, tuttavia, è assunta anche in questo caso quale pretesto, per assecondare poi un percorso sinuoso tra ambiti artistici molto diversificati. Infatti grazie a riferimenti, citazioni, autocitazioni¹⁹, digressioni, sconfinamenti e allusioni di vario tenore, il progetto

¹⁸ Ho controllato il testo della plaquette [d'ora in avanti RIT], ormai una rarità bibliografica, sull'esemplare posseduto dalla Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova (segnatura: C.P.M. 931). Il pezzo è contrassegnato da un ex libris di Cesare Premazzi («Non ego loquar omnibus»). Stampato a Roma presso la Società Anonima Poligrafica Italiana, l'elegante formato oblungo (cm. 14,5 x 20), le incisioni decarolisiane che lo fregiano nella prima di copertina, nel frontespizio e nei due finalini, alle pagine 15 e 41, la paragrafatura dell'impaginato, la sapiente partitura tipografica e la pregevole qualità della carta fanno del volumetto un prodotto editoriale di pregio. In data 17 novembre 2010 risultava disponibile in rete un pezzo, provvisto in seconda di copertina di un ex libris di d'Annunzio, per di più impreziosito da una dedica autografa («Alla comare il suo Crispino») e da una firma di possesso della dedicataria (<http://www.liveauctioneers.com>). L'operetta (*Portrait de Loÿse Baccaris*) fu edita nel 1925 a Parigi, Aux Éditions du Sagittaire, nella collana "Les Cahiers Nouveaux", nella traduzione e con un fine *Avant-propos* (pp. 7-16) di André Doderet.

¹⁹ Per una disamina più puntuale delle forme assunte dall'autocitazione "notturna" rinvio qui al capitolo *La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo*.

è teso a fare interagire problematiche estetiche e musicali con assunti più spiccatamente ideologici.

La prima delle due parti, firmata Ariel, fu edita il 20 febbraio 1920 col titolo *Le forme e le forze della città di vita. Ritratto di Luisa Baccara*²⁰ in «La Vedetta d'Italia» (1919-1922)²¹. La seconda, invece, *Ritratto di Luisa Baccara. La maestria*²², e firmata Gabriele d'Annunzio, comparve a stampa nel luglio 1920 sulla rivista, fondata e diretta da Mario Dessy, «Poesia»²³, gravitante nell'orbita della seconda stagione del movimento futurista – periodico che va distinto, e non solo cronologicamente, dall'omonima rivista marinettina, che datava 1905-1909²⁴. La peregrinazione editoriale dei due contributi, tuttavia, non si limita a queste tappe. Essi, invero, col titolo cumulativo *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*, pur con alcune variazioni apportate nell'organizzazione tipografica della pagina e con la sola indicazione di «Fiume d'Italia: primavera del 1920» all'altezza dell'explicit, come già in RIT, p. 41, confluiranno in settima posizione nel composito tessuto prosastico de *Il compagno dagli occhi senza cigli e altri studii del vivere inimitabile*, tomo secondo de *Le faville del maglio* (vol. XL dell'Ed. Naz.: Milano, Treves, 1928)²⁵.

Si diceva del laborioso itinerario delle due prove, in quel loro saggia-

²⁰ L'intervento è stato riproposto in D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, cit., pp. 1054-1056.

²¹ Il primo numero del quotidiano, apparso a Fiume il 27 agosto 1919, riportava in prima pagina la lettera programmatica che d'Annunzio aveva inviato il 20 agosto al capitano Giovanni Host-Venturi.

²² Il testo è stato pubblicato in D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-1938*, cit., pp. 1331-1339. Una prima stesura autografa, riportante firma e data (2 maggio 1920), assieme ad altre stesure autografe del dittico, compaiono tra le carte della donazione già menzionata (cfr. GIBELLINI, *La donazione di Luisa Baccara*, cit., p. 62).

²³ La rivista è stata riprodotta in facsimile a cura di Luciano Caruso per i tipi fiorentini Spes nel 1991.

²⁴ Per una valutazione delle analogie e delle divergenze tra le due riviste omonime cfr. E. MEZZETTA, «Poesia» (1905-1909) e «Poesia» (1920), in ID., *Il Futurismo sulla rampa di lancio. «Poesia». 1905-2005*, a c. di G. BARONI, «Rivista di letteratura italiana», XXIV, 2, 2006, pp.125-132.

²⁵ Cfr. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, t. I, cit., pp. 1610-1622.

re occasioni e sedi editoriali disuguali, sia per carattere che per tipologia. Soluzioni siffatte, del resto, non erano sporadiche nella prassi del pescarese, notoriamente oculatissimo nell'adottare strategie atte a favorire la capillare diffusione delle sue "creature" presso un pubblico vasto ma selezionato, ben consapevole delle potenzialità del mercato editoriale e di sicuro non insensibile ai proventi che se ne potevano ricavare. Fatto sta che i due testi, il cui spaziotempo ideale di germinazione può collocarsi all'incirca nei primi giorni del gennaio 1920, come mi pare accerti la missiva risalente al 3 gennaio indirizzata a Luisa, cui si è già fatto riferimento, veleggiano tra *media* disparati, ovvero tra il periodico e l'album artistico, per approdare infine a un'opera molto rappresentativa della complessa fase "notturna" come *Le faville del maglio* – sede ultima, codesta, da ritenersi per antonomasia aperta, disponibile com'è a riversarsi nella estrema (per non dire postuma) stagione memoriale del *Libro segreto*.²⁶ Sussiste, insomma, un dialogo latente tra la scelta destrutturante operata dando alle stampe i due testi, appaiati e non, in sedi diverse e la voluta polifonia del loro stile.

Ritengo, tuttavia, che la prova editoriale più meritevole di attenzione sia offerta dalla plaquette apparsa per i tipi de La Fionda²⁷; prima di tutto poiché a questo stadio sia la ostentata attribuzione ancipite – un'occorrenza che può dirsi unica nella produzione dannunziana – sia la riproduzione dell'incisione decarolisiana, convertita in evento che "annuncia" e supporta la scrittura, offrono le coordinate più propizie per una ricezione totale e compiuta, sul versante figurativo come su quello testuale, della sua complessità eclettica. Ciò non si verifica né all'altezza

²⁶ Sulla centralità di un'istanza autobiografica disarticolata e rifratta e sulle ricadute stilistiche determinate da una scelta siffatta cfr. GUGLIELMINETTI, *Il «Libro segreto»*, in *A Chiarezza di Me*, cit., pp. 103-116.

²⁷ Nella già menzionata donazione Baccara sono presenti autografi, fogli a stampa con correzioni, aggiunte e note per il tipografo, nonché una prima stesura autografa di *Appunti riguardanti Luisa Baccara al pianoforte* che data 28.VII.1919. Inoltre, compreso tra i *Volimi di Gabriele d'Annunzio*, figura anche un esemplare in marocchino rosso e blu, con fregi in oro rilegato appositamente per la pianista (cfr. GIBELLINI, *La donazione di Luisa Baccara*, cit., p. 68).

delle pubblicazioni dei due pezzi singoli in periodici differenti e molto dissimili tra loro per varie ragioni, né allorché verranno convogliati ne *Il compagno dagli occhi senza cigli*: punto d'arrivo in cui l'apporto di de Carolis risulterà obliterato, certo al fine di assegnare un risalto maggiore al versante della scrittura. In quest'ultima sede, infatti, l'inserimento della prova nella griglia di una sequenza che raccoglie ben undici interventi di argomento eterogeneo non può non favorire la dispersione dell'autonomia delle sue peculiarità. Nella mia lettura, pertanto, per i motivi addotti, mi attengo alla stampa romana del 1920 già citata.

Ma veniamo al testo dannunziano, al fine di inseguire le movenze talvolta lente e sinuose, talaltra fulminee e sussultanti, di un percorso stilistico e tematico incline a rifuggire da una misurata e consequenziale progressione logico-sintattica, invece più propenso a optare per scatti e squilibri reiterati. Già nell'incipit del primo pezzo figura uno dei tragitti che lo segnano in misura maggiore, ovvero la *liaison* istituita tra l'arte della incisione, la valentia della pianista, la sua immagine corporea e la musica:

Nella bella incisione di Adolfo de Carolis i caratteri essenziali della persona e dell'arte di Luisa Baccara sono rivelati con uno stile ampio e vigoroso che sembra arieggiare quel medesimo della giovine sonatrice nell'atto di sonare la Bergamasca o la Frescobalda.

La testa campeggia in una selva di canne diseguali come quelle dell'organo di Maestro Cieco e come quelle del flauto di Pan; e si pensa alla «concordia discorde» che è la legge della musica e dell'anima. (RIT, pp. 7-8)

Se il punto di partenza è offerto dalla incisione decarolisiana²⁸, ad-

²⁸ Il Doderet, da par suo, aveva interpretato l'incisione di de Carolis proiettandola su un fondale paesaggistico-musicale alla "Respighi": «En sorte que le profil tracé par l'art si puissant et sobre d'Adolphe de Carolis s'enlève tout à la fois sur une forêt de tuyaux d'orgue et contre l'inégalité des grands pins sonores, entaillés eux aussi, à leur base. Et tous les lointains de la musique et du paysage se composent autour de la tête inclinée. Et, si tant de belle lumière est distribuée sur cette œuvre brève, c'est qu'elle fut

ditata, insomma, come il luogo figurativo d'origine del discorso²⁹, quello di arrivo si avventura in territori molto vasti e indeterminati, per protendersi fino alle plaghe insidiose dello spirito.

In queste prime righe si enuncia già uno dei criteri estetici più persuasivi di detta stagione. La legge cui si fa riferimento, infatti, induce le figure della vicinanza a entrare in rotta di collisione e, assieme, in dialogo, con quelle della lontananza, mentre l'accostamento ossimorico di dati divergenti non può che attivare sinergie eloquenti. Le "discordanze concordi", ovvero le "concordanze discordi", rappresentano uno dei tratti più indicativi di questo cantiere dannunziano, così prossimo per varie ragioni, non solo formali, stilistiche e tematiche ma anche cronologiche, alle ultime due fasi, quelle conclusive, della stesura del *Notturmo*³⁰, la cui stampa apparve impreziosita sontuosamente da incisioni decarolisiane³¹. Fatto sta che nel passo citato, in palese ossequio a suggestioni simboliste, domina il criterio della mutua permeabilità delle arti. L'incisione, allora, non si limita a legittimare una sua possibile "lettura" musicale³²,

la première écrite hors des ténèbres d'où jaillit le *Nocturne*, du même stylet, semble-t-il, mais dans une cire plus amère» (DODERET, *Avant-propos*, in D'ANNUNZIO, *Portrait de Loÿse Baccaris*, cit., pp. 15-16).

²⁹ Sorprende che nella porzione del carteggio curato da Coletti, relativo proprio agli anni che vanno dal 1917 al 1922, non compaiano riferimenti espliciti al *Ritratto* (COLETTI, *Il Notturmo e Fiume nel carteggio d'Annunzio-de Carolis*, cit., pp. 15-58). D'Annunzio esprime l'auspicio di un non meglio precisato lavoro comune solo in una lettera datata 24 aprile 1917: «Bisognerà pur raccogliere tutta quanta l'opera tua d'incisore. Se rimarrò vivo, vorrò fare un piccolo libro con te, per delizia» (ivi, p. 29). Nel carteggio viene menzionato, invece, Salvatore Lauro, fondatore della casa editrice La Fionda.

³⁰ Come ho già avuto modo di precisare, l'opera, comparsa il 4 novembre 1921 per i tipi milanesi Treves, andò soggetta a un'elaborazione molto complessa, scandita in ben cinque fasi, la cui conclusiva può collocarsi nei mesi che decorrono dal settembre all'ottobre del '21, una volta placatisi i fervori della stagione fiumana. A proposito rinvio di nuovo a RICCARDI, *L'elaborazione del Notturmo: il delirio lirico organizzato*, cit.

³¹ Basandosi su documenti epistolari che datano dal 1917 al 1922, come già precisato, riesamina il legame artistico tra d'Annunzio e de Carolis il contributo di COLETTI, *Il Notturmo e Fiume nel carteggio d'Annunzio-de Carolis*, cit.

³² Sul significato metafisico che l'attività artistica, volta a rappresentare l'idea, ven-

se ne avalla anche altre, che investono la pittura, l'architettura, la poesia e la danza.

Certo è che un'osmosi di tale fatta non può non tradursi in uno stile segnato da una retorica dell'equivalenza, ovvero da criteri di similarità e dissimilarità, in ogni caso molto prossimi al pensiero estetico di Valéry³³, dove eccellono la similitudine, la metafora, il parallelismo e le varie figure della ripetizione.

Pur soffermandosi sulla descrizione del profilo della ritratta, ecco che d'Annunzio lo assume a "pretesto", sia in accezione retorica che figurativa, per poi declinare altrimenti il proprio discorso. Mi pare esemplificare in modi pertinenti detto percorso il passo seguente, dove l'evocazione della scultura e dell'architettura è finalizzata a erigere un edificio musicalmente sonoro e ritmico che, come già formulato nel pensiero estetico di Angelo Conti³⁴, si bilancia in un equilibrio aperto e polivalente, tra il marmoreo, l'architettonico e il musicale:

ne ad assumere nelle estetiche idealistiche e, in particolare, sul primato attribuito alla musica, in quanto ritmo ideale che permea la natura e l'universo, cfr. MARABINI MOEVS, *Socrate cultore di musica: l'arte come attività metafisica*, in ID., *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine secolo*, cit., pp. 33-36.

³³ Circa la concezione teorica di Valéry della poesia, in quanto «hésitation prolongée entre le son e le sens», interpretata alla luce della proiezione del principio di equivalenza sulle sequenze sia sintagmatica che paradigmatica, rimando all'apporto di JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, cit., 1980, p. 204.

³⁴ Posta quale suggello alla *Beata riva* (Treves, Milano 1910), nell'*Appendice. L'arte delle Muse*, dove era stato ampiamente sondato il primato "notturno" della musica, il Doctor Mysticus aveva infatti notato: «Il ritmo, di cui si occupano i libri di teoria musicale e che può essere chiamato l'architettura della musica, benché non si presenti a noi se non coi caratteri esteriori di proporzione e simmetria, è nondimeno, anche nell'opinione di tutti gli scrittori, l'elemento essenziale della musica» (A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a c. di GIBELLINI, Marsilio, Venezia 2000, p. 107). L'edizione si avvale di un'attenta *Nota filologica* (pp. 113-121) di Elisabetta Jurcev e di una robusta appendice di *Documenti* (pp. 125-181) di Giancarlo Lancellotti. Né va sottaciuto che l'ultima pagina del *Libro segreto* è dedicata proprio al ritmo, che «nasce di là dall'intelletto, sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare. e si comunica all'essere intiero: all'intelletto, alla sensibilità, all'agilità muscolare, al passo, al gesto» (D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in ID., *Prose di ricerca*, t. I, cit., p. 1922).

Tra gli archi potenti dei sopraccigli il naso scende diritto ed esiguo come quello della Psiche di Napoli, cosicché di profilo la leggera curva sembra piuttosto una vibrazione della sensibilità che una grazia stabile della forma. La bocca ha una vita ambigua, tra il labbro di sopra disegnato secondo il modo dell'arco cretese e il labbro di sotto che contraddice col suo molle broncio a quell'armata fermezza. Ma tutto il vigore è nel collo che si fonda e si sostiene su gli ossi delle clavicole e delle scapule con l'espressione stessa della forza architettonica. Si pensa al collo del cigno che fende l'acqua o esala il suo ultimo canto, ma anche si pensa alla nuca di una cariatide che sopporti un grande edificio sonoro. (RIT, pp. 8-9)

Evidenti sono i rimandi lessicali ad alcuni elementi architettonici («archi potenti», «arco cretese»³⁵, «forza architettonica», «cariatide»), esitanti, tuttavia, tra il visivo e il sonoro («vibrazione», «canto»), giustapponendo e, alternativamente, fondendo la solidità costruita della dimensione architettonica all'instabilità fluida del *côté* musicale. Essi, insomma, alludono alla compattezza e al vigore di un corpo inteso in termini tanto estesi da investire settori artistici svariati, transitando liberamente dall'uno all'altro. Merita poi un accenno la menzione della cariatide, la cui statuaria imponenza rinvia a un tratto molto caro anche al segno decarolisiano, sempre attento a conferire un'apparenza volumetrica e quasi marmorea, degna dell'altorilievo, alle proprie incisioni. Basti qui un singolo, benché probante, esempio: l'antiporta della prima edizione Treves del *Notturmo*³⁶, dove due figure alate, massicce e com-

³⁵ Proprio il Conti, del resto, asseriva di aver ricevuto la prima rivelazione del ritmo «leggendo in una storia dell'Architettura che i tre archi della loggia dell'Orcagna non sono di eguale grandezza (CONTI, *La beata riva*, cit., p. 106). Per notare poco oltre: «Il ritmo, di cui si occupano i libri di teoria musicale e che può essere chiamato l'architettura della musica, benché non si presenti a noi se non coi caratteri esteriori di proporzione e simmetria, è nondimeno, anche nell'opinione di tutti gli scrittori, l'elemento essenziale della musica» (ivi, p. 107).

³⁶ Come riprova il carteggio citato, d'Annunzio, colpito favorevolmente dalle pregevolissime xilografie che ornavano i *Carmina* di Pascoli nell'edizione Zanichelli del 1914, non fu certo parco di suggerimenti, animato dal proposito di stimolare la creati-

presse, incorniciando nel segno della cecità e del lutto il fuoco che arde nella oscurità, si atteggiavano anche a custodi di una memoria minacciata dalle insidie del tempo³⁷.

Ulteriori elementi meritano considerazione. Si guardi alla contraddizione operante nella giustapposizione tra labbro superiore e inferiore, ovvero tra “fermezza” e “mollezza”³⁸ – ambivalenza che traduce figurativamente quella retorica conflittuale della «concordia discorde» elevata a «legge della musica e dell'anima» già menzionata. Una compresenza segnata da ambiguità, codesta, che figura anche altrove, ad esempio in riferimento alla danza («Vi sono figure di danza inscritte in uno spazio non maggiore della statura umana, ch'esse riempiono di ritmo continuo, come sapevano i Greci» RIT, p. 10), dove la coesistenza è ricondotta a

vità decarolisiana in accezione “notturna”. Proprio in una lettera che data 14 febbraio 1917 aveva lodato la perizia dell'incisore nel campire all'unisono spazialità e musicalità: «Il volume delle poesie latine è una meraviglia, nel testo e nei disegni. Il tuo disegno è diventato d'una intensità espressiva che non trovo neppure nei grandi maestri. Dell'incisione in legno hai fatto un'arte tua, tutta tua, potentissima e singolarissima. Da talune di queste immagini sono rapito come dalla musica. Le guardo e le riguardo. V'è l'infinito della melodia: una immensità in un sì breve spazio, come se tu disegnassi con la linea dell'orizzonte. E il tuo senso del «patetico» è andato sempre crescendo, insieme col senso del «mistero». Ci sono qui arie di volti, attitudini di corpi, che sembran sospese al limite estremo dell'anima lirica» (COLETTI, *Il Notturmo e Fiume nel carteggio d'Annunzio-de Carolis*, cit., p. 20).

³⁷ Nella medesima lettera d'Annunzio aveva precisato: «Per i disegni: simboli della notte, emblemi della profondità, figure funebri. Su la copertina, forse una figura sorella di quella tua Phidyle. Le ali della Notte piegate, dalle tempie, a ricoprire gli occhi. Uno sguardo intenso, uno sguardo spirituale, di sotto un'ombra di penne. La vita in forma di allucinazione» (ivi, p. 21).

³⁸ Un'attenzione altrettanto accorta per la musicalità delle labbra è espressa in una lettera inviata ad Angèle Lager, datata Minuit, ce 24 avril 1923, e firmata Frère Grillon; anche se qui l'immagine dell'amata, traslitterata in una sorta di *France la douce*, non ritiene tratti rimandanti alla solidità di una forma architettonica: «Et, comme tu ne m'avais jamais entouré de bras si tendres et si clairs, tu n'avais jamais eu des lèvres si musicales. Ta caresse était comme une mélodie infinie. Chaque mouvement de tes lèvres était un accord qui, chaque fois, semblait accomplir la perfection de mon extase» (D'ANNUNZIO, *Lettere a Jouvence*, Prefazione di GIBELLINI, a c. di E. BROSEGHINI, Rosellina Archinto, Milano 1988, p. 22).

dismisure spaziali, aperte e, assieme, chiuse; o, ancora, a proposito della musica, in un passo in cui oggetti, colori, suoni e forme dialogano, si fondono e divergono senza posa:

Chi aveva posto allato del leggio quel mazzo rotondo di garofani rossi? Per quale ispirazione lirica? Era come il fuoco della melodia e della passione, su quel legno cupo che con la sua linea orizzontale tagliava il bianco delle alti pareti e i fusti degli allori simmetrici. (RIT, p. 12)

Fattori dissimili come la rotondità, la verticalità, l'orizzontalità e la macchia rossastra dei garofani, una volta giustapposta al bianco ortogonale delle pareti ma contraddetta dai toni, invece cupi, del pianoforte, prefigurano qui un ramificato insieme sinestesico che richiama la già accennata legge artistica della «concordia discorde»: un criterio tanto indicativo da risultare una delle cifre interpretative più perspicue dell'ensemble. La sinopia stilistica e retorica soggiacente a un testo di tale tenore, infatti, sembra abbozzare una specie di stemma arboreo dalle diramazioni capillari, una delle cui teorizzazioni più significative si rintraccia in un passo del *Libro segreto* che sintetizza in termini eccellenti il nesso stilistico e musicale che pervade la scrittura della proteiforme stagione "notturna":

In questa mia opera, come in talune altre mie opere, la musica inclusa e segreta ha qualche analogia con la gemmazione dell'albero nell'imminenza della primavera. urge la musica in ogni sillaba come in ogni gemma il turbamento dell'ima radice. la sinfonia primaverile è presentita e annunciata³⁹.

Si notava la giustapposizione tonale dei bianchi e dei neri, la dissonanza dei quali risalta proprio grazie al gioco cromatico suggerito dal rosso – nuance che richiama, per l'appunto, la sanguigna dedicata

³⁹ ID., *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, cit., p. 1910.

a Luisa⁴⁰. L'accostamento di termini antitetici, d'altronde, risponde a un preciso omaggio all'arte decarolisiana; ma non solo, se qualifica anche una delle tendenze più pervasive dell'ultima stagione dannunziana, la cui tavolozza espressiva è molto lontana dallo smagliante colorismo della prima. La significanza che rivestono i cromatismi antitetici del bianco e del nero, tuttavia, non si limita a questo. Essi, infatti, narrano, sia visivamente che musicalmente, una vicenda "seconda", poiché supportano una sequenza semantica serrata, pronta a saldare all'unisono il corpo dello strumento con quello della pianista, come già osservato. Non stupisce, allora, che d'Annunzio si riveli sensibilissimo anche alle mise della esecutrice, suggerendole di indossare abiti in bianco e nero, dorati o argentei, di palese gusto preraffaellita; come le viene comunicato in una lettera fiumana, databile febbraio 1920: «Cara piccola, stasera mettiti la veste nera e oro, o la veste d'argento» (EB, p. 44). Ma è specialmente un abito argenteo, rinviante all'analogia che passa tra la figura e il suo strumento, ovvero tra corpo e suono, a sollecitare l'immaginario scenografico dannunziano:

La veste argentina dell'altrieri faceva pensare a quel rivestimento che attorciglia le corde basse; e il motivo del ricamo pareva derivato dalla rosa d'uno di quei divini strumenti che raccoglieva il principe nella Mantova di Claudio Monteverde.

[...] In una ricerca di stile tanto moderna la sonatrice vestita d'argento, con quel suo stretto viso ulivigno di piccola greca dell'Asia minore, ricomponeva l'unità dell'emozione di bellezza, che fonde in un attimo tutti i tempi e tutti i segni. (RIT, pp. 12-13)⁴¹

⁴⁰ Esempio la traduzione/ricreazione in scrittura, ancora una volta sui toni del bianco, del nero e del rossiccio, operata proprio in riferimento alla capigliatura della pianista, in un passo culminante in un emblematico omaggio autoreferenziale alla stagione "notturna": «Così la sua capellatura, folta e arida come doveva essere quella delle Tiadi furenti a cui la tempesta strappava le ghirlande di pino, si compone di capelli neri, di capelli fulvi e di capelli canuti commisti in matasse che hanno per intrico un segreto notturno» (RIT, p. 13).

⁴¹ In una missiva veneziana non datata ma collocabile nei giorni che precedono

Si accennava ai garofani⁴². Già a partire dalle incisioni presenti, sia nella prima di copertina, dove ne compare un gran mazzo tenuto assieme da un'alta fascia elegante, che nella seconda, destinata ad adornare i caratteri tipografici del titolo, la forma stilizzata del garofano, come un leitmotiv visivo e sonoro, ritorna più volte nei fregi decarolisiani, suggerendo assonanze faconde tra la dimensione scritta e quella figurativa (cfr. RIT, pp. 7, 17). Il testo, d'altro canto, fa del fiore una sorta di emblema sintetico in grado di fondere all'unisono la follia dell'artista e la sua passione politica.

Esemplificano quanto rilevato i due passi seguenti. Il primo è dedicato a un'esecuzione fiamma della pianista («È la medesima che batte con tanto ardore la cadenza andalusa o cubana e sembra violentemente configgere l'ultima nota nella sua criniera e nella sua follia come un garofano di fuoco perverso?» RIT, pp. 27-28), mentre il secondo, nell'explicit, diretto ad attribuire un senso ultimo all'insieme, rappresenta l'omaggio

la spedizione dell'11 settembre 1919, invitando la pianista a una serata con lo scultore Renato Brozzi, d'Annunzio aveva già esternato "al negativo" il significato da accordare all'abito argenteo, mentre immaginava le scenografiche folle fiamme: «Non mettete la veste d'argento, che è magica e deve essere portata nelle grandi ore in cui apparirete davanti alla folla commossa. Vi dirò» (EB, p. 28). Sul creatore di moda assai attento alle mise di Baccara si veda *Gabriele d'Annunzio padre dello stile italiano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.

⁴² D'Annunzio pratica con somma perizia l'arte del ritratto "al femminile" anche in altre occasioni, ma è in quella riservata ad Amaranta, la donna della Mirabella, ovvero la Giuseppina Mancini de *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, opera edita nel 1924, che sono ravvisabili risponderie significative. Nel profilo dedicatole, infatti, spiccano alcune suggestioni sia semantiche che figurative affini alle già evidenziate: capelli di un bruno rosseggiante, un corpo dalla bellezza statuaria, il pallore "musicale" delle dita delle mani e, non ultimo, l'omaggio di un mazzo di garofani bianchi; come esemplifica il passo seguente: «Amaranta ha i capelli di quel bruno rosseggiante che usavano per la chioma femminile i dipintori di statue nell'Ellade. Ha la pelle come il marmo delio che la pia assenza di rose odora e indora mentre la bianchezza nativa pur sempre è palese attraverso. [...] Che vorrei offrire stasera alla donna della Mirabella? Un mazzo di garofani bianchi della Persia in un vaso blu colorato coi sali del rame, con la gruma cerulea che si genera dal rame roggio. | Quel bianco, quel blu, esatti come li ho nella mia pupilla e nella mia tavolozza e nella profondità musicale del mio sentire» (D'ANNUNZIO, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in ID., *Prose di ricerca*, t. I, cit., p. 1441).

floreale tributato dai legionari fiumani all'arte di Baccara («È dunque giusto che al mazzo di garofani sanguigni offerti ieri a Luisa Baccara i Legionarii di Fiume abbiano sospeso per l'estremità del nastro dai tre colori fiumani la medaglia di Ronchi dove l'insegna confitta dell'Aquila è guardata dal ferro impenetrabile dei liberatori» RIT, pp. 40-41)⁴³.

Certo è che i rimandi all'architettura non si confinano ai domini artistici già accennati. Uno dei più significativi, *et pour cause*, concerne il musicale, dove la figura di Baccara, in particolare nella seconda parte del dittico, assume un rilievo statuario, anzi quasi monumentale, in occasione di una magistrale esecuzione di una corale di Bach:

Ecco un grande corale di Sebastiano Bach.

Prima d'intraprenderlo, la sonatrice guarda davanti a sé come per abbracciare tutta quanta l'architettura sonora, non apparente se non a lei sola. E già in quel silenzio preliminare è il senso della vastità e dell'equilibrio, il raccoglimento religioso, e una specie di risolutezza maschia che fa pari al compito la creatura lieve.

Le prime note sono poste come il fondamento della cattedrale. La cattedrale si leva in una chiarezza che non è di questa terra. Gli operai invisibili lavorano col ritmo sicuro dei cuori che attendono di salire a un'altra vita. Il volere del tema è il maestro che conduce l'opera saliente. (RIT, pp.23-24)

Suggerzioni figurative di tenore disparato, che, in un silenzio estetico⁴⁴, spaziano da richiami di gusto preraffaellita a echi di pretto se-

⁴³ Fiori per eccellenza fiumani sono anche le giunchiglie (RIT, p. 31) e le violette (RIT, p. 29). Nell'attesa di Luisa, rinominata Barbarella, d'Annunzio le scrive l'otto marzo del '20: «Che notti di primavera! L'aria è tiepida come nel giugno. Sei scolpita nel cristallo della notte. Se tu fossi qui, andremmo lungo il molo. Avresti un mazzo di violette contro il collo, sotto l'orecchio. Ci fermeremo per mescolare le labbra, come tu sai» (EB, p. 49).

⁴⁴ Proprio quel silenzio – opportuno richiamarlo – letto dal Doctor Mysticus come l'essenza della musica e dell'esistenza: «L'essenza della musica non è nei suoni, ma nel silenzio che segue i suoni e nel silenzio che precede i suoni che verranno. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. [...] L'essenza della vita non è nei suoni, ma è nel silenzio» (CONTI, *La beata riva*, cit., pp. 105, 106).

gno futurista, come conforta il rinvio all'«opera saliente», offrono qui il destro a colui che ascolta e decifra la mirabile vastità dell'«architettura sonora» per allestire una sequenze di immagini ispirate alla forma fuggata. Ebbene, tre altisonanti periodi interrogativi in tono apocalittico e dall'insistito ritmo anaforico, culminanti nella figura di un «arcangelo in armi», autobiografica per antonomasia, fanno seguito al passo citato:

Ora chi ha messo alle sue labbra gonfie la tromba del giudizio
avvenire?

Ora chi ha coronato con la fiamma bicorni di Mosé la sua
fronte dura?

Ora quale arcangelo in armi ha comandato al mattino di
svincolarsi dalle braccia della notte affannosa? (RIT, p. 24)

La paratassi delle figurazioni, dove si avverte l'allusione a una potenza volumetrica di gusto michelangiolesco, è destinata a coagularsi intorno a una prima persona. A detta istanza vocale, infatti, è tributata un'attenzione più accentuata in questa seconda parte, in cui un io Narciso si esalta mentre si contempla estatico, rilegendosi attraverso lo specchio autoreferenziale offerto dall'arte stessa, come si verifica non sporadicamente nelle pagine dedicate all'arte⁴⁵. Una prima persona autorevole e possente, pertanto, provvede non solo ad accogliere ma anche a rielaborare la materia pregressa, pronto com'è a «trascrivere» in parola le visioni musicali:

I grandi periodi sorgono dalla percussione con una evidenza poetica che io posso trascrivere. La tastiera breve, ampliata dall'ampiezza del tócco, diventa sinfoniale. Dal corpo supino dello strumento nasce la visione d'una selva di canne. L'anima dell'organo attraversa le corde coricate. La pedana bassa è un'aerea cantoria. Tutte le linee si inalzano. Percossa la nota rimbalza al vertice.

Si pensa al motto orgoglioso di Carlo Orsino: «*Percussus elevor.*» (RIT, pp. 25-26)

⁴⁵ Questo percorso quasi a senso unico, che converte la critica d'arte in un medium destinato ad un'eletta autolettura, risulta ribadito in D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, cit.

Nel passo, che ripropone, pur variandolo, il tracciato sia longitudinale che perpendicolare dell'incisione decarolisiana su cui mi sono già soffermata, la visione che si erge in verticale si cimenta con una invece orizzontale, rimandante allo strumento; eccola, inoltre, alludere per metafora a una corporeità supina di segno femminile. Un nesso cogente lega, difatti, lo strumento alla complessione artistica e corporea della pianista, in particolare alla sua struttura più nascosta, quella ossea. Può avvenire, così, che strumento e corpo, in accezione musicale e, assieme, architettonica, siano riletti all'unisono.

Riporto qualche esempio tra i molti adducibili, con l'avvertenza che in una prosa a tal punto complessa, sia retoricamente che semanticamente, nutrita di *correspondances* tra sfere artistiche diverse, può essere opinabile estrapolare il singolo elemento da una rete tematica tanto fitamente interrelata. Nel brano che segue va sottolineata l'equivalenza tra le corde del pianoforte e la forma melodicamente ondulata dei capelli di lei, del resto già resa graficamente dalla xilografia di de Carolis, mentre le nuance dello strumento e della capigliatura, parimenti nere e lucenti, suggeriscono riprese tonali eloquenti:

Non mai in un compiuto artista la struttura del corpo ebbe una così vivace rispondenza con le qualità dell'arte sua. [...] Col vasto pianoforte a coda ella si accorda come il violinista col suo strumento sottile. La massa nera e lucida, con tutte le sue corde coricate, le appartiene come la capellatura sensibile che su le tempie imita le onde della melodia. (RIT, p. 9)

Ed ecco un'ulteriore ripresa "danzata" dell'immagine alludente alla consistenza della struttura ossea, mentre si insiste sulla dissonanza cromatica dei bianchi e dei neri:

La sua ossatura è musicale come se l'avesse congegnata un bonissimo liutaio. Sembra talvolta che i suoni sieno dati dai suoi nervi tesi e non dalle corde percosse. Tra il piede che preme il pedale e la nuca prona sopra la contrattura delle spalle che sostengono il movimento delle braccia, le onde della sua energia sono come le onde armoniche. (RIT, p. 11)

La pianista, artista “totale”, non si limita a suonare se, mentre esegue, si esibisce altresì in figure di danza e di mimo; come esemplifica un altro passo compreso nella seconda parte, che accerta anche alcune correlazioni probanti tra le due:

Il viso della suonatrice s'è indurito nella potenza. Le narici aperte e rigide sono come intagliate nell'avorio dei dittici. Due ombre cave appaiono ai lati della bocca, nella contrattura dello stretto mento. Le corde del collo si tendono, si allentano, guizzano, come se rendessero visibile lo sforzo del cuore. Il piede sul pedale è arcuato come quello della sibilla che non può seguire il volo del suo carne in foglie. (RIT, pp. 26-27)

Qui la descrizione della rigidità e, assieme, dello spasimo di un volto che pare intagliato nell'avorio, trasformato dunque in un pregiato manufatto artistico decarolisiano, richiama i tasti, appunto bianchi, di una tastiera ideale. La tensione che pervade il collo, inoltre, viene assimilata alla vibrazione affine che percorre le corde dello strumento, cosicché, daccapo, appaiono fuse assieme, sia fisicamente che idealmente, la sagoma del pianoforte e quella, corporea, dell'interprete. Tuttavia, grazie a una focalizzazione che si sviluppa dal basso, è l'arco del piede che, infondendo potenza, elasticità ed equilibrio a tutta la figura danzante, rinvia a un'altra sagoma femminile “sibillina”, descritta come un *corpus* artistico altrettanto costruito e saldo. Mi sto riferendo alla silhouette di Isabella Inghirami, percorsa dal capo fino ai piedi dall'occhio stupefatto di Paolo Tarsis nel preciso momento in cui, liberatasi del velo e del mantello, ella ascende la scala d'ingresso della fatiscente reggia gonzaghese, a Mantova; come esemplifica il passo seguente, tratto dal *Forse che sì forse che no*, il romanzo edito in volume per i tipi Treves nel 1910:

Anche il corpo di lei era ingannevole, quasi duplice, come dissimulato e rivelato in una perpetua vicenda. Ecco, ella saliva di grado in grado con una pieghevolezza che pareva allungarle ancor più le gambe, attenuarle i fianchi, assotigliarle la cintura; era magna snella veloce come un giovinetto allenato alla corsa. Ecco,

VI. *Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara*

ella si soffermava sul ripiano traendo un gran respiro; e l'occhio a un tratto si stupiva nello scoprire la larghezza delle sue spalle, la profondità del suo torace, la potenza delle sue reni, la rettitudine della sua ossatura su i piedi non piccoli ma dal fesso arcuato così che si equilibravano sul calcagno e sul pollice come quelli della Libica michelangiolesca⁴⁶.

L'affresco di una Sibilla della volta della cappella Sistina è il paradigmatico punto d'approdo delle due figure, la cui potenza volumetrica suggerisce un dialogo a distanza con il segno, anch'esso architettonicamente costruito, di un Adolfo de Carolis. E si osservi come un'interpretazione multipla di tale tenore culmini nella resa di un particolare secondario ma, proprio per questo motivo, rivelatore – dettaglio offerto dal piede, di forma arcuata in entrambe le occorrenze; una minuzia residuale, codesta, che avrebbe certo allertato il metodo attributivo di Giovanni Morelli⁴⁷. Infatti, il procedimento stilistico e semantico di disseminare il testo di particolari indiziari, talvolta anche infinitesimi, costituisce uno dei tratti più sintomatici della retorica dannunziana⁴⁸, e in forme ancora

⁴⁶ Cito la prova da D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. II, ed. dir. da RAIMONDI, a c. di LORENZINI, cit., p. 535.

⁴⁷ Nel porre in relazione l'innovativo metodo attributivo di Morelli con la psicoanalisi, rifacendosi ad alcuni dettagli del *Mosè* di Michelangelo, ovvero alle posizioni assunte dalla mano destra e dalle due tavole, Freud aveva anche formulato una delle definizioni più pregnanti della psicoanalisi: «Io credo che il suo metodo sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica. Anche questa è avvezza a indovinare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, al rimasuglio – ai “rifiuti” – dell'osservazione» (S. FREUD, *Il Mosè di Michelangelo* [1913], in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 198).

⁴⁸ Alcuni passi determinanti che figurano nel *Libro segreto*, come il seguente, dedicato ai «gesti maniaci involontarii incorreggibili», sembrano suffragare la plausibilità di un nesso; questi, infatti, «rivelano in noi antiche attività antiche consuetudini antichi vizii della nostra specie, della nostra schiatta, della nostra ascendenza. | Anch'io ho i miei gesti maniaci, taluni inavvertiti, altri a me noti come mi si rappresentano nel farli, non senza un moto di corrucio o d'avversione quasi io fossi abitato da un estraneo indomito» (D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, cit., pp. 1876-1877).

più rilevati durante la stagione “notturna”: “scarti” destinati a loro volta a essere ripresi e reiterati, e, soprattutto, dilatati a oltranza, assurgendo a totalità allegoricamente compiuta. Come si annota in un passo del *Libro segreto*, dove la *liaison* epifanica tra l’oggettuale degradato e la condizione del soggetto veicola un gusto estetico prossimo a tendenze ermetiche e surrealiste:

Restiamo in mezzo ai rifiuti della vita vile. scorie di male scorie? ecco un frammento di utensile, un rottame di ghisa, un chiodo torto, una scatola di zinco vuota, un palmo di spago, una scheggia, un truciolo.

Tutto mi parla, tutto è segno per me che so leggere. in ogni cosa è posta una volontà di rivelazione: una volontà di dire, come significa la poesia. le linee espresse dall’incontro casuale degli oggetti inventano una scrittura ermetica⁴⁹.

Tra il dettaglio e l’insieme, allora, si insinua un andirivieni produttore di senso. Nell’indurre il lettore a smarrirsi tra le dismisure della scrittura, dove la minuzia, resa equivalente alla totalità, è sospinta fino a un punto limite, mentre la parte sembra stare per il tutto, colui che scrive si arroga poteri risolutivi, ingaggiando una sfida serrata coll’interprete⁵⁰.

In entrambi i casi menzionati, sia che il riferimento vada al personaggio di Luisa o a quello di Isabella, è l’occhio di colui che scrive e, soprattutto il mezzo potente che padroneggia, vale a dire la scrittura, a legittimare *correspondances* faconde tra le arti. Per un io “iperdotato”, non esitante ad attingere ai doni più disparati elargiti dalle muse, è precisamente la scrittura, “autorizzata” a decretare una sorta di primato del letterario, che diviene luogo ideale di fusione delle altre arti. Dopo essersi soffermato nell’aggiudicare la palma della egemonia, soppesando a

⁴⁹ Ivi, p. 1852. Sulla “poetica del particolare”, ricondotta al principio platonico-convinciano dell’*inventio* in quanto “rinvenimento”, si è già soffermato G. OLIVA, *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 7-18.

⁵⁰ Circa le funzioni ascritte all’istanza del destinatario si veda l’attenta disamina di CANTELMO, *Il Piacere dei lettori*, cit.

lungo le proprietà delle arti visive⁵¹, della parola e della musica, finalizzando oscillazioni siffatte a divenire magistrali opportunità stilistiche e retoriche, proprio il *Libro segreto*, col quale il *Ritratto* sembra avere affinità di non poco conto, decreta la primazia della scrittura, allorché, per paradosso, ne varca i termini:

LA SCRITTURA, l'arte del verbo, è veramente fra tutti i giochi mentali il compiuto: di là dalla pittura, di là dalla scultura, continua l'opera di creazione e dà forma al mistero estraendolo dalla tenebra per esporlo alla luce piena.

Ma io aspiro a superare i limiti dello stile scritto: meglio, a cancellarne i limiti. o divinazione remota!⁵²

Se, come si notava, lo strumento musicale viene assimilato, persino figurativamente, alla sagoma della interprete, mentre il pianoforte, fattosi corpo (e viceversa), simboleggia non solo la musica ma anche l'Arte *tout court*, appunto le mani, privilegiata sezione corporea della esecutrice, ovvero parte che sta per il tutto, anche in accezione retorica, supportano valenze ancora più indicative. È risaputo, peraltro, come l'immagine delle mani sia ricorrente, per non dire ossessiva, nell'immaginario artistico del pescarese – un'icona talmente pervasiva, anche in diacronia, da renderne ardua una schedatura completa.

Vediamone alcune occorrenze – esempi manifesti di sinergia tra modalità ricettive affini, disposte a far interagire domini artistici all'apparenza lontani:

Nel modo che il legno liscio rispecchia il gioco delle sue mani forti, l'intera sonorità della cassa si foggia a somiglianza della sua bellezza patetica.

⁵¹ A questo proposito torna utile riandare a un passo dell'omaggio indirizzato proprio a de Carolis nel brano già citato, espunto dal *Libro segreto*; in particolare là dove la sapienza dell'«artista scrittore», viene assimilata a quella del «disegnatore amico della penna», accomunando così il segno alla scrittura, grazie a una cadenza speculare alludente all'arte «pittorica» dell'io che scrive.

⁵² D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, cit., p. 1915.

L'altrieri la musica fu goduta dagli occhi come dall'udito.
(RIT, pp. 9-10)

Quando le mani forti hanno cessato di trarre dalla tastiera la massima sonorità come da un [sic] orchestra compressa, nel punto in cui la pienezza si assottiglia in un disegno melodico puro, la sonatrice allenta l'arco del collo e lo sforzo delle spalle con un respiro, levando la faccia e rovesciandola indietro. Allora con eguale intensità riluce il bianco degli occhi nello sguardo alzato e riluce il bianco dei denti nella bocca socchiusa: due smalti preziosi. (RIT, p. 14)

Gli effetti sia visivi che sonori elaborati dal corpo-pianoforte sono molteplici: divenuto specchio, lo strumento riflette e moltiplica l'andirivieni delle mani, mentre il suono emesso è assimilabile alla visione della bellezza della interprete. Nel secondo passo, invece, la donna-strumento è colta immediatamente dopo una performance in bilico tra l'acustico e l'erotico, mentre l'atto sonoro e quello sessuale raggiungono l'acme per poi placarsi all'unisono. Anche in quest'ultimo caso va ribadito l'avvicendamento del cromatismo dei bianchi, riferito agli occhi e ai denti: segni di un'estasi erotico funebre che non cessa di misurarsi con l'avorio della tastiera. L'erotismo martirologico suscitato dalle mani diventa più esplicito poco più oltre, là dove, di seguito a una sequenza anaforica pressante che approda a termini chiave, quali gioco-rapimento-desiderio-martirio, si scrive: «Penso a quella Santa Caterina di Alessandria che in una tavoletta di Cesare da Sesto tiene le belle mani musicali, come su i tasti di un organo portatile, su la ruota dentata che deve lacerarla, ed è assorta nel modulare dentro sé la sua melodia inaudita» (RIT, pp. 22-23)⁵³.

⁵³ Come già precisato da Giorgio Zanetti nelle *Note* riservate agli *Scritti giornalistici 1889-1938* (cit., p. 1834), la tavoletta di Cesare da Sesto riaffiorerà anche in un passo de *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. Nella prosa de *L'amore trascolorato*, dedicata alla trasparenza luminosa e melodica dell'immagine dell'amata Amaranta, ma anche all'ermeneutica negativa della propria scrittura desiderante («È bello che, dopo certe parole non intese, non interpretate, non raccolte, rimanga l'indefinito prolungamento

Mani forti e sensuali, valenti nel padroneggiare la tastiera, ma non solo. Esse, infatti, estendono la loro sapienza dal registro corporeo di una lei a quello di un io autobiografico, determinando un'intensa circolarità semantica che tramuta l'istanza della prima persona nel "tasto" per eccellenza sonoro di una tastiera ideale. Un omaggio palese alla possanza delle mani della pianista lontana, d'altronde, era già stato tributato nella lettera del 7 novembre 1919, là dove si era esclamato: «E com'erano sensuali le sue mani forti!» (EB, p. 36).

Nella seconda parte della plaquette, *La Maestria*, il quoziente autobiografico tende ad assumere accenti più risentiti; e già a partire da un incipit venato di saputa sprezzatura intellettuale. Tanto è vero che non si esita a ricondurre le sconfinata competenze in campo musicologico dell'io che scrive addirittura al cinquecentesco *Dialogo della musica* di Vincenzo Galilei («Al tempo del mio lontano amore per i libri e per i mestieri, mi pare di aver letto in un dialogo di Vincenzio Galilei [...]» RIT, p. 17). Il teorico della musica, il cultore delle arti e l'artista *tout court*, allora, si arrogano competenze vaste e correlate, impegnate a elaborare un autoritratto esemplare. Per l'appunto dalla bellezza prestante delle mani della pianista, atte a «trattare la tastiera con una potenza e una larghezza fuor di misura» (RIT, p. 18), si dirama un iter che investe prima di tutto l'arte del disegno:

Si sa che io me ne intendo. Qualche mio studio di mani è nelle raccolte preziose degli amatori, disegnato or è molti anni, quando ero un grande artista malcontento. Ve n'è alcuno, senza offendere la modestia, che eguaglia in precisione e in acume il tratto di Hans Holbein. (RIT, pp. 18-19)

d'un sorriso quasi sonoro, quasi luminoso, non musica, non luce, nudità del desiderio»), si osserva infatti: «Vi sono offerte che sembrano compire la bellezza dell'amata, che sembran farla compiuta, come in un ritratto di maestro, come il cortinaggio verde e il paese di monti e d'acque presso la testa della dama verde di Sebastiano del Piombo, come il gruppo d'alberi biondi dietro la spalla sinistra della Caterina di Cesare da Sesto intesi ad attrarre divinamente nell'infinito la bionda martire dalle dita pallide posate su i denti della ruota di supplizio come su i tasti d'un organo portatile» (D'ANNUNZIO, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, cit., pp. 1439, 1441).

Attenendosi a una retorica argomentativa che incede zigzagante, il passo successivo è invece dedicato al ricordo del celeberrimo furto della *Gioconda* dalle sale del Louvre, nel 1911, e della millantata ospitalità prestata al ladro e alla sua refurtiva nella casa di Arcachon⁵⁴. Estrapolate dall'insieme della tela, quali porzioni pronte a smontare a brani l'unitarietà della bellezza dell'opera, grazie a un'operazione destrutturante che sembra citare puntualmente quelle stesse tecniche discorsive che caratterizzano la prosa "impressiva" delle Faville, proprio le mani di Monna Lisa, una volta fissate a lungo e da molto vicino («costretto ad averle sotto gli occhi per giorni interi, durante la speculazione metafisica che mi aveva proposta il rubatore» RIT, p. 19), avevano suscitato solo ribrezzo presso lo squisito intenditore d'arte. Esse, dunque, si prestavano magnificamente a divenire un perfetto contraltare negativo di quelle della veneziana Baccara, mentre la valutazione esternata, che gettava alcune ipoteche sull'eccellenza di uno dei più osannati capolavori di Leonardo, non poteva che mettere in mostra l'anticonformismo dandistico del vero *connaissanceur*.

Ma il *leitmotiv* delle mani non si riduce a questa stazione. Il passo successivo, infatti, è dedicato al ricordo di «una sera di luna sul Canalaz-

⁵⁴ Il ghiotto episodio, che destò grande scalpore ed ebbe vasta risonanza in Europa e oltreoceano, in un primo momento offrì a d'Annunzio uno spunto romanzesco per poi venire rifiuto in un soggetto cinematografico dal titolo *L'uomo che rubò la «Gioconda»*, che data Fiume d'Italia, 30 giugno 1920. La sua citazione tra le pieghe discorsive del *Ritratto* risponde probabilmente all'intento di ridestare l'attenzione del pubblico sul caso, avvenuto circa un decennio prima, anche per stimolare l'interesse concreto del mondo internazionale del cinema. Lo scenario, dove ricorre il tema "notturno" dello sguardo perduto, avrebbe dovuto avere quale regista del film David Wark Griffith, mentre d'Annunzio nei ruoli di autore, personaggio e attore. Tuttavia il progetto non sortì esito alcuno poiché le trattative non andarono a buon fine. Sull'espressionismo che lo caratterizza si è soffermato M. VERDONE, *I film di D'annunzio e da D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 4, 1977, pp. 13-26 (in particolare pp. 20-21). Per una disamina dell'*affaire* che d'Annunzio non esitò a strumentalizzare per propri fini cfr. I. GAMBACORTI, *Azione e meraviglia: D'Annunzio e «L'uomo che rubò la Gioconda»*, in EAD., *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, pp. 271-315. Lo scenario è edito in D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, II, Mondadori, Milano 1960⁶, pp. 1173-1199.

zo», mentre quella deplorabile mollezza leonardesca è passata “di mano” per divenire attributo di un io, le cui mani sono destinate a restare inerti se non animate da un’anima reattiva («La storia aneddota del Caffé Florian racconta che in una sera di luna sul Canalazzo, per placare la inquietudine d’una interlocutrice platonica, io le abbia maliziosamente dichiarato non essere le mie mani attive se non le radici della mia anima» (RIT, pp. 19-20). Si noti lo slittamento della focalizzazione dalle mani altrui alle proprie – sintomatico del procedere logico-sintattico dannunziano, che estende in ogni direzione e a dismisura domini semantici disparati per poi ricondurli a sé, nel segno di una soggettività esibita e accentratrice.

Così nelle righe seguenti, a conferma della rilevanza del tema, qui come in altre occorrenze, è espressa a chiare lettere una delle più persuasive dichiarazioni neoplatoniche di stile – proclama che deve non poco al pensiero estetico contiano:

Secondo la legge dello stile, una cosa è tanto più bella quanto più ella manifesta nella sua forma la sua destinazione. Un levriere o un cavallo da corsa bene allenati, le gambe di Ida Rubinstein, il corpo di un vero Ardito reduce dai guadi del Piave, per esempio, sono tra le più espressive bellezze del mondo. L’analisi e la sintesi del più potente disegnatore non saprebbero meglio rilevarne e approfondirne il carattere. (RIT, pp. 20-21)

Quel Conti che ne *La beata riva*, mutuando dal pensiero di Schopenhauer una concezione di stile intesa quale epifania dell’idea, aveva asserito: «Lo stile dunque è la manifestazione quasi immediata dell’idea, è il segno più vicino all’idea, il suo più fedele riflesso»; per poi teorizzare: «Vediamo ora teoricamente in qual modo nello stile apparisca la naturale destinazione d’una forma e si rispecchi fedelmente l’idea platonica»⁵⁵.

⁵⁵ CONTI, *La beata riva*, cit., p. 39. Sul modello del critico *en artiste* che permea il saggismo contiano e sulle suggestioni stimulate dal pensiero estetico di Walter Pater, cfr. R. RICORDA, *Dalla parte di Ariete. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 41-70.

Cosicché, nel serrato dialogo pseudoplatonico tra Ariele e Gabriele – conversazione ideale che si immagina avvenuta in un luogo eletto e degno di venerazione anche per il *Fuoco* dannunziano, vale a dire sulla riva veneziana degli Schiavoni, dinanzi al bacino di San Marco – si tributa un omaggio paradigmatico proprio all’istanza vocale del personaggio Gabriele nel mentre si sintetizza il concetto di stile teorizzato da Ariele:

T’accerto, amico mio, che prima delle parole che m’hai riferito, non avevo mai udito nulla di più preciso, di più semplice e di più vero intorno allo stile. Lo stile d’una forma naturale non è niente altro che l’immagine fedele, il riflesso immediato della sua destinazione nella natura; e nello stile, che è l’immagine visibile dell’idea, si riflette la sua somma di vita. Questa d’oggi mi pare davvero una conclusione definitiva sullo stile, intorno al quale tu hai già scritto un libro notevolissimo, aprendo la via alla verità. Oggi davvero, dopo tante meditazioni e tante discussioni, la verità mi sembra raggiunta⁵⁶.

Verso la fine dell’ultimo capitolo, il quinto, quasi a sintetizzare un pensiero estetico auscultato attentamente da Gabriele, si era notato:

Quando l’artista riesca a mettersi in comunicazione diretta e immediata con l’anima delle cose, egli non è più una creatura individuale, egli è un creatore che opera seguendo le stesse leggi con le quali operano le cose, egli è la voce stessa della natura. Lo spettatore, il contemplatore a cui giunga un’eco di questa voce, non si sentirà come tuffato d’improvviso nelle onde del fiume dell’oblio.⁵⁷

Nel passo del *Ritratto* citato in precedenza anche le mani di Luisa, parimenti alle estremità di levrieri, di cavalli o, addirittura, di una Rubinstein, quali schegge esplose di un “insieme” non determinabile

⁵⁶ CONTI, *La beata riva*, cit., p. 33. Il «libro notevolissimo» cui si fa riferimento è, come precisato anche in nota, il *Giorgione* (1894).

⁵⁷ Ivi, p. 96.

appieno, ribadiscono la legge stilistica secondo cui la bellezza si epifanizza grazie alle finalità che veicola. Non è casuale, pertanto che all'apice di questo percorso estetico sia il corpo di un Ardito a campeggiare: modello che palesa il passaggio da un estetismo di gusto preraffaellita e decadente a uno, invece, più propenso a rappresentare la dimensione, pur immaginaria, di una prassi atualizzabile e storicizzabile.

Nell'ultima sezione dell'operetta ci si sofferma a descrivere ambienti fumanici di tenore alterno. Le esecuzioni della pianista, infatti, avvengono in condizioni difformi e dinanzi a un pubblico disomogeneo, così da sottolineare disparità mutuamente indicative. Ecco dapprima una stanza che raduna pochi e selezionati ospiti silenziosi, dove la forma quasi sepolcrale di un pianoforte incombe su una scena per eccellenza elitaria («La stanza è quieta e semplice. La cupa lucentezza del lungo pianoforte orizzontale la domina. Gli ospiti pochi hanno scelto il loro luogo, secondo la simpatia delle cose, e parlano basso» RIT, p. 29). In questa sala giganteggia una prima persona che si arroga il potere di dare vita, reale e simbolica, a paesaggi sia interiori che esteriori («Io sono la sensibilità di questo essere che si forma. Oggi lascia a me tutta l'angoscia, e si dimentica» RIT, p. 30), mentre l'alito del vento delle isole e il suono della musica sembrano accordarsi all'unisono. Quando la pianista «solleva il coperchio d'ebano e pone le mani sopra l'avorio con un gesto leggero» (RIT, p. 30), la musica cambia registro per divenire arte del sillabare e la *parole* si fa suono: «Che è questa musica? E le dita che la creano dove hanno appreso quest'arte di legare le note come la voce lega le sillabe distaccate dal cuore senza far sangue?» (RIT, p. 31).

A riprova della dislocazione strategica che il *Ritratto* detiene nel laboratorio retorico di questi anni, il passo menzionato rinvia a un altro, posto immediatamente prima del già citato, inabissato nel tessuto semantico fittamente interrelato del *Libro segreto*, dove si allude alla funzione attiva della musica negli intervalli che si frappongono tra sillaba e sillaba, tra verso e verso, tra gesto e gesto, in sinergia col silenzio: «Non vanamente, nelle notti landesi, intonavo con improvvisi accordi d'organo il mio poema, a parte a parte. musica v'è tra sillaba e sillaba, musica v'è

tra verso e verso; plastica musica v'è in ogni didascalia che determini un singolo gesto o un folto movimento di moltitudini»⁵⁸.

La paratassi dei sintagmi – soluzione stilistica cui nel *Libro segreto* va sommata la vocazione a introdurre insistentemente spazi sospesi tra i periodi mediante il ricorso a intervalli vuoti e silenziosi che ne assecondino una ricezione acustica differita e dilatata – introduce a un omaggio incisivo rivolto alla figura di Claude Debussy, il compositore che, scomparso nel '18, aveva rivestito di forme sonore il *Martyre de Saint Sébastien* (1911). La commemorazione, del resto, si presta magnificamente ad avviare per gemmazione il recupero memoriale della propria «lontana puerizia», grazie all'idea che l'inclinazione talentuosa per la sfera artistica ed espressiva musicale fosse connaturata («E perché, in que' primi incontri con Claudio di Francia, le memorie della mia più lontana puerizia rivivevano con tanto melodiosa freschezza?»)⁵⁹. Ma, andando di nuovo in traccia delle immagini di un corpo che si fa strumento, così palesi nel *Ritratto*, nell'omaggio a Claudio di Francia si staglia l'istanza di una prima persona sovrapposta a quella del compositore, che, allora, reclama competenze e facoltà musicali:

Io medesimo avrei potuto comporre la musica scenica del mio mistero, torcendomi io medesimo contro le mie interne corde, a simiglianza di quelle figure intagliate nel luogo del riccio in sommo del manico di certi antichi strumenti, figure angeliche o demoniache rivolte verso il sonatore di viola o di violino, quasi alenanti volti del legno sonoro, della misteriosamente congegnata anima⁶⁰.

Ebbene, già nel *Ritratto* le sequenze sia sintagmatiche che paradigmatiche avevano obbedito a un andamento affine, evocando in un primo momento la liaison che ricorre tra le note, la voce e le sillabe, come

⁵⁸ D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, cit., p. 1910.

⁵⁹ Ivi, p. 1911.

⁶⁰ *Ibidem*.

si è già osservato, per passare a commemorare lo scomparso, riandare alla sua musica, preannunciata solo alcune pagine prima da una performance di Luisa che, sapientemente, la esegue in sinergia con le note di Frescobaldi (RIT, p. 28), per poi figurarsi una sepoltura “inimaginabile” («Penso a quel che può essere il sepolcro di Claudio. Dove? nell’Isola di Francia tremolante di pioppi e di rivi? Non so immaginare la tomba di questo aereo inventore. Non so immaginare sopra lui quel che pesa e suggella. L’epigramma greco, che invoca la leggerezza della terra coprente, conviene alla sua sensualità senza carne» RIT, pp. 32-33).

Allora, il tragitto memoriale avanza a ritroso, recuperando la circostanza, straniante anche in senso acustico, di un campo di volo siciliano, «per entro al rombo della guerra», dove la notizia della sua morte era sopraggiunta inaspettata «fra le macchine alate pronte alla distruzione atroce, governate dal ritmo assordante dello scoppio» (RIT, pp. 33-34). Alla giustapposizione precedente riferita a Frescobaldi-Debussy, ecco subentrare una ancor più dissonante, e di pretto segno futurista, dove sarebbe il frastuono meccanico dei motori a squinternare il tracciato musicale, mentre la sequenza si chiude circolarmente nel segno dell’arte segreta della pianista, alunna esemplare del magistero trasmessole dal Debussy delle *Chansons de Bilitis*: «Se visse, io gli condurrei questa flessibile compagna di Bilitis, a cui sembra ch’egli abbia appreso in sogno il suo divino segreto» (RIT, p. 34).

Nelle ultime pagine dell’operetta, epitome tematica e breviario estetico della stagione “notturna”, si cambia “musica”. Il pubblico non corrisponde più a quello silenzioso ed eletto selezionato in precedenza, bensì a «una folla di soldati rudi» (RIT, p. 34), inebriati sensualmente e animati ideologicamente dalla musica e dal canto di lei. Sono, infatti, i legionari fiumani che danno forma a un manipolo di ascoltatori di massa, poco educati al canto e alla musica sebbene pronti a riceverne le valenze emozionali:

I Legionarii si levano in piedi, nella sala folta, per seguire con gli occhi attoniti il gioco delle mani possenti. Restano come sospesi al mistero di quella maestria sovrana. Sentono di quanta

esperienza, di quanta insistenza, di quanta fatica, di quanto coraggio sia nato quel miracolo che li rapisce. Sanno che cosa sia l'addestrarsi, che cosa sia l'allenarsi, che cosa sia il movimento preciso e il colpo al segno. Amano e ammirano quasi una compagna di guerra in quella piccola creatura energica «bruna come l'oliva» che in certi momenti sembra trasporre nella sua arte l'ardore e il vigore dell'assalto. (RIT, p. 35)

Mentre la potenza di quelle mani musicali viene reinterpretata, ovvero declinata su uno spartito dai timbri guerreschi, dominato dal «vigore dell'assalto», la sala concertistica medesima si trasfigura. Pur facendo proprie le già accennate sfumature rossastre, essa attribuisce loro altri sensi, più prossimi alle gradazioni sanguigne di un campo di battaglia e di una trincea del Carso che a quelle della xilografia decarolisiana:

Due Arditi, che poco prima nel campo avevano fatto davanti a me un meraviglioso duello con le loro bombe da gitto rimanendo incolumi tra scoppio e scoppio, ruppero in grida di entusiasmo alla fine di una dannata Fuga e corsero a baciare in ginocchio quelle due mani terribili su cui si chinava un sorriso sbigottito di sorellina inerme.

Come la svolta di un camminamento ingorgato, la sala era piena di fanti che s'incalzavano e tumultuavano. Parevano esciti allora allora da una trincea rossastra del Carso, così concii dalla miseria e dalla fame di Fiume. (RIT, p. 36)

Terminata l'esecuzione al pianoforte «quella massa bigia» (RIT, p. 37) di fanti, esaltata da tanta maestria, reclamerebbe altra musica. Ormai esausta, la pianista si nega ma, sorprendendo gli astanti, muta "strumento", cimentandosi nel canto: «Nessuno le conosceva quella voce, nessuno le conosceva quell'altra forza. Vedevamo a un tratto apparire sotto l'elmetto dei crini una conduttrice di cori guerrieri» (RIT, p. 38). È la potenza vocale, questa volta, che si impone: «Ella rappresentava in carne quell'estro del canto che sorse dalle quattordicimila croci di Ronchi senza pace, e venne con noi nella notte garibaldina, e invasò la

nostra impresa; e da allora accompagna i nostri passi per tutte le strade che vanno all'avvenire» (RIT, p. 39).

La voce del personaggio, tuttavia, non è destinata a restare isolata, poiché l'ascendente che esercita trascina con sé quella corale degli astanti. L'explicit, infatti, con quegli «Arditi chiamati come gli Achei <che> levavano i pugnali a ogni ripresa», così da cingere la cantante in «un serto di vendetta» dialogante anche in accezione visiva col mazzo di «garofani sanguigni» (RIT, p. 40) annodati dal nastro fumano, omaggio floreale e simbolico dei militari, non può non rimbombare di una retorica dal gusto incerto, connotante di timbri ben diversi quello che nei decenni precedenti era stato un estetismo di matrice preraffaellita e decadente.

Certo è che pose tanto maschie non possono non vincolare anche l'autonomia espressiva di lei, ricodificando le sue sembianze in un'immagine di secondo grado, segnata da una maniera classicistica ideologicamente greve.

INDICE DEI NOMI

- ACCATI LUISA, 163n
ALATRI PAOLO, 48n
ALBENIZ ISAAC, 185n
ALBERTELLI ENRICO, 181n
ALBERTINI LUIGI, 162n
ALEMBERT, JEAN-BAPTISTE LE ROND
D', 31n
ALFIERI VITTORIO ENZO, 107n
ALIGHIERI DANTE, 80
AMIEL HENRI FRÉDÉRIC, 8n
ANCESCHI LUCIANO, 11n, 15n, 19n
ANDREOLI ANNAMARIA, 11n, 18n-
20n, 75n, 76n, 106n, 114n, 157n
ANFOSSI PASQUALE, 185n
ANGELA DA FOLIGNO, 26
ANGUISSOLA DI SAN DAMIANO GUI-
DO, 157
ANGUISSOLA DI SAN DAMIANO RE-
NATA (SIRENETTA, CICCUIZZA),
10, 134 e n, 142 e n, 145-148,
150, 155-166 e n, 169 e n-171 e
n, 173n-176n, 178, 179
ANTONELLI ROBERTO, 14n
ANTONGINI TOM, 158n, 167n
ARBAN ADRIANA, 181n
ARGENTON BRUNO, 19n
ARECCO SERGIO, 37n
ASOR ROSA ALBERTO, 13n, 30n
BACCARA JOLANDA, 185
BACCARA LUISA, 10, 147n, 165n,
181-183 e n, 185-188, 190 e n,
197-199 e n, 204, 208, 210
BACCARANI ANNA, 108n
BACH JOHANN SEBASTIAN, 185n, 199
BACHELARD GASTON, 110n
BACHTIN MICHAÏL, 35n, 82n
BALDINUCCI FILIPPO, 81
BALDUINO ARMANDO, 55n
BALZAROTTI RODOLFO, 40n
BÁRBERI SQUAROTTI GIORGIO, 70n,
87n, 96n, 115n
BARBEY D'AUREVILLY JULES-AMÉ-
DÉE, 27 e n
BARIÉ OTTAVIO, 162n
BARONI GIORGIO, 189n
BARRÈS MAURICE, 82n
BARTHES ROLAND, 34n, 37n, 110n,
116n, 156n
BATAILLE GEORGES, 111n
BAUDELAIRE CHARLES, 26, 81, 110,
111n

INDICE DEI NOMI

- BECCARIA GIAN LUIGI, 16n, 83n, 90n, 119n
 BÉGUIN ALBERT, 110n
 BÉGUIN CLAUDE, 39n
 BENJAMIN WALTER, 58n, 104n, 172n
 BERARDINELLI ALFONSO, 39n
 BERTAZZOLI RAFFAELLA, 44n, 72n
 BERTINETTO PIER MARCO, 108n
 BIAGINI ENZA, 34n, 48n
 BIANCHETTI EGIDIO, 88n, 106n, 156n
 BIANCHETTI ENRICA, 75n
 BISUTTI FRANCESCA, 181n
 BLANC GIAN ALBERTO, 145
 BLANCHOT MAURICE, 34n, 36 e n, 42 e n, 108n, 110n, 156n
 BLUMENBERG HANS, 18 e n, 19n, 25n, 29n, 31n, 34n, 35n, 60n, 72n
 BO CARLO, 48n
 BÖCKLIN ARNOLD, 154
 BODEI REMO, 19n, 72n
 BOITO ARRIGO, 81, 91 e n
 BOLOGNA CORRADO, 92n
 BONAFIN MASSIMO, 35n, 97n
 BONI GIACOMO, 125
 BONOMI ANDREA, 116n
 BONORA ETTORE, 48n
 BORGES JORGE LUIS, 34n, 36n, 44n
 BORGESE GIUSEPPE ANTONIO, 116 e n, 123n, 129n
 BORGHELLO GIAMPAOLO, 91n
 BORGNA EUGENIO, 49n
 BOTTO MARGHERITA, 31n
 BOULENGER SUZANNE (CHIAROVISO), 87
 BRANCA VITTORE, 128n
 BRESCIANI LUIGI, 151, 152 e n
 BRETON ANDRÉ, 110n
 BRIOSCHI FRANCO, 184n
 BRIOSI SANDRO, 108n
 BROOKS PETER, 51n
 BROOKS ROMAINE (CINERINA), 143, 145
 BROSEGHINI ELENA, 195n
 BROZZI RENATO, 198n
 BRUERS ANTONIO, 76n, 88n, 89n
 BRUNNER LEVI OLGA (VENTURINA), 160, 182n
 BUONARROTI MICHELANGELO, 80, 203n
 BUZZATI DINO, 12n
 CAGNI UMBERTO, 130
 CAILLOIS ROGER, 155n
 CALANCHI ALESSANDRA, 38n, 97n
 CALVINO ITALO, 29 e n, 30n, 37 e n
 CAMPO CRISTINA, *pseudonimo di* VITTORIA GUERRINI, 109n
 CANFORA LUCIANO, 33n, 67n
 CANTELMO MARINELLA, 15n, 53n-55n, 60n, 65n, 70n, 204n
 CAPONE REMO, 58n
 CARBONARI ANDREA, 178n
 CARDUCCI GIOSUE, 81
 CARPITELLA MARIO, 38n, 40n
 CARUSO LUCIANO, 189n
 CASSIRER ERNST, 107n
 CASTOLDI ALBERTO, 13n, 22n, 67n
 CATTARUZZA MARINA, 163n
 CAVARERO ADRIANA, 21n
 CECCUTI COSIMO, 164n
 CELOTTI MARIA, 181n
 CERONETTI GUIDO, 34n
 CÉZANNE PAUL, 66n

INDICE DEI NOMI

- CERRI GIOVANNI, 39n
 CESARE CAIO GIULIO, 27
 CESARE DA SESTO, 206n
 CESERANI REMO, 21n, 29n
 CHARTIER ROGER, 31n
 CHATEAUBRIAND FRANÇOIS-AUGUSTE-RENÉ DE, 34
 CHENIER ANDRÉ, 27n
 CHIARA PIERO, 157n, 165n
 CHOPIN FRYDERYK, 185n
 CIANI IVANOS, 12n, 64n, 106n, 173n
 CICERONE MARCO TULLIO, 27
 COCO LUCIO, 33n
 COLAIACOMO CLAUDIO, 30n
 COLETTI FERNANDO, 81n, 137n, 192n, 195n
 COLOMBO ROSA MARIA, 28n
 COLONNA FRANCESCO, 81
 COMPAGNON ANTOINE, 76n, 79n, 92 e n, 97 e n, 99n
 CONTI ANGELO (DOCTOR MYSTICUS), 121, 193 e n, 194n, 199n, 209 e n, 210n
 CORONATO ROCCO, 86n
 CORTELAZZO MANLIO, 91n
 CORTI MARIA, 34n
 COSTA SIMONA, 12n, 76n, 77n, 115n
 CROTTI ILARIA, 13n, 31n, 47n, 68n, 142n, 181n
 CURI FAUSTO, 111n
 CURTIUS ERNST ROBERT, 14n, 18, 38n

 D'ALESSANDRO DARIO, 67n
 DÄLLENBACH LUCIEN, 34n, 79, 80n
 DAMERINI GINO, 142n, 145n, 160n, 176n, 183n-185

 D'ANNUNZIO GABRIELE MARIA (GABRIELLINO), 158n
 D'ANNUNZIO MARIO FELICE, 158n, 165n
 D'ANNUNZIO VENIERO, 158n
 DA PONTE LORENZO, *pseudonimo di* EMANUELE CONEGLIANO, 81
 DARIO, 39n
 DAVID MICHEL, 48n
 DEBENEDETTI GIACOMO, 107n
 DE BENEDICTIS LUISA, 161
 DEBUSSY CLAUDE, 143, 185n, 212, 213
 DE CAROLIS ADOLFO, 137, 161, 181, 188, 191 e n, 192n, 201, 203, 205n
 DEL TEDESCO ENZA, 68n
 DE MARCO MARINA, 75n
 DERRIDA JACQUES, 40n
 DESSY MARIO, 189
 DETIENNE MARCEL, 38n, 72n
 DE WYZEWA TĚODOR, 83n-84n
 DIDEROT DENIS, 31n
 DI FAZIO MARGHERITA, 61n
 DI GIROLAMO COSTANZO, 103n
 DI MAIO MARIELLA, 29n
 DI NINO NICOLA, 44n
 DI PAOLO MARIA GRAZIA, 158n
 DI TIZIO FRANCO, 158n
 DODERET ANDRÉ, 188n, 191n, 192n
 DOLFI ANNA, 48n
 DOMENICHELLI MARIO, 21n
 DOTTI UGO, 48n
 DOZON MARTHE, 141n
 DUMESNIL RENÉ, 25n
 DUMOULIÉ CAMILLE, 36n, 51n
 DUSE ELEONORA, 186n

INDICE DEI NOMI

- ERCOLANI ANTONELLA, 164n
- FASANO PINO, 21n
- FAZIO DEGLI UBERTI, 80
- FERRUCCI FRANCO, 55n
- FIASCHI RANIERI, 158n, 159n
- FIEDLER KONRAD, 156n
- FILIPPINI ENRICO, 58n
- FINK DANIELA, 51n
- FIorentINO FRANCESCO, 12n
- FIRENZUOLA AGNOLO, *soprannome di*
MICHELANGIOLO GIOVANNINI,
80
- FLAUBERT GUSTAVE, 25 e n, 32n, 33n,
35n, 37
- FORCELLA ROBERTO, 75n
- FOUCAULT MICHEL, 35n
- FRACASSINI GIORGIO, 141, 162
- FRANCESCO D'ASSISI, 80
- FRESCOBALDI GIROLAMO, 185n, 213
- FREUD ANNA, 163n
- FREUD SIGMUND, 203n
- FRYE NORTHROP, 44n
- FUGAZZA STEFANO, 187n
- FUMAROLI MARC, 21n
- FUSILLO MASSIMO, 50n
- GABELLONE LINO, 13n
- GALILEI VINCENZO, 207
- GALIMBERTI UMBERTO, 49n
- GAMBACORTI IRENE, 208n
- GAROFANO DELIA, 68n
- GATTI GUGLIELMO, 158n
- GAUTIER THÉOPHILE, 56n, 64n
- GENETTE GÉRARD, 34n, 35n,
- GENTILI BRUNO, 39n
- GEORGE STEFAN, 172n
- GHIDETTI ENRICO, 55n
- GIACON MARIA ROSA, 12n, 144n,
160n, 183n
- GIBELLINI PIETRO, 12n, 44n, 48n,
56n, 101n, 160n, 183n, 185n-
187n, 189n, 190n, 193n, 195n
- GIDE ANDRÉ, 82n
- GIOLLI FERDINANDO, 110n
- GOETHE JOHANN WOLFGANG, 60n,
71
- GOMBRICH ERNST, 184n
- GOODMAN NELSON, 184n
- GOUBERT PIERRE, 57n
- GOUDET JACQUES, 12n, 99n
- GOZZANO GUIDO, 81
- GRAVINA MANFREDI, 142, 145, 146,
164
- GRAVINA CRUYLLAS DI RAMACCA
FRANCESCO, 157
- GRAVINA CRUYLLAS DI RAMACCA
MARIA, 142n, 157, 173n
- GRIFFITH DAVID WARK, 208n
- GUADALUPI GIANNI, 33n
- GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA,
83n, 177n, 183n, 184n
- GUGLIELMI GIUSEPPE, 105n
- GUGLIEMINETTI MARZIANO, 55n,
77n, 81 e n, 85n, 107n, 113n,
175n, 190n
- GUIDIERI RENZO, 110n
- GUIDOBALDI M. PAOLA, 38n
- HABERMAS JÜRGEN, 30n
- HÄNDEL GEORG FRIEDRICH, 185n
- HAMON PHILIPPE, 44, 45n
- HARDOUIN DI GALLESE MARIA,
158n

INDICE DEI NOMI

- HAVELOCK ERIC A., 38n, 39, 40n
 HEILMANN LUIGI, 35n
 HEMINGWAY ERNEST, 53n
 HENRY ALBERT, 108n
 HÉRELLE GEORGES, 53n, 173n
 HILDEBRAND ADOLF VON, 156n
 HOFMANNSTHAL HUGO VON, 178n
 HOHENLOHE FRITZ, 142n
 HOST-VENTURI, GIOVANNI, 189n
 HUMBOLDT ALEXANDER VON, 60n
 HUYSMANS JORIS-KARL, 23, 26, 45, 65n, 82n, 111n
- IACOPONE DA TODI, 80
 ILLUMINATI AUGUSTO, 30n
 INFUSINO GIANNI, 157n
 ISELLA DANTE, 56n
 ISNENGI MARIO, 138n, 183n
- JABÈS EDMOND, 36n
 JACOMUZZI ANGELO, 76 e n, 85n
 JACOMUZZI STEFANO, 62n
 JAKOBSON ROMAN, 35n, 50n, 93n, 193n
 JESI FURIO, 27n
 JONSON BEN, 81
 JURCEV ELISABETTA, 193n
- KAFKA FRANZ, 44n
 KEATS JOHN, 81
- LAGER ANGÈLE (JOUVENCE), 195n
 LAMARTINE ALPHONSE DE, 27n
 LANCELOTTI GIANCARLO, 193n
 LARBAUD VALERY, 110n
 LAURO SALVATORE, 192n
 LAUSBERG HEINRICH, 86n, 120n
- LAUTH ERNST ALEXANDER, 33
 LAUTRÉAMONT CONTE DI, *pseudonimo di ISIDORE-LUCIEN DUCASSE*, 110n, 111n
 LEDDA ELENA, 101n
 LEIBNIZ GOTTFRIED WILHELM VON, 31n
 LEIGHTON FREDERICK, 67
 LEONARDO DA VINCI, 208
 LEOPARDI GIACOMO, 81
 LEVI UGO, 182n
 LICURGO, 39n
 LIVI FRANÇOIS, 56n
 LOMBARDO AGOSTINO, 28n
 LONZI LIDIA, 37n
 LORENZINI NIVA, 19n, 49n, 75n, 84n, 85n, 89n, 98n, 109n, 112n, 156n, 157n, 170n, 203n
 LOTMAN JURIJ M., 35n
 LUCENTINI FRANCO, 34n
 LUCREZIO CARO TITO, 27
 LUSIGNOLI CLARA, 116n
 LUTI GIORGIO, 115n, 125n
- MAGRINI LUISA, 78n, 138n, 165n
 MALLARMÉ STÉPHANE, 25, 79, 98
 MANCINI GIUSEPPINA (GIUSINI, AMARANTA), 106, 107, 198n
 MANGUEL ALBERTO, 33n, 89n, 129n
 MANN ERIKA, 163n
 MANN THOMAS, 82n
 MARABINI MOEVS MARIA TERESA, 12n, 15n, 27n, 109n, 193n
 MARCHETTI BULLOUG ENRICHETTA, 186n
 MARIANO EMILIO, 11n, 27n, 62n, 66n, 81n, 111n, 115n, 118n, 137n,

INDICE DEI NOMI

- 138n, 168n, 177n, 178n
 MARIETTI SOLMI ANNA, 172n
 MARTIGNONI CLELIA, 78n, 170n
 MARTUCCI GIUSEPPE, 185n
 MARZEMIN GIUSEPPE, 160n
 MASINI FERRUCCIO, 30n, 111n, 125n,
 178n
 MAZZARELLA ARTURO, 178n
 MAZZUCCO MELANIA G., 154n
 MEROLA NICOLA, 54n
 MEZZETTA ENRICA, 189n
 MICHETTI FRANCESCO PAOLO, 15
 MILDONIAN PAOLA, 181n
 MIRAGLIA GIUSEPPE (BEPPIANO),
 124, 131, 138n, 140-153, 162,
 164n, 171, 176n
 MONTANARELLA SILVIO, 160 e n,
 163, 164, 165n
 MONTI SILVANA, 163n
 MORANDINI MORANDO, 67n
 MORELLI GIOVANNI, 203 e n
 MORETTI VITO, 115n
 MUTTERLE ANCO MARZIO, 48n, 85n,
 116n

 NADEAU MAURICE, 110n
 NARDI PIERO, 91n
 NERI GUIDO, 34n, 156n
 NICOLODI FIAMMA, 184n
 NIETZSCHE FRIEDRICH WILHELM,
 81
 NISTICÒ RENATO, 21n, 42n
 NOFERI ADELIA, 100n
 NOVALIS, *pseudonimo di* FRIEDRICH
 LEOPOLD VON HARDENBERG,
 19n, 60n

 OJETTI UGO, 164 e n
 OLIVA GIANNI, 204n
 ONG WALTER J., 38n, 53n, 94n, 97n,
 102n
 ORAZIO FLACCO QUINTO, 27, 80
 ORENGO RINALDO, 159n
 ORLANDO FRANCESCO, 13n, 15n,
 32n, 50n
 ORSELLI CESARE, 184n
 OSSOLA CARLO, 111n, 128n, 155n

 PADOAN GIORGIO, 91n
 PALACIO JEAN DE, 22n
 PALADINI GIANNANTONIO, 142n
 PANICALI ANNA, 49n
 PARATORE ETTORE, 48n
 PARINI GIUSEPPE, 56n
 PASCOLI GIOVANNI, 11n, 194n
 PASERO NICOLÒ, 96n, 97n
 PATER WALTER, 209n
 PÉLADAN JOSÉPH, 54n
 PELLI ASSUNTA, 82n
 PELLINI PIERLUIGI, 67n
 PENASA STEFANIA, 143n
 PERAZZOLI TADINI ANTONIA, 61n
 PEROLI ENRICO, 38n
 PERRETTA WANDA, 30n
 PERSIO FLACCO AULO, 80
 PESTELLI GIORGIO, 177n, 183n
 PETRARCA FRANCESCO, 80
 PETROCCHI GIORGIO, 48n
 PETROSINO SILVANO, 40n
 PFEIFFER JEAN, 156n
 PIRANDELLO LUIGI, 12n, 55n
 PLATONE, 37n, 39n, 72n
 PLEBANI TIZIANA, 58n
 POE EDGAR ALLAN, 26, 81

INDICE DEI NOMI

- POGGI VALENTINA, 69n
 POLACCO MARINA, 35n
 PORZIO DOMENICO, 34n, 36n
 PRAZ MARIO, 11n, 64n
 PREMAZZI CESARE, 188n
 PRUNAS ROBERTO, 151
 PUPINO ANGELO R., 11n
 PUPPA PAOLO, 144n

 QUONDAM AMEDEO, 30n

 RAGONE GIOVANNI, 13n
 RAIMONDI EZIO, 11n, 15n, 48n, 84n,
 95n, 118n, 203n
 RAVEL MAURICE, 185n
 REALE GIOVANNI, 38n
 REGNAULT HENRI-VICTOR, 33
 RÉGNIER HENRI DE, 82n
 RESNIK SALOMON, 128n
 RESPIGHI OTTORINO, 185n, 191n
 RICARDOU JEAN, 34 e n, 79
 RICCARDI CARLA, 77n, 138n, 165n,
 166n, 192n
 RICCIARDI MARIO, 107n, 142n
 RICORDA RICCIARDA, 209n
 RIGOTTI FRANCESCA, 29n
 RINUCCINI OTTAVIO, 80-81
 RITTER SANTINI LEA, 86n
 RIZZONI GIOVANNI, 44n
 ROBBE-GRILLET ALAIN, 37n
 ROBERTO ELIO, 58n
 ROCHE DANIEL, 57n
 RODA VITTORIO, 49n
 RONCORONI FEDERICO, 75n, 107n
 ROSA MARIO, 31n
 ROSALINDA (VIOLETTA), 153 e n
 ROSIELLO LUIGI, 108n

 ROSSI PAOLO, 31n
 ROSSI PIETRO, 31n
 RUBINSTEIN IDA, 210
 RUSI MICHELA, 160n, 183n

 SACCONI ANTONIO, 111n
 SALIERNO VITO, 137n, 181n, 187n
 SALLUSTO FILIPPO, 186n
 SANJUST MARIA GIOVANNA, 173n
 SANNIA NOWÉ LAURA, 29n
 SANTOLI CARLO, 183n, 185n
 SANTORO ANTONELLA, 142n
 SCAPINELLI MORASSO EVELINA,
 182n
 SCARLATTI DOMENICO, 185n
 SCATASTA GINO, 53n
 SCHLEGEL FRIEDRICH VON, 60n
 SCHNAPP JEFFREY T., 179n
 SCHOPENHAUER ARTHUR, 18n, 209
 SCHUBERT FRANZ, 185n
 SCRIVANO RICCARDO, 48n
 SEGRE CESARE, 34n, 35n, 50n, 80n,
 82n
 SENECA LUCIO ANNEO, 27
 SHAKESPEARE WILLIAM, 81
 SHELLEY PERCY BYSSHE, 50
 SOCRATE, 38n
 SODINI ANGELO, 88n
 SOLMI RENATO, 104n
 SOLONE, 39n
 SORGE PAOLA, 181n
 SOUPAULT PHILIPPE, 110n
 SPERA FRANCESCO, 115n
 SPITZER LEO, 69n
 STAROBINSKI JEAN, 61n, 105n, 108n,
 109, 111n, 156n
 STEINER GEORGE, 39n, 40 e n

INDICE DEI NOMI

- STRADA JANVIČ CLARA, 82n
 SVANDRLIK RITA, 163n
 SVETONIO CAIO TRANQUILLO, 27
 SZLEZÁK THOMAS A., 38n
- TAMASSIA MAZZAROTTO BIANCA,
 66n
- TARCHETTI IGINO UGO, 12n
 TEOCRITO, 27
 THIBAUDET ALBERT, 25n
 TIBONI EDOARDO, 13n, 75n, 76n,
 115n, 168n
 TIBONI RAFFAELE, 158n
 TIZI MARCO, 56n
 TODOROV TZVETAN, 34n
 TOSI GUY, 20n, 85n, 173n
 TOZZI FEDERIGO, 12n
 TREVES EMILIO, 53n
 TURCHETTA GIANNI, 67n
 TURCHI ROBERTA, 55n
- UBERTI FAZIO DEGLI, 80
 ULIVI FERRUCCIO, 48n, 66n, 117n,
 157n
 ULMANN STEPHEN, 108n
 URAS LARA SONJA, 184n
- VALÉRY PAUL, 33n, 193 e n
 VALESIO PAOLO, 82n, 179n
 VALLI GIULIO, 149
 VECCHIONI MARIO, 158n
 VEGETTI MARIO, 72n
 VERDI GIUSEPPE, 91n
 VERDONE MARIO, 208n
 VERZAR BASS MONIKA, 163n
 VETRI LUCIO, 11n
 VIANO CARLO AUGUSTO, 31n
- VICKERS BRIAN, 86n
 VINCENTINI ISABELLA, 29n
 VIRDIS MAURIZIO, 29n
 VIRGILIO MARONE PUBLIO, 27
 VITALE ROSANNA, 163n
 VIVIAN LUCIA, 160n, 182n
- WAGNER RICHARD, 69n
 WALZER PIERRE-OLIVIER, 110n
 WELLEK RENÉ, 27n, 28n
 WILDE OSCAR, 82n
- ZANETTI GIORGIO, 76n, 106n, 114n,
 153n, 206n
 ZANETTI MARTINO, 182n
 ZANOBETTI GABRIELLA, 156n
 ZANZOTTO ANDREA, 111n
 ZOLA ÉMILE, 64n
 ZUCCONI GISELDA, 182n
 ZUMTHOR PAUL, 103n

Ringrazio il Prof. Giordano Bruno Guerri, Presidente del Vittoriale degli Italiani, per aver conferito il patrocinio scientifico ed autorizzato la pubblicazione dell'immagine per la copertina di questo volume; il Dott. Alessandro Tonacci e la Dott.ssa Roberta Valbusa (Archivio e Biblioteca del Vittoriale).

