

GIANNI TURCHETTA

La coazione al sublime.

Retorica, simbolica e semantica
dei romanzi dannunziani

Firenze, La Nuova Italia, 1993

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
degli Studi di Milano, 151)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;
- l'opera non sia usata per fini commerciali;
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

CLI

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI FILOGIA MODERNA

20

GIANNI TURCHETTA

LA COAZIONE AL SUBLIME.

RETORICA, SIMBOLICA E SEMANTICA
DEI ROMANZI DANNUNZIANI



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Turchetta, Gianni

La coazione al sublime : retorica,
simbolica e semantica dei romanzi dannunziani. –
(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere
e Filosofia dell'Università di Milano ; 151.

Sezione a cura dell'Istituto
di Filologia moderna ; 20). –

ISBN 88-221-1293-8

1. D'Annunzio, Gabriele

I. Tit.

853.912

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1993 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: ottobre 1993

INDICE

INTRODUZIONE	p.	1
Cap. I. UNA RETORICA DELL'AMPLIFICATIO		6
I.1. La sinonimia nobilitante		14
I.1.1. Allotropi grafici e morfologici		14
I.1.2. Un plurilinguismo monotonale		25
I.2. Il tropo controllato		40
I.2.1. Dalla perifrasi alla metonimia		40
I.2.2. Una poetica dell'analogia?		52
I.3. <i>Figurae adjectionis</i>		65
I.3.1. L'ordine del discorso		65
I.3.2. Le forme della ripetizione		82
Cap. II. L'IMMAGINARIO DELL'IMAGINIFICO		103
II.1. <i>Topoi e tropoi</i>		103
II.1.1. Fenomenologia dei fluidi		108
II.1.2. Il bestiario di d'Annunzio		125
II.1.3. Il naturale e l'artificiale		132
II.2. Le disavventure della carne		140
II.2.1. Il corpo e i suoi rimossi: un'anatomia tendenziosa		140
II.2.2. Fra sessualità e violenza		151
Cap. III. UNA SEMANTICA DEL LIMITE		160
III.1. Dall'indistinto alla totalità		160
III.1.1. I luoghi semantici dell'indistinto		165
III.1.2. Il lessico dell'indistinto		181
III.2. Dalla fusione impossibile alla lotta fatale		192
III.3. L'ossessione della totalità		204
III.4. Il primo e l'ultimo		214
BIBLIOGRAFIA		229
INDICE DEI NOMI		251

INTRODUZIONE

All'inizio di ogni operazione critica bisognerebbe domandarsi perché ci si occupi di un determinato autore: domanda apparentemente ovvia, ma in realtà fondamentale, e stranamente posta assai di rado. Nel caso di d'Annunzio poi, di fronte alla proliferazione, o piuttosto all'elefantiasi della bibliografia critica, la domanda si fa ancora più urgente: perché occuparsi ancora di d'Annunzio? Che senso ha aggiungere altra carta forse inutile alla montagna già esistente? E ancora: quante possibilità esistono di dire ancora qualcosa di significativo a fronte di una tradizione critica che comprende tutte o quasi le migliori intelligenze degli studi letterari italiani, e non solo italiani?

Per quanto l'autobiografia dello studioso non abbia diritto di cittadinanza all'interno del testo critico, è evidente che le motivazioni prime della scelta del tema di studio sono soggettive: poiché anche il critico è o dovrebbe essere anzitutto un lettore, che legge quello che gli interessa. Nel mio caso la scelta è caduta su d'Annunzio a causa di una non districabile ambivalenza emotiva (sentimento molto decadente, o molto freudiano: ma si sa che Freud aveva appena due anni meno di Pascoli e sette più di d'Annunzio!), di un irrisolto rapporto di intenso odio e insieme di intensa seduzione, di fascinazione anche se forse non di amore. Sono convinto però, e qui le spinte soggettive cominciano a trasformarsi in ragioni critiche, che d'Annunzio tenda ad essere contemporaneamente affascinante e intollerabile non solo per me ma per la media dei lettori di oggi, tanto che sarebbe opportuno parlare di una complessiva ambivalenza della sua opera rispetto alla nostra modernità. D'Annunzio cioè si trova, rispetto a noi, alla nostra costellazione culturale, in una posizione di confine: la nascita della nostra modernità non gli è posteriore ma contemporanea; eppure la sua

letteratura spettacolarmente chiude un'epoca che, a vederla con gli occhi o gli occhiali dell'ultimo scorcio del millennio, ci è sicuramente anteriore. Questo paradosso per il momento irrisolvibile è, a parer mio, il luogo in cui oggi sta d'Annunzio.

In questa prospettiva, a ben guardare, è lecito nutrire un atteggiamento moderatamente polemico verso la critica dannunziana degli ultimi decenni. La « d'Annunzio-Renaissance », apertasi col bel convegno di Venezia-Gardone-Pescara del 7-13 ottobre 1963¹, ha certo giustamente rimosso le pregiudiziali ideologiche che, soprattutto dal secondo dopoguerra, ne avevano resa problematica una lettura non dico imparziale ma anche solo metodologicamente corretta. È anche vero però che proprio la riscoperta, vorrei dire il rasserenamento della critica dannunziana (genitore non dubbio della recente sovrabbondante messe di studi) ha in troppi casi rimosso, con le pregiudiziali, pressoché ogni tipo di domanda riguardo alla natura reale del nostro rapporto attuale con d'Annunzio. Non c'è naturalmente niente di male nel dedicare qualche anno di studio allo scrittore abruzzese: ma d'Annunzio è ancora abbastanza vicino a noi da rendere obbligatorio chiedersi se lo si studia più per la sua persistente attualità o per una sua acquisita qualità di classico; se è insomma, oltre che studiabile, ancora leggibile. In secondo luogo la « d'Annunzio-Renaissance » ha riscoperto i rapporti dello scrittore pescarese con il simbolismo e con la migliore tradizione europea a cavallo fra il XIX e il XX secolo², obbligando più o meno definitivamente a ricredersi i troppo unilaterali accusatori del suo provincialismo. Ma in troppi casi si è poi perso un po' il senso delle misure, regalando a d'Annunzio un tasso di problematicità e di profondità, e anche una qualità estetica che probabilmente non gli appartengono. È opportuno perciò cercare di rimettere a fuoco la posizione del nostro autore nelle canonizzazioni storiografiche e, perché no, nelle gerarchie dei valori letterari: le quali poi, attraverso la manualistica scolastica e l'insegnamento, diventano senso comune.

D'Annunzio però, e questo sarà un motivo conduttore sotterraneo della ricerca, di fatto possiede già nell'immaginario collettivo una presenza, vaga quanto si vuole e scorretta, comunque molto sensibile, e con ogni

¹ Gli atti sono raccolti nel volume *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, a cura di E. Mariano, Milano, Mondadori, 1968.

² Anche in questo caso il punto di riferimento è un convegno di Gardone, *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, 14-16 settembre 1973, atti a cura di E. Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976.

probabilità superiore a quella di tutti o quasi gli autori notevoli della nostra letteratura. A questo proposito la sua fama extra-letteraria, per quanto spuria e discutibile, non va del tutto trascurata in sede critica, come invece quasi sempre si fa. D'Annunzio ha infatti costruito la sua fama volgare sempre di conserva con la sua gloria culta, preparando con eccezionale intelligenza il terreno, poi prontamente coltivato, della propria monumentalizzazione critico-filologica. Queste considerazioni generali preludono ad una scelta di tono che oso sperare assuma i caratteri di una vera e propria opzione metodologica: cercherò infatti, pur essendo, com'è ovvio, assai largamente debitore nei confronti del lavoro compiuto dal dannunzismo degli ultimi decenni, di sfuggire con decisione al tono sottilmente apologetico, vuoi per lode diretta vuoi per eccesso di sedicente avalutatività, che lo caratterizza in troppi casi. Il che non significa cedere alle lusinghe di una coazione al giudizio (magari assai più morale che estetico) ancora presente in molti, soprattutto, e comprensibilmente, negli appartenenti alle generazioni che hanno vissuto sotto il fascismo, e che dunque hanno avuto modo di assistere alle possibili metamorfosi degenerative di certi atteggiamenti dannunziani.

Resa esplicita così sommariamente la *pars destruens*, o meglio la premessa negativa sottintesa al presente lavoro, è necessario accennare anche alle proposte positive qui contenute. L'intenzione, insieme molto ambiziosa e molto riduttiva, è quella di fornire una *descrizione d'insieme* della produzione romanzesca dannunziana. Per avvicinarmi il più possibile a questo scopo lascerò però decisamente in secondo piano il discorso sulle fonti e sulle derivazioni culturali dell'opera dannunziana: aspetto particolarmente frequentato nella ricerca recente, ricco di risultati sia sul piano quantitativo che qualitativo, e dunque forse meno bisognoso d'indagini. Ma vorrei malignamente anche aggiungere che, giustamente cancellata la rozza polemica sui plagi dannunziani, la ricerca sulle fonti si presta particolarmente all'apologia involontaria, nella constatazione della ricchezza indubbia della cultura dannunziana e della abilità e spesso finezza delle rivisitazioni, per quanto *ad usum delphini*. Né bisognerà dimenticare quanto d'Annunzio stesso abbia sempre tenuto a sottolineare l'abbondanza e preziosità dei propri prelievi, preferendo ampiamente il rischio di essere accusato di copiare alla rinuncia alla mitizzazione letteraria della propria sterminata cultura.

La mia analisi del *corpus* romanzesco dannunziano si svolgerà su tre piani: il livello retorico-linguistico; il repertorio iconico, nella prospettiva di una sorta di provvisorio regesto delle ossessioni dannunziane, per quan-

to riguarda sia i *realia* rappresentati che i traslati; la struttura semantica profonda. La scelta di una lettura trasversale e globale del *corpus* romanzenesco dannunziano, affrontato in modo unitario e non opera per opera, è certo un rischio, ma consapevolmente corso. Essa deriva dalla constatazione che, all'altezza del primo romanzo, *Il piacere* (1889), d'Annunzio ha ormai già definito largamente le strutture caratterizzanti del proprio stile. Le eventuali variazioni, della cui diacronia si prenderà atto nei singoli paragrafi, non alterano nel complesso gli equilibri di un sistema precocemente delineato. Così, se da un lato d'Annunzio non ha un'evoluzione profonda, bensì una storia che si snoda nell'assenza di crisi sostanziali e di date-catastrofe, dall'altro lato tuttavia la sicurezza con cui trova se stesso, definendo assai presto una propria inconfondibile fisionomia artistica, sta fra i segni più sicuri del suo talento.

Un'ultima considerazione sulla scelta dei romanzi. Pur nelle dimensioni colossali della bibliografia dannunziana, il romanzo è forse un terreno ancora relativamente aperto a risultati di ricerca. Questo avviene un po' perché, semplicemente, lo si è studiato meno della poesia o della tarda prosa lirico-saggistica, ma anche perché, dato più interessante, i critici sembrano molto imbarazzati di fronte ai risultati estetici più incerti del narratore, e ondeggiando fra rivalutazioni troppo corrive e giudizi ingenerosamente riduttivi. È vero che la situazione degli studi sul teatro dannunziano è analoga se non peggiore, ma il romanzo mi è parso più interessante: non tanto perché tutto sommato più riuscito, o meno fallito, dell'opera drammaturgica, quanto soprattutto per due effetti, in apparenza brutalmente contraddittori, prodotti nella tradizione letteraria successiva. Da un lato infatti « l'ambivalenza prosaico-poetica »³ della prosa lyricizzante dannunziana ha fatto sì che il suo influsso persistesse per molto tempo piuttosto nella lirica « alta » che nella prosa di grandi ambizioni artistiche, e anche in autori che in sede di poetica avevano rifiutato qualsiasi legame con il suo progetto letterario (si pensi a Campana, allo stesso Rebora, ma anche a Montale, come ha dimostrato Mengaldo). Da un altro lato invece l'ironia del destino ha fatto sì che il modello dannunziano, che proponeva paradossalmente un romanzo in stile « alto », sublime, cioè costitutivamente anti-romanzenesco, venisse ripreso nella sua globalità quasi solo da autori della

³ P.V. Mengaldo, « Da D'Annunzio a Montale », in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, « Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano », 1, Padova, Liviana, 1966; poi in P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, 1980² (da cui si cita), p. 70.

narrativa di consumo. Basti pensare a Guido da Verona, allo stesso Pitigrilli, ad Annie Vivanti e perfino a Liala (così battezzata, guarda caso, da d'Annunzio), iniziatrice della tradizione, molto italiana e certo assai poco « alta », del romanzo rosa. Né troppo lontana dallo stile rosa post-dannunziano appare la produzione di una scrittrice come Sibilla Aleramo (anche lei ribattezzata letterariamente dal Vate), eccettuato almeno in parte il primo romanzo, *Una donna*, di maggiore sostanza ideologica. Questa quasi misteriosa ambivalenza « alto »-« basso » dell'eredità dannunziana nella nostra letteratura novecentesca è un ulteriore motivo d'interesse per un autore con cui sarà sempre difficile fare i conti, anche se forse si avvia a non essere più nostro contemporaneo.

RINGRAZIAMENTI

Questo libro non sarebbe mai nato senza l'attenzione affettuosa e le pazienti sollecitazioni del prof. Vittorio Spinazzola, che fin dai primi anni universitari ha guidato e incoraggiato il mio lavoro, anche e soprattutto nei momenti di stanchezza e di sfiducia: dire che lo ringrazio « ex abundantia cordis » è il minimo che posso fare, ed è naturalmente molto poco. Desidero inoltre ringraziare il prof. Emilio Bigi ed il prof. Maurizio Vitale, che hanno diretto l'Istituto di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano negli anni in cui ho svolto la presente ricerca: a loro devo non pochi consigli e la possibilità di utilizzare le strutture dell'Istituto.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per le indicazioni complete sui testi dannunziani si rimanda alla bibliografia finale. Nel corso del lavoro verranno citati semplicemente i titoli delle opere seguiti dall'indicazione della pagina dei passi riportati.

UNA RETORICA DELL'AMPLIFICATIO

Non è naturalmente molto originale parlare della «retorica» di d'Annunzio. Si può anzi dire che, dopo l'aneddotica sugli amori e sulle perversioni, e dopo qualche residuo di *epos* bellico-aereonautico, l'espressione stessa «retorica dannunziana» è un elemento fondamentale del senso comune, della percezione vulgata della figura del poeta abruzzese. Nel suo caso la parola «retorica» viene ad assumere pressoché tutte le connotazioni semantiche attribuitele negli ultimi secoli della storia culturale europea: padronanza tecnica, intesa sia come abilità di costruzione linguistica che come eccesso di artificio; arte della persuasione, in tutto lo spettro semantico che va dalla fascinazione alla propaganda smaccata; enfattizzazione dei contenuti emotivi, stavolta in senso essenzialmente negativo, così che d'Annunzio sarebbe poeta quando lascia stare la retorica. Cercherò qui di rendere conto delle strutture caratterizzanti di questa retorica, ma prima è opportuno fare alcune considerazioni preliminari.

Anzitutto: il rapporto diretto fra retorica e politica, o più genericamente impegno civile, non è immediatamente presente in d'Annunzio. Per quanto la volontà di farsi profeta di pubblici destini sia abbastanza precoce, come testimoniano gli articoli, fra tecnico-militari e oratori, dell'*Armata d'Italia* (1888), l'evoluzione (o piuttosto involuzione) che farà di d'Annunzio un vero poeta-Vate è relativamente tarda. È necessario anzitutto che la scoperta di Nietzsche, avvenuta fra il 1892 e il 1894¹, lo spinga a rovesciare la percezione propriamente decadentistica del reale e la con-

¹ C. Salinari, «Il superuomo», in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, 1976¹²; G. Tosi, «D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894)», in «*Italianistica*», n. 3, settembre-dicembre 1973.

statazione, sdegnosa ma impotente, del degrado del mondo, nel grido di allarme attivistico, e sia pure di un attivismo tutto estetizzante, della prefazione al « Convito »², che è del 1895. L'importanza di questo momento della storia di d'Annunzio trova del resto molte conferme, biografiche e testuali: è l'anno del viaggio in Grecia, della nascita della relazione con Eleonora Duse, della pubblicazione delle *Vergini delle rocce* (che però portano la data editoriale 1896), primo romanzo del superuomo. L'anno dopo lo scrittore terminerà la revisione di *Canto novo*, avviandosi ad un periodo di qualche anno in cui non pubblicherà più versi, ma affiancherà alla faticosa composizione de *Il Fuoco* la scrittura delle prime opere teatrali. Il passaggio al teatro è, come mostra molto bene appunto *Il Fuoco*, strettamente legato alla possibilità di un impegno nel mondo, e non a caso nel 1897 d'Annunzio affronterà direttamente la competizione politica, presentandosi come candidato e diventando poi deputato nel collegio di Ortona a Mare. È lecito, naturalmente, avanzare qualche dubbio sulla serietà di quest'impegno parlamentare, ma solo fino ad un certo punto. L'immagine del poeta non assume però in pianta stabile le connotazioni del pubblico oratore fino al rientro dall'esilio e alla campagna interventista, cioè fino al 1915, o, per essere più esatti, al discorso di Genova del 4 maggio 1915, e a quello, celeberrimo, del giorno successivo, dallo scoglio di Quarto.

Fatte queste precisazioni bisogna però aggiungere che, al livello delle strutture linguistiche, dell'accezione cioè più tecnica del termine « retorica », e anche al livello del repertorio iconico, il discorso suasorio dannunziano, cioè la « retorica » ancora, ma intesa come arte della persuasione dotata di esplicite valenze pubbliche, non possiede una vera e propria *differentia specifica*, non produce cioè di per sé uno scarto stilistico particolarmente sensibile. Ciò conferma indirettamente la legittimità di un'analisi sincronica della lingua del *corpus* romanzesco dannunziano, ma soprattutto indica come il passaggio da una retorica intesa come arte del dire ad una retorica intesa come arte della persuasione orientata ai pubblici destini sia una questione piuttosto di *pragmatica* che di semiotica. Lo scrittore infatti conserva pressoché immutate le micro-strutture linguistiche e la semantica profonda: l'accesso alla dimensione politica o comunque pubblica avviene mediante una semplice trasposizione ad un differente contesto comunicativo di moduli verbali costruiti altrove. In altre parole la

² La parola di « Farsaglia », uscita come « Proemio » al « Convito », libro I, gennaio 1895, pp. 3-7, ora in *Il Libro ascetico della giovane Italia*, pp. 453-457.

retorica dannunziana, intesa come insieme di procedimenti formali, si costituisce bell'e pronta per diventare propaganda o comunque seduzione diretta. Ma vale anche il discorso inverso: la propaganda politica dannunziana non smette cioè mai di essere letteratura. Per quanto a quei tempi il discorso pubblico fosse intensamente letteraturizzato, una simile omogeneità di forme (di lingua e d'immagini) non si ritrova facilmente in altri autori; c'è sempre in qualche modo un cambio di registro: si pensi, per esempio, al Pascoli fautore della guerra di Libia. Forse in Carducci sì: ma non bisogna dimenticare come in quest'ultimo, coerentemente, la scelta dello stile *ore rotundo* si coniughi con il rifiuto del romanzo.

Resta da prendere in considerazione la retorica come enfatizzazione, tono carico: vale a dire, per il gusto novecentesco, come enfatizzazione deteriore e tono troppo carico. Ebbene, in questa chiave la retorica del d'Annunzio non è assolutamente un incidente di percorso, una caduta, più o meno frequente a seconda del gusto del lettore. Infatti l'*enfattizzazione*, o, se si preferisce un termine meno gravido di elementi assiologici, l'*intensificazione* di ogni elemento del testo è una regola fondamentale, anzi con ogni probabilità è la regola stilistica principe della scrittura dannunziana. Il che naturalmente non esclude, in un'indagine di tipo variantistico, la possibilità di constatare *localmente* interventi che vadano nel senso di un'attenuazione di determinati contenuti o di determinati procedimenti formali: la tendenza generale resta però sempre l'intensificazione. È molto diffusa la tesi secondo cui in d'Annunzio esisterebbe una sorta di doppio registro, di moto pendolare fra momenti solari e notturni, energetici e languidi, di irrefrenabile tensione dei sensi e di stanchezza della carne, e così via. A ben guardare però questa contrapposizione è molto più rara di quanto di solito non si creda, e anche quelli che dovrebbero essere i testi-modello dello stile « in minore » dannunziano offrono in realtà una campionatura molto limitata al proposito. Si provi per esempio a riprendere il *Poema paradisiaco*:

Mentre che fra le tende scolorate
vagherà qualche odore delicato,
(m'odi tu?) qualche cosa come un fiato
debole di viole un po' passate,

sonerò qualche vecchia aria di danza,
assai vecchia, assai nobile, anche un poco
triste; e il suono sarà velato, fioco,
quasi venisse da quell'altra stanza.

Poi per te sola io vo' comporre un canto
che ti raccolga come in una cuna,
sopra un antico metro, ma con una
grazia che sia vaga e negletta alquanto.

Tutto sarà come al tempo lontano.
L'anima sarà semplice com'era;
e a te verrà, quando vorrai, leggera
come vien l'acqua al cavo de la mano.
(« Consolazione », *Poema paradisiaco*, 670)

È una citazione scontata: tuttavia persino il *Paradisiaco*, che dovrebbe essere l'opera dannunziana più dimessa per intonazione, è in gran parte caratterizzato dalla consueta magniloquenza, tanto che si fa una certa fatica ad individuare passi veramente « paradisiaci », se con questa parola si deve intendere un quasi-sinonimo di « crepuscolare ». Per citare invece passi in quello stile sostenuto che, da vari decenni, si chiama appunto, per antonomasia, « dannunziano », c'è solo l'imbarazzo della scelta. Si veda questo brano in cui ancora l'autore sta dichiarando la sua nuova disposizione spirituale di stanchezza e allentamento di tensione:

Non cerca oggi il mio spirito l'occulto
simbolo al suo dolor laborioso,
ma attonito si placa in un riposo
profondo, quasi in un divino indulto.
(« O rus! », *Poema paradisiaco*, 682)

Credo proprio che Walter Binni avesse ragione, quando, nella sua classica opera sul decadentismo, sosteneva che

è impossibile confondere un verso del *Poema paradisiaco* con qualunque altro verso di crepuscolari, di decadenti languidi, e si riconosce invece fratello di qualunque verso della più accesa *Laus Vitae*³.

Il fatto è che, costitutivamente, i toni leggeri o attenuati non compaiono in d'Annunzio, se non nella giovanile produzione giornalistica, non a caso poi esclusa dall'edizione *ne varietur* delle opere complessive curata dallo stesso scrittore. In questa, peraltro, pure gli scritti d'occasione sono numerosissimi: ma si tratta, a conferma della natura prevalentemente to-

³ W. Binni, *La poetica del decadentismo*, « Pubblicazioni della Scuola Normale di Pisa », 1936, poi Firenze, Sansoni, 1977⁵ (da cui si cita), p. 79.

nale delle esclusioni, di testi celebrativi ed oratori. Per il resto possiamo avere qualche abbassamento relativo della scrittura dannunziana, ma sarà, oltre che raro, tematico più che linguistico. Si aggiunga poi che, nei rarissimi casi di tono meno declamato, spesso, come nel brano sopra citato, siamo di fronte ad una dichiarazione d'intenti: lo scrittore annuncia il cambio di registro, e lo fa con non poca ostentazione. Ma evidentemente un tono intimo esibito costituisce un sottile paradosso, anzi, per restare in ambito retorico, un ossimoro. Qualcosa del genere avviene anche per la fase cosiddetta « notturna », che comincia, com'è noto, un po' prima del *Notturmo* vero e proprio (1916 la data di composizione e 1921 quella di pubblicazione), e cioè con il frammentismo lirico-autobiografico delle *Faville* (la prima serie uscì sul « Corriere della sera » fra il 23 luglio 1911 e il 24 settembre 1914). Nemmeno in questa fase c'è però un sostanziale cambio di registro, nonostante una lunghissima e autorevole tradizione critica, non più messa in discussione dopo gli ormai remoti interventi di Emilio Cecchi⁴, abbia reso vulgata l'opinione contraria. L'assenza di toni minori, e la prevalenza assoluta di ciò che poco sopra ho definito *intensificazione*, è persino più vera se si prende in considerazione esclusivamente il *corpus* romanzesco. Anche con tutta la buona volontà credo non sia possibile trovare un solo passo di tono davvero minore o almeno *veramente* non altisonante, neppure nei contesti più spesso citati a questo proposito dalla critica, e infatti meglio predisposti *tematicamente* alla « soave » (aggettivo molto dannunziano⁵) morbidezza del languore se non alla cruda asciuttezza del dimesso. Si pensi, per esempio, alla convalescen-

⁴ Anzitutto le numerose recensioni degli anni '10-'20: « Contemplazione della morte », in « La Tribuna », 24 maggio 1912; « La Leda e la Licenza », ib., 18 gennaio 1917; « Notturmo », ib., 24 novembre 1921. Ma quasi proverbiale è lo studio « Il "Notturmo" e l'esplorazione d'ombra », in « Letteratura », 1939, fascicolo speciale di *Omaggio a Gabriele d'Annunzio*; ripreso al citato convegno del 1963, e ristampato in « Lettere italiane », ottobre-dicembre 1963 e in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 237-244.

⁵ In un notevole articolo (« *Balli e serate* », in « La Tribuna », 27 gennaio 1886, a firma « *Il Marchese di Caulonia* »), sintomatico della sua spregiudicata consapevolezza retorico-commerciale, d'Annunzio prende in giro i cronisti mondani e i loro tic stilistici, a cominciare da « quella cinquantina di epiteti » su cui sempre s'intesse la descrizione delle signore:

La duchessa Sforza-Cesarini allora avrà un profilo *imperiale*, due occhi *profondi* come la notte, un *pallore misterioso e cupo*; e sarà coperta di gioielli *ereditari*.
La contessa di Santafiora avrà un sorriso di donna *fatale*, sarà vestita d'un *soave* color di viola, porterà le chiome *constellate* di brillanti (*Pagine disperse*, 149).

za (momento topico della « stanchezza », della « bontà » e in genere di una vita a bassa tensione, priva delle consuete pulsioni coatte) di Andrea Sperelli, all'inizio del « Libro secondo » del *Piacere*, quando il protagonista può persino illudersi di essere alla soglia di « una purificazione e un rinascimento » (135):

Qualche cosa come un sogno vago ma grande gli si levava su l'anima, qualche cosa come un velo ondeggiante a traverso il quale splendesse il misterioso tesoro della felicità. Finora egli aveva sempre saputo quel che desiderava e non aveva quasi mai trovato piacere da desiderare invano. Ora non poteva dire il suo desiderio; non sapeva. Ma, certo, la cosa desiderata doveva essere infinitamente soave, poiché era una soavità anche desiderarla (*Il Piacere*, 144).

È facile vedere come proprio l'insistenza sullo sfumato, sull'indefinito, lungi dall'essere strumento di abbassamento, agisca da intensificatore, alzando la carica semantica: si pensi ad espressioni come « un sogno vago ma grande », « il misterioso tesoro della felicità », il « velo ondeggiante », lo stesso « qualche cosa », iterato sul parallelismo della comparazione (un procedimento di accumulazione). Un effetto di drammatizzazione e rafforzamento del senso è ottenuto anche da quei « sempre » e « mai », che spostano l'azione abituale al livello più alto dell'assoluto, dell'esclusione di alternative, costruendo quasi furtivamente qualcosa di molto vicino ad una semantica tragica.

L'analisi potrebbe continuare per molto, e bisogna notare come proprio la disseminazione e moltiplicazione di elementi di significato comparabile metta in opera, per sola virtù di iterazione e di accumulo, un'intensificazione semantica che smentisce qualsiasi dichiarazione esplicita di riduzione di registro. Basterebbe, per capire che cosa sta facendo lo scrittore, soltanto esaminare un'espressione, come « infinitamente soave ». Qui l'avverbio rilancia tutto un universo psicologico e ideologico di aspirazione alla totalità e di tensione senza possibilità di soddisfacimento, che stravolge il senso dell'aggettivo. Il risultato è molto vicino ad un ossimoro; ma questo ulteriore ossimoro può ben essere inteso come tratto caratterizzante della sedicente riduzione di tono dannunziana. Fare esempi probanti di vera riduzione appunto non è facile, proprio perché anche i passi più noti per un'intonazione meno energetica e tensiva sono spesso assai poco

Non bisogna stupirsi se l'aggettivazione ironizzata è, ai nostri occhi, flagrantemente dannunziana: ciò dimostra che lo scrittore usa *intenzionalmente stereotipi* notoriamente conosciuti e graditi dal pubblico del tempo.

leggibili come tali. Senza contare poi l'importanza dei contesti semantici più ampi, per cui, ad esempio, il tono di un'opera come *L'Innocente*, in teoria ricca di passaggi « paradisiaci », si trova ad essere fin dalle prime righe gravato dalla tragedia incombente annunciata fin dalla premessa del narratore.

Anche però a voler restare rigorosamente sui piani retorico-linguistico e micro-semantico, l'impiego sistematico dei procedimenti di intensificazione trasforma nel profondo qualsiasi dichiarato abbassamento. È opportuno insistere sulla categoria dell'*intensificazione* perché più comprensiva di *elazione*, della scelta cioè (grafica, morfologica, lessicale, sintattica) di forme nobilitate dalla loro appartenenza alla tradizione letteraria. L'intensificazione comprende *anche* i procedimenti di mero innalzamento di registro ma non *solo* questi: essa avviene, infatti, coerentemente, a *tutti* i livelli del testo. D'Annunzio scrive seguendo costantemente una sorta di *strategia di accrescimento*, sia sul piano sintagmatico che paradigmatico: il testo si dilata orizzontalmente e si carica di connotazioni verticalmente per dare in ogni momento al lettore l'impressione di una non comune intensità di esperienza. Anche se talvolta l'accumulazione orizzontale, cioè la pura moltiplicazione dei materiali verbali, agisce da surrogato dell'intensificazione semantica, lo scrittore lavora sempre in tutti e due i sensi. La sua è una retorica dell'*amplificazione*, se, come del resto faceva già la trattatistica classica, intendiamo *amplificatio* in senso semantico oltre che sintattico.

In questo modo d'Annunzio mette in opera anche una strategia sistematica di *differenziazione*: la sua scrittura cioè vuole essere immediatamente riconoscibile per un *di più* di tensione, così come vuole che l'esperienza rappresentata sia percepita come molto più intensa di quella normale. Ciò significa ostentare la superiorità dell'esperienza di chi scrive ma contemporaneamente renderne partecipe il pubblico, che a sua volta si sentirà capace di tanta forza e qualità di vissuto. In questo modo anche il rapporto col lettore si fonda su una caratteristica ambivalenza: da un lato, infatti, chi legge si trova obbligato ad un antagonismo carico di sensi d'inferiorità; allo stesso tempo però viene ammesso ad un universo carico di sentimenti superiori proprio da quella stessa rappresentazione che lo accusa di non essere all'altezza.

A suo modo anche d'Annunzio muove da una *poetica dello scarto*, da una costante volontà di sfuggire al « grado zero della scrittura ». Si può anzi dire, se si intende la parola nel senso della retorica classica, e non nell'accezione del formalismo russo né tantomeno in quella brechtiana, che

lo scrittore pescarese opera un sistematico *straniamento*⁶, cioè appunto una differenziazione rispetto a quanto è comune e volgare (in senso etimologico ma anche banalmente dispregiativo), conformemente ad una poetica aristocraticistica. Semmai egli è poi molto esposto al rischio uguale e contrario: quello cioè di approdare alla monotonia mediante una differenziazione troppo regolarmente conseguita e dunque sempre uguale a se stessa. D'altra parte è necessario osservare che lo straniamento dannunziano è sì perseguito sistematicamente ma anche quasi completamente privo di rotture, di vere trasgressioni. La sua *ars bene dicendi* non entra quasi mai in contrasto con l'*ars recte loquendi*, e non a caso, fra i procedimenti tipici dello straniamento, lo scrittore non adopera quasi mai l'*obscuritas* e molto poco l'*audacia* (intese sempre in senso tecnico-retorico). Non a caso le sue più vistose infrazioni all'uso comune non vanno quasi mai a toccare la struttura sintattica, se si accettano figure, del resto pienamente legittimate dalla tradizione, come l'anastrofe e (molto più raramente) l'iperbato. Qualcosa di molto simile avviene anche nell'uso dei traslati, pur frequentissimi, ed anzi caratteristici del ricco *ornatus* dannunziano.

La direzione di allontanamento dalla consuetudine linguistica percorre insomma sempre la strada maestra tracciata dalla *vetustas* e più in generale dall'*auctoritas*, rafforzate semmai dal bisogno narcisistico di mettere in opera quelle risorse che i retori classici classificavano nella *admirabilitas*. Tutto deve sempre collaborare a mostrare l'eccellenza dell'esperienza in corso, tutto deve congiurare ad imporre al lettore la certezza di stare compiendo un'*esperienza estetica*, e al massimo grado d'intensità. Se anche l'uso direttamente suasorio della scrittura e della parola sarà un fenomeno relativamente tardo nell'opera e nella vita dello scrittore abruzzese, fin dal primo momento egli è impegnato in una più sottile, o se si preferisce meno grossolana opera di persuasione. Il pubblico deve cioè immediatamente persuadersi che ciò che sta vivendo è un'esperienza di valore estetico, nella quale la semplice percezione del testo è in grado di trasportarlo in un universo superiore, auratico. Per certi versi si potrebbe persino dire che l'opera di d'Annunzio non è altro che questo: una sorta di gigantesca, disordinata e talvolta anche centonaria fenomenologia dell'esperienza estetica, costruita in forma di monumentale orazione continua, se non addirittura di auto-apologia.

⁶ H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1967 (I ediz. 1949); trad. it. di Lea Ritter Santini, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 60.

I.1. LA SINONIMIA NOBILITANTE.

I.1.1. *Allotropi grafici e morfologici.*

Per quanto il semplice innalzamento di registro non esaurisca l'insieme dei procedimenti di intensificazione, d'Annunzio comincia da qui a mettere in atto la sua strategia. Il primo livello d'intervento è quello dei componenti minimi della scrittura, degli elementi cioè più piccoli dell'unità di parola: grafemi, morfemi, suffissi e prefissi, più alcuni aspetti micro-sintattici, come la formazione delle preposizioni articolate e la posizione delle particelle pronominali atone. In questo paragrafo cercherò di rendere conto di questo tipo di fenomeni, che già comportano una sistematica ricostituzione di forme più illustri di quelle d'uso comune. Solo nel paragrafo successivo però ci occuperemo della vera e propria sinonimia nobilitante, della scelta cioè di sinonimi di registro alto, con sostituzione dell'intero corpo di parola.

Il caso primo e più flagrante di procedimento che modifica il corpo della parola è l'uso, e anzi senz'altro l'abuso dell'*apocope* o *troncamento* della vocale finale. Un procedimento senz'altro significativo, oltre che vistoso, proprio perché rivela non solo e non tanto la volontà di avvolgere il discorso di una patina arcaizzante, o l'attenzione insistita al ritmo della frase, l'esigenza cioè di sopprimere una sillaba per non spezzare la cadenza desiderata. Il troncamento è anche, se non soprattutto, la spia di un registro *non prosastico*, di uno stile modellato su quello della lirica, nel cui ambito infatti l'apocope della vocale finale rientra come la più ovvia e persino infantilmente vulgata delle licenze. Ecco qui di seguito un'assai sommaria campionatura: *Il Piacere*: « l'interior vita dell'uomo » (3), « esalavan », « paion » (5), « pallor d'ambra » (6), « sfogliar » (7), « illusion visuale » (8), « proseguiva la tradizione familiare », « era, in verità, l'ideal tipo del giovine signore italiano del XIX secolo » (36), « quella ideal razza che fornisce i servi fedeli ai romanzi d'avventura o di sentimento » (265).

Quest'ultimo passo, confrontato col precedente, suggerisce l'esistenza in d'Annunzio di una movenza sintattica abituale costruita con l'aggettivo « ideal », apocopato, seguito appunto da « tipo », « razza » o analoghi sostantivi astratti. Troviamo infatti: « l'ideal tipo umano da lui meditato » (*L'Innocente*, 551); « era uno di quei frammenti dell'ideal tipo umano » (*Trionfo della Morte*, 829); « il sentimento della mia progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino » (*Le Vergini delle Rocce*, 414). Uno schema ritmico-sintattico di questo tipo è abbastanza interessante,

perché mette in evidenza le implicazioni semantiche, e persino ideologiche, della stereotipizzazione di un modulo formale, e proprio in uno scrittore considerato poco meno che esemplare per formalismo e letterarietà fine a se stessa. Qui è evidente la presenza di un pathos sublimante, e quasi platonizzante, per cui l'autore oppone, alla disordinata congerie dei fenomeni e degli individui, degli «ideal tipi» che sono, un po' confusamente, insieme il grado più alto, l'eccellenza di un certo individuo, ciò verso cui questo tende per compiere la propria perfezione, e il principio primo che lo costituisce. Insomma: anche un autore come d'Annunzio, quando si affeziona a « rapporti, giaciture, contatti »⁷, che tendono così a standardizzarsi, non lo fa quasi mai per motivi di carattere esclusivamente formale. L'esempio può parere capzioso, ma implica preliminarmente una questione teorica importante. Per quanto non si possa negare, secondo le parole dello splendido saggio di Contini appena citato, l'esistenza di « casi-limite, dai quali emerge chiaramente il preponderare del significante sul significato »⁸, credo si possa solo molto raramente, se non mai, parlare (con espressione molto più impegnativa e generalizzante) di « autonomia del significante ». È difficile infatti trovare passi in cui davvero non esista alcun contesto semantico (profondo o di superficie, locale o macro-strutturale) che sorregga un parallelismo o un'analogia di strutture formali.

Tornando alle apocopi de *Il Piacere*, esse sono particolarmente numerose nei primi due capitoli; ma nella prima edizione (Treves, 1889) lo erano molto di più. La diminuzione dei troncamenti è infatti una delle tendenze delle (non numerose) varianti apportate da d'Annunzio al primo romanzo nell'edizione definitiva⁹. Queste varianti fanno quasi tutte capo ad una intenzione di moderato ammodernamento della grafia rispetto al preziosismo eccessivo del periodo romano. Non si dimentichi che la stessa grafia iperletteraria caratterizzava le prose giornalistiche e mondane di tono leggero: la grafia arcaizzante cioè non basta di per sé a costituire uno stile solenne. In realtà il tasso di arcaismo grafico (e lessicale) medio tende *in generale* a salire nel corso della produzione romanzesca dannunziana,

⁷ G. Contini, « Un'interpretazione di Dante », in « Paragone », ottobre 1965; poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, 1979² (da cui si cita), p. 378; e anche in *Un'idea di Dante*, ivi, 1976, p. 80.

⁸ Ibid., p. 87.

⁹ In questo senso d'Annunzio era però già intervenuto auto-antologizzandosi in *Prose scelte* (1906). Si vedano le pagine di E. De Michelis, in *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, poi, col titolo *Guida a d'Annunzio*, Torino, Albert Meynier, 1988, pp. 298-299; e « Le prose scelte », in *Roma senza lupa*, Roma, Bonacci, 1976.

anche se appunto alcuni vezzi grafici della *editio princeps* de *Il Piacere* vengono ricusati fin dal *Giovanni Episcopo* e da *L'Innocente* (entrambi editi in volume nel 1892). Ecco però ancora alcuni esempi di troncamento: «prostituzion senza nome» (*Il Piacere*, 280); «numerar le sue vene» (*L'Innocente*, 589); «superior cerchio d'esistenza» (*Trionfo della Morte*, 1017); «tenitor di postriboli» (*Le Vergini delle Rocce*, 407); «la costanza nell'esaltar sé medesimo» (*Il Fuoco*, 599); «or sì or no si scopriva fra il vapor niveo» (ibid., 832); «senza batter l'ali, [...] senza mai batter l'ali» (*Forse che sì forse che no*, 910). Naturalmente il fenomeno appare ancora più vistoso se si confronta la scrittura di d'Annunzio con l'uso odierno, scritto e magari anche parlato. Un confronto, certo, metodologicamente improprio per il critico: salvo che è esattamente quanto il lettore attuale fa sempre e necessariamente. E sarà facile capire le implicazioni di questa constatazione in relazione a quanto detto in sede d'introduzione.

Un'altra vistosa procedura di innalzamento è l'impiego di *grafie arcaizzanti*, di *allotropi grafici nobilitanti*. Queste forme sono generalmente legittimate da un precedente impiego nella tradizione letteraria: è fin troppo noto l'uso regolare che d'Annunzio faceva del Tommaseo-Bellini, anche se forse non si è meditato abbastanza sul fatto che questo sia un dizionario *storico*, che fornisce cioè, ad uno scrittore in cerca di riferimenti all'autorità dei classici, un repertorio di *contesti legittimanti*. In mancanza di questi, d'Annunzio si accontenta della generica *auctoritas* del passato, cioè della lingua antica: adottando ad esempio grafie etimologiche o paratimologiche, modellate per lo più sul latino, e in qualche caso sorrette anche dalla grafia francese¹⁰. Proprio in quest'ambito, molto importante per la formazione di una patina d'antico, risulta più netta la crescita progressiva del tasso d'arcaismo, che aumenta nettamente, dopo i «Romanzi della Rosa» e il *Giovanni Episcopo*, con *Le Vergini delle Rocce*, cresce ulteriormente con *Il Fuoco*, e poi ancora col *Forse che sì forse che no* e la stessa *Leda senza cigno*, che però appartiene piuttosto alla produzione lirico-autobiografica inaugurata dalle *Faville del maglio* che al *corpus* romanzesco in senso stretto.

Uno dei fenomeni più frequenti della scrittura etimologica dannunziana è la riduzione, latineggiante, delle consonanti *geminatae* in *scempie*. Gli esempi più evidenti li forniscono due parole-chiave della scrittura dannun-

¹⁰ Cfr. E. De Michelis, «Le prose scelte», cit., p. 235.

ziana come « imagine » (« immaginare », « immaginazione », « immaginario », « immaginoso », « immaginifico ») e « femina » (« femminile », « femineo »), che ricorrono continuamente. È interessante notare come « femina » (che non è sinonimo bensì per certi aspetti antonimo di « donna » nella semantica di d'Annunzio, e più in generale della cultura coeva) possa diventare in qualche contesto « femmina », ricostituendo la geminata:

Il vizio, quando è radicato nell'intima sostanza dell'uomo, diventa indistruttibile. E mio padre è nell'età in cui né i vizii si sradicano né le abitudini si aboliscono. Egli ha quella femmina da molti anni, con quei figliuoli. È possibile che le mie rimozioni lo inducano a rinunziarci? È possibile che io lo persuada a rompere ogni legame? Vidi ieri quella femmina. Basta vederla per indovinare come profondamente ella abbia conficcato l'artiglio nella carne di quell'uomo (*Trionfo della Morte*, 747).

Il passo è particolarmente significativo, non solo perché l'eccezione è ripetuta, ma anche perché mostra di nuovo come un dato tutto formale, addirittura una semplice particolarità grafica, porti in sé notevoli connotazioni semantiche. Infatti se per d'Annunzio già « femina » è peggiorativo di « donna », la forma con la doppia *-mm-* è ulteriormente peggiorativa, e si applica solo a personaggi particolarmente disprezzabili o ripugnanti per ribadire, con l'eliminazione della particolarità grafica nobilitante, il distacco e la riprovazione: « Era una femmina incinta, con un ventre già molto grosso » (*Trionfo della Morte*, 799); « Femmine impudenti, dalle gambe enormi, dal ventre gonfio, dal seno floscio » (ibid., 896), « la femmina da guadagno » (ibid., 992). E ancora:

Non vi accade mai, guardando a lungo una donna, di smarrire d'un tratto ogni nozione della sua umanità, del suo stato sociale, dei legami sentimentali che vi avvincano a lei e di *vedere*, con una evidenza che vi atterrisce, la bestia, la femmina, l'aperta brutalità del sesso? (*Giovanni Episcopo*, 374).

È necessario però ampliare ad altri lemmi l'osservazione dell'uso della scempia al posto della geminata. Molto frequenti sono, nella semantica dannunziana, l'aggettivo « ebro » e i suoi derivati (« ebrezza » ed « ebrietà », più vicina al latino). Ecco un caso complicato dal poliptoto:

pur non essendo giunto a possederla, ne aveva tratto una delle più grandi ebrezze umane: l'ebrezza della vittoria sopra una rivale, d'una vittoria clamorosa, in rispetto della donna desiderata (*Il Piacere*, 277).

Pure assai frequenti, in una scrittura tutta gridata e caricata, sono i derivati di « febbre » (nella forma semplice regolarmente con la geminata): « febrile » (*Le Vergini delle Rocce*, 397, 412; *Il Fuoco*, 617) e « febricitante » (ibid., 689). Fra i molti altri casi di scempiamento delle geminate possiamo citare, piluccando un po' qua e là: « obedire » (*Il Piacere*, 173; *L'Innocente*, 529, 626); « abbondanza » (*Il Piacere*, 105; *Le Vergini delle Rocce*, 675); « pubblico » (*Il Piacere*, 13; *Forse che sì forse che no*, 1153); « susurro » (*Il Piacere*, 80); « parosismo » (*L'Innocente*, 643); « apopletrico » (*Trionfo della Morte*, 737); « maritimo » (ibid., 843); « efimero » (*Il Fuoco*, 646); « orizzontale » (*Forse che sì forse che no*, 975); « comento » (*Il Piacere*, 19; *Le Vergini delle Rocce*, 400, 413; *Il Fuoco*, 637). Per quest'ultimo lemma d'Annunzio propone anche un'ulteriore risalita sul ceppo storico-linguistico fino ai precedenti greci, adottando talvolta, con ipercorrettismo determinato dall'*auctoritas* degli autori italiani antichi, addirittura « glosa » (*Le Vergini delle Rocce*, 488). Si ricordi che il discorso di Stelio Effrena ne *Il Fuoco* (603-625) è ripreso da un discorso effettivamente pronunciato, e pubblicato a parte come *Glosa a L'allegoria dell'autunno*¹¹. Ancora più significativo è l'affermarsi solo all'altezza cronologica de *Il Fuoco*, in corrispondenza cioè con l'elaborazione di una poetica di restaurazione della tragedia, della forma scempia « drama » (580, *et passim*), contro l'uso precedente della normale forma « dramma » (*Le Vergini delle Rocce*, 476).

Un altro aspetto chiave della grafia arcaizzante dannunziana è il mantenimento, o meglio la ricostituzione di nessi consonantici latini scomparsi per assimilazione durante l'evoluzione verso le lingue romanze. Costante è ad esempio il recupero di *-ns-* seguito da ulteriore consonante, soprattutto in forme originariamente composte con il *cum* latino. Fa la parte del leone, com'è abbastanza facilmente intuibile, « coscienza », che si trova, citando solo pochissime occorrenze, per esempio in *Il Piacere*, 10, 13, 306; *L'Innocente*, 507, 511; *Trionfo della Morte*, 776; *Giovanni Episcopo*, 341. La presenza episodica della normale forma « coscienza » (*Le Vergini delle Rocce*, 445) conferma che d'Annunzio ha un uso linguistico nel complesso regolare ma non assolutamente sistematico. Uguale trattamento ricevono i derivati « consciente », « inconsciente », « inconscienza ». Affini, per il recupero del nesso *-ns-* etimologico derivato da *cum* sono forme, frequentissime, come « conspetto » (*Le Vergini delle Rocce*, 405); « circostante »

¹¹ In *L'Allegoria dell'Autunno*, 291-307; il poemetto eponimo è alle pp. 287-290.

(*Il Piacere*, 240; *Trionfo della Morte*, 876); « costretto » (*Trionfo della Morte*, 706) e « costrizione » (*Le Vergini delle Rocce*, 443), sempre con la possibilità di rare forme normali, come « costrizione » (*La Leda senza cigno*, 1189). Di nuovo ricompongono il nesso *-ns-* anche molte forme composte con *trans*, come « transfusione » (*Il Piacere*, 318) e « trasparenza » (ibid., 253); oppure con *in*, come « istituto » (*Le Vergini delle Rocce*, 421).

Ci sono però anche ricostruzioni etimologiche praticate durante il periodo romano, e poi eliminate perché sentite come troppo leziose. In molti casi è dubbio se ci sia effettivamente una ricostruzione etimologica, o se invece lo scrittore abbia preso dalla tradizione letteraria forme che, per diversi motivi, avevano conservato la grafia latina. È il caso per esempio di un'altra parola-chiave del lessico tragico e solenne come « ruina » (con i suoi derivati), che è la forma usata di solito da d'Annunzio, anche qui con la possibilità di qualche eccezione per così dire « modernistica » (ad esempio in *Il Fuoco*, 688, forse anche per la maggior forza d'attrazione della consuetudine nella locuzione « in rovina »). Pure normali nella tradizione della lirica e della prosa anteriore al 1840 sono forme come « murmure » (*Il Piacere*, 191, 215) oppure « quotidiano » (*Le Vergini delle Rocce*, 416; *Il Fuoco*, 578, 661, 843). È invece un probabile relitto del preziosismo del periodo romano una forma come « aquario » (*Il Piacere*, 47), che sfiora il solecismo. Sempre in bilico tra semplice ripresa di forme della tradizione antica o illustre e ricostruzione etimologica stanno forme come « irridutibile » (*Trionfo della Morte*, 862); « sottilità » (ibid., 829), dove abbiamo anche un cambio di suffisso, fenomeno su cui mi soffermerò fra un momento; « securità » (*Il Piacere*, 394; *Le Vergini delle Rocce*, 537). Mentre ricostituiscono semplicemente una penultima sillaba atona di parola tronca forme come « realtà » (*L'Innocente*, 445), con la corrispondente « irrealtà » (*Trionfo della Morte*, 1042).

Fra le numerosissime altre grafie fra etimologiche e anticheggianti possiamo ancora citare due altre parole tematiche come « laberinto » (*Il Piacere*, 74, 139; *Trionfo della Morte*, 817; *La Leda senza cigno*, 1271) e « infocato » (*L'Innocente*, 556). In quest'ultimo caso va anche detto che, come termine semplice, lo scrittore adotta quasi sempre « fuoco », preferendo una più prolungata delibazione delle vocali rispetto alla troppo rapida forma monottongata, e toscaneggiante, « foco ».

Relativamente arcaizzante è anche l'uso molto frequente (più di quanto non accada nella consuetudine linguistica del tempo) della *i-* eufonica davanti a *s-* impura: « isviluppava » (*Il Piacere*, 130); « iscoprire » (*Trionfo della Morte*, 952); « isvellerle » (*Il Fuoco*, 590); « isfuggirle » (ibid., 592);

« ischiantarlo » (*La Leda senza cigno*, 1204). Certo molto comune era la forma « istoria », ma pure in d'Annunzio dà luogo ad episodi interessanti, come la formazione di un raro « istorietta » per « storiella » (*Il Piacere*, 5; *Trionfo della Morte*, 703); oppure la sottolineatura, mediante figura etimologica, dell'origine denominale di « istoriare »: « vetri istoriati d'istorie sibilline » (*Le Vergini delle Rocce*, 513).

Non si dimentichi però che, nella scelta continua di arcaismi, la strategia di fondo dello *straniamento* a fini di intensificazione si appoggia sempre al principio di *auctoritas*: il ricchissimo vocabolario dannunziano, contro ogni apparenza, ha pochissimi neologismi pretti, come ha ben visto Migliorini¹². Anche una stranezza come « udizione » (*Il Piacere*, 289; *Trionfo della Morte*, 787), palesemente non etimologica, ha diritto di cittadinanza in quanto già testimoniata dalla tradizione: fonte quasi certa, in questo come in mille altri casi, il Tommaseo-Bellini, che riporta la voce citando dal *Trattato sopra i Libri dell'Anima di Aristotile* (1583) di Bernardo Segni. Molte altre parole dannunziane appartengono alla tradizione più nota, sono anzi parte di una sorta di senso comune, di percezione vulgata della letterarietà, che risulta così immediatamente riconoscibile. Basti pensare all'uso costante di allotropi come « omai », « bere », « capellatura » (per « capigliatura »: ma un moderno scriverebbe, semplicemente, « capelli »!); « dimandare » (sorretto in particolare dal proverbiale « e più non dimandare » dantesco).

Tutta l'opera dannunziana è costellata di voci della lingua letteraria antica: ma, e mi ripeterò, il fenomeno, già notevole nei testi in versi, è ancora più rilevante in una prosa narrativa. E se forme come « nudrita » (*Il Piacere*, 190); « aggiugnete » (ibid., 254); « angelette » (ibid., 223); « meschite » (ibid., 910; anche qui è probabile l'influsso dantesco); « schifiltà » (*La Leda senza cigno*, 1268) si giustificano solo, genericamente, per la suggestione arcaizzante, talvolta la scelta appare suggerita anche da altri elementi del contesto. Per esempio in *Il Fuoco*, 857, la forma « vipistrello » è evidentemente dovuta alla ricerca di allitterazione: « volava il vipistrello vespertino »; si confronti *Forse che sì forse che no*, 899: « su la pietra giacevano un pipistrello nericcio e una lucertola grigiastra ».

È poi assai notevole che la strategia di arcaizzazione sublimante non conosca soste, neanche nelle scritture private: ad esempio una forma come

¹² B. Migliorini, « Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana », in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941, 1963³ (da cui si cita), p. 313.

« palagio » (*Trionfo della Morte*, 708) deriva direttamente da una lettera a Barbara Leoni (*Lettere a Barbara Leoni*, 39), dove anzi la grafia è persino più arcaizzante che nel passo corrispondente del romanzo. D'Annunzio, insomma, è sempre d'Annunzio, anche in privato: si può anzi notare che le lettere a donne comportano un tasso di elazione e di intensificazione molto più alto di quelle rivolte ad altri destinatari. È una constatazione ovvia, che però comporta un corollario meno ovvio: la scrittura letteraria del pescarese, e particolarmente quella dei romanzi, assomiglia vistosamente a quella delle lettere alle amanti, e ciò avviene in coincidenza con un'esplicita consapevolezza dell'importanza acquisita dal pubblico femminile nella società a lui contemporanea. In altre parole: la vistosa coincidenza fra un uso fortemente suasorio della retorica e una strategia di seduzione in senso stretto, limitativo (di conquista cioè della donna, anzi della « femina »), non è affatto il mero portato di un impulso sessuale coatto, irrefrenabile, ma va posta anche in relazione con la scelta consapevole di un pubblico specifico.

Tornando ai dati linguistici, un settore di vistosa diversificazione dal lessico comune è quello del cambio di suffisso nei sostantivi, al cui interno ci sono due linee di tendenza particolarmente importanti: gli astratti, cui d'Annunzio dedica una speciale attenzione; le trasformazioni essenzialmente dettate da un bisogno di allontanamento forzoso dalle forme normali. Inoltre ha una notevole importanza la ricerca di parole sentite come più corpose fonicamente, esigenza che non di rado coincide con il puro e semplice allungamento, cioè con vere e proprie forme di *amplificatio* orizzontale applicate all'interno del corpo di parola. Si pensi, per una forma che contempera insieme le due esigenze, alla predilezione per i rari aggettivi in *-bondo*, del tipo « cogitabondo », « sitibondo ». Con suffisso insolito in *-zione*, troviamo invece, fra le altre: « accorazione »; « adunazione »; « annullazione »; « aspettazione »; « congelazione »; « oscurazione »; « renunziazione »; « rinnovellazione »; « rinnovazione ». Con il suffisso *-mento*: « dilaceramento » (forma parasintetica con il prefisso *di-* in funzione intensiva); « conoscimento »; « spiritualizzamento »; « incantamento » (di chiara suggestione stilnovistica e dantesca); « adunamento »; « saettamento » (ma c'è anche « saettio »).

Fortemente arcaizzante è anche il frequente recupero del suffisso *-ezza*, in voci come « pallidezza »; « allegrezza »; « fralezza »; « caldezza ». Talvolta si può anche pensare all'intervento di altre ragioni contestuali, come per la « stupidezza » di un passo del *Trionfo della Morte* (896: « alla semplicità e alla stupidezza »), dove d'Annunzio sembra voler evitare

l'omoteleuto, altrove peraltro accuratamente perseguito¹³. Ancora più marcatamente di tono aulico-antico sono forme come « piacenza » (*Il Piacere*, 156) o « temenza » (*L'Innocente*, 420; *Trionfo della Morte*, 755). Fra le passioni verbali dello scrittore pescarese sta poi certamente quella per gli aggettivi rari e sdrucchioli (particolare non secondario viste le sue predilezioni prosodiche e metriche¹⁴) del tipo « pulsatile » (*L'Innocente*, 589); « erettile » (*Trionfo della Morte*, 829); « acquatile » (*Le Vergini delle Rocce*, 466); « fluviale » (*Il Fuoco*, 764). In quest'ultimo tipo probabilmente l'amor sensuale dello sdrucchiolo si fonde con la predilezione per l'assaporamento della *-l-*, che si trova anche in aggettivi allotropi con il sufisso *-ale*, del tipo « angelicale » (*Il Piacere*, 199); « nivale » (*Il Piacere*, 309); « escrementale » (*Trionfo della Morte*, 928); « aromale » (*Il Fuoco*, 616); « sciroccale » (*La Leda senza cigno*, 1300). L'uso di « corporale » (*Le Vergini delle Rocce*, 505 *et passim*) è evidentemente anche suggerito e legittimato dalla tematica francescana, tipica del decadentismo, poiché si tratta quasi certamente di una citazione della « sora nostra morte corporale » del *Cantico delle creature*.

Alla somma di predilezione per la *-l-* e gusto della dilatazione del corpo della parola sono probabilmente dovute forme, quasi espressivistiche, come « nocchiolute » (*Trionfo della Morte*, 903); oppure « ondoleggiare » (*Forse che sì forse che no*, 872). Ma è significativa anche la sincope « insonnita » (*Forse che sì forse che no*, 945), probabilmente dettata dalla volontà di diversificazione dall'espressivo ma troppo comune « insonnolita ». Le forme espressivistiche, o espressionistiche, non sono assenti in d'Annunzio, per quanto la loro carica trasgressiva sia smussata e starei per dire affogata dalla dominante intonazione sublime, che tende a schiacciarle in una dimensione di straniamento sì, ma senza rottura. Forse però converrebbe chiedersi anche, reciprocamente, quanti dei testi della cosiddetta linea espressionistica, o almeno della sua sottosezione non-comica, siano poi davvero estranei al sublime, e quanto lo siano, e in che senso. E penso soprattutto agli autori dell'area vociana, a Boine o a Rebora, ma anche a Campana. È probabile anzi che lo stesso magistero linguistico dannunziano abbia potuto essere assai utile proprio in direzione di una rottura con le

¹³ Cfr. le osservazioni di L. Serianni e A. Castelvechi, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1988, p. 587.

¹⁴ È « lo scialo della cadenza sdrucchiola », di cui parla P.V. Mengaldo, in « Un parere sul linguaggio di "Alcione" [sic] » (1971) poi in *La tradizione del Novecento*, cit., p. 184.

consuetudini, sebbene in una direzione divergente, se non antitetica, quanto all'intonazione generale. E forse, più in generale, converrebbe rimeditare sulla natura dei rapporti fra tono alto e trasgressione linguistica, non di rado più vicini di quanto comunemente si creda.

Tornando alla lingua di d'Annunzio, il frequente impiego del prefisso intensivo *di-*, serve di nuovo, oltre che ad aumentare la carica semantica in senso espressionistico, a dilatare il corpo della parola, o anche, in molti casi, a recuperare forme della tradizione: si pensi a « dipartire » (*L'Innocente*, 569; *Le Vergini delle Rocce*, 507), ma anche a « discoscese » (*Forse che sì forse che no*, 963); entrambi di chiara eco dantesca. Anche forme come « disciolti » (*Il Piacere*, 7; ma tutti ricorderanno « La pioggia nel pinetto », v. 111); « dislacciava » (*Forse che sì forse che no*, 969, 1067); « distemperava » (*Le Vergini delle Rocce*, 418) sono allotropi ben testimoniati nel passato, e registrati dal Tommaseo. Così avviene anche per il molto frequente verbo « disfiore » (*L'Innocente*, 439). Dove però proprio c'è anche qualcos'altro: « disfiore » infatti può anche avere lo stesso significato del più latino foneticamente « deflorare ». Con il che ci stiamo accostando all'immaginario e alla semantica dannunziana, avanzando il sospetto che l'ossessiva rappresentazione di petali e foglie che cadono e di fiori, per l'appunto, « disfiore » e sfogliati non sia soltanto il portato di una stereotipa iconografia *fin de siècle*, ma contenga anche altre più riposte e più... personalizzate significazioni. È del resto altamente probabile che le suggestioni vocabolaristiche (basta consultare, alla voce « disfiore », il solito Tommaseo) abbiano funzionato da ulteriore incentivo all'assunzione dell'immagine, contrabbandando, con l'aiuto del lascia-passare della legittimazione culturale-lessicografica, altre meno consentite mercanzie.

Di natura prevalentemente arcaizzante, quasi senza traccia di tensioni espressivistiche, sia pur controllate, sono gli episodi di modificazione della vocale desinenziale, come « sentiere » (*Il Piacere*, 7); « gusto sopraffine » (*Le Vergini delle Rocce*, 474); « avventuriera » (*Forse che sì forse che no*, 947); « pelurie » (*ibid.*, 995). Decisamente più caratterizzati espressivamente sono invece i metaplasmi di coniugazione, del tipo « affloscite » (*L'Innocente*, 647); « assordirsi » (*Il Fuoco*, 837); « stridire » (*Forse che sì forse che no*, 900, 927: inaugurato però per una sequenza caratterizzata dall'insistenza fonosimbolica sulla *-i-*: « Il saettio disperato delle rondini stridì su l'immobile argento »). Si tratta sempre di forme già presenti nel Tommaseo, e dotate di un *pedigree* di autorevolezza difficilmente posteriore al 1550.

Per completare quest'analisi è necessario ancora fare riferimento ad alcuni fenomeni di micro-sintassi, che pure modificano l'aspetto di singole

parole in senso arcaizzante. Il primo e più ovvio è certo l'enclisi della particella pronominale atona. Fenomeno normale nell'italiano scritto del tempo di d'Annunzio, e pure in lui più frequente che in altri autori. È evidente che, per quanto ancora comune nell'uso letterario di fine Ottocento, la particella pronominale enclitica era già un tratto, se non restaurativo, certo non modernizzante. Inoltre, in d'Annunzio, proprio dopo *Le Vergini delle Rocce* questo tratto diventa ancora più sistematico, appunto perché perseguito come uno degli elementi della patina arcaizzante: e tutti gli « eravi » (409), « nomavasi » (411), « parevami » (418), « sembravami » (463), « erami » (526) contribuiscono a spingere la stilizzazione lirico-allegorica oltre le soglie della leziosità.

Un fenomeno invece presente un po' in tutto l'arco della produzione dannunziana, senza soluzioni di continuità né evoluzioni diacroniche significative, è la scrittura analitica delle preposizioni articolate, soprattutto di « su »: « su la » (*Il Piacere*, 98); « su le », « su i » (ibid., 173); « su le » (*L'Innocente*, 461); « su le », « su l' » (*Trionfo della Morte*, 692); « su i » (ibid., 882); « da le » (ibid., 1009); « su la » (*Giovanni Episcopo*, 377); « su i » (*Le Vergini delle Rocce*, 469); « su le » (*Il Fuoco*, 661). Anche la scrittura analitica delle preposizioni articolate era abbastanza frequente all'epoca, ma, di nuovo, già come tratto arcaizzante e illustre, conservato sulla scorta dell'esempio carducciano. Al sapore d'antico contribuisce, all'inverso, anche l'uso costante della forma sintetica « pel », quando già all'epoca era predominante la forma analitica « per il ».

Collabora all'impreziosimento anche un altro fenomeno microsintattico come la scrittura analitica di molte locuzioni avverbiali costruite con la preposizione « a », per le quali d'Annunzio evita spesso il raddoppiamento sintattico e la formazione dell'avverbio di una sola parola; ecco alcuni campioni-tipo: « a traverso » (*Il Piacere*, 7, 239; *Le Vergini delle Rocce*, 485; *Il Fuoco*, 702; *Giovanni Episcopo*, 358); « a torno » (*Trionfo della Morte*, 883); « a pena » (*Giovanni Episcopo*, 382, 393); « da per tutto » (*Le Vergine delle Rocce*, 469, 531).

Infine un ultimo procedimento elativo micro-sintattico è l'impiego, pure assai frequente, delle forme sintetiche (latineggianti) del complemento di compagnia con i pronomi personali singolari. Anche in questo caso siamo in presenza di un tratto arcaizzante sì, ma moderatamente, dal momento che ancora in prosatori recenti è possibile trovare « meco », « teco », « seco ». È sempre però una questione di percentuali: d'Annunzio infatti usa queste forme sistematicamente, e senza fare differenza di contesti. Egli cioè arcaizza dovunque, e proprio per questo i risultati narrativi,

pur nell'evidente coerenza linguistica, sono non di rado discutibili. Come nel passo del *Piacere* in cui Delfina, la bimba di Maria Ferres, trafelata dopo aver corso nel bosco, grida: « Oh, mamma, vieni, vieni meco! » (185). Per quanto sia fuori luogo chiedere a d'Annunzio il rispetto di convenzioni rappresentative realistiche, davvero in casi come questo lo sforzo di distacco dal linguaggio comune sfiora l'incongruenza, se non, peccato certo più grave agli occhi di uno scrittore come lui, il comico involontario.

I.1.2. *Un plurilinguismo monotonale.*

Questo primo livello della nostra ricognizione sulle strutture retoriche dei romanzi dannunziani convalida ulteriormente un'importante affermazione di Mengaldo, secondo cui

l'inquietudine linguistica dannunziana [...] non dà luogo a strutture pluristilistiche, a più registri, ma a strutture decisamente monostilistiche¹⁵.

La modificazione del corpo delle parole in direzione arcaizzante conferisce in effetti a tutta la compagine linguistica una patina unitaria. Alla percezione del lettore, infatti, ciò che risalta non è certo la varietà dei procedimenti, radicati in contesti talora diversissimi, quanto la loro comune intonazione aulica. La peculiare *poetica dello scarto* di cui si diceva sopra fa insomma sì che il lettore non sia mai abbandonato dalla convinzione di essere alle prese con un testo in cui l'artisticità, e conseguentemente la sua esperienza estetica, si dispiegano al massimo grado.

L'affermazione di Mengaldo è però ugualmente vera se si passa al livello successivo della strategia di intensificazione dannunziana, quello appunto della sinonimia *stricto sensu*, della sostituzione dell'intera parola con un'altra voce di senso uguale e di registro stilistico più alto. È vero però che, nel momento in cui si passa a trattare il lessico in quanto tale, ci si può trovare un po' più in imbarazzo nel sostenere senz'altro la monotonialità di una tastiera linguistica non solo amplissima, ma evidentemente, anzi ostentatamente caratterizzata dal ricorso a numerosi linguaggi speciali, tecnici, e da un'alta frequenza di parole non italiane, straniere e (molto più raramente) dialettali. In altre parole la scelta del vocabolo raro, insolito, implica la coesistenza della mera *adozione del sinonimo nobile* e di un effet-

¹⁵ P.V. Mengaldo, art. cit., p. 183.

tivo *plurilinguismo* portatore, almeno potenzialmente, di fratture e disarmonie, di uno straniamento insomma non privo di rotture. È necessario perciò spiegare come avvenga che gerghi e lingue straniere assumano, quasi senza eccezioni, un tono unitario, e anzi inequivocabilmente «dannunziano», in che modo cioè lo scrittore riesca a riarmonizzare i molti tasselli teoricamente dissonanti. È chiaro che la messa in opera di tale riarmonizzazione non avviene soltanto sul piano delle scelte lessicali, e già abbiamo visto nel paragrafo precedente altri procedimenti, tutti decisamente convergenti verso un orizzonte lessicale intonato su un registro di nobiltà letterariamente autorizzata. Saranno poi anche le strutture di livello superiore, dalle figure retoriche alla sintassi della frase e del periodo, fino alle macro-strutture narrative, a smussare la carica straniante delle voci attinte da altri vocabolari (in senso linguistico e teorico, ma anche nel senso più banalmente materiale del termine).

Sul piano poi semantico lo stesso pathos dannunziano del *lontano*, nel tempo e nello spazio, e dunque del non-comune e non pacificamente decifrabile, si assimila allo stesso modo il lessico tecnico e quello eletto, conferendo ad entrambi una costellazione di significati secondari complessivamente sussumibili sotto la categoria dell'*esotico* (in senso largo e non geografico). *Mutatis mutandis*, si può dire dei linguaggi speciali di d'Annunzio qualcosa di molto vicino a quanto diceva Contini del Pascoli in un saggio memorabile, e cioè che « La determinatezza [...] si accampa sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente »¹⁶. Del resto la stessa difficoltà di comprensione creata dal termine tecnico, poiché raramente induce un'effettiva consultazione del vocabolario, finisce per tradursi, invece che in una maggiore (e naturalistica) precisione denotativa, in una complessiva indeterminatezza semantica.

La stessa *abbondanza* del ricorso dannunziano al piano, come dice Contini, post-grammaticale, delle lingue seconde, contribuisce poi ad assimilarle all'intonazione generale in due modi. Anzitutto per un motivo per così dire psicologico-semantico. Infatti la varietà e diversità dei lessici speciali fa corpo con le innumerevoli citazioni e con le frequenti affermazioni esaltanti le qualità dei personaggi principali (trasparentemente autobiografici) e in particolare l'eccezionale ricchezza delle loro conoscenze. In questo

¹⁶ G. Contini, « Il linguaggio di Pascoli » (1955), in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958; poi in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 240; e come introduzione a G. Pascoli, *Poesie*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1968, p. LI.

modo la varietà del repertorio lessicale asseconda l'apologia di sé e del proprio sapere, e dunque lo sfondo esibizionistico costantemente sotteso al discorso dannunziano, anche e proprio a causa dell'onnipervasiva elazione retorica. C'è però anche un aspetto più tecnico del ricorso a gerghi e lingue straniere. Lo scrittore abruzzese infatti difficilmente immette *senza mediazioni* le voci di questo tipo nel testo, facendole cozzare con il registro consueto. In genere egli per così dire riambienta la parola, segnalandone il contesto di appartenenza, sia esso linguaggio tecnico o lingua straniera. Non solo insomma d'Annunzio non mescola facilmente i diversi gerghi e linguaggi, come avviene invece negli scrittori che adoperano il plurilinguismo in direzione espressionistica, ma li inserisce nel discorso *in modo controllato*, graduandone l'inserzione nel tessuto medio del discorso. Così per esempio inserisce spesso termini medici, ma per lo più in relazione a diagnosi e descrizioni di malattie, e molto di rado *ex abrupto*. Qualcosa di simile avviene anche per i non pochi passi in cui, con evidenti tracce del linguaggio positivisticò, analizza la psicologia dei personaggi in termini di malattia organica e di tare ereditarie. Oppure ancora d'Annunzio introduce tecnicismi della storia dell'arte, ma quasi sempre in relazione a contesti caratterizzati da un esplicito passaggio al discorso tecnico-artistico: situazione, è chiaro, ad altissima frequenza nel suo universo estetico-centrico. Si potrebbe definire questo procedimento come *ricontestualizzazione* del lessico anomalo, di cui viene reso riconoscibile il contesto di appartenenza. Il lettore è preavvisato della presenza potenziale o attuale di voci speciali, con procedimento esattamente contrario alla ricerca dello *shock* dello sperimentalismo espressionistico o avanguardistico. Anche qui insomma lo scrittore persegue una politica di costante differenziazione dall'uso comune, ma anche di costante esorcizzazione del disarmonico e dell'alterità: tutto deve sorprendere, ma nulla deve permettere lo sconfinamento dell'ammirata meraviglia nello scarto secco della trasgressione, nel gesto totalmente inusuale che crea tensione, che vuole ferire o suscitare lo sfogo liberatorio della risata.

Questo procedimento è particolarmente evidente per le lingue straniere e i dialetti; in tali casi l'autore diventa rigidamente naturalista, nessuno parla una lingua diversa dall'italiano senza giustificazioni referenziali: chi parla inglese è anglofono e chi parla abruzzese è abruzzese. Naturalmente fra le giustificazioni referenziali rientrano a pieno titolo anche le affettazioni cosmopolite dei personaggi de *Il Piacere*, o l'educazione bilingue impartita ne *L'Innocente* dalla governante inglese alle figlie del protagonista, che permette loro di esibirsi un po' ridicolmente in qualche modesta frasetta da *Linguaphone* (*L'Innocente*, 506 *et passim*). Ma ancora più no-

tevole è il fatto che l'abbondanza di termini stranieri rientri in gran parte in tutt'altro fenomeno testuale: quello della *citazione*. La citazione appunto offre molto lessico straniero, ma tutto perfettamente contestualizzato, rimandato al suo ambiente naturale. Ancorato nel suo contesto, esibito, di nuovo, come parte dello straordinario sapere dei protagonisti che citano e dunque dell'autore, questo linguaggio *altro* perfettamente sotto controllo lavora però anche in un senso diverso. In quanto parte di testi illustri esso costituisce all'interno del discorso un ennesimo serbatoio di *luoghi legittimanti*, conferendo al testo un'ulteriore patente di nobiltà e indiscutibilità. In altre parole: l'uso delle lingue straniere appartiene più alla ricerca di *auctoritas* che a una genuina pratica plurilinguistica.

Con il che, mi pare, il cerchio si chiude, e la strategia nobilitante dannunziana vede confermata la propria coerenza, sia pure a scapito della varietà. A conferma di questa convergenza dei diversi elementi del repertorio lessicale si può aggiungere un'altra constatazione, forse non ovvia. Su un piano anche meramente quantitativo, all'interno dei singoli romanzi il lessico tratto da lingue speciali e da altre lingue è direttamente proporzionale a quello semplicemente aulico e letterario. D'Annunzio cioè lavora ampliando insieme *tutte* le stratificazioni del suo vocabolario: non c'è mai una decisa opzione a favore di alcuni gerghi che elida una porzione di lessico nobile, o viceversa. Ciò significa che per lui lingua nobile letteraria e lingue speciali sono materiali equivalenti, da trattare allo stesso modo. Si delinea così un'evoluzione diacronica abbastanza chiara. Ne *Il Piacere* compare uno spettro molto ampio di vocaboli, relativi soprattutto ai lessici della mondanità e dell'arte, con larghe citazioni da altre lingue, in conformità con lo scenario aristocratico e con l'avvicinamento alle tematiche dell'estetismo. *L'Innocente* e *Giovanni Episcopo* sono invece un po' meno ricchi di vocaboli non comuni, per quanto perseguano una simile strategia d'innalzamento di tono: la storia offre meno spunti per l'immissione massiccia di vocaboli e settori di vocabolario speciali, e lo scrittore stesso sembra un po' meno ossessionato dalla necessità di arricchire continuamente il suo vocabolario. Dal *Trionfo della Morte* l'ampliamento del lessico riprende, e assume un diagramma regolarmente ascendente, per cui la tastiera vocabolaristica si arricchisce ancora con *Le Vergini delle Rocce*, e ulteriormente con *Il Fuoco*. Con il *Forse che sì forse che no* il lavoro sul lessico assume un andamento quasi parossistico: del resto molta della tarda produzione dannunziana suggerisce l'immagine di uno scrittore che surroga con una maestria parzialmente divenuta meccanica una tensione artistica molto più bassa di quanto egli (e con lui molta critica) non voglia far

credere. Temo anzi che una parte non piccola dei testi posteriori al 1904-1905 manifesti soprattutto una quasi incredibile capacità di rifare il verso a se stesso, ripetendo e variando schemi formali ampiamente consolidati, magari complicandoli apparentemente con il sommarli e incrociarli fra loro. La dilatazione del lessico partecipa a questa tendenza, proponendosi anzi come il più ovvio ed elementare fra i procedimenti di (mi si passi il bisticcio) amplificazione dell'amplificazione.

Conviene però passare all'arida ma necessaria forza dell'esemplificazione per verificare quanto detto, cominciando dalla sinonimia nobilitante in senso stretto. *Il Piacere* è appunto molto ricco in tal senso, anche perché risente dell'iper-preziosismo del periodo romano. Andrea Sperelli non ha avuto, naturalmente, «maestri»: ma è piuttosto cresciuto « senza restrizioni e costrizioni di pedagoghi » (36). Inutile dire ch'egli non può aver avuto un'« infanzia », ma soltanto una « puerizia » (139). Così come i capelli di Elena Muti non saranno tenuti da una « fascia », bensì da una « zona » (85). Va peraltro già notato un fenomeno su cui ci soffermeremo più tardi: la sinonimia nobilitante coincide tendenzialmente con una tipica figura retorica di attenuazione classicistica, la perifrasi, le cui funzioni sono, manco a dirlo, insieme di elazione e di amplificazione orizzontale. Per esempio, sempre ne *Il Piacere*, di Giannetto Rutolo non si dice certo che « arrossì improvvisamente », bensì che « una subita fiamma gli colorò la faccia » (111).

Qualche volta il sinonimo può essere giustificato da altri elementi del contesto. Per esempio può essere attribuito ad un tono di scherzevolezza aristocratico-goliardica l'impiego di un assai culto « menelaizzare » (282), al posto del troppo volgare « fare le corna », ma anche di un troppo banale « tradire ». Ma per lo più la sostituzione è dettata dalla solita esigenza di alzare il registro, come, per restare ancora a *Il Piacere*, la « vellicazione » (341) di Maria Ferres al protagonista, incaricata di produrre un delizioso « piccolo spasimo nervoso » in sostituzione di un troppo banale « solletico ». Anche ne *L'Innocente*, per quanto un po' meno ricco lessicalmente, basterà scorrere a caso il testo per trovare « combustione » (410) per « fuoco »; « cute » (464) per « pelle ». Oppure, per quanto il lessico speciale del vestiario sia relativamente trascurato rispetto alla sua apoteosi mondana nel *Piacere*, le « giarrettiere » di Giuliana Hermil non potranno essere semplicemente « di seta », bensì « d'amoerro »¹⁷ (491).

¹⁷ «Stoffa di seta molto consistente, impressa di ondulazioni fitte e cangianti» (Battaglia).

Col *Trionfo della Morte* la presenza di lessico alto cresce decisamente: « peritanza » (724) per « timore »; « vestigi » (835) per « tracce » o « segni »; la molto dannunziana « face » (847, 1041) al posto di una semplice « torcia ». È sempre possibile trovare qualche eccezione, ma raramente questa smentisce la tendenza generale: in « La sua bellezza si accendeva, d'improvviso, come una torcia » (842), la « torcia » acquista diritto di cittadinanza perché è un traslato, la cui retorica irrealità elimina il bisogno di nobilitazione imposto invece da un oggetto brutalmente materiale. È significativa la sistematicità con cui d'Annunzio nobilita il lessico relativo al corpo umano, non si sa se più per la speciale attenzione dedicata a questo tema, o se per un bisogno ancora più accentuato di elazione dovuto alla natura bassa, materiale o comunque troppo poco spirituale dell'argomento. Così Ippolita Sanzio avrà piuttosto un «pòplite» (829) che un volgare « polpaccio », un'« epidermide » (829) e non una « pelle », e, soprattutto, una « matrice » (830) al posto dell'« utero ». A quest'area lessicale appartengono anche i sinonimi relativi ai rapporti tra i sessi, che inducono anzi un intervento nobilitante particolarmente accentuato. Si pensi al « coniugio » di *Trionfo della Morte* (1015), o alla somma di nobilitazione e intensificazione (semantica oltre che tonale) di una frase come:

E preparava profondamente la sua carne all'irruzione preveduta del desiderio micidiale (*Forse che sì forse che no*, 983).

Quest'ultima citazione mostra già bene come in d'Annunzio la costante tensione intensificatoria conviva perfettamente con una vera e propria *strategia eufemistica*. Lo scrittore infatti costruisce il suo peculiare stile carico *anche se*, di fronte ai registri lessicali bassi, adotta una quasi permanente *politica di attenuazione*. Ecco, dal *Giovanni Episcopo*, un campione esemplare, singolarmente esplicito rispetto alla scelta eufemistica:

– Cari miei, non c'è altro scioglimento che questo. Uno di noi la sposa... per conto degli altri.

Non dice precisamente così. Dice la parola brutale; indica l'atto, la funzione degli altri (346).

Il *Trionfo della Morte* offre molti brani di esasperata tensione stilistica, fra cui i capitoli sul pellegrinaggio al santuario di Casalbordino spiccano come una sorta di *summa* dei procedimenti stilistici dannunziani. Il lessico, qui impegnato a descrivere un tragico campionario di orrende malattie, fa un uso abbondantissimo di termini medici (con annesse riflessioni positivi-

stico-razziali), ma ricaricati da una solenne intonazione biblico-apocalittica. La stessa terminologia medica, per ribadire l'unità tonale, viene cioè sottoposta al consueto processo di nobilitazione sinonimica. La « chira-gra » sostituirà così una troppo semplice « gotta alle mani » (903; anche in *Il Fuoco*, 654); oppure la « emorroissa » (930) rimanderà ad un noto episodio dei *Vangeli*, aggiungendo tutta una costellazione di sovrasensi potenziali e il riferimento ad un'*auctoritas* suprema. Ma vediamo un campione di questo concentrato di lessico medico-sublime:

Un monòmero, fosco e camuso come un mulatto, con una gran capellatura leonina, raccoglieva la polvere tra i suoi cincinni e poi squassava la testa circondandosi di una nube. Una erniaria, d'età inconfondibile, che più non aveva aspetto umano, accosciata sotto un palo, sollevava il grembiule per mostrare la sua ernia enorme e giallognola come una vescica di sevo. Un elefantiaco seduto a terra indicava una gamba massiccia come un tronco di quercia, coperta di verruche e di croste gialle, qua e là abbronzita o nera, così smisurata che pareva non gli appartenesse. Un cieco, un ginocchio, con le palme rivolte al cielo, nell'attitudine di un estatico, aveva sotto una vasta fronte due piccoli fori sanguinosi. Altri, altri ancora si presentavano, fin dove giungeva la vista nel barbaglio del sole (928-929).

Se « erniaria » ed « elefantiaco » sono termini tecnici facilmente decifrabili, il grecismo, tecnico ma dottissimo, « monòmero » (cioè « dotato di una gamba sola »), produce un effetto piuttosto d'indeterminatezza oscuramente minacciosa che di precisione denotativa. Senza contare poi l'enfatica icasticità del gesto, ribadita dai soliti allotropi grafici (« capellatura »), dai sinonimi alti (« cincinni » per « riccioli ») e da un traslato (« leonina »). Importante è poi la disposizione simmetrica delle figure di malati, secondo un traliccio sintattico parallelistico e anaforico di quattro membri (un piccolo catalogo), dove la struttura base (articolo indeterminativo, nome comune dell'infermo e predicato all'imperfetto: « raccoglieva », « sollevava », « indicava », « aveva »), sorregge le variazioni e amplificazioni descrittive. Frequenti sono le comparazioni (« come una vescica di sevo », « come un tronco di quercia », « nell'attitudine di un estatico », « pareva non gli appartenesse »), e notevole anche il finale a sfumare, che allude a una potenziale dilatazione all'infinito del corteo degli infermi, già spaventoso e quantitativamente imponente. Fra le molte altre osservazioni possibili, non si può trascurare la reminiscenza baudelairiana che sottostà al ritratto del cieco:

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!
Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;

Terribles, singuliers comme les somnambules;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel [...] ¹⁸.

Dopo il ciclo dei « Romanzi della Rosa » d'Annunzio dilata, cioè amplifica, la sua tastiera lessicale, anzitutto nel registro aulico. Ne *Le Vergini delle Rocce* troviamo, fra i moltissimi altri, « auleda » (408), « conflagrazione » (412), « fastigi » (414), « giubba del leone » (438, 503), « pondo » (511), « navalestri » (545), « acervi di neve » (551). Ne *Il Fuoco* « nimistà » (650), « fortore » (673), « cubiti » (692), « origliere » (695), « l'aura della manà » (810), « viatico » (829), « musurgo » (836). In *Forse che sì forse che no* il vertiginoso manierismo lessicale produce non solo voci preziose isolate, come « carpento » (978) o « mofeta » (1071), ma vere e proprie filze di termini rari. Per esempio troviamo la serie « imbiutato », « cociore », « sprocchi » (888); oppure, uniti in un solo nesso sostantivo-determinante: « le biancane di mattaione cinericcio » (1041). La sequenza « Guercia birchia orba e lusca » (1008) è anche un esempio di serie sinonimica prelevata direttamente dal Tommaseo-Bellini, che, alla voce « guercio », cita dalle annotazioni di Paolo Minucci al *Malmantile* di Lorenzo Lippi: « I nomi di guercio, bircio, orbo, lusco e simili appresso noi si confondono, accomodandosi spesso a qualsivoglia imperfezione degli occhi ». Per quanto con maggiore discrezione, *La Leda senza cigno* conferma l'approdo ad una scrittura quasi fisiologicamente necessitata ad accumulare sempre nuovi acquisti vocabolaristici, da « scambiettando » (1239) a « bòllica » (1250), da « mislèa » (1302) a « flagioletto » (1297).

Nella strategia elativa un peso speciale hanno i numerosissimi aggettivi (e participi con funzione aggettivale), spesso campioni poco meno che proverbiali di dannunzianesimo stilistico. Basti pensare a « iemale », « aulente », « equòreo », « adusto », « igneo », « lene », per non parlare di « aurino », « edace », « aligero », « redimita ». Anche queste voci si moltiplicano ulteriormente da *Il Fuoco*, dove si rincorrono torme di « onusto » (579), « punico » (582), « croceo » (580), « estuoso » (586), « anadiomene » (588, 680), « gènite » (634), « silvano » (727), « irremeabile » (775),

¹⁸ C. Baudelaire, « Les aveugles », in *Les Fleurs du Mal*, a cura di A. Adam, Paris, Garnier, 1961, pp. 102-103.

« succiso » (786). Converterà però anche ricordare che a d'Annunzio spetta pure il merito di aver reso di nuovo di largo uso certe voci che suonavano arcaizzanti od elette ai suoi tempi, ma che a noi non sembrano più tali. Non mi riferisco alle famigerate espressioni passate quasi senza soluzione di continuità dal vocabolario del Vate a quello del Duce, ma a parole come « allucinazione » e i suoi derivati (in particolare il participio presente e aggettivo « allucinante ») o a « micidiale », aferesi ex-letteraria di « omicidiale ». « Allucinante » e « micidiale » oggi non sono solo molto frequenti, ma addirittura abusati stereotipi.

Passando alle lingue speciali, le ipoteche positivistiche sulla visione del mondo dannunziana conducono ad una continua immissione di lessico scientifico, in molti casi introdotto in situazioni narrative che appunto lo giustificano e ricontestualizzano. Così avviene per esempio nella diagnosi della ferita di Andrea Sperelli nel duello con Giannetto Rùtolo:

– Ferita toracica, al quarto spazio intercostale destro, penetrante in cavità, con lesione superficiale del polmone – annunziò nella stanza, quand'ebbe osservato, il chirurgo taurino (*Il Piacere*, 133).

Altrettanto chiaramente diagnostiche, anche se chi prende la parola non è un medico, sono le pagine de *L'Innocente* sulla malattia di Filippo Arborio, lo scrittore con cui Giuliana Hermil ha compiuto il suo unico, e tragico per le conseguenze, gesto adultero: era « una di quelle terribili malattie del midollo spinale o della sostanza cerebrale » (557), più esattamente una « paralisi bulbare progressiva » (559). Quando fa uso di lessici tecnici, d'Annunzio fa fatica a trattenersi da una sorta di enciclopedismo narcisistico, da un'ansia cioè non tanto di conoscere tutto, quanto soprattutto di mostrare o mistificare agli altri la propria onniscienza. La stessa passione per i vocabolari trova nuovo alimento psicologico in questo desiderio, che dà luogo ad una speciale predilezione per i manuali, che, nel passo appena citato, s'incarna esemplarmente in una consultazione di « un trattato di patologia speciale medica » (560) raccontata direttamente come tale:

Il trattato era rimasto aperto sul banco; e io mi chinai a guardare su una pagina una vignetta: un volto umano contorto da una smorfia atroce e grottesca. « Emiatrofia sinistra della faccia » (561).

Il riferimento a manuali di medicina evidentemente sostiene anche il ricorso a immagini macabre:

In confuso mi passarono d'innanzi le immagini truci che m'avevano travagliato nelle due ore d'attesa in quella mattina dell'operazione chirurgica, quando m'era parso d'avere sotto gli occhi, precise come le figure di un atlante anatomico, tutte le spaventevoli devastazioni prodotte dai morbi nel grembo femminile (*L'Innocente*, 476).

La terminologia medica non ha neanche bisogno di ricontestualizzazioni locali per non urtare con il resto, perché proprio il sostrato positivistico della cultura dannunziana rende normale il ricorso al dizionario della medicina anche in riferimento a descrizioni psicologiche. Basta leggere il VI capitolo del terzo libro del *Trionfo della Morte* per vedere quanto naturalmente l'analisi sia insieme psicologica e clinico-genetica. In altre parole: la presenza costante di questa terminologia può creare dissonanze, ma meno nella lingua dello scrittore che nella nostra percezione estetica. Basti pensare a espressioni come « sincope spirituale » (*Il Piacere*, 103), o « febbre della gelosia sessuale » (*L'Innocente*, 536), per la nostra cultura ormai letteralmente impronunciabili. Del resto lo scientismo linguistico è perfettamente coerente con l'enfatizzazione tardo-romantica e con l'innalzamento stilistico, e senza soluzione di continuità la « libidine ereditaria » (*Trionfo della Morte*, 815) trapassa, secondo una versione biologistica della nemesi biblica, nelle manifestazioni di una « concupiscenza secolare » (ibid., 1013). Oppure, adoperando il comunissimo traslato del « sangue che si ferma nelle vene » per una forte emozione, lo scrittore introduce uno pseudo-tecnicismo che non smentisce certo, bensì conferma, l'accentuazione melodrammatica della situazione psicologica: « tutto il sangue mi si fermò nelle arterie » (*L'Innocente*, 490). Dove forse domina piuttosto la volontà di differenziarsi a qualsiasi prezzo, foss'anche quello del cattivo gusto, dalla forma normale del *topos*, peraltro adottato. Non molte pagine dopo la pseudo-tecnicistica sostituzione delle « arterie » alle « vene » si ripete, ma proiettata in un'iperbolizzazione macabra di dubbio gusto:

Io mi stringevo le tempie e sentivo il battito così forte che n'avevo quasi ribrezzo come se le arterie fossero scoppiate fuori della cute e aderissero nude alle mie palme con la loro tunica molle e calda (524).

Anche su questo terreno spesso i tecnicismi funzionano anche da lemmi preziosi, talvolta quasi indecifrabili, trasformandosi in una sorta di arabesco verbale: se non fosse per il contesto, ben piccola sarebbe la differenza di effetto fra, che so, un'« amaurosi »¹⁹ (*L'Innocente*, 584), e una « zàf-

¹⁹ Grave indebolimento della vista causato da anemia.

fara »²⁰ (*Il Piacere*, 5). La terminologia artistica (storico-artistica, ma anche tecnico-artistica, e dunque intrecciata ai lessici dell'artigianato) è probabilmente, pronubo l'estetismo, il caso più tipico di naturale e pressoché totale sovrapposizione fra preziosismo e tecnicismo lessicali, dal « rosa di grugno » (*Il Piacere*, 21), all'« encausto » (ibid., 172), a un aggettivo come « criselefantino » (ibid., 191), che pare fatto apposta per d'Annunzio. Per di più le arti, così come le pietre preziose, sono anche *topoi* dell'immaginario romantico-decadente. Di nuovo però d'Annunzio si distingue per l'abbondanza strabocchevole dei « piropi » (*Le Vergini delle Rocce*, 444) e dei « berilli » (ibid., 448), del « calcedonio » (*Forse che sì forse che no*, 897) e del « diaspro » (ibid., 897).

Anche il lessico botanico è molto sfruttato, anche perché particolarmente adatto a trasformare cose comunissime in oggetti preziosi. D'Annunzio non dice mai « corbezzolo » (forse anche perché squalificato dall'uso interiettivo del plurale), ma piuttosto « àlbatro » (*Il Piacere*, 185), e non trova mai « bacche », ma solo « coccole » (*Il Fuoco*, 84; proverbiali poi sono le « cococle aulenti » di « La pioggia nel pineto », v. 19). Ci sono naturalmente anche le espressioni rare ma prive di sinonimi comuni, come « fovilla » (*Le Vergini delle Rocce*, 507), che significa «umore fecondante del polline», che probabilmente piace allo scrittore sia per il significato che per la quasi omonimia con una parola amatissima come « favilla ».

Molti altri lessici tecnici compaiono invece solo in rapporto a determinati contesti narrativi. Anche a questo proposito il *Forse che sì forse che no* è un caso limite, in cui lo scrittore ammuccia non solo nomenclatura tecnologica (con la ben nota capacità, rara in un letterato, di essere sempre aggiornato su settori assai remoti dalle *humanae litterae*), ma anche altri gerghi inattesi, non di rado un po' incongrui e privi di funzionalità narrativa, ma trascinati dal narcisismo enciclopedico e dall'incontrollata voluttà della parola nuova. Troviamo così termini aviatori, automobilistici, addirittura sommergibilistici (« cleptoscopio », 909, è la versione d'epoca del periscopio, ma si vedano tutte le pp. 908-910), nonché la prima o certo una delle prime apparizioni nella letteratura italiana del telefono (1119, 1151). Ma ci sono anche esibizioni di lessico musicale (« Alle pareti erano gli stipi per gli strumenti e per le intavolature, e nel legno figurati a tarsia il dolzemele il buonaccordo la viola la virginale l'arpa », 890), architettonico (« più presso alla cornice ove poggiava il cielo dell'imbotte scolpito

²⁰ Mistura a base di cobalto che serve a tingere il vetro.

ad anelli a rosoni a legacci », 894) o persino ornitologico, in corrispondenza della fuggevolissima comparsa de « l'ornitologo implume » (910) Léon Dorne. Le pagg. 910-911 se ne trascorrono tutte fra « corvi », « nibbi », « avvoltoi », « cigni », « pellicani », « aironi », « meropi », « grifoni », « capovaccai », « aquile », senza contare le « remiganti » e la « terza palpebra » e il « sacco gutturale ». Ma ancora più vistoso è il passo in cui, descrivendo le partenze successive degli aerei dal circuito di Montichiari, d'Annunzio si produce in una delle sue note serie di comparazioni in parallelo, qui tutte sul modello semantico /aereo/ = /uccello/, certo non di travolgente originalità:

In un golfo ceruleo, lunato tra cumuli d'ambra, apparvero entrambi inseguendosi come due cicogne prima della cova, librate su le lunghe ali rettilinee; poi si persero bianchi nella vasta bianchezza. E, suscitati dall'esempio, altri si lanciarono, si levarono, s'inseguirono. Tutte le tettoie rombarono e soffiaron, gonfie di procella come le case d'Eolo. Trascinati a braccia sul campo, rapiti infine dall'astro violento dell'elica, i velivoli partivano l'un dopo l'altro a conquistare il cielo magnifico, taluni giallicci come i capovaccai, taluni rossastri come i fiamminghi, taluni cinerognoli come le gru. Scoccavano come i silvani, volteggiavano come i rapaci, strisciavano come le gralle. Nello strepito imitavano da lungi l'applauso come i colombi, il tintinno come i cigni, la raffica come le aquile. Tutte le forze del sogno gonfiavano il cuore dei Terrestri rivolti all'Assunzione dell'Uomo. L'anima immensa aveva valicato il secolo, accelerato il tempo, profundato la vista nel futuro, inaugurato la novissima età. Il cielo era divenuto il suo terzo regno, non conquiso col travaglio dei macigni titanici ma col fulmine fatto schiavo (925-926).

Quanto l'elazione dannunziana fosse inconsueta già all'epoca lo testimonia «Al fuoruscito Aedo» di Paolo Buzzi, che fa riferimento proprio al passo appena citato. Buzzi difende con forza e persino con violenza quello che egli ritiene sia l'ultimo nostro Poeta dall'affronto della patria ingrata che lo costringe ad esiliare (l'esilio francese iniziò nel marzo 1910, circa due mesi dopo l'uscita del *Forse che sì forse che no*), ma prende anche decisa posizione, nonostante le consonanze ideologiche e tematiche, contro la poetica di d'Annunzio e in particolare proprio contro il suo atteggiamento verso la terminologia tecnica:

Poi che siamo agli antipodi.
 Tu frughi con afrodisia nel passato:
 sulle tue scritture calligrafiche
 un poco è sempre di cenere dei morti.
 Il tuo misticismo
 noi lo spezziamo a sassi come una vetrata dipinta.
 Noi preferiamo i vocaboli

bangars, aeroplani,
a case d'Eolo e velivoli.
 Noi siamo i nostri del tempo
 che fugge dall'ieri,
 salta sull'oggi,
 precipita nel domani.
 Noi siamo gli Eroi magnifici
 della Tragedia non tua *Più che l'amore.*
 Ma t'adoriamo, o Principe
 di noi principeschi,
 o Alfabetico sommo
 sugli analfabeti italici delle Lettere,
 o Poeta unico che sappia
 la divinità di vincere la vita col cantare!²¹

Buzzi è un po' unilaterale, poiché d'Annunzio a volte inserisce anche tecnicismi come « cilindri » (930, 934) o « alette » (934), ma nel complesso ha ragioni da vendere, per quanto espresse in versi scadenti.

La mondanità de *Il Piacere* suscita invece la più massiccia immissione di lessico non italiano di tutta l'opera di d'Annunzio: vestiti e scherma, carrozze e cavalli (« *mail-coach* », « *jockey* », « *trainer* »), quadri e giapponeserie (« *daimio* », « *waki-zashi* »²²), gioielli e profumi (« *pao rosa* », « *white-rose* », ma conviene ricordare anche il « *crab-apple* » de *L'Innocente*, situato nello snodo decisivo della storia) si nobilitano regolarmente col ricorso all'esotismo linguistico. Di nuovo però esso non crea conflitti e disarmonie intenzionali, proprio perché inserito in un contesto tematico che lo giustifica, al di là delle nostre perplessità per i soliti eccessi di esibizionismo e snobismo. In questo senso è molto significativo anche il regolare uso del corsivo per segnalare porzioni di testo non italiano. L'improvviso dialoghetto inglese fra Elena Muti e Andrea Sperelli è il massimo di osmosi fra lingue diverse che lo scrittore si conceda:

²¹ P. Buzzi, « Al fuoruscito Aedo », in *Versi liberi*, Milano, Treves, 1913, pp. 105-106.

²² L'accostamento alla moda dell'arte giapponese è testimoniato anche da molti interventi giornalistici giovanili. Si veda in particolare « Mandarina » (« Capitan Fracassa », 22 giugno 1884, ora in *Favole mondane*, pp. 11-20), dove compare già il personaggio del « cavalier Sakumi » (15), che sarà poi nel *Piacere*, pp. 44-60. Ma si veda anche *Pagine disperse*, pp. 44-48, dov'è antologizzato l'articolo « Toung-Hoa-Lou, ossia Cronica del fiore dell'Oriente » (a firma « Shiun-Sui-Katsu-Kava »). Altre informazioni sul «giapponesismo» dannunziano nelle note di F. Roncoroni a « Mandarina », in *Favole mondane*, pp. 193-194.

- A stranger hither!
- No, my dear. A friend.
- [...]
- *Give me a rose* (34).

Ma, se il corsivo è già un non trascurabile strumento anti-espressionistico, questo stesso passo è stato a sua volta generato dall'espansione di una citazione, così che, di nuovo, il testo non in italiano risulta inserito mediamente e gradualmente:

Ella, per un gesto, urtò il portabiglietti d'argento, che cadde sul tappeto. Andrea lo raccolse, e guardò le due giarrettiere incise. Portava ciascuna un motto sentimentale: *From Dreamland - A stranger hither*; Dal Paese del Sogno - Straniera qui (26).

Si nota qui anche la passione dell'autore per i motti in genere, e quelli incisi su oggetti e muri in particolare (tale è anche il titolo del *Forse che sì forse che no*²³); contesti naturalmente portatori di frasi in lingue diverse straniere. Inoltre appare un altro tipo particolare di amplificazione orizzontale: la citazione straniera immediatamente seguita dalla traduzione, che è un modo vistoso di dilatare senza sforzo la compagine del testo, ribadendo la superiore cultura dell'autore. Ma, a dimostrare con maggior forza la consuetudine della ricontestualizzazione, la maggior parte delle parole straniere compare, se non in citazioni, in discorsi pronunciati da stranieri. Parlano infatti inglese Conny Landbrooke (40-41) e Clara Green (248-257), francese Mademoiselle Vanloo (79), spagnolo Mercedes Silva « Bébé » e i suoi interlocutori (251-253). Il resto dei linguaggi non italiani de *Il Piacere* è un insieme di citazioni, da Shakespeare (53, 206, 210), Byron (139, 145), Shelley (230); e poi Gautier (245) e Baudelaire (237); Goethe (89, 91, 319-320) e Schumann (63), fino al sanscrito dei *Veda* (136) o al greco di Alceo (167). La situazione sostanzialmente non cambia nelle opere successive, in genere assai meno ricche di frasi e sintagmi stranieri, ma sempre popolate di motti incisi su muri e oggetti (*Trionfo della Morte*, 878; *Le Vergini delle Rocce*, 488 sgg., 517; *Il Fuoco*, 712; *Forse che sì forse che no*, 893).

Un identico atteggiamento viene assunto, e *a fortiori*, nei confronti dei dialetti, ulteriori testimonianze della cultura linguistica dell'autore, ma decisamente privi di autonoma forza nobilitante. Così avviene per i dialoghi

²³ Ne parla, come fenomeno grafico, o epigrafico, e artistico, A. Petrucci, in *La scrittura (Ideologia e rappresentazione)*, Torino, Einaudi, 1980 e 1986, p. 55.

abruzzesi di qualche personaggio del *Trionfo della Morte* (799-802, 816-817, 820, 865), o per il veneziano di un paio di personaggi del *Fuoco* (il gondoliere Zorzi, 677; il soffiatore di vetro Seguso, 786: unici casi di lingua non italiana senza corsivo). In tutti i romanzi dannunziani c'è un solo tratto linguistico semi-dialettale che entri in gioco senza che l'autore ce lo faccia notare: l'articolo determinativo davanti a nome proprio che compare un paio di volte nelle parole di Ippolita Sanzio (« Sì, la Cecilia, una mia nipote », 689; « la Cecchina », 698). È un caso quasi unico di interruzione della consueta, straordinariamente coerente tensione nobilitante.

I nomi propri dannunziani meriterebbero uno studio a parte, che rimandiamo ad altra sede. È evidente la cura nobilitante, nel significante e nel significato, con cui sono stati scelti i vari Aurispa e Cantelmo, Sanzio e Inghirami. Oppure con cui, nel *Piacere*, quasi tutti gli aristocratici romani si guadagnano cognomi sdruciolati (« Lùcoli », « Secinaro », « Dàvila », « Rùtolo », « Albònico », « Bommìnaco », « Musèllaro »). Il principio primo è, come sempre, l'esigenza di fuggire da tutto ciò che è comune, verso una realtà sublimata, in cui l'aristocraticità più o meno mistificata è anche espressione sociologica dell'ansia di nobilitazione di un borghese di provincia inurbato bisognoso di legittimazioni. È nota in particolare la sistematicità con cui d'Annunzio assegnava soprannomi alle sue donne, o alle persone amate, come la figlia Renata, « la Sirenetta », ma, nei momenti di rilassamento, semplicemente... « Ciccuzza ».

Non contento della quantità di nomi propri a disposizione, lo scrittore ha poi pensato bene di crearne altri mediante l'uso, diffusissimo, delle maiuscole sugli astratti. Si tratta, certo, di uno dei più comuni e più ovvii procedimenti di enfaticizzazione, ma, come sempre nelle analisi stilistiche, ciò che conta è la quantità: e davvero d'Annunzio nel campo dei nomi comuni astratti (e non solo) con maiuscola non teme confronti con nessuno. Procedendo di nuovo ad apertura di pagina troviamo una folla di « Vita », « Morte », « Forza », « Ideale », « Idealità », « Piacere », « Bellezza », « Arte », « Poesia », « Genio », « Sogno », « Natura », « Bene », « Destino », « Uomo », « Superuomo » (che certo non ha la maiuscola per influsso del tedesco), « Amore », « Dolore », « Apparenza », « Essenza », « Musica », « Tragedia », « Religione », « Divenire », « Gran Tutto », « Tempo ». Talvolta abbiamo delle serie: « il Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile » (*Il Piacere*, 88-89). Vengono regolarmente dotati di maiuscola persino « Desiderio », « Sposo », « Sesso », « Amante » (per non parlare dell'« Amante Ideale »), « Nemica », « Rosa dell'Inferno », e poi « Eremita », « Vigilia », « Montagna », « Epifania ». Anche in questo caso

c'è un'evoluzione, o involuzione, per cui *Le Vergini delle Rocce* segnano ancora un incremento di questo tipo di espressioni enfatiche: « Gran Bestia », « Pensiero », « Verbo », « Folla », « Pànico », « Fortuna », « Felicità », « Segni », « Gioia »; e *Il Fuoco* ribadisce ulteriormente: « Universo », « Atto puro », « Eroe », « Follia », « Libro », « Esule ».

Il fenomeno è però anche più importante di quanto non appaia a prima vista, perché le sue proporzioni sono tali da trasformarne profondamente il senso: espressioni frequentissime come « l'Unica » (*L'Innocente*, 380), o « l'Assente » (ibid., 384, 389), ma anche « l'Innocente » (ibid., 625), sono qualcosa di più di semplici maiuscole enfatiche. Esse infatti sono identiche sul piano logico, a parte la prima lettera, a espressioni del tipo « la pregnante » (*Trionfo della Morte*, 1023), o appunto « l'assente » (*Il Fuoco*, 663) che sostituiscono enfaticamente i nomi dei personaggi portatori di quella determinata qualità. Poiché siamo in presenza di trasformazioni di nomi comuni (spesso aggettivi e participi sostantivati) in nomi propri, possiamo dire che d'Annunzio pratica una forma enfatica (*intensificata*) di *antonomasia*. Ma poiché quest'*antonomasia* verte regolarmente su una *qualità astratta* che sta al posto di un *soggetto concreto*, questa figura si confonde con la *metonimia*. È arrivato chiaramente il momento di passare al livello successivo della nostra indagine.

1.2. IL TROPO CONTROLLATO.

1.2.1. *Dalla perifrasi alla metonimia.*

Abbiamo già accennato alla presenza della *perifrasi*, tipico procedimento classicistico, che prosegue la strategia di elazione ed intensificazione al livello linguistico-retorico dei *tropi* (cioè dell'*ornatus in verbis singulis*). Si sarebbe anzi addirittura tentati di definire l'*ornatus* dannunziano nel suo complesso come una strategia perifrastica, tutta volta a sommare l'allontanamento da ciò che è comune (cioè la nobilitazione dei *verba* e conseguentemente delle *res*) con l'amplificazione orizzontale. Abbiamo visto le proteste futuriste di fronte al travestimento classicistico dei ritrovati della tecnica moderna, e in particolare di quel vero e proprio simbolo della modernità che è l'aereo, emblema di una umanità del futuro così libera e potente da affrancarsi persino dalle leggi di natura. Che cosa denunciava in sostanza Buzzi? Appunto la convergenza « passatista » di sinonimia nobilitante e perifrasi, esemplarmente riprovata in espressioni come « velivoli »

e « case d'Eolo » (*Forse che sì forse che no*, 926) E potremmo citare analoghe espressioni perifrastiche volte a esorcizzare la volgarità e la brutale materialità del tecnicismo tecnologico: così la perifrasi metaforica (un tropo composto) « grande airone inanimato » (ibid., 870), o l'altra, celeberrima, per cui l'aereo diventa « l'ordigno dedaleo », affiancato al « veicolo fulmineo di ferro e di fuoco », che sarebbe, per chi non l'avesse capito, l'automobile (ibid., 906). In quest'altra perifrasi davvero la magniloquenza si fa vuota enfasi:

quel novo strumento di tortura che avvicinava e separava a un tempo, che giocava con l'illusione della presenza e con la realtà dello spazio (*Forse che sì forse che no*, 1151).

Si parla, lo si sarà capito, del telefono, e chi riprendesse i passi della *Recherche proustiana*²⁴ sulle « Divinità irascibili » (le centraliniste!) avrebbe certo un buon metro per capire la differenza fra un grandissimo del Novecento e d'Annunzio, per quanto qui accomunati dall'uso di un tropo. Si sa che la motivazione prima della perifrasi può risiedere nel bisogno di rispettare certe regole di convenienza sociale, che i retori latini chiamavano *necessitas*. Il lettore moderno potrebbe certo divertirsi a rileggere i libri di d'Annunzio, pur così ricchi di momenti scabrosi, per evidenziarne proprio le censure verbali e le perifrastiche metamorfosi dei rapporti sessuali. Alcune sono normali formule della convenienza sociale più che trovate di uno stile letterario *suranné*: « gli si offerse » (*Il Piacere*, 87), « si abbandonò » (*Trionfo della Morte*, 697, o anche, con innalzamento di registro, « connubio fisico » (*Il Piacere*, 19) e « femmina da guadagno » (*Trionfo della Morte*, 992) o « femmina da conio » (*Forse che sì forse che no*, 1123). Al di là della possibilità di trovare, eccezionalmente e in contesti di forte riprovazione e ripugnanza, anche parolacce come « baldracca » (*Trionfo della Morte*, 773) o « bagasce » (ibid., 896; *Forse che sì forse che no*, 1147), è però necessario ricordare quanto in generale d'Annunzio fosse all'epoca ben al di là del comune senso del pudore. Per quanto a noi possano apparire retoriche e artificiose, espressioni come « Ambedue non avevano alcun ritegno alle mutue prodigalità della carne e dello spirito » (*Il Piacere*, 89) già contenevano materiale più che sufficiente per scandalizzare i benpensanti, e spesso non solo loro. Basta andare del resto a riprendersi i materiali

²⁴ *Sodome et Gomorrhe*, trad. it. di E. Giolitti, Torino, Einaudi, 1950, p. 144; *La prisonnière*, trad. it. di P. Serini, ivi, 1950, p. 98.

della polemica sull'*Intermezzo di rime*²⁵ per capire quanto, in questo senso, le opere dannunziane fossero tutt'altro che sprovviste di capacità di provocazione e di trasgressività. Ma il vero punto è un altro: la perifrasi è procedimento particolarmente consono a d'Annunzio, che però l'adopera con funzioni ben più sottili della semplice censura sociale. Si veda come Tullio Hermil medita sui « morbi orrendi » delle « matrici » femminili:

io vidi allora, con una lucidità spaventevole, vidi la piaga originale, la turpe ferita sempre aperta « che sanguina e che pute »... (*L'Innocente*, 384).

Siamo di fronte a quanto uno psicoanalista chiamerebbe « scenario della castrazione »; ma a questo livello d'analisi c'interessa ancora una volta il tono, non soltanto alto, ma anche marcatamente drammatizzante, in quanto accumula in serie significati il più possibile violenti e carichi di conflitti esibiti come insolubili. Nel passo che segue all'espressione perifrastica si aggiunge una figura di reticenza, mescolata all'intensificazione drammatizzante, che mostra molto bene come d'Annunzio potesse essere insieme violentemente esplicito e ostentatamente retorico:

Un ostacolo ci arrestò, nell'ombra. Era il letto, il gran letto delle nostre nozze e dei nostri amori...

Fin dove s'udì il grido terribile? (*L'Innocente*, 464)

Molto violento, per esplicitezza di significati sessuali e per intensificazione macabro-melodrammatica, è quest'altro passo, pure caratterizzato da sinonimia e perifrasi:

preparava lentamente la sua carne all'irruzione preveduta del desiderio micidiale (*Forse che sì forse che no*, 983).

E ancora:

un certo Beppe della Luzza, abbiettissimo tra gli abietti, che Dante avrebbe messo alla pioggia di fuoco in compagnia di quell'altro canonico de' Mozzi (*Forse che sì forse che no*, 1169).

²⁵ I principali interventi della polemica sono, com'è noto, raccolti in G. Chiarini, L. Lodi, E. Nencioni, E. Panzacchi, *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga, 1884 (ma in realtà 1883); poi Napoli, Perrella, 1916, con prefazione di E. Bodrero; e ancora Roma, Formiggini, 1927, con prefazione di L. Lodi.

Qui non siamo di fronte a una censura sociale (ci verrà subito detto che quel Beppe della Luzza era un « sodomita », 1170), quanto proprio ad un fenomeno di nobilitazione perifrastica, con amplificazione orizzontale e verticale, appoggiata alla citazione dotta dei canti XV-XVI dell'*Inferno* dantesco. D'Annunzio è insomma sempre molto più preoccupato di intensificare che di censurare, e per quanto la rimozione perifrastica lavori, tradizionalmente, in senso classicistico, e in parte « perbenistico », la sua funzione dominante non è attenuare, bensì enfatizzare. Esempio è l'appello de *Le vergini delle Rocce* all'élite aristocratico-intellettuale, perché si opponga al degrado del mondo prodotto dal nuovo potere delle masse e dalla diffusione perniciosa del « gran dogma dell'Ottantanove » (421), cioè della democrazia:

Le vostre risa frenetiche salgono fino al cielo, quando udite gli stallieri della Gran Bestia vociferare nell'assemblea. Proclamate e dimostrate per la gloria dell'Intelligenza che le loro dicerie non sono men basse di quei suoni sconci con cui il villano manda fuori per la bocca il vento del suo stomaco rimpinzato di legumi. Proclamate e dimostrate che le loro mani, a cui il vostro padre Dante darebbe l'epiteto medesimo ch'egli diede alle unghie di Taide, sono atte a raccattare lo stabbio ma non degne di levarsi per sancire una legge nell'assemblea. Difendete il Pensiero ch'essi minacciano, la Bellezza ch'essi oltraggiano! (ibid., 420)

Nonostante lo scialo delle perifrasi colte ad evitare il vocabolo triviale, è evidente che d'Annunzio vuole piuttosto accumulare e mettere in rilievo i particolari disgustosi che non occultarli. Il compito dei tropi è cioè, ancora una volta, unire intensificazione semantica ed amplificazione orizzontale.

Un'apparente attenuazione ed un'effettiva intensificazione è anche l'effetto di un tipo completamente diverso di perifrasi, molto frequente in d'Annunzio, e ben analizzato da un notevole lavoro di Maria Rosa Giacomoni²⁶. Si tratta della formula « qualche cosa di », parente dell'altra, già usata nelle letterature classiche, « non so che »²⁷. Torneremo su questo tipo di formule nell'analisi delle figure di comparazione e della semantica.

²⁶ M.R. Giacomoni, *Lo spazio descrittivo: temi e tecniche del linguaggio descrittivo naturalista nel romanzo dannunziano* (tesi di dottorato inedita), Padova, 1987, pp. XXVIII e 111-112.

²⁷ « Inoltre "la perifrasi di incertezza e indeterminazione" (lat. nescio quid; fr. je ne sais quois [...]) vuole esprimere particolarmente il fatto che i mezzi linguistici non sono sufficienti a rendere la differenziazione della realtà », in H. Lausberg, op. cit., p. 111.

Fatto sta che qui l'apparente attenuazione prodotta dalla esibita cancellazione dei normali confini semantici denotativi del *verbum proprium*, mediante ciò che potremmo chiamare *effetto di sfumatura*, si risolve, contro le prime apparenze, in un'intensificazione semantica. Ciò avviene anzitutto per l'implicita sottolineatura dell'*inopia verborum* di fronte alla complessità del reale (era questo l'uso classico della perifrasi). In secondo luogo perché questa sottolineatura implica l'enfatizzazione (di matrice romantica) dell'*indefinito* come modo di percezione delle verità ultime, dell'*infinito* e della *totalità*, da parte dei soggetti umani, limitati nelle capacità di comprensione oltre che di espressione. Questo non significa che il « qualche cosa di » non abbia radici naturalistiche e funzioni descrittive: ci sarà però piuttosto da verificare quanto sostanziale romanticismo sia presente negli autori ascrivibili all'etichetta dello scientismo positivista.

Quanto a d'Annunzio è certo che la *semantica dell'indefinito* è quantitativamente rilevante e qualitativamente decisiva per la comprensione del testo. Essa agisce all'interno di una struttura semantica e ideologica sorretta dal *pathos dell'infinito* e della *totalità*, in cui il contorno sfumato e un caso particolare della ricerca dell'assoluto, dell'aspirazione ad una conoscenza che non solo è convinta di superare quella del volgo ma aspira a cogliere l'al di là che si nasconde dietro le cose. Nonostante i suoi limiti di superficialità, diletterismo delle sensazioni e così via, d'Annunzio è perfettamente incomprensibile se estrapolato da questa costellazione ideologico-emotiva, in cui ha radice tutto il lavoro dell'intensificazione.

Ma, per tornare alla perifrasi, spesso essa si limita a produrre soltanto amplificazione orizzontale, cioè mera dilatazione del testo: così avviene per esempio in un'espressione del tipo « isola dei Sardi » (*Il Piacere*, 56) per « Sardegna », dove naturalmente sarà operante anche il consueto rifiuto della forma più comune e naturale. A questo sovente si somma l'esigenza della *variatio*, che, secondo moduli direttamente derivati dalle letterature classiche, farà scrivere a d'Annunzio « le nerebianche viaggiatrici » (*Il Fuoco*, 835) per « le rondini », oppure « L'artefice studiosa » (*Forse che sì forse che no*, 889) per « l'ape ».

È significativo che i nomi di scrittori e artisti, forse per un di più di esigenza nobilitante, siano regolarmente sottoposti a trasformazioni perifrastiche: così « il divino elegiopoè di Faustina » (*Il Piacere*, 90) starà al posto di Goethe; « quel poeta affabile » (*L'Innocente*, 386) per Verlaine; « l'Etrusco pellegrino » (*Forse che sì forse che no*, 1064) per Dante e il « Pazzo di Cristo » per Jacopone (*ibid.*, 1073). Il *Fuoco* offre tutta una sequenza di analoghe variazioni su Richard Wagner, ma insieme mostra in

modo particolarmente evidente quanto, nell'uso dannunziano, la perifrasi sia prossima all'antonomasia, che del resto è un tropo simile dal punto di vista linguistico e logico, poiché lavora operando uno « spostamento di limite » all'interno di un « campo del contenuto concettuale » che è lo stesso del *verbum proprium* sostituito²⁸. Quando Wagner viene definito « l'eletto dalla Vita e dalla Morte » (859) oppure « l'eroe » (850, 861), al cui fianco stanno, antonomasticamente, « il Magiario » (709), cioè Franz Liszt, e « Donna Cosima » (707), è chiaro che la perifrasi sta funzionando più o meno come l'antonomasia. E certo che l'antonomasia sembra fatta apposta per d'Annunzio: in essa infatti convivono paritariamente una forte spinta concretizzante, anti-teoretica, per cui una *categoria* s'incarna in un *singolo individuo*, e una (parzialmente mistificata) tensione all'assoluto, all'identificazione di un possibile *modello perfetto* di un certo nome comune (o aggettivo o participio sostantivato). Potremmo dire, con appena un'ombra d'ironia, che l'antonomasia mette a fuoco « qualche cosa » come « l'ideal tipo » di un certo soggetto.

Anche qui, come per le perifrasi, troviamo molte soluzioni d'accatto o banali, forse soprattutto nelle *Vergini delle Rocce*, dove Cristo è volta a volta « il Nazareno » (407), « l'Ebreo » (ibid.), « il Rivelatore » (416), e Socrate « l'Antico » (410). Ma molto più tipiche, perché originali e generate dai contesti specifici dei testi dannunziani, sono le espressioni che danno ad una caratteristica di un personaggio lo statuto di un (sostituto del) nome proprio: « l'acquafortista » (*Il Piacere*, 98) è Andrea Sperelli, poiché « Eleggeva, nell'esercizio dell'arte, gli strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili: la metrica e l'incisione » (ibid., 95); e basterà a Maria Ferres sedersi al piano una sola volta, e cantare un'aria di Paisiello, per diventare senz'altro « la cantatrice » (171). E poiché Stelio Effrena, col suo discorso dal Palazzo dei Dogi²⁹, ha dato vita concreta alle sue immagini, o, per dirla con il poeta, ha visto « propagarsi dovunque le sue animazioni » (*Il Fuoco*, 575), egli potrà essere definito semplicemente « l'animatore » (616). E se racconta « storie meravigliose, [...] deliziose invenzioni » (830) alla Foscarina, in specie la fiaba di Dardi Seguso, subito diventa « il favolatore » (834, 837). Quanto al *Forse che sì forse che no*, ormai i protagonisti saranno definiti senz'altro, e potevamo a questo punto aspettarcelo, come « l'uo-

²⁸ H. Lausberg, op. cit., pp. 107-108.

²⁹ Poiché Stelio ha caratteri ancora più marcatamente autobiografici dei precedenti protagonisti romanzeschi, vale la pena di segnalare l'ennesima mistificazione nobilitante: il discorso fu infatti tenuto nella sala del ridotto della Fenice.

mo » e « la donna », e, nel simmetrico quadrangolo sentimentale che genera la storia, la sorella e il fratello giovani di Isabella Inghirami, Vana e Aldo, diventeranno « la vergine e l'adolescente » (887). E se Isabella è, come di regola per le protagoniste femminili, « la tentatrice » (948), gli interessi aeronautici di Paolo Tarsis non potranno non fare di lui « il volatore » (1175). Notevole è l'antonomasia « l'Ombra » al posto del nome di Giulio Cambiaso, l'amico di Paolo Tarsis morto in un incidente aereo, anche perché va ad inserirsi in una perifrasi, quella cioè che definisce Vana, che forse ha stabilito un vaghissimo contatto sentimentale con Giulio un attimo prima del volo fatale, come « la fidanzata segreta di un'Ombra » (944), la « vedova dell'Ombra » (951) e simili. È evidente però che in un'espressione come « l'Ombra » l'antonomasia sta esattamente al confine con l'enfaticizzazione mediante maiuscola di concetti astratti.

A questo punto è necessario riprendere la questione lasciata in sospeso alla fine del paragrafo precedente. Nel testo dannunziano una direzione fondamentale di costruzione del senso si articola intorno a ciò che potremmo chiamare una *costellazione di tropi*. Abbiamo visto come la sostituzione perifrastica e quella antonomastica di un nome operino di conserva per nobilitarlo e amplificarlo, obbedendo inoltre al principio della *variatio* e a quello, più importante, dello *straniamento*. Si tenga presente però che l'antonomasia, in quanto sostituzione di un nome con un appellativo (*species pro individuo*³⁰), è molto simile alla *sineddoche*, o più esattamente ad un tipo di *sineddoche* che è l'equivalente speculare di ciò che di solito chiamiamo *sineddoche*, cioè la *pars pro toto*). Esiste infatti anche una *sineddoche* che si fonda sul *locus a maiore ad minus*, invece che a *minore ad maius*, per cui il tutto può esprimere la parte (come nell'*Eneide*, X, 874-875: « tribus [...] intextum tauris opus », cioè: « fabbricato con tre tori » invece che « con tre pelli di toro ») o il genere la specie. Ma, se è noto che la *sineddoche* si confonde con la metonimia al punto che molti teorici ne fanno semplicemente un caso particolare di metonimia, a maggior ragione il tipo di *sineddoche* appena visto tende a sovrapporsi al tipo di metonimia che sostituisce un'espressione concreta con una astratta, sostantivando una qualità.

Ora, in d'Annunzio esiste appunto una modalità semantica fondamentale che, inglobando la semplice enfaticizzazione con la maiuscola, unisce senza soluzione di continuità *perifrasi* – *antonomasia* – (*sineddoche*) –

³⁰ H. Lausberg, op. cit., p. 116.

metonimia (del tipo: l'astratto per il concreto). Con le relative differenze, tutti questi tropi lavorano nella direzione che abbiamo visto per l'antonomasia: per un verso infatti sono portatori di un'istanza fortemente anti-teoretica, in quanto, paradossalmente, la loro astrattezza non deriva da un procedimento di astrazione, ma semplicemente maschera un soggetto concreto e individuato (si ricordi che per lo più queste operazioni avvengono su nomi propri) sotto il manto nobile di una categoria, o comunque di una forma verbale apparentemente affrancata dal peso della materia. I risultati principali di questa enfattizzazione dell'astratto sono proprio la nobilitazione e l'intensificazione (per quanto artificiosa, forzosa): metamorfizzato in categoria od emblema, il soggetto appare infatti in una luce di assolutezza, proiettato, oltre la folla pedestre degli *hic et nunc*, nella dimensione della totalità.

Probabilmente il punto d'intersezione fra l'antonomasia e la metonimia sta negli aggettivi e partecipi sostantivati che, sostituendo un nome proprio, funzionano esattamente come le antonomasie del tipo « la vergine », « il volatore ». D'altra parte però, poiché si riferiscono a qualità non stabili, o almeno meno flagrantemente tipiche del soggetto in questione, queste espressioni sono meno naturalmente predisposte ad un impiego antonomastico. Perché questo avvenga esse devono essere sottoposte ad una brusca torsione semantica, che tendenzialmente le sposta dal campo dei tropi con dislocazione del senso *all'interno* del campo del contenuto concettuale del *verbum proprium*, a quello dei tropi con spostamento « *al di fuori* del piano del contenuto concettuale »³¹, cioè appunto della metonimia. Di Andrea Sperelli che aspetta Elena Muti si dice per esempio: « Allora sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo » oppure « Allora cominciò nell'aspettante una nuova tortura » (*Il Piacere*, 6 e 16). Tutt'altro sarebbe stato l'effetto di una frase come: « Allora Andrea Sperelli, mentre aspettava, si ricordò... ». Un effetto analogo è ottenuto (al capo opposto del *corpus* romanzesco dannunziano) da espressioni come la seguente:

L'attesa mi vuota l'anima, e vuota il mondo (*La Leda senza cigno*, 1346).

Anche qui la persona che aspetta resta chiaramente il soggetto principale della storia (lasciamo stare per ora il fatto, molto importante, che una volta sia in terza persona e una volta in prima, e più ancora che una volta

³¹ Ibid., p. 123 (la sottolineatura è mia).

si chiami Andrea Sperelli e un'altra Gabriele d'Annunzio), e un supplemento di astrazione basta per trasformare le antonomasie metonimiche o metonimie antonomastiche dell'inizio de *Il Piacere* nella chiara metonimia de *Leda senza cigno*.

Ma proviamo di nuovo a raccogliere qualche campione da tutti i romanzi. Ecco per esempio dei partecipi: Maria Ferres, che ha molti capelli, diventerà senz'altro « la chiomata » (*Il Piacere*, 166); Federico Hermil, quando presenta al fratello Tullio l'anziano contadino Giovanni di Scordio, naturalmente ne dice il nome (seguito dalla definizione enfatica, che la maiuscola rende antonomastica, « un Uomo »), e questo lo rende da allora in avanti citabile semplicemente come « il nominato » (*L'Innocente*, 519). Giorgio Aurispa che, si sa, si macera e si tormenta, può diventare senz'altro « il tormentato » (*Trionfo della Morte*, 668); mentre Stelio Effrena, che vive tutt'altra situazione, sarà « l'amato » (*Il Fuoco*, 700). Aldo Inghirami invece, poiché ha guardato « Trasognato » Paolo Tarsis, potrà ridursi ad essere « il trasognato » (*Forse che sì forse che no*, 901), destino, peraltro, che toccherà identico a Paolo stesso, quando, evidentemente provato dopo la morte dell'amico Cambiaso, proporrà alla « fidanzata dell'Ombra » di andare nella tenda dove è stata composta la salma: « Volete entrare? – le chiese il trasognato » (951).

Lo stesso trattamento viene riservato agli aggettivi. Giorgio Aurispa che vergognosamente scappa solo perché Ippolita Sanzio gli vuole mettere un bruco sul collo, diventa, per riguadagnare qualche punto di nobiltà, « il fuggitivo » (*Trionfo della Morte*, 847); e la povera Ippolita, solo perché s'intestardisce a cercare di catturare una splendida e lugubre farfalla notturna, diventerà *tout court* « la pervicace » (933). Mentre Paolo Tarsis, se guida rabbiosamente per spaventare Isabella e farle sentire chi è il più forte, diventa, addirittura, « il furibondo » (*Forse che sì forse che no*, 865). Dall'aggettivo sostantivato che si fa soggetto, all'impiego come soggetto del sostantivo astratto che indica una qualità, il passo, come si diceva, è davvero breve:

– Ah, ti ho còlta! gridò la gioia dell'artefice trionfante.
La linea intera della melodia gli si era svelata, era ormai sua, immortale nel suo spirito e nel mondo (*Il Fuoco*, 716).

Anche il progressivo aumento di manierismo, già segnalato per altri procedimenti, è confermato per questo tratto stilistico, assai artificioso, che, già frequente nei « Romanzi della Rosa », si fa tic con *Le Vergini delle Rocce*, dilaga con *Il Fuoco*, e diventa mostruosamente ipertrofico nel *Forse*

che si forse che no. Si noti peraltro che, a scongiurare il pericolo dell'*obscuritas* e a garantire l'amplificazione orizzontale, lo scrittore fa regolarmente seguire l'astratto dalla determinazione del soggetto a cui si riferisce (in genere un genitivo soggettivo, non di rado anche un possessivo). Abbiamo così forme come: « l'agitazion de' ventagli » (*Il Piacere* 79); « ella abbandonava alquanto il busto su la flessione del ginocchio » (*Le Vergini delle Rocce*, 450); « l'edificio [...] conservava tuttavia l'enormità formidabile delle sue mura » (ibid., 461); « il leggerissimo legno restò immobile tra quell'immenso candore di corolle vive » (ibid., 546; e 550: « l'innumerevole candore »). O ancora, in serie:

Tutto il desiderio dell'artefice duro anelante ad ottenere quell'olimpico dono, tutta la sua invidia per quei colossali fabbri della Bellezza non mai stanchi e non mai dubitosi, tutta la sua sete di felicità e di gloria si palesavano nell'accento con cui proferì le ultime parole (*Il Fuoco*, 623).

Persino l'avverbio può trasformarsi in questo senso, assumendo l'aspetto di un sostantivo astratto: « L'acqua era invisibile, ma su le sembianze delle cose passava la sua dolcezza » (*Il Fuoco*, 801). Ed ecco Foscarina impaurita il giorno dell'esordio in teatro: « “È il giorno, è il giorno!” gridò il mio terrore. Il vento mi passava nei capelli » (ibid., 802); e, alla pagina dopo, l'immagine del pubblico genera un'altra metonimia (questa volta del tipo effetto al posto della causa): « Qualcuno mi sollevò, mi trasse verso quell'urlo ». È una metonimia molto vicina per significati alla sineddoche (del tipo *pars pro toto*), anzi alla doppia sineddoche suscitata dalla rappresentazione del pubblico che al circuito aereo di Montichiari fa il tifo per Paolo Tarsis:

Tutti i cuori furono alati per sostenere il volo eroico. Tutte le gole riverse gittarono al prode il suo nome come un soffio sonante che incitasse la rapidità. Gli comandarono di vincere (*Forse che si forse che no*, 929).

Evidentemente in d'Annunzio l'immagine della folla genera sineddochi. Così accade anche (sempre in *Forse che si forse che no*) in una scena dove, non senza significati razzistici abbastanza espliciti, un pugile negro sta massacrando un collega bianco:

Il negro ghignava dalla larga fauce piena di denti d'oro, e senza pietà scagliava contro la mascella dell'avversario il pugno infallibile. Facilmente egli avrebbe potuto con un urto nello stomaco abbattearlo in modo che non si rialzasse mai più; ma pareva ch'egli avesse un vecchio rancore da sfogare, una lunga vendetta da compie-

re. Il bianco era ormai stremato di forze; ed egli lo teneva in piedi, come se giocasse con un fantoccio, rimettendolo a piombo per la rapidità dei colpi alterni a destra e a sinistra. Tutto il palco era sparso di sangue. Le viscere della folla urlarono: – Basta! Basta! – I denti d'oro brillavano nel ghigno scimmiesco. Le guardie intervennero (1147).

Tornando all'enfatizzazione dell'astratto, sono particolarmente significative le numerose espressioni in cui la metonimia si esercita su termini di per sé già astratti, generando per così dire un'astrazione al quadrato. C'è in questo senso uno stilema così frequente da diventare stereotipo sintattico-semanticamente: « I culmini del sentimento fiammeggiarono » (*Il Piacere*, 12); « le sommità liriche del sentimento riscintillavano » (ibid., 310); « l'idealità dell'amore fiammeggiò dentro di me » (*L'Innocente*, 451); « vide illuminarsi nel passato tutte le sommità dell'amore e scintillare straordinariamente » (*Trionfo della Morte*, 837); « Dolorosa e gaudiosa volava irresistibilmente verso i culmini delle estasi sconosciute, verso le cime della suprema voluttà » (ibid., 1007). Anche in questo caso, come per la formula « l'ideal tipo », l'aspetto semantico è decisivo per il consolidarsi di uno schema ricorrente: qui, ciò che potremmo chiamare il *pathos* della cima, su cui torneremo in sede di analisi semantica.

Anche lo schema col determinante al genitivo è davvero molto frequente, e possiede varie sotto-tipologie: « guardava attorno interrogando lo stupore di ognuno » (*Forse che sì forse che no*, 889); « seguito dall'inquietudine di Paolo » (ibid., 893); « la monotonia della pioggia » (*La Leda senza cigno*, 1285). Ma poco meno frequente è il modulo con l'aggettivo possessivo: « Ella abbassò le ciglia su la sua confusione » (*Il Fuoco*, 804); « “Ah, mio amore, mio amore!” diceva la sua felicità disperata » (*Forse che sì forse che no*, 955); « con una esitazione che la mia timidezza non seppe cogliere » (*La Leda senza cigno*, 1208). E apparirà ormai evidente come questo tipo di metonimia, poiché è sovente soggetto di *verba dicendi*, confini spesso con la figura della *personificazione*: « “È salvo l'Ulisse di Dante?” chiedeva al mio cuore la mia angoscia » (*La Leda senza cigno*, 1280). Inutile dire che molto spesso questo tipo di procedimento implica, nonché il rischio dell'enfatizzazione deteriore, quello del comico involontario. Per esempio nel momento risolutore del dramma de *Il Piacere* d'Annunzio rischia un tremendo scivolone proprio a causa della sua incontenibile libidine dello pseudo-astratto; solo la grande tensione che ha saputo creare fino a quel momento cela la vacua e un po' ottusa pretenziosità di questo passaggio, appunto marchiato da un'astrazione multipla e semanticamente tutt'altro che chiara:

Quel nome! Quel nome! Ella aveva udito quel nome!
 Un gran silenzio le vuotò l'anima. Le si aprì, dentro, uno di quegli abissi in cui tutto il mondo sembra scomparire all'urto d'un pensiero unico (363).

In molti casi però il contesto non costruisce una tensione tale da portar via con sé le scorie di una scrittura che è tutt'altro che sempre pura e ben polita. Quando per esempio scrive: « A mal grado, turbato dalla sofferenza che gli camminava al fianco, egli s'era piegato leggermente verso la dissimulazione » (*Il Fuoco*, 783), il senso è chiaro, ma la trasformazione della Foscarina in « la sofferenza » (metonimia antonomastica) sfiora il ridicolo. Stiamo così arrivando al d'Annunzio meno sopportabile: la frequenza delle citazioni possibili sale decisamente dopo il *Trionfo della Morte*, in modo direttamente proporzionale al manierismo. Lo scrittore è, certo, sempre più padrone dei suoi mezzi, ma proprio sfruttandoli fino in fondo ne mette più chiaramente in rilievo le magagne strutturali, i vizi di fondo: che c'erano sempre stati, ma un po' meglio dissimulati. Per questo il d'Annunzio maturo scrive pezzi di straordinaria raffinatezza mescolati a tonfi clamorosi. Ma, si badi bene, sul piano delle strutture retoriche portanti, la differenza fra gli uni e gli altri è minima o nulla. E con la *Licenza de La Leda senza cigno* (1916) il passaggio alla retorica di guerra è cosa fatta:

Il sacrificio della messa s'interrompe affinché il Cappellano parli. Egli sale sopra una bigoncia che domina l'altare fasciato di lana rozza. Con una facondia senza intoppi, egli parla del coraggio. Il coraggio l'ascolta, armato e taciturno (*La Leda senza cigno*, 1312).

A questo punto la caduta di stile della grossolana metonimia (« Il coraggio l'ascolta ») non fa più ridere, e la retorica dell'intensificazione, pronta per usi non innocenti, già adempie ad altri compiti. Ma, tornando alle questioni squisitamente retoriche, bisogna dire un'ultima cosa sulla *costellazione di tropi* dannunziana. Riguardiamo l'apparizione, sul battello che porta dal Lido al centro di Venezia, del terzetto composto da Wagner, dalla sua compagna Cosima von Bülow e dall'amico Franz Liszt, padre di lei oltre che grande musicista a sua volta:

Il genio vittorioso, la fedeltà d'amore, l'amicizia immutabile, supreme apparizioni della natura eroica, erano là insieme, ancora una volta sotto la tempesta, silenziosamente (*Il Fuoco*, 707).

Di nuovo la perifrasi trascolora nell'antonomasia, e l'antonomasia perifrastica si confonde con la metonimia: il cerchio si chiude, o meglio,

sembra chiudersi. Qui si apre infatti un altro livello di analisi. I tre personaggi, è chiaro, sono per d'Annunzio, e dovrebbero essere anche per noi, *emblematici*, simboli semanticamente univoci. Siamo nell'ambito di un analogismo senza polisemia, o, se si preferisce, di qualcosa che si avvicina molto all'*allegoria*. Ma, al di là del caso singolo, è giunto il momento di affrontare questo punto nevralgico della scrittura dannunziana, l'impiego cioè delle *figure di comparazione*.

I.2.2. Una poetica dell'analogia?

L'abbondanza delle comparazioni è certo uno degli aspetti più vistosi del *copiosum dicendi genus* dannunziano, e certo non sorprende che sia così; ma converrà di nuovo non dimenticare che stiamo parlando di prosa narrativa, per quanto *sui generis*. Inoltre, anche immaginando per assurdo di essere di fronte a dei testi lirici, la quantità delle comparazioni resta comunque abnorme, e ne troviamo un buon numero pressoché in ogni pagina. Da questo punto di vista non ci sono neanche evoluzioni diacroniche significative: l'ipertrofia dei moduli comparativi è costante e tanto sviluppata da suggerire non di rado l'impressione, più che di un tic, di una coazione a ripetere. Prendiamo, come primo assaggio, un passo di un romanzo dallo stile supposto sobrio come *L'Innocente*, sottolineando le espressioni comparative:

E le sue mani esperte presero la testina molliccia *come* per plasmarla. Il bambino vagiva sempre più forte; vagiva con *una specie di* rabbia, agitandosi tutto, conservando quell'*apparenza* apoplettica, quel rossore paonazzo, quell'*aspetto di* cosa riluttante. Vagiva sempre più forte *come* per darmi una prova della sua vitalità, *come* per provocarmi, per esasperarmi. [...]

– Tullio!

Era la voce di Giuliana, debole *come* quella d'un'agonizzante. [...]

Ella non dormiva, forse. Ma l'estrema debolezza le toglieva ogni moto, ogni segno di vita; la faceva *sembrare* esanime. [...] *mi pareva* che ella dovesse essere diventata fredda, di gelo (580-581).

Subito vediamo bene quanto, al di là delle normali comparazioni con il « come », d'Annunzio dissemini il testo anche di altre espressioni comparative, al punto da parere ossessionato dalla necessità di espandere ogni elemento del testo mediante « qualcosa di simile ». Proviamo adesso a raccogliere corsivamente una campionatura minima più ampia:

ella si fece schermo con la mano nuda che s'illuminò *come* un alabastro rosato (*Il Piacere*, 22).

Un soffio leggero correva su le cime; a intervalli, le foglie si scompigliavano con un fruscio forte, *come se* per mezzo vi passasse un torma di scoiattoli; piccoli frammenti di cielo apparivano tra i rami, *come* occhi cerulei sotto palpebre verdi (*ibid.*, 148).

Bébé Silva gittava motti orribili, ridendo d'un riso soffocato e convulso *come* quel d'una donna che sia per morir di solletico. [...] Giulia Arici [...] si turava gli orecchi [...] e la sua bocca, in quell'atto, attirava morsi *come* un frutto sugoso.

Chinò la testa e senti l'acqua sgorgare dall'orecchio tiepida *come* sangue. Lo scoglio al sole era caldo brunastro e rugoso *come* il dorso di una bestia viva (983).

Anche in questo settore semmai dopo il ciclo del « Romanzi della Rosa » si ha un aumento di manierismo, quasi esibito dalla crescita esponenziale dell'amplificazione orizzontale:

Divenute rivali in segreto dinnanzi all'offerta ingannevole della vita apparente le tre sorelle componevano la loro attitudine secondo il ritmo interiore della lor bellezza nativa già dal tempo minacciata, che forse soltanto in quel giorno esse avevano compreso nel suo senso verace, *come* l'infermo ode il suono insolito del sangue riempire l'orecchio premuto su l'origliere e comprende per la prima volta la musica portentosa che regge la sua sostanza peritura (*Le Vergini delle Rocce*, 401-402).

E non si dimentichi l'interazione con i livelli testuali finora presi in considerazione, a cominciare dal crescente preziosismo del lessico e dalla moltiplicazione, indice a sua volta di manierismo stilistico, delle strutture sintattiche parallelistiche:

L'una – nel mio sogno – con la pura fronte raggiante di presagi vegliava sul figlio del mio sangue e della mia anima; e l'altra, *come* la piràusta nella fornace del metallurgo, viveva nell'intimo fuoco dei miei pensieri; e l'altra mi richiamava al culto religioso del corpo e conveniva meco in segrete cerimonie per insegnarmi a rivivere la vita degli antichi iddii (*ibid.*, 481).

Va da sé che possiamo trovarci davanti davanti sia a immagini di dannunziano fascino sensuale:

un molle viso niveo dove la bocca aprivasi *come* un alveolo umido di miele (*Il Fuoco*, 617).

Sia a traslati vacuamente enfatici, come nella seguente gesticolazione puerilmente terribilistica:

l'una si confondeva con l'altra in un medesimo biancheggiare, le due tentatrici, entrambe uscite dalla folla come dall'amplesso d'un mostro (*Il Fuoco*, 674).

Nel *Forse che sì* sempre più spesso l'amplificazione mediante il simile gonfia forzosamente la semantica proiettandola verso il melodramma. Ma è anche vero che in quest'opera fastidiosamente sovraccarica talvolta proprio l'eccesso del meccanismo elativo porta con sé una violenza non addomesticata e inquietante:

e poi sentì l'altra bocca schiacciarla, più pesante del pugno, e i colpi cessare, e le mani passare a un'altra violenza, e la carne penetrare la carne *come* il ferro che sventra (*Forse che sì forse che no*, 1129).

Quanto a *La Leda senza cigno*, è solo molto relativamente vero che la scrittura sia alleggerita e depurata, divenuta, per usare aggettivi tipicamente dannunziani, « vitrea », o piuttosto « ialina »:

Ben la vedevo, quasi avessi dentro di me l'approdo, coperta dalla sua cappa impermeabile, con la sua faccia dentro il camauro d'incerato diafana *come* la lampada della medusa natante (*La Leda senza cigno*, 1229).

Ma d'Annunzio non è cambiato, e la incoercibile vocazione al traslato è sempre, e anzi sempre più esposta al rischio di un'enfasi melodrammatica fine a se stessa. Si veda questo macabro paragone allegato alla descrizione del « Comandante » (cioè il poeta stesso) che si sporge da un aereo per cercare il relitto di un sottomarino italiano affondato dagli austriaci:

Allora l'ansietà di scoprire il fondo mi curva sul bordo della carlinga, dove la mia gola aderisce *come* a una lunetta di ghigliottina (ibid., 1362).

Anche le atmosfere in teoria « soavi », « paradisiache », sono tutte sorrette dalla consueta tensione intensificatoria, in cui proprio l'espansione del paragone è spesso determinante per caricare il tono:

Il figliuolo la guardò. I loro occhi s'incontrarono; ed ella gli sorrise ma d'un sorriso così fiavole che non mosse alcuna linea del volto. Fu *come* un passaggio d'un velo leggerissimo, appena appena chiaro, sul volto pur sempre atteggiato di tristezza. E quel lume tenue fu pel figliuolo *come* una gran luce subitanea; poiché egli vide,

allora soltanto vide intieramente sul volto della madre l'opera irrimediabile del dolore (*Trionfo della Morte*, 730-731).

L'uso onnipervasivo della comparazione è inoltre determinante per innestare citazioni a ripetizione, cioè per nobilitare la rappresentazione con l'autorità di un passato carico di valori estetici e più generalmente culturali. Talvolta la ricerca di somiglianze culturali assume addirittura l'andamento del catalogo, che, nel passo seguente, è un elenco di belle donne, cioè un altro modulo che, come d'Annunzio ben sapeva, nel passato aveva avuto addirittura dignità di genere letterario:

E Donna Bianca si dileguò. E vennero altre, talvolta in coppia: Barbarella Viti, la *mascula*, che aveva *una* superba testa *di* giovinetto, tutta quanta dorata e fulgente *come* certe teste giudee del Rembrandt; la contessa di Lùcoli, la dama delle turchesi, *una* Circe *di* Dosso Dossi, con due bellissimi occhi di perfidia, varianti *come* i mari d'autunno, grigi, azzurri, verdi, indefinibili; Liliana Theed, una lady di venti-due anni, risplendente di *quella* prodigiosa carnagione, composta di luce, di rose e di latte, *che* han soltanto i babies delle grandi famiglie inglesi nelle tele del Reynolds, del Gainsborough e del Lawrence; la marchesa Du Deffand [...]; Donna Isotta Cellesi [...]; la principessa Kalliwoda [...] (*Il Piacere*, 108-109).

La ricerca di nobilitazione nel passato può risalire addirittura, sempre per la via maestra del paragone, addirittura al mito, soprattutto a quello classico:

La trista consuetudine dell'analisi l'incitava pur sempre, gli impediva pur sempre di obliarsi; ma ogni tentativo era punito, *come* la curiosità di Psiche, dall'allontanamento dell'amore, dall'offuscamento dell'oggetto vagheggiato, dalla cessazione del piacere (ibid., 48).

Oppure, a proposito ancora della reale natura del sedicente « tono minore » dannunziano:

V'era non so qual sentimento di bontà diffuso per ogni dove: qualche cosa *come* il sorriso tenue e inestinguibile dei Lari (*L'Innocente*, 505).

Inoltre d'Annunzio non solo moltiplica le occasioni di *amplificazione mediante il simile*, ma spesso sottopone lo stesso banale « come » alla cura della sinonimia nobilitante:

il tempio ottagonato [...] sontuoso e strano *come* un edificio nettunio costruito *a similitudine* delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su

cui diffondendosi l'umida salsedine *pareva* creare nelle concavità delle pietre *qualche cosa di fresco*, di argenteo e di gemmante onde *suscitavan* esse un'*immagine vaga* di schiuse valve perlifere su le acque natali (*Il Fuoco*, 574-575).

Un altro allotropo per il semplice « come »:

E io imaginai le sue mani disciolte e dalle palme loro generarsi lunghe zone di silenzio, *in quella guisa che* dalle palme degli angeli effigiati in alto e in basso delle ancone si partono le liste volubili dei cartigli recanti qualche versetto e chiudono l'istoria entro il senso mistico delle parole scritte (*Le Vergini delle Rocce*, 480).

L'Imaginifico ha, a partire da uno schema di base, un'incredibile capacità di variazione, che dà alla sua tastiera stilistica un'ampiezza straordinaria ma in gran parte apparente. Diamo un'occhiata alla tipologia di variazione delle comparazioni. Piuttosto frequente è anzitutto il tipo « (a) (dare) immagine di »:

Quel bagliore si rifletteva nell'estrema linea dell'acqua, pallidamente, *dando immagine di* rose disciolte che vi galleggiassero (*Il Fuoco*, 850).

Un altro schema è quello « (dare) apparenza di ». Nell'esempio che si cita la convergenza di amplificazione ed elazione è notevole, perché applicata ad una metafora comunissima, non solo nobilitata ma anche ricondotta dalla forma ellittica della metafora a una comparazione esplicita, che dilata orizzontalmente il testo:

Quel corpo, che era stato sostenuto nella lotta da un così fiero istinto di predominio, *aveva* ora *l'apparenza di* uno straccio che la raffica dovesse portar via e disperdere (*Il Fuoco*, 708).

Relativamente frequente è la formula « (avere) parvenza di »:

il ferro dentato della prua girava su l'acqua con una oscillazione lenta che *aveva la parvenza d'un* moto animale (*Il Fuoco*, 589).

E numerosissimi sono i casi di « (a) (in) forma di »:

Una montagna sorgeva dal centro, *come* un immenso ceppo originale, *in forma d'una* mammella (*Trionfo della morte*, 868).

Oppure di « (avere) (con) l'aspetto di »:

Un'altra volta, ad Alessandria d'Egitto, in una giornata confusa d'orrore, *come* dopo un naufragio... La città *aveva l'aspetto della* putredine; *sembrava* una città marcita... (*Il Fuoco*, 732).

Asteniamoci dalle innumerevoli citazioni possibili con « alla maniera di », « pari a », « nell'atto / nell'attitudine di », « una specie di », « una sorta di ». Notiamo piuttosto espressioni di cui è meno evidente la natura di paragone, come:

Erano crisantemi ampi come rose aperte, folti, brevi; avevano *il colore delle* carni malaticce, esangui, quasi disfatte, *la* bianchezza livida *che* copre le guance delle piccole mendicanti intrizzite dal gelo (ibid., 598).

le piccole sfingi nubili avevano *una* grazia *di* gatte che sieno per diventare tigri, *una* dolcezza *di* giovini fiere pronte a ruzzare e a graffiare (*Forse che sì forse che no*, 1091).

In questa fenomenologia, non bisogna dimenticare la presenza ossessiva di comparativi non di uguaglianza: che sono poi naturalmente, visto l'energetismo agonistico dell'autore, essenzialmente comparativi di maggioranza. Un caso clamoroso come il seguente mostra con chiarezza che, già ne *Il Piacere*, d'Annunzio era pronto per le lunghe sequenze comparative poi tipiche della *Laus Vitae*:

Il verso è tutto. Nella imitazion della Natura nessuno istrumento d'arte è *più* vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. *Più* compatto del marmo, *più* malleabile della cera, *più* sottile d'un fluido, *più* vibrante d'una corda, *più* luminoso d'una gemma, *più* fragrante d'un fiore, *più* tagliente d'una spada, *più* flessibile d'un virgulto, *più* carezzevole d'un murmure, *più* terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto (*Il Piacere*, 149).

Ma la tipologia delle forme comparanti è ben lontana dall'essere esaurita. Ci sono per esempio ancora tutti gli innumerevoli « quasi » e « quasi che », e la moltitudine dei « simile a », che il manierismo dilatatorio dell'ultimo d'Annunzio spesso trasformerà artificialmente in dei « non dissimile da ». In moltissimi casi poi la comparazione è introdotta direttamente da verbi come « (as)somigliare », « ricordare », « evocare », « rammentare », « richiamare », « imitare », « accomunare », « emulare »:

Non udiva [...] nell'ingenuo riso di Aurora Seymour un altro indefinibile suono, rauco e gutturale, che *ricordava* un poco il rantolo dei gatti in su' focolari e il tubare delle tortore ne' boschi (*Il Piacere*, 121).

corpi *accomunati* alla bestia immonda e alla materia escrementale (*Trionfo della morte*, 928).

Inutile dire che abbiamo ancora i verbi « sembrare », « parere »; e, significativamente, « parere » è infinitamente più frequente di « sembrare », perché più nobile, o meno volgare. Un aspetto importante dell'uso dei verbi « sembrare » e « parere » è certo quello di sottolineare costantemente l'atto della percezione. Anche i verbi della percezione soggettiva sono sia strumenti di dilatazione sintagmatica che di intensificazione semantica, e la convergenza delle due funzioni è particolarmente flagrante laddove lo scrittore persegue un aumento di suggestività mediante la moltiplicazione dei comparanti:

Le sirene ululavano nella lontananza. Gli ululi rochi a poco a poco diminuendo si facevano dolci *come* note di flauti nell'aria molle, *parevano* indugiarsi *come* quelle foglie trascolorate che abbandonavano il ramo a una a una senza gemere (*Il Fuoco*, 689).

Forse però ancora più tipicamente dannunziana è l'iterazione mediante il paragone di uno stesso concetto, con un evidente effetto di amplificazione orizzontale, cui però non sempre corrisponde un aumento, per via di accumulo di connotazioni, dell'intensità semantica, visto che, comprensibilmente, la ripetizione può generare ridondanze poco significative se non stucchevoli:

Vacillavo un poco; avevo una nebbia su gli occhi; *mi sembrava* che un vapore mi s'involasse dal cervello (*L'Innocente*, 471).

C'è un altro meccanismo importante della *coazione a comparare* dannunziana. Ricominciamo dalle prime righe de *Il Piacere*:

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, *quasi primaverile*, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolose *come nelle domeniche di maggio* (5).

D'Annunzio non solo non si accontenta di una sola comparazione per ogni oggetto, ma sfrutta intensivamente il filone semantico trovato, reiterandone e variandone il concetto di fondo mediante l'impiego di altri traslati appartenenti alla stessa area nozionale del primo comparante. Ecco un altro passo in cui l'attivazione di un nuovo paradigma semantico avvia un'altra doppia comparazione sullo stesso tenore:

Era un'estate di San Martino, una primavera de' morti, in cui Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro *come una città dell'Estremo Oriente*, sotto un ciel quasi latteo, diafano *come i cieli che si specchiano ne' mari australi* (*Il Piacere*, 39).

Talvolta lo sfruttamento intensivo di un paradigma semantico, o dicasi pure il suo approfondimento, può assumere i contorni della mera ripetizione, attraverso la quale la comparazione comincia ad assumere le dimensioni di una similitudine:

Tutti i fantasmi delle illusioni e delle commozioni recenti abbandonarono a un tratto il mio spirito, *come i fiori* d'un albero scosso da una folata gagliarda. E *come i fiori* caduti sono per l'albero irrecuperabili, così furono per me quelle cose dell'anima: mi divennero estranee (*L'Innocente*, 388).

Con ogni probabilità è più esatto parlare di approfondimento di un paradigma semantico in casi come il seguente, in cui, restando stabile il comparato, si moltiplicano i secondi termini del paragone, tutti però ben saldamente accomunati da un identico tratto semantico di partenza:

Guardavo quella fronte pallida *come il lenzuolo*, tenue e pura *come una particola* (*L'Innocente*, 491).

Si ricordi che, per il momento, stiamo lasciando da parte tutti i fenomeni di *stereotipizzazione dei traslati*, per cui una stessa immagine si ritrova in luoghi lontanissimi, e funziona come *topos interno* o metafora ossessiva. Per ora ci stiamo limitando a prendere in considerazione la *ripetizione o moltiplicazione dei traslati* in riferimento ad uno stesso oggetto. È vero però che così comincia a rendersi meglio visibile un'altra caratteristica di fondo, ritrovabile ad ogni livello del testo romanzesco dannunziano: la costante convergenza di *ripetizione e variazione*. Quando d'Annunzio ha davanti a sé un elemento (parola, immagine, struttura sintattica, ambiente da descrivere, situazione narrativa) difficilmente lo lascia subito. In genere invece egli lo ripete, o meglio ne ripete alcuni tratti distintivi, identici o leggermente variati, con l'aggiunta di qualche tratto nuovo, ma che permetta senza intralci il riconoscimento dell'elemento ripetuto. Un esempio, in cui le ripetizioni sintattiche e concettuali sono sottolineate e contrassegnate da numeri in esponente:

Talvolta anche, a simiglianza d'uno di que' sogni che si dileguano su l'alba, *tutto il suo*¹ passato, *tutto il suo*² presente si dissolvevano; si distaccavano dalla sua coscienza e cadevano, *come*¹ una spoglia fragile, *come*² una veste vana. Egli non si

ricordava più di nulla, *come*¹ un uomo escito da una lunga infermità, *come*² un convalescente stupefatto (*Il Piacere*, 27).

Ecco così che, con molta chiarezza, appaiono insieme i meccanismi di *ripetizione / variazione* e quello, direttamente e strettamente collegato, della creazione di *simmetrie*, favorito dalla costante presenza di elementi disponibili ad una collocazione parallelistica. Il prossimo passo dell'indagine sarà appunto l'analisi della *geometria* sintattica dannunziana, la costante simmetrizzazione degli elementi della frase e del periodo, che si applica anche ai traslati. Inoltre, se la moltiplicazione delle comparazioni trova un terreno ideale di sviluppo nelle simmetrie sintattiche, queste possono a loro volta proliferare grazie a quel regime di *sinonimia generalizzata*, in cui l'autore sistematicamente trova e costruisce, per un numero eccezionalmente elevato di elementi della rappresentazione, degli *equivalenti semantici*, e spesso delle coppie o addirittura delle serie di equivalenti:

La Via Lattea svolgevasi *come* un regal fiume aereo, *come* un adunamento di riviere paradisiache, *come* una immensa correntia silenziosa che traesse nel suo « miro gurge » una polvere di minerali siderei, passando sopra un alveo di cristallo, tra falangi di fiori (*Il Piacere*, 138).

Qui, sul traliccio iconografico fornito da un luogo dantesco (Paradiso, XXX, vv. 61-69), lo scrittore costruisce una sequenza di tre comparazioni, che formano insieme un *tricolon* e un *climax* (sia per l'intensificazione crescente della semantica che per il progressivo ampliamento orizzontale del comparante). Nell'esempio che segue invece abbiamo una serie di quattro elementi, preceduta da un *tricolon*, strutturata su due *climax* paralleli, quella degli aggettivi relativi al primo termine di paragone e quella dei secondi termini di paragone, con in cima un gran finale che sovrappone un bisticcio ad un'antitesi giocata su una figura etimologica (« immote » – « morte » – « immortali »):

E riapparivano per baleni di gloria, su piani su colli su laghi d'Italia bella, altre ali d'uomo inermigliate di sangue temerario, rotte *come* le ossa, lacere *come* la carne, immote *come* la morte, immortali *come* nell'animo l'avidità del volo (*Forse che si forse che no*, 905).

Ma ci sono anche sequenze di più di quattro elementi. Saltiamo però i numeri intermedi, e rileggiamo per esempio questa, composta da ben nove comparazioni:

Furono *come* Isabella, *come* la bellezza viva di Isabella, *come* le sue trecce *come* la sua nuca *come* le sue braccia *come* le sue spalle *come* il suo petto *come* le sue ginocchia *come* le sue caviglie (*Forse che sì forse che no*, 1167).

O questa, che, variando sia i comparanti che i comparati, dispone parallelisticamente nientedimeno che dodici paragoni:

gli occhi bianchicci e opachi *come* bolle di siero, gli occhi tristamente glauchi *come* quelli dei grossi rospi solitarii; i nasi camusi, *come* schiacciati da un pugno, o adunchi *come* il becco dell'avvoltoio, o lunghi e carnosi *come* una proboscide, o quasi distrutti da una corrosione; le gote venate di sanguigno *come* le foglie della vite in autunno, o giallicce e grinze *come* il centopelle di un ruminante, o ispide di peli rossastri *come* la saggina; le bocche sottili *come* tagli di rasoio, o aperte e flaccide *come* fichi sfatti, o rapprese nella loro vacuità *come* foglie bruciacchiate, o munite di denti formidabili *come* le zanne dei cinghiali (*Trionfo della Morte*, 901-902).

Anche se questa tendenza stilistica è particolarmente esposta al pericolo dell'enfasi, non bisogna dimenticare che molti dei passi memorabili dei romanzi dannunziani si reggono proprio su un accentuato impiego dei moduli comparativi. È il caso del plenilunio invernale de *Il Piacere* (309-316), del canto dell'usignolo de *L'Innocente* (480-482, sorretto da una citazione o se si preferisce da un plagio da Maupassant), della descrizione dell'onda del *Trionfo della Morte* (970-972), della fontana da molto tempo « arida » che viene riaperta ne *Le Vergini delle Rocce* (458-460).

Anche la forma amplificata della comparazione, la similitudine, è naturalmente presente in d'Annunzio, ma non così frequentemente come potremmo aspettarci. Piuttosto sarà da segnalare come le similitudini tendano ad essere più numerose da *Le Vergini delle Rocce* in avanti, a ulteriore conferma della crescita di manierismo. La similitudine infatti si presta particolarmente ad amplificare in modo meccanico e con pochissimo sforzo un paradigma semantico, dando ampi margini alla mera dilatazione del testo:

Come l'aquila nella valle arenosa non balza a volo ma parte con rapido passo, corre accompagnando la corsa con un crescente fremito di penne, si separa dalla sua propria ombra salendo con debole erta, alfine si libra su la vastità dell'ali rimontando il filo del vento: prima gli artigli segnano impronte profonde, dopo a grado a grado più lievi, sinché sembrano appena scalfire la sabbia, e l'ultima traccia è invisibile: così la macchina su le sue tre ruote leggere correndo nel fumo azzurrigno, quasi che l'erbe secche della brughiera le ardessero sotto, lasciava la terra (*Forse che sì forse che no*, 923-924).

Quest'ultima similitudine, che farebbe impallidire qualsiasi ornitologo (da quando in qua un'aquila ha bisogno di una pista per decollare?), mostra ancora quante volte nel *Forse che sì forse che no* l'eccesso di amplificazione coincida con lo sfruttamento meccanico dei mezzi stilistici, probabile parente di ciò che una volta si chiamava mancanza d'ispirazione. Resta però da affrontare una questione fondamentale riguardo all'uso dei moduli comparativi. Luciano Anceschi ha ben notato come in d'Annunzio ci sia

una forte volontà istituzionale; ogni sua opera implica alcuni principi assai spesso espliciti³².

Ora, è noto, ed è stato proprio Anceschi uno dei primi a rilevarlo in un passato ormai non vicino³³, che uno degli aspetti più importanti di questa « volontà istituzionale », cioè di questa tendenza ad esplicitare la propria poetica, è la proposta, ripetuta in quasi tutti gli stadi della produzione dannunziana, di una baudelairiana e simbolistica *poetica delle corrispondenze*:

Il paesaggio divenne per lui un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il laberinto interiore. Segrete affinità egli scopriva tra la vita apparente delle cose e l'intima vita de' suoi desiderii e de' suoi ricordi (*Il Piacere*, 139).

Come ha scritto Ezio Raimondi:

Intorno a questa struttura primaria dell'autofabulazione mitica si costituisce una teoria poetica delle corrispondenze e delle analogie, con una prevalenza lessicale delle seconde sulle prime, che è tutt'altro che irrilevante sotto l'aspetto critico³⁴.

È però necessaria una precisazione: in d'Annunzio infatti l'*analogia* è quasi sempre una *comparazione*, non è cioè una *metafora*. A rigor di reto-

³² « D'Annunzio e il sistema dell'analogia », in AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., p. 86. Il saggio, già uscito su « Il Verri », n. 10, giugno 1975, è anche in L. Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

³³ Si veda L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962, in particolare alle pp. 91-102.

³⁴ E. Raimondi, « Dal simbolo al segno », in AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., p. 45. Anche questo studio era già uscito precedentemente, in « Strumenti critici », n. 28, 1975; ed è stato poi ristampato in E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.

rica questo dato non è affatto difficile da spiegare: infatti la metafora propriamente detta è un tropo, e la comparazione con il « come » esplicito (o i suoi equivalenti) è una figura di *amplificatio in verbis coniunctis* molto diversa, per quanto anch'essa fondata su una relazione di paragone. Ma le analogie metaforiche sono non solo molto rare, ma anche sistematicamente neutralizzate. D'Annunzio infatti tende ad amplificare la metafora, snaturandone così la caratteristica ellitticità:

e li coperse il cupo azzurro d'un cielo notturno ove i segni zodiacali scintillarono riflettendosi *nell'acqua stagnante degli specchi* (*Forse che sì forse che no*, 879).

Qui lo scrittore ha coniato una metafora piuttosto originale, ma l'ha anche fatta seguire immediatamente dal primo termine di paragone, ripescato come determinante. La nuda metafora, senza alcuna specificazione del comparato, sarebbe stata certo molto strana in un discorso prosastico, fortemente trasgressiva. Ma è anche vero che d'Annunzio non si fa certo scrupoli di fronte all'immissione nella prosa di espressioni tipiche del linguaggio poetico; inoltre è da vedere se nei testi dannunziani in versi le analogie metaforiche siano davvero molto più numerose. Il punto è che per sua natura la metafora insidia la *perspicuitas*: ma molto di rado nello scrittore abruzzese troviamo espressioni che creino vere difficoltà di comprensione. Tutte le metafore, quando non siano morte o comunissime (come il « fango » figura di corruzione morale, o il chiacchiericcio di bambini descritto come un « cinguettio » in *L'Innocente*, 630), o *topoi* letterari (l'immagine della « capellatura » degli alberi o quella dei « rivi » di lacrime), sono subito chiarite o da ciò che segue o da ciò che precede:

Il sole stava per cadere dietro il colle di Rovigliano, in un cielo tutto rosato come un cielo dell'Estremo Oriente. *Rose rose rose* piovevano da per tutto, lente, spesse, molli, a simiglianza d'una nevata in un'aurora (*Il Piacere*, 218).

Qui l'analogia « Rose rose rose » è perfettamente perspicua, poiché è di fatto un'espansione dell'aggettivo « rosato ». In molti altri casi non solo l'analogia è chiarissima, ma la vicinanza con il termine proprio è tale che il tropo finisce per essere, più che una metafora, una perifrasi o un sinonimo:

brandendo la frusta nel pugno gagliardo, [...]. Sibilava nell'aria *la corda serpentina* (*Trionfo della Morte*, 927).

immerse di nuovo le mani fino ai polsi e le tenne abbandonate, *carnei fiori natanti* (*Le Vergini delle Rocce*, 550).

Con *Le Vergini delle Rocce* le metafore aumentano leggermente, anche se in questo libro si parla di simboli più di quanto non si simbolizzi effettivamente, e comunque si resta in genere nell'ambito di un'allegorizzazione tanto pretenziosa quanto vacua:

– Giacché non siete stanca, Anatolia, volete salire con me fino alla cima? (*Le Vergini delle Rocce*, 553).

Anche la sinestesia, che condivide con la metafora ellitticità e capacità di condensazione, è molto rara nei romanzi del pescarese. Naturalmente se ne può trovare qualcuna:

Mi pareva che i suoi occhi febbrili *si rinfrescassero nella visione* di quelle cose pure (*Le Vergini delle Rocce*, 439).

Non *il suono* delle campane *faceva biancheggiare* il cielo esausto d'aver sì lungamente risplenduto? (*Il Fuoco*, 890).

Ma in molti casi, esattamente come avveniva per il celebre « divino del pian silenzio verde » carducciano (« Il bove », v. 14, in *Rime nuove*), siamo in presenza di una figura come l'ipallage, molto più « classica » che « simbolista »:

Nel silenzio, udivasi *il mormorio fresco della fontana* misto al fruscio del vento su per i rosai rampicanti ove le innumerevoli rose bianche e gialle tremolavano (*Il Piacere*, 130).

Anche l'ossimoro è molto raro: d'Annunzio manifesta una spiccata tendenza alle *costruzioni paratattiche* piuttosto che ipotattiche, così che troveremo moltissime antitesi, forme costruite mediante coordinazione, di contro alla rarità assoluta degli ossimori propriamente detti.

Tutto il dettato dannunziano presenta una straordinaria densità di figure di traslato e di tropi, costruiti però secondo moduli tradizionali. Il distacco dalla tradizione è così consumato piuttosto per via di accumulo che di innovazione profonda: certi moduli sono sottoposti ad uno sfruttamento così intensivo, la loro presenza è tanto ossessiva da costituire, certo non una contestazione, ma un'estenuazione delle forme del passato, che vengono consegnate alla modernità insieme confermando il loro prestigio e stravolgendole al punto da renderle spesso inutilizzabili, o quanto meno sospette per molti decenni a seguire. D'Annunzio dunque fa proliferare vertiginosamente i tropi, ma ne controlla anche rigidamente la leggibilità, conserva loro connotati riconoscibili per un lettore certo non conformista ma altrettanto

certamente non deciso innovatore. Egli si comporta con la metafora come con il pluri-linguismo, perché anche in questo caso i molti elementi di potenziale rottura sono inseriti in modo mediato, non traumatico.

Giustamente Raimondi ha parlato di un simbolismo «biologico e antiplatonico»³⁵, il che vuol dire, come già notato da molti critici, ancora fortemente legato all'eredità naturalistica. Per quanto le sequenze di comparanti sembrano rendere incerti i confini dell'oggetto comparato, quasi fino ad un suo dissolvimento, in realtà gli oggetti dannunziani sono sempre molto stabili, e i loro contorni precisi anche se l'autore enfatizza costantemente il vago e l'indefinito, forse proprio perché sa quanto sono concreti, e persino empiricamente o cronachisticamente verificabili. In questo, è vero, non stanno soltanto i limiti ma anche l'originalità e talvolta la forza del miglior d'Annunzio. Cionondimeno proprio l'uso del traslati dà la misura della distanza che separa l'ambiguità paradossale della sua restaurazione innovatrice dal simbolismo più conseguente.

1.3. FIGURAE ADJECTIONIS.

1.3.1. *L'ordine del discorso.*

Già l'analisi dell'uso dei traslati ci ha portati verso la costellazione, complessa e variata nella sua fenomenologia ma molto coerente e persino monotona negli effetti semantici ed estetici, dei meccanismi di *ripetizione / variazione*, nel loro intreccio serrato con la creazione di *simmetrie*. Ora punteremo l'obbiettivo sulla *geometria* sintattica dannunziana, elemento decisivo nella messa in opera della strategia amplificatoria, sia nel senso della dilatazione orizzontale del testo che nel senso della intensificazione semantica. È importante però non perdere mai di vista l'interdipendenza strettissima fra le *figure retoriche di posizione* e quelle di *ripetizione*, nella misura in cui le prime necessariamente operano in un ambiente testuale caratterizzato da una sorta di *sinonimia generalizzata*. Abbiamo già cominciato a vedere come lo scrittore dilati e approfondisca un paradigma semantico, reiterandone alcuni tratti: ma quanto visto a proposito dei traslati vale anche, anzi a maggior ragione, per le *figurae per ordinem*. Queste ultime infatti si sviluppano in molti casi per successivi ampliamenti (sulla base di una contiguità semantica o di un parallelismo strutturale o di en-

³⁵ Art. cit., p. 38.

trambe le cose insieme) di un primo elemento, così modificato ma anche riproposto.

Si tratta, è chiaro, di un principio che può essere applicato in linea teorica a molte delle figure di posizione, e tuttavia ciò che rende il fenomeno rilevante è ancora una volta la sua portata quantitativa. D'Annunzio può praticare sistematicamente, esasperatamente l'amplificazione mediante sviluppo di simmetrie sintattiche proprio perché appoggia queste ultime al principio di ripetizione. Molto al di là della parentela inevitabile fra moduli parallelistici e moduli propriamente iterativi, è *nel suo stile* tutto pieno, senza sottrazioni, che ordine e ripetizione diventano così simili, così vicini da sovrapporsi spesso inestricabilmente.

La costruzione di un'intensificazione semantica sistematica attraverso un reticolo fittissimo di simmetrie comporta però anche un'altra conseguenza. Per quanto i modi dell'enfasi e del *pathos* siano sorretti e in buona parte persino costruiti dalle figure di posizione, l'evidenza costante delle trame simmetriche introduce al loro interno anche un principio di controllo, quasi di ingabbiamento della carica semantica. D'Annunzio cioè sottolinea sempre l'intensità dei sentimenti rappresentati e, di più, fa in modo che ogni sintagma s'imponga al lettore per la sua differenza di potenziale linguistica e semantica. Ma questa serie di micro-shock cresce su un traliccio flagrantemente regolare e costruito, così che ad ogni passo la violenza del *pathos* esibisce la sua convivenza con l'artificio, e l'enfaticizzazione tragica dell'insanabilità delle contraddizioni si dispiega su un fondo tutto armonizzato e segmentato geometricamente. È vero però che l'impiego massiccio di figure della tradizione classica non conduce affatto ad una scrittura armonica, classicamente equilibrata: ciò avviene proprio perché il paradigma stilistico dannunziano è caratterizzato dalla esasperata diffusione di ogni suo procedimento.

La ripetizione, figura tipicamente dannunziana, agisce anch'essa come una sorta di *meta-figura*, di struttura di livello gerarchico superiore che impone a tutti gli altri procedimenti la propria regola fondamentale. In altre parole l'aspetto forse più caratterizzante dello stile dannunziano è la *costante ripetizione delle figure stesse*: d'Annunzio ripete e simmetrizza, ma soprattutto ripete senza sosta ripetizioni e simmetrizzazioni. I suoi procedimenti sono in una certa misura evidenti, e proprio per l'esibizione della propria artificiosità, per la ricchezza dell'ornato (sempre sottolineata e posta come sotto la luce di un faretto da palcoscenico) comunicano vistosamente la sensazione di essere in presenza di un « bello stile ». Ma è anche importante notare che la moltiplicazione esasperata dei segni del « bello

stile » rischia di dissolverne alcune caratteristiche di fondo, o almeno di modificarle profondamente. Infatti una geometrizzazione ossessiva non è più soltanto una geometrizzazione: è anche un'ossessione. Di qui nasce il rapporto molto stretto fra suggestione e stucchevolezza, fra evidenza della bellezza ed evidenza della maniera, che si sovrappongono o forse coincidono in una misura che, a pensarci bene, è sbalorditiva. Ma a questo livello si situa anche la presenza, al di là di ogni controllo retorico, di un fondo d'inquietudine reale, non artificiale e forse neanche ben consapevole.

Abbiamo parlato di una *coazione a comparare*, ma c'è anche una *coazione a geometrizzare*, e naturalmente, a chiudere il cerchio, una *coazione a ripetere*, in senso retorico. Tutto questo sembra però derivare, sul piano psicologico, da un bisogno di ripetizione che non è più solo una figura retorica, ma già qualcosa che somiglia alla nevrosi, o se si preferisce, visto il tipo, alla perversione. Alla fine si può dire che d'Annunzio approda alla modernità anche e proprio per la via di un'abnorme dose di classicismo retorico, conseguendo il paradosso, per molti versi vincente poiché è la regola della « bellezza » del suo stile, di un'*effusività rigorosa*, certo, ma di un rigore così maniacalmente perseguito da suggerire non di rado il suo opposto. In questa prospettiva, si badi, c'interessa molto poco mettere in questione la freddezza o la passione dello scrittore, la sua sincerità o meno: il punto è che nel risultato, in ciò che giunge al lettore l'accumulo di simmetrie è davvero così elefantiaco, espanso, da riuscire non di rado a, per così dire, mangiarsi la propria regolarità sotto l'incalzare della sua irrefrenabile progressione. Questo però non impedisce di constatare come gli schemi si prestino alla ripetizione anche nel senso della mera riproduzione meccanica, della dilatazione orizzontale fine a se stessa, specie dopo i « Romanzi della Rosa ». Naturalmente l'uniforme patina aulico-arcaizzante implica anche un uso molto ampio delle più ovvie fra le *figurae per ordinem*, e cioè l'*anastrofe* e l'*iperbato*, che hanno chiara funzione elativa. Ecco alcuni casi di anastrofe:

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che *molte belle cose e rare* sommerge miseramente (*Il Piacere*, 35).

Qualche amatore, incitato dal grido, gittava *una più alta* cifra (ibid., 65).

Riappariva, *mal suo grado* (*Trionfo della Morte*, 771).

Anche nel caso di queste figure d'Annunzio molto evidentemente vuole distaccarsi dall'uso comune, ma senza mettere in crisi la *perspicuitas*:

siamo cioè ancora di fronte ad uno straniamento senza rotture, senza trasgressioni. Non a caso all'impiego amplissimo dell'anastrofe fa riscontro un uso moderato dell'iperbato, contenuto entro i limiti della chiarezza. Per lo più infatti gli iperbati dannunziani sono molto vicini all'anastrofe, come si può ben verificare laddove un sostantivo con due aggettivi, invece di stare in mezzo (inversione rispetto al primo aggettivo) sta alla fine, all'altro capo cioè della coppia attributiva:

Tutte quelle *squisite e rare cose* (*Il Piacere*, 53).

Ma Galeazzo Secinaro era uno de' suoi amici: *bello e gagliardo signore* (*ibid.*, 54).

Ne *Le Vergini delle Rocce* è molto frequente l'iperbato ad inizio di paragrafo, per enfatizzare un elemento del periodo:

Veemente m'appare l'ansietà di quell'aspettazione (*Le Vergini delle Rocce*, 399).

Caratteristica dello stile dannunziano è la straordinaria estensione dell'*isocolon*, a tutti i livelli. Del *dicolon* anzitutto, meno vistoso del *tricolon* perché apparentemente più naturale, ma, ai livelli quantitativi a cui è portato, assolutamente artificioso. Abbiamo appena visto come lo scrittore impieghi sistematicamente due aggettivi per un sostantivo: procedimento di amplificazione, ma anche di simmetrizzazione, e sorretto da un principio di ripetizione, poiché reitera un elemento sintattico con analoga funzione, oltre che con identica referenza semantica:

un incanto *indefinibile, inesprimibile* (*Il Piacere*, 167).

Qui siamo di fronte ad una *dittologia sinonimica*, cioè ad un *dicolon* che amplifica orizzontalmente uno stesso paradigma. È necessario però forse ripetere che ciò che rende decisiva la presenza dell'*isocolon* è la sua diffusione onnipervasiva *a tutti i livelli del testo*, su ogni tipo di struttura:

Di giorno in giorno, la sua prepotenza diveniva più incalzante, e di giorno in giorno la mia anima si avvilita, si rimpiccioliva (*Giovanni Episcopo*, 341).

Qui abbiamo anzitutto una prima struttura binaria, rappresentata dall'opposizione fra i due soggetti: « la sua prepotenza » « la mia anima »; poi abbiamo una dittologia sinonimica nei due verbi relativi al secondo soggetto: « si avvilita, si rimpiccioliva ». Ma vale la pena di notare che la

prima coppia è messa in evidenza dalla ripetizione (epanalessi) della locuzione avverbiale di tempo. E non è casuale che anche l'espressione avverbiale sia a sua volta strutturata su una ripetizione (« di giorno in giorno »): d'Annunzio ama ed usa moltissimo le forme iterative in genere e le locuzioni avverbiali con doppia preposizione in specie. Ma ecco una sequenza di tre coppie (due sinonimiche), che è poi un *tricolon* i cui membri sono a loro volta dei *dicola* se prendiamo in considerazione globalmente le coppie, oppure un *dicolon* semplice (i due complementi di moto a luogo) seguito da un *dicolon* i cui membri sono a loro volta *dicola* (le due coppie di aggettivi) se distinguiamo i termini secondo le loro funzioni grammaticali:

S'atterrò nel sogno e nel prodigio, sicuro e lieve, dismemorato e inconsapevole
(*Forse che sì forse che no*, 1311).

Una delle chiavi di volta dello stile dannunziano, nel bene e nel male, è proprio questo costante intrecciarsi di varie figure, di simmetrie e di ripetizioni, con variazioni molto spesso prodotte appunto dalla compresenza e sovrapposizione di figure diverse. Quasi ogni periodo sintattico raccoglie una molteplicità di figure assolutamente al di fuori della norma. Prendiamo ancora un passo di un'opera retoricamente meno ricca. Indicherò con dei numeri in esponente le espressioni a due membri:

E pure avevo l'intelligenza¹; e pure avevo il cervello pieno di pensieri²; e avevo letto molti libri, e sapevo molte cose¹, e comprendevo molte cose². Una cosa¹, una cosa² sopra tutte comprendevo: – che io ero *perduto*, irremissibilmente. Avevo di continuo, in fondo a me, uno sbigottimento¹, un tremore²; e, da quella sera della ferita, m'era rimasta la paura del sangue¹, la visione del sangue². Le cronache dei giornali mi turbavano¹, mi toglievano il sonno² (*Giovanni Episcopo*, 342).

È facile vedere come una di queste coppie sia un'iterazione (« una cosa ») e come un'altra contenga una ripetizione che accentua il parallelismo dei *cola* (« del sangue »). Ma la coppia dei verbi di conoscenza (« sapevo », « comprendevo ») può essere letta anche come parte di un *tricolon* che comprende la frase precedente (« avevo letto... »), formando un chiaro *climax* ascendente:

e avevo letto molti libri, e sapevo molte cose, e comprendevo molte cose

Con lo stesso sistema dei numeri in esponente, vi propongo un passo de *Il Fuoco*, dove un *dicolon* (una dittologia) precede una coppia di se-

quenze a quattro membri (di cui la prima a sua volta divisibile in due coppie, poiché il terzo e il quarto dei quattro infiniti sono riflessivi), e poi si ripete in modo da precedere, mediante l'iterazione del verbo, un'altra coppia di *dicola*:

In ogni ora¹ in ogni attimo² bisognava^a sperimentare¹, lottare², affermarsi³, accrescersi⁴, contro la distruzione¹, la diminuzione², la violazione³, il contagio⁴. In ogni ora¹, in ogni attimo² bisognava^b tener l'occhio fisso alla mira¹, convergere tutte le energie a quella², senza tregua¹, senza fallo² (*Il Fuoco*, 838).

Si comincia così a vedere bene quanto l'ostinata geometrizzazione dannunziana finisca per assomigliare, prima che ad un linguaggio già bell'e pronto per la propaganda, ad una specie di congegno, di macchinetta che automaticamente moltiplica ogni segmento del testo secondo regole ben collaudate. Ancora più caratteristico dello stile dannunziano, anche perché molto più vistoso, è il *tricolon*. Il suo impiego più ovvio è, al solito, l'aggettivazione:

Non giungeva che il romor sordo, cupo, confuso della vita urbana (*Il Piacere*, 32).

le palpebre di lei gonfie rosse arse dalle lacrime (*Trionfo della Morte*, 804).

Ho un ricordo confuso, vago, interrotto (*Giovanni Episcopo*, 370).

Anche il *tricolon* è particolarmente significativo perché applicato senza soluzioni di continuità a tutte le categorie grammaticali e logico-sintattiche. Ecco una sequenza, fin troppo esemplare, di sostantivi (e di complementi di specificazione):

nelle nudità delle iddie delle regine e delle meretrici (*Il Fuoco*, 625).

Forse ancora più vistosa è l'applicazione della scansione ternaria alle strutture proposizionali. Nell'esempio seguente si ha infatti un *tricolon* fra proposizioni principali, dove va ancora notata l'enfasi sul verbo di percezione:

ed egli rivedeva le lancette luccicanti nell'astuccio di pelle verde, rivedeva la donna che portava via dalla stanza il catino pieno di sangue, rivedeva la mano legata da un nastro nero che s'incrociava sul dorso pieno e molle affondandovisi un poco... (*Trionfo della Morte*, 769).

Ed ecco una serie ternaria di proposizioni dipendenti:

Parve, di poi, ad entrambi, che un velo si dileguasse di su gli occhi loro, che un vapore accolto entro di loro si disperdesse, che un incanto si rompesse (ibid., 697).

Dove si può vedere come anche la sinonimia generalizzata possa andare ben al di là di semplici sostituzioni lessicali per implicare interi archi periodici, dedicati, come in questo caso, a ripetere lo stesso concetto variandolo, e dunque amplificandolo. Ma persino i periodi possono essere membri di un *tricolon*:

Tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole. Avido d'amore e di piacere, non aveva ancora interamente amato né aveva ancor mai goduto ingenuamente. Torturato da un Ideale, non ne portava ancora ben distinta in cima de' pensieri l'immagine (*Il Piacere*, 40).

Su questo piano sta anche l'uso, che appartiene al più tradizionale armamentario dell'enfasi melodrammatica, di disporre in serie ternarie le interrogazioni:

Perché ha parlato? Perché ha voluto rompere l'incanto del silenzio dove l'anima si cullava senza quasi rimorso e senza quasi paura? Perché ha voluto strappare i veli vaghi dell'incertezza e mettermi in cospetto del suo amore svelato? [...]

Perché penso sempre a quelle parole? E perché, quando le ripeto in me stessa, un'onda ineffabile di voluttà mi attraversa? E perché un brivido mi corre per tutte le midolle, se immagino che potrei udire altre parole, altre parole ancora? (*Il Piacere*, 209-210).

Fa davvero impressione l'exasperante instancabile continuità con cui d'Annunzio produce *isocola*, e, appena finita una serie simmetrica, ne costruisce un'altra:

Era un sentimento definitivo e inoppugnabile, come quello di chi si ritrovi in una casa che bruci, o di chi nella montagna sia arrestato da un burrone, o di chi nel deserto abbia bevuto dal suo otre l'ultimo sorso. V'era in lei qualche cosa di compito, come nell'albero che ha dato tutto il suo frutto, come nel campo che è stato mietuto, come nella corrente che è giunta al mare (*Il Fuoco*, 828).

Seguono due sequenze a quattro membri, o *tetracola*. Molto spesso i *tricola* non sono neanche separati o coordinati, ma si innestano direttamente su una dipendenza sintattica:

« [...] Ella, ella era l'idolo che seduceva in lui tutte le volontà del cuore, rompeva in lui tutte le forze dell'intelletto, teneva in lui tutte le più segrete vie dell'anima chiuse ad ogni altro amore, ad ogni altro dolore, ad ogni altro sogno, per sempre, per sempre... » (*Il Piacere*, 27).

Stabilita l'onnipresenza del principio dell'*isocolon*, nulla vieta la sua estensione oltre i tre o quattro membri, a formare *pentacola*, *esacola*, *eptacola* e così via: un *isocolon* con più di quattro membri è tutt'altro che un fenomeno curioso, un *hàpax* retorico. Come già per le sequenze di comparazioni, che sono anche un caso particolare di *isocolon*, i testi dannunziani offrono, sempre in quantitativi massicci a tutti i livelli del testo, strutture seriali di dimensioni molto varie, classificabili secondo il numero crescente di membri. Ecco un *tetracolon* complicato dalla ripetizione:

Giorgio seguiva ogni atto, ogni gesto, ogni moto, ogni voce di lei con tale intensità di attenzione che tutto il resto era come se non fosse. [...] Ma da ogni atto, da ogni gesto, da ogni moto, da ogni voce di lei emanava un potere ineluttabile (*Trionfo della Morte*, 844).

Dove la ripetizione comporta un poliptoto (i membri sono nel primo caso complemento oggetto, poi complemento di moto da luogo), e una fortissima sinonimia, almeno tra i primi tre *cola*. Nel caso seguente invece l'*isocolon* a quattro membri del verbo ne regge un altro simmetrico del complemento oggetto:

I suoi occhi esperti e disperati percorsero la persona che le stava al fianco, la ricercarono, la penetrarono, ne sentirono la forza occulta ma certa, la freschezza intatta, la sanità pura, e quella indefinita virtù d'amore che tramandano come un aroma i corpi casti delle vergini quando hanno attinto la perfezione del lor fiorire (*Il Fuoco*, 643).

E così di seguito troviamo *isocola* a cinque o sei membri:

Egli avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sé, suggerla, averla, possederla in un qualche modo sovrumano (*Il Piacere*, 62).

quando lo spirito, forse memore, forse presago, si dibatte invano per sottrarsi alle abitudini, alle manie, alle bugie, alle smorfie, alle paure, alle infezioni senza numero ond'è composta la vita (*Forse che sì forse che no*, 1195).

O ancora a sette (qui proposizioni principali di cui l'ultima regge un *tetracolon* di dipendenti):

Ella camminò sotto le pergole, andò verso l'acqua, si arrestò sul rialto erboso, si sentì affaticata, sedette su una pietra, si strinse le tempie fra le palme, fece uno sforzo per raccogliersi, per riprendere il dominio di sé, per considerare, per deliberare (*Il Fuoco*, 754).

Ed ecco un altro *eptacolon* scandito internamente da due *tricola* (il primo marcato dall'aggettivo « tutti »), cui segue un ultimo termine riassuntivo che definisce l'insieme cui appartengono tutti i membri della serie³⁶:

Provavano una gioia indicibile a lacerare tutti i veli, a palesare tutti i segreti, a violare tutti i misteri, a possedersi fin nel profondo, a penetrarsi, a mescolarsi, a comporre un essere solo (89).

Dove, allo schema « dettagli – somma », si sovrappone un *climax* ascendente. Si trovano anche *isocola* a otto elementi:

Vorrei che tu sentissi! L'acqua non è più l'acqua; diventa un'anima perduta che urla, che ride, che singhiozza, che balbetta, che sbeffa, che si lagna, che chiama, che comanda (*Le Vergini delle Rocce*, 458).

O addirittura a nove:

E il cuore era pieno di pietà, di rimorso, di rimpianto, di rampogna, di furia, di onta, di supplicazione, di dedizione, di presagio (*La Leda senza cigno*, 1280).

E potremmo andare avanti ancora per parecchio, semplicemente aumentando il numero degli elementi in parallelo. È chiaro però che un *isocolon* protratto oltre certi limiti sconfinava nel campo della nuda *enumerazione*. Ed infatti a d'Annunzio piace molto anche l'*enumeratio*, tipica figura di amplificazione, particolarmente adatta a conseguire una dilatazione orizzontale mediante semplice moltiplicazione degli elementi di uno stesso paradigma semantico. Si può anzi senz'altro parlare di un'ipertrofia dell'enumerazione, come caso limite di *isocolon*, o piuttosto come naturale conseguenza dell'ipertrofia dell'*isocolon*. Si potrebbe anzi, parafrasando lo stesso d'Annunzio, parlare di un « amor sensuale di catalogo »³⁷, di una

³⁶ Si veda ancora H. Lausberg, op. cit., pp. 196-197.

³⁷ L'espressione « l'amor sensuale della parola » sta in *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, p. 192. Mario Praz, nel suo giustamente noto « D'Annunzio e "l'amor sensuale

passione istintiva per l'elenco come modo di prolungare (di amplificare) l'assaporamento delle parole, rispetto alle quali lo scrittore dà l'impressione di comportarsi come fossero cose, quasi disponibili al tatto oltre che all'oralità. Anche gli elenchi, costruiti con sintagmi di estensione variabile, possono contenere al loro interno ulteriori strutture simmetriche ed essere sottoposti a *variatio*. Nell'esempio che segue il nono e il decimo membro sono coordinati per polisindeto invece che per asindeto come i precedenti, e gli ultimi elementi sono disposti in tre coppie di antitesi in parallelo (la prima vale come somma del tutto, mentre la seconda e la terza formano insieme un poliptoto), seguite da un ulteriore elemento definitivamente riassuntivo:

Il mutare degli anni, il tumulto dei sogni, i palpiti della lotta, la rapidità dei trionfi, l'impurità degli amori, gli incantesimi dei poeti, le acclamazioni dei popoli, le meraviglie della terra, la pazienza e la furia, i passi nel fango, i ciechi voli, tutto il male, tutto il bene, quel che io so e quel che io ignoro, quel che tu sai e quel che tu ignori, tutto fu per la pienezza della mia notte (*Il Fuoco*, 649).

Quest'altro è invece, più semplicemente, strutturato su due serie, precedute da un elemento che riassume e introduce la serie:

Ella imitava la danza amorosa delle almee: il pudore il timore la resistenza la languidezza l'abbandono. Ella imitava con la danza il gioco stesso della sua perfidia: la lusinga l'offerta il rifiuto la disfida la lotta, la paura temeraria, il sospiro nella violenza, l'annientamento nel piacere (*Forse che sì forse che no*, 1029).

È bene sottolineare la differenza che esiste fra elenchi di questo tipo, ostinatamente armonizzati e costruiti su paradigmi semantici unitari da cui lo scrittore continua ad estrarre oggetti diversi ma imparentati, e i cataloghi tipici delle poetiche del *bazar* o del « *marché aux puces* », se non de « la rencontre fortuite sur un table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »³⁸. In queste abbiamo infatti delle « *eterotopie* »³⁹, lo

della parola » », scrive: « Se per il D'Annunzio nominare una cosa val quanto enunciare l'essenza stessa, evocarla in forza d'un potere quasi fiabesco, è naturale che serie sonore di nomi non sembrino a lui vaghe enumerazioni, ma piuttosto tengano luogo di sintetiche precise visioni d'una moltitudine d'oggetti », in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1930, 1976⁷ (da cui si cita), p. 353.

³⁸ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, in Lautréamont-Germain Nouveau, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1970, pp. 224-225.

³⁹ Come scrive M. Foucault: « Les utopies consolent: c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent

scontro cioè di diversi paradigmi, il cui costante e traumatico « effetto-sorpresa » ha ben poco a vedere con gli stupori suscitati dall'*admirabilis* retorica esibita da d'Annunzio. La massima infrazione ch'egli può consentirsi nei confronti della preordinata armonia dei propri testi sta nella finzione di un soggetto che trascrive le percezioni nella nuda e casuale *consecutio* con cui si presentano alla coscienza:

Ascolto.

Lo sciacquo alla riva lasciato dal battello che passa.

I colpi sordi dell'onda contro la parete grommosa.

Le grida rauche dei gabbiani, i loro scrosci chiocci, le loro risse stridenti, le loro pause galleggianti.

Il battito di un motore marino.

Il chioccolio sciocco del merlo.

Il ronzio lugubre d'una mosca che si leva e si posa.

Il ticchettio del pendolo che lega tutti gli intervalli.

La gocciola che cade nella vasca da bagno.

Il gemito del remo nello scalmio.

Le voci umane nel traghetto.

Il rastrello su la ghiaia del giardino.

Il pianto d'un bimbo non racconsolato.

Una voce di donna che parla e non s'intende.

Un'altra voce di donna che dice: «A che ora? a che ora?» (*Notturmo*, 282-283)

Questo passo, fin troppo noto per la modernità della sintassi nominale, e citato spessissimo anche perché è difficile trovarne di simili, a ben guardare non è poi così diverso da altre enumerazioni dannunziane. La sequenza degli oggetti infatti, per quanto governata dal caso, rimanda sempre all'unità, fortissima, del soggetto percipiente, non a caso enfatizzato dal verbo iniziale « Ascolto ». Questo predicato regge tutta la sequenza, riducendo in sostanza la serie di proposizioni con ellissi del verbo a una serie di complementi oggetto. D'Annunzio vuole, o deve (il che è già un segno di crisi) ricondurre *tutto* ad un senso unitario. Ciò vale per la

des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquietent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait "tenir ensemble" (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses », in *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9; trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1970, 1978², pp. 7-8.

retorica e la semantica di un singolo elemento, ma anche, a maggior ragione, per il *sensu complessivo* del mondo. Egli può ammettere, ed anzi persegue sempre il *conflitto tragico*, l'inconciliabilità sublime fra due principi, ma non può in nessun modo ammettere l'*infondatezza di ogni principio* e la conseguente, radicale *insensatezza* del mondo, come avviene invece nelle più conseguenti poetiche della contemporaneità. Al massimo egli arriva a sfiorare questa percezione dell'universo nelle opere della vecchiaia ma, anche a prescindere dall'immane carica di esibizionismo e di mistificazione, il mordente del suo tardo nichilismo è relativo: e non è qui che va cercato il d'Annunzio più interessante, né il d'Annunzio più vicino a noi. Non a caso nella sua produzione ultima le amplificazioni catalogiche aumentano, perché, lungi dall'esprimere un « prosciugamento » dei consueti modi amplificatori, sono, tutt'al contrario, anch'esse sintomo di un accresciuto manierismo. Ma ecco ancora un esempio significativo di enumerazione:

Dinanzi a lei erano le piccole cose dilette, strane, diverse, quasi tutte prive di pregio: il piede d'una bambola, un cuore d'argento *ex-voto*, una bussola d'avorio, un orologio senza quadrante, un lanternino di ferro, un orecchino scompagnato, una pietra focaia, una chiave, un suggello, altre minuzie: ma tutte consacrate da una memoria pia, animate da una credenza superstiziosa, toccate dal dito dell'amore o della morte, reliquie che parlavano a un'anima sola e le parlavano di tenerezza e di crudeltà, di guerra e di tregua, di speranza e di abbattimento (*Il Fuoco*, 856).

Il passo è suggestivo, per le caratteristiche dimesse degli oggetti, nonché per la tenerezza straziante dell'occasione che rimette insieme i frammenti di questo minuscolo museo portatile del ricordo: la Foscarina sta per partire, cioè sta per riprendere il suo destino di eterna nomade, di eterna sradicata, lasciando definitivamente Stelio. Lasciamo perdere i soliti procedimenti amplificatori, le simmetrie, le sinonimie, lasciamo perdere anche il fatto che tra questi teneri oggettini rotti e scompagnati ci sia, nientemeno, anche una celeberrima incisione di Dürer (anzi, « di mano d'Alberto Duro », 857⁴⁰), su cui d'Annunzio spende senza meno un paio di pagine. Lasciamo perdere persino il fatto che questi oggetti-amuleti « parlino », e così eloquentemente, laddove gli oggetti novecenteschi tendono ad imporsi

⁴⁰ Si tratta di *Melencolia I*; sulla presenza del Dürer nell'opera dannunziana si veda L. Ritter Santini, «Il Cavaliere e la Malinconia. D'Annunzio, Dürer e Thomas Mann», in *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986.

per la loro brutta cosalità, per la loro alterità e il loro incoercibile silenzio, rispetto al quale ogni significato o ricordo ad essi annesso si qualificherà fin dal primo momento come un'aggiunta soggettiva, se non come un arbitrio. Ciò che allontana decisamente questo passo da noi è la convinzione pervicace che questi oggetti, come tutto, rimandino ad un *sensu*, e altissimo. In questo caso, il *destino* reciproco della Foscarina e di Stelio, la cui oggettività trans-soggettiva *giustifica* senza ombra di dubbio il dolore dell'allontanamento e della perdita patito dalle singole persone, neutralizzando con la maggior forza di una *positività ontologica* il peso relativo di una *negatività esistenziale*, assegnata in questo caso, come spesso in d'Annunzio, alla figura femminile.

Tornando all'analisi retorica delle figure di enumerazione, è molto frequente il modulo che fa seguire (o precedere) una serie da un ultimo membro che esprime l'insieme a cui tutti gli altri appartengono, e che dunque funge da somma o ricapitolazione:

Guardarono insieme i gioielli del Settecento, le fibbie e i diademi di *stras*, gli spilli e gli orologi di smalto, le tabacchiere d'oro, d'avorio, di tartaruga, tutte quelle minuterie d'un secolo morto, che in quella chiara luce mattinata formavano una ricchezza armoniosa (*Il Piacere*, 299).

Questo schema, usato con frequenza impressionante, caratterizza anche sequenze di estensione contenuta. Nel passo seguente il termine che funge da somma finale è poi anche seguito dalla ripetizione dell'ultimo membro della serie. In questo modo si ha anche un'altra figura di simmetria, la *redditio*⁴¹:

Si udivano gorgheggi di uccelli prossimi e lontani. Si udi il muggio di un bove; poi, un belato; poi, il pianto di un fanciullo. In un intervallo tutte le voci tacquero; e si udi solo quel pianto (*Trionfo della Morte*, 851-852).

Nel momento in cui lo schema « dettaglio-somma » si applica a dati od eventi di una situazione narrativa, ecco che assume senz'altro il carattere di una *recapitulatio*:

Tutte le particolarità del giorno terribile gli tornarono alla memoria: – l'annuncio improvviso portato alle Torrette di Sarsa, verso le tre del pomeriggio, da un corrie-

⁴¹ Cioè lo schema /x...x/; H. Lausberg, op. cit., pp. 141-142.

re ansante che balbettava e piagnucolava; il viaggio fulmineo, a cavallo, sotto la gran canicola, su per le coste infiammate, e nella corsa i subìti mancamenti di forza che lo facevano pericolare; e poi la casa tutta piena di singhiozzi, piena d'uno strepito di porte sbattute dalla raffica, piena del rombo ch'egli aveva nelle arterie; e infine l'entrata impetuosa nella stanza, la vista del cadavere, le tende che si gonfiavano e garrivano, il tintinno dell'acquasantiera su la parete... – (*Trionfo della Morte*, 791).

Qui si vede anche abbastanza bene come il descrittivismo dannunziano costruisca una rappresentazione in cui dati descrittivi e snodi diegetici possono essere giustapposti paratatticamente e trattati allo stesso modo. È un aspetto molto importante della costruzione del testo narrativo dannunziano. Lo scrittore infatti accentua vistosamente il relativo parallelismo dei *verba percipiendi* e dei *verba recordandi*, mediante la modalità del ricordo così intenso da essere perfettamente equivalente ad una visione *in praesentia*. In questo modo il ricordo può introdurre descrizioni particolareggiate come quelle prodotte durante lo svolgimento dell'azione. Ma accade anche un'altra cosa. La struttura narrativa dei romanzi dannunziani è piuttosto semplice, ma sull'asse principale della diegesi s'innestano, come rievocazioni dai protagonisti, molti sotto-racconti. Quasi sempre *descrizioni di azioni* che amplificano il racconto, più che veri *eventi* narrativamente determinanti, questi ricordi spesso funzionano come delle *citazioni*. Il fenomeno è trasparente quando si evocano con dovizia di particolari episodi di un passato anteriore all'esistenza di chi racconta, e frutto di letture (più o meno esplicite). In questo modo tutto collabora ad una sorta di ipotiposi continuata, di enfattizzazione senza sosta di un *ego* senziente-pensante-rammemorante-citante che è in definitiva l'argomento principale della rappresentazione. Ma proviamo ora ad esaurire la *recensio* delle figure di simmetria sintattica. Parente stretto dell'*isocolon*, e dunque frequentissimo, è il parallelismo. Eccone uno doppio, complicato dalla ripetizione:

un elemento quasi direi intermedio, di natura ignota, men semplice d'uno spirito, più sottile d'una forma, ove la passione si raccoglie come in un ricettacolo, onde la passione s'irradia come da un focolare (*Il Piacere*, 69).

Spesso combinato con ripetizione e variazione, il parallelismo può anche svilupparsi ad una certa distanza:

C'è, là dentro, come un cupo rombo, lo stesso rombo che pare sia in fondo a certe conchiglie sinuose; e non altro è che il rumore delle mie vene. Ed ella anche forse

ode quel rombo; e non altro è che il rumore delle sue vene (*L'Innocente*, 445).

Inutile dire che, come parallelismo e *isocolon* si sovrappongono, così anche si daranno elenchi paralleli. La distanza fra una sequenza di periodi monoproposizionali paralleli e la sintassi nominale del brano citato del *Notturmo* è molto piccola:

Il bambino piangeva più forte. I passerì in cima al gran pino levavano un clamore accorante. Un cane latrava nelle vicinanze, fra i tronchi deformi degli ulivi. La luna cominciava a segnare le ombre (*Trionfo della Morte*, 855).

Naturalmente il parallelismo può essere rovesciato e dare luogo ad un chiasmo. Nella sua esasperata pratica dell'*isocolon* lo scrittore abruzzese non di rado costruisce serie composte da chiasmo e parallelismo combinati, che sono poi varianti complesse di *tricolon*. Nell'esempio seguente la prima combinazione (con i sostantivi in omoteleuto) è seguita da un'ulteriore *tricolon*, in cui il secondo e il terzo elemento reggono ciascuno un *dicolon*:

Quel che era indomato dolore e furore imbellesse e orrore attonito, si restrinse, si concentrò nello sguardo e nell'alito, divenne angusto e attivo (*Forse che sì forse che no*, 1056).

Quanto all'antitesi, la sua importanza è fortemente accentuata dalla costitutiva predisposizione ad essere messa al servizio di una condizione psicologica tipica di tutto il tardo Romanticismo-Decadentismo, e in d'Annunzio riproposta costantemente: l'ambivalenza emotiva. Si parlerà così di « congiunzioni terribili e soavi » (*Il Piacere*, 296), del « peso dolce e angoscioso del silenzio » (*L'Innocente*, 431), o si dirà che « Ella soffriva e gioiva » (*Le Vergini delle Rocce*, 516). Antitetica per d'Annunzio è anche la coppia di aggettivi (in rima) « grave e soave » (dal latino « *gravis dum suavis* »), che nella vita privata applicava a Barbara Leoni, e che nell'opera assumerà la funzione di uno stereotipo sintattico-semanticò (*Il Piacere*, 61, 178; *Trionfo della Morte*, 681, e in latino 717, 832, 934; ma già in *Lettere a Barbara Leoni*, 273, 344, 434; e anche in *Favole mondane*, 81).

Anche l'antitesi si presta, nonché ad effetti di generica *admirabilis* retorica, alla dilatazione automatica di un paradigma semantico dato, che viene approfondito ed ampliato per via di antonimi invece che di sinonimi, ma in sostanza secondo le consuete regole di amplificazione orizzontale sistematica:

anche una volta si formò qualcosa di breve e d'infinito, qualcosa di fuggevole e di eterno, di consueto e d'incomparabile (*Forse che si forse che no*, 1130).

Nel d'Annunzio maturo non di rado la coazione a dilatare, per via di antitesi che vorrebbero essere sbalorditive, approda a esplosivi risultati di comicità involontaria:

Perché non poteva ella nascere da quella parola, morire di quella parola? (ibid., 954)

Esemplare del tardo manierismo dannunziano è l'analogia antitesi « vita » – « morte » del passo che segue, trasformata in una doppia antitesi parallela imperniata su una doppia figura etimologica:

È fisso, con tutti i lineamenti immobili, con le fulve ciglia senza battito, più vivo della vita e più morto della morte, simile a un ritratto magnetico... (*La Leda senza cigno*, 1353)

Ma certo l'antitesi prolungata non è specialità esclusiva del d'Annunzio tardo; nel brano seguente la sostiene anche una reminiscenza della prolungata antitesi botanica che apre il canto XIII dell'*Inferno* dantesco:

Le foglie morte si mescevano quivi con le viventi nuove, gli stecchi aridi con i virgulti, i cadaveri coi neonati vegetali, in un denso intrico allegorico (*L'Innocente*, 513).

Nel testo dannunziano l'antitesi penetra un po' dovunque, e talvolta è quasi nascosta; nel passo che segue l'opposizione fra « pieno di » e « senza » passa in secondo piano rispetto ai due *tricola* retti dalle espressioni antitetiche, e soprattutto rispetto alla sostanziale affinità di significato delle due serie, che mostrano entrambe fenomeni ripugnanti di malattia e di decadimento fisico:

Talune erano piene di piaghe, o di croste, o di cicatrici, senza denti, senza cigli, senza capelli (*Trionfo della Morte*, 898).

Quantitativamente molto notevole e anche la presenza della figura del chiasmo, che è poi una forma di parallelismo complicato: « Dopo una lontananza così lunga, piena di misteri, muta e inesorabile; dopo una così lunga attesa » (*Il Piacere*, 29); « da un fiore umile a un alto ramo » (*Trionfo della Morte*, 846); « prima Anatolia, Massimilla ultima » (*Le Vergini del-*

le Rocce, 455). È ancora molto notevole che un procedimento così marcatamente retorico si ritrovi anche nella corrispondenza privata, a conferma che l'elazione comincia fuori dal testo letterario, o piuttosto che anche la non-letteratura è da d'Annunzio perennemente vissuta come occasione di letteratura. Ecco un passo del *Trionfo della Morte* (713) che deriva direttamente dalle *Lettere a Barbara Leoni* (127), rispetto alle quali anzi ha una ripetizione in meno: «Io non avrò mai mai la pace intera e l'intera sicurezza».

Abbiamo già visto come lo scrittore complichì anche una struttura complessa come il chiasmo, in genere mediante il parallelismo. Nell'esempio seguente indicherò con lettere in esponente i tre termini della figura:

Il canto^a dietro a noi^b si dileguava^c [...]. Dietro di noi^b si dileguava^c il suono delle campane^a (*Il Piacere*, 227).

È però sempre necessario tener presente, anche per non sottovalutare la complessità dei procedimenti dannunziani, come l'onnipervasività delle figure retoriche comporti una loro espansione dai sintagmi minimi fino a interi periodi:

L'uomo potrà infondere nelle apparenze create tutta la sua sostanza, ma non riceverà mai nulla in cambio^a. Il mare non gli dirà mai una parola intelligibile^b. La terra non gli svelerà mai il suo segreto^b. L'uomo potrà sentire tutto il suo sangue correre nelle fibre dell'albero, ma l'albero non gli darà mai una goccia della sua linfa vitale^a (*Trionfo della Morte*, 801).

Inutile dire che d'Annunzio adopera spessissimo anche il *climax*, che gli permette di unire *pathos*, cioè amplificazione verticale, e sinonimia, cioè la forma più banale dell'amplificazione orizzontale. Con grande frequenza tutto questo prende forma sull'onnipresente *tricolon*: «la bocca ambigua, enigmatica, sibillina» (*Il Piacere*, 329); «quella sua andatura molle e ritmica e affascinante» (ibid., 348). Ma citerò un passo de *Il Piacere*, dal diario di Maria Ferres, dove il racconto (il ricordo) di un organo visto assieme ad Andrea Sperelli accende una sorta di festival di figure retoriche con due *climax* molto ravvicinati. Dopo aver messo l'accento sul suo ricordo, Maria passa a sottolineare un'altra azione mentale, quella di «pensare», e, dopo averla fatta precedere da un'espressione di ricapitolazione costruita su un poliptoto in chiasmo, fa partire un'enumerazione di luoghi dotati di grandi organi, cui segue un *climax* esemplarmente iperbolico (con al suo interno vari *dicola*, nonché una rima e due antitesi di cui una etimologica):

Io penso ai massimi organi delle cattedrali massime, a quelli di Amburgo, di Strassburgo, di Siviglia, della badia di Weingarten, della badia di Subiaco, dei Benedettini in Catania, di Montecassino, di San Dionigi. Qual voce, qual coro di voci, qual moltitudine di grida e di preghiere, qual canto e qual pianto di popoli eguaglia la terribilità e la soavità di questo prodigioso strumento cristiano che può riunire in sé tutte le intonazioni da orecchio umano percettibili e le impercettibili ancora? (212)

Col paragrafo che segue si passa all'atto del « sognare », che introduce, a tacer d'altro, prima un *pentacolon* di cui l'ultimo termine è una comparazione, poi una sequenza ternaria di comparazioni, infine un'altra comparazione che introduce il termine protagonista del *climax* (che è chiuso da una pseudo-somma), cioè ancora l'organo:

Io sogno: – un Duomo solitario, immerso nell'ombra, misterioso, nudo, simile alla profondità d'un cratere spento che riceva dall'alto una luce siderale; e un'Anima ebra d'amore, ardente come quella di San Paolo, dolce come quella di San Giovanni, molteplice come mille anime in una, bisognosa d'esalar la sua ebrietà in una voce sopraumana; e un organo vasto come una foresta di legno e di metallo, che, come quel di San Sulpizio, abbia cinque tastiere, venti pedali, cento otto registri, più di settemila canne, tutti i suoni (212-213).

Finale davvero fin troppo esemplare, poiché non solo l'enumerazione vi assume la nuda evidenza accumulatoria di una serie di numeri, ma anche il *climax* vi prende la forma infantilmente flagrante della progressione di cifre crescenti. Con il che dovrebbe però esser già stato in abbondanza mostrato come, anche là dove d'Annunzio sembra impiegare la figura della *mixtura verborum*, cioè dell'accumulazione caotica, in realtà siamo sempre di fronte ad un'accorta sovrapposizione controllata di diverse figure: nella geometria dannunziana la *variatio* è sovrapposizione di due procedimenti simmetrici, più che fuoruscita dai moduli armonizzanti.

I.3.2. *Le forme della ripetizione.*

Per concludere l'analisi della retorica dannunziana è necessario soffermarci ancora sulle figure propriamente iterative. La più semplice, la *geminatio*, cioè la mera ripetizione, è molto impiegata, ma sempre entro limiti ben definiti. Ci sono infatti moltissime figure di *geminatio*, ma non viene mai superata la tripla ripetizione, del tipo: « Rose rose rose piovevano da per tutto » (*Il Piacere*, 218). Inoltre, come già notato, l'iterazione è costantemente combinata con la variazione e con le figure di posizione. In questo modo l'effetto intensificante della ripetizione va sempre di conserva con

l'esibizione delle risorse retoriche, così da non tradire mai l'intenzione di sottolineare l'esteticità del proprio discorso. Probabilmente un buon metro della natura dell'impiego dannunziano della ripetizione la può dare un autore come Campana, certo ricchissimo sul piano linguistico e stilistico di forme derivate da d'Annunzio, alle quali tuttavia fa subire una violenta torsione proprio mediante un uso esasperato dei procedimenti iterativi. Nel poeta del *Canti Orfici* questi procedimenti sono anzitutto organizzati in sequenze parossistiche, in cui gli artifici retorici sono tutt'altro che assenti (a cominciare da un'attenta e complessa *variatio*), ma anche molto lontani da qualsiasi simmetrizzazione armonizzante. Il risultato è che nei testi di Campana i critici hanno letto i segni di un disordine linguistico, di un'assoluta *anti-retorica*, laddove si trattava invece di una ricombinazione, decisamente originale e perciò di non ovvia identificazione, di ripetizione e variazione, tale da produrre sul lettore l'effetto di una violenza emotiva incontrollata, e l'impressione di un testo così privo di artifici da veicolare direttamente *l'ineстетico*.

Con d'Annunzio, è chiaro, di impressioni del genere non si parla neanche, per quanto anche la ripetizione sia presente, come quasi tutte le figure caratterizzanti del suo discorso, in quantità tali da diventare alla lunga inquietanti. Sul piano retorico però la *geminatio* dannunziana rientra in gran parte nella fenomenologia più tradizionale, e anche più ovvia, dei procedimenti di enfaticizzazione tragica, o, se si preferisce, melodrammatica:

la nudità di Elena entrava nei gruppi infami delle vignette incise dal Coigny, prendeva attitudini di piacere già note al passato amore, si piegava ad attitudini nuove, si offeriva alla lascivia bestiale del marito. Orrore! Orrore! (*Il Piacere*, 332)

Oppure ecco Andrea Sperelli che rimpiange la pura solitudine di Schifanoja di contro alla corrotta Roma:

Oh mare! Oh mare sereno! (*ibid.*, 338)

Anche enfatica, sia pure in modo meno gridato, è la ripetizione che ribadisce e intensifica l'affermazione che qualcosa è definitivamente perduto, secondo quello che potremmo chiamare il *pathos della definitività*:

le nostre labbra non si sarebbero forse unite mai più, mai più (*L'Innocente*, 373).

Molto frequente è anche la ripetizione che vuole rendere, quasi fonosimbolicamente, l'idea di un movimento o più in generale di un fenomeno continuo o reiterato:

E il flauto invisibile sonava, sonava... (*Trionfo della Morte*, 700).

Oh se ti dicessi, Giorgio, certe giornate lunghe, lunghe, senza fine... Io lavoro, accanto alla finestra; alzo gli occhi e incontro gli occhi suoi che mi guardano, che mi guardano... (ibid., 745).

Si vede bene come l'intensificazione puramente emotiva venga sempre raffreddata dall'evidenza dell'artificio: qui quell'altra ripetizione, simmetrica, « gli occhi [...] gli occhi suoi », con tanto di anastrofe del possessivo, che controlla il patetismo più naturale delle altre due ripetizioni. Il fatto è che in d'Annunzio l'*intensificazione emotiva* non può mai subordinarsi quella *linguistico-retorica*, perché appunto il sentimento più importante da comunicare al lettore è la gratificante certezza di compiere un'esperienza di valore estetico. Tutto il resto viene dopo. Ciò non impedisce naturalmente all'iterazione di produrre effetti suggestivi, come in questa serie di tre triplici ripetizioni:

E un oriuolo a pendolo segna sempre un'ora; e gli specchi ripetono ripetono ripetono sempre le stesse attitudini; e la *Gavotta* continua, continua, continua sempre dolce, sempre piana, sempre uguale, eternamente (*Il Piacere*, 232).

Dove staremmo quasi per pensare appunto a un Campana, o a un simbolista alla Verlaine, se non fosse che il gruppo delle ripetizioni amplifica sempre lo stesso concetto, per di più usando sempre il *tricolon* (anzi un *tricolon* di *tricola*), e che l'ultima sequenza è in *climax* di senso e di estensione sintattica; senza contare l'orologio che diventa « oriuolo » e così via. Un discorso pressoché identico a quello fatto per la *geminatio* si può fare per l'*epanalessi*, cioè per la ripetizione di più di una parola. Tipiche per esempio di un uso enfatico dell'*epanalessi* sono molte conclusioni dei paragrafi del diario di Maria Ferres, né in questo d'Annunzio obbedisce a intenzioni mimetiche, caricando di più il tono per esigenze di verosimiglianza:

m'è rimasta nella memoria e non mi va più via, non mi va più via! (*Il Piacere*, 222)

Naturalmente, e scusate la tautologia, d'Annunzio è sempre d'Annunzio, e, per esempio, l'*epanalessi* sado-masochista pronunciata da Isabella Inghirami era di una violenza tale da spaventare non solo i ben pensanti dell'epoca ma anche molti di oggi:

L'amore che io amo è quello che non si stanca di ripetere: « Fammi più male, fammi sempre più male » (*Forse che sì forse che no*, 872).

Va osservato fra l'altro che lo stesso titolo *Forse che sì forse che no* è una ripetizione di più di una parola con una *variatio* che crea un'antitesi: ancora, dunque, un caso di ripetizione-variazione, ma innestato su una vistosa simmetria. Abbastanza frequente è anche la *reduplicatio* o anadiplosi, cioè l'iterazione di una parola o di un gruppo di parole rispettivamente alla fine di un'unità sintattica e all'inizio di quella seguente:

si trattenne con un sentimento quasi di gelosia, pensando che la sorella avrebbe potuto addolorarsi e intenerirsi su la memoria del morto. La memoria del morto apparteneva a lui solo (*Trionfo della Morte*, 741).

Forse io vedo il suo sogno. E il suo sogno ha forse per causa la perturbazione che incomincia nei suoi organi e che aumenterà sino all'accesso (ibid., 918-919).

L'enfaticizzazione della parte iniziale o finale di un'unità sintattica avviene anche, è chiaro, mediante le due figure forse più praticate della ripetizione a distanza, cioè l'anafora e l'epifora. La seconda è relativamente rara, e comunque più frequente dopo il ciclo dei « Romanzi della Rosa »:

cavalcavo su la via di Rebusa novamente solo. Qualche viva parte di me era rimasta nel grande claustro, ma pur tuttavia sentivo nell'intimo la gioia d'esser novamente solo (*Le Vergini delle Rocce*, 498).

L'anafora è invece molto più usata, quasi forma naturale di un discorso così sistematicamente ridondante ed amplificativo:

Pochi attimi, già trascorsi! Non li riscosse un soffio del vento, non il tuono di un'onda, non un muggito, non un latrato, non una voce umana ma l'ansia medesima che sorgeva dalla loro gioia troppo forte. Pochi attimi, già trascorsi, irrevocabili! (*Trionfo della Morte*, 836)

Molte strutture caratteristiche dello stile dannunziano hanno una naturale predisposizione anaforica. Così l'*enumeratio*:

Non gli argini verdi, non le pallide vie diritte, non i canali molli, non i filari di salci di pioppi di gelsi; non acque, non ombre, non arte agreste di festoni e di ghirlande; ma una terra senza dolcezza, un paese di sterilità e di sete, una landa malvagia, un deserto di cenere (*Forse che sì forse che no*, 1041).

Alla stessa enfaticizzazione dell'atto della percezione, che introduce serie paratattiche di oggetti percepiti, basta soltanto la ripetizione del *verbum percipiendi* per trasformarsi in anafora:

Vedo i fili d'erba che tremano. Vedo un ciuffo di trifogli, e non v'è quello di quattro foglie. Vedo le conchiglie lucenti, e ve n'è una fatta come un'orecchia (*La Leda senza cigno*, 1348).

Anche per l'anafora si registra un considerevole aumento con *Le Vergini delle Rocce*, un'ulteriore crescita con *Il Fuoco* e un'espansione abnorme con il *Forse che sì forse che no*:

Ella era curva, annodata in sé stessa.

– Non era nato un sogno in te?

Ella vedeva sé inchiodata allo stipite della porta nella stanza del labirinto.

– Avevi udito una parola d'amore?

Ella sentiva su sé la macchia del sangue voluttuoso.

– Speravi; è vero? Speravi?

Ella sentiva su sé le lagrime della veglia funebre.

– Te l'ha tolto.

Ella si sentiva pronta a balzare, armata d'artigli.

– Leva il viso. Guardami. Parla. Non avere onta.

Ella gli rispondeva senza parole: «Parlami tu ancora, parlami di lui. Muovimi il coltello nella piaga. Tormentami. Vuoi che io la odii? La odio. Vuoi che t'aiuti a odiarla?»

Egli le si chinò fin su i capelli, abbassò ancor più la voce.

– Credi ch'io non sappia che quella notte andasti su la brughiera, sola?

Ella sussultò, ma non levò il capo.

– Non parli. Ah, s'io potessi vendicarti!

(*Forse che sì forse che no*, 973)

Spesso lo scrittore enfatizza i pronomi personali, soprattutto di terza persona, ponendoli ad inizio di frase o di periodo. In qualche caso però la pervicacia dell'anafora sfiora la sciattezza stilistica, come in una stucchevole serie alternata di « egli » - « ella » del *Fuoco*, dalla pagina 690 fino, nientedimeno, alla 706. Quando però è meno ovvia, e di estensione maggiore, l'anafora può assumere la consistenza di un *leit-motiv*, come nella prolungata ripetizione a inizio di paragrafo del ritornello (dannunzianamente significativo) « La vita è bella » nella *Licenza de La Leda* (1333-1340). Già si è visto poi come l'incrocio di *figurae per ordinem* e ripetizione, più o meno variata, produca un gran numero di chiasmi con ripetizione: « sognava da anni nell'ombra e da anni invano aspettava » (*Le Vergini delle Rocce*, 434); « adorare e obbedire, obbedire e adorare » (ibid., 480); « la pietra multiforme e multanime ([...] la pietra multanime e multiforme » (*Il Fuoco*, 609); « Nessuno aveva pietà di lei; ella non aveva pietà di nessuno » (*Forse che sì*

forse che no, 1111). Tutte le figure di ripetizione variata sono presenti in abbondanza. Così anche l'*annominatio*:

Un giorno la sentii ridere; e il suo riso m'irritò, mi fece quasi ira (*L'Innocente*, 406).

la sua pelle serba il buon colore di frumento e la ferma grana, conciata all'uso nostro, all'uso d'Italia, non con la vallonea spenta nell'acqua di mortella, ma col sale e col sole (*La Leda senza cigno*, 1360).

Non si può dire però che l'*annominatio* sia caratteristica di d'Annunzio, perché troppo compromessa con intonazioni non solenni, anzi spesso caratteristica dello stile comico senz'altro. Piuttosto a d'Annunzio piace un procedimento d'intonazione decisamente più classicistica come la *figura etimologica*, che compare in proporzioni impressionanti. Si veda solo qualche esempio dal *Piacere*: « serenava il suo pensiero alla serenità degli orizzonti » (136); « bianca della fresca bianchezza » (206); « passano con passo incurante » (207); « Per quattrocento bruti, morti brutalmente! » (295); « profumato del profumo » (296); « sotto il riflesso del sogno dianzi sognato » (314); « rigidi, d'una rigidità paralitica » (331); « rideva d'un riso irridente » (333, giocata su tre elementi); « qualche cosa di molle che ammolliva » (335). Né meno ricco di figure etimologiche è *L'Innocente*; eccone tre in poche righe:

Ella sorrideva con un sorriso tenue, stancamente. Aveva le palpebre un poco arrossite; ma sotto quella stanchezza delle palpebre gli occhi le ardevano d'un ardore febbrile (*L'Innocente*, 466).

Piuttosto ci sarebbe da notare la tendenza alla stereotipizzazione di questa come di altre figure, per cui si creano moduli fissi, o ripetibili con varianti minime, che percorrono tutto il *corpus* dannunziano, e che evidentemente si consolidano in relazione a significati importanti, consciamente o meno. Così per esempio creano poco meno che un impianto formulaico, ma, si badi bene, fondato sulla ripetizione, figure etimologiche del tipo « sognare un sogno », « inebriarsi di un'ebbrezza », « soffrire d'una sofferenza », « cantare una canzone », « ardere d'un ardore », « ridere d'un riso ». Anche nel caso della figura etimologica assistiamo a varie e talvolta complesse ricombinazioni con altre figure di simmetria. Così nel passo seguente si hanno tre figure etimologiche, di cui le prime due formano una sequenza di tre proposizioni parallele, che formano un *tricolon*, con una *variatio* evidentemente studiata proprio nel terzo elemento, che smentisce

la formula iterativa, ma per poter avviare un'amplificazione comparativa al cui interno è posta la terza figura etimologica:

non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo (*Il Piacere*, 17).

Molto caratteristica della scrittura dannunziana è poi un'altra ripetizione variata, che consiste nella ripetizione parallelistica (asindetica o polisindetica) di una parola (generalmente di un verbo), ma con il prefisso cambiato: « apparivano e sparivano » (*Il Piacere*, 88, 175, 334; *L'Innocente*, 647; *Trionfo della Morte*, 897; *Forse che sì forse che no*, 1003); « Spinta e respinta » (*Il Piacere*, 235); « passando e ripassando » (*Trionfo della Morte*, 733); « pareva gonfiarsi e sgonfiarsi » (ibid., 783). Qualche caso con sostantivi e aggettivi: « un'offesa, una difesa » (*Giovanni Episcopo*, 391); « discorde e concorde » (*Forse che sì forse che no*, 1072); « Cose visibili ed invisibili » (*La Leda senza cigno*, 1236); « prove e riprove » (ibid., 1343). Si capisce bene che questo modulo piaccia a d'Annunzio: infatti al suo interno troviamo anzitutto una combinazione di ripetizione fonica, cioè una quasi *geminatio*, e di ripetizione sintattica. Inoltre sul piano semantico esso crea essenzialmente due possibilità, entrambe molto consone alle predilezioni dello scrittore: l'antitesi (« apparivano e sparivano », « gonfiarsi e sgonfiarsi », « visibili ed invisibili »), oppure la sottolineatura della ripetizione di un'azione, mediante la doppia ripetizione formale (« passando e ripassando », « prove e riprove »).

Tipico di un'onnipervasiva iterazione variata è anche il poliptoto, che a sua volta aumenta dopo il *Trionfo della Morte* e soprattutto dopo *Le Vergine delle Rocce*. Ma, al solito, la tendenza generale è costante, e già il *Giovanni Episcopo* è letteralmente gremito di poliptoti e figure etimologiche: « L'uomo divorato dal vizio, l'uomo che si dibatte nelle branche del vizio e si sente divorare » (360); « non poter disgiungere da un'immagine ignominiosa un'immagine innocente » (375); « ed io sentivo che egli mi sentiva soffrire » (381). Molto spesso la figura è protratta oltre la più consueta ripetizione di due elementi:

Nessuno saprà mai quanto l'ho amata; nessuno. Ella non l'ha mai saputo; non lo sa. Io, io so ch'ella non mi ha mai amato neppure per un giorno, neppure per un'ora, neppure per un momento (ibid., 366).

Dove sono assai evidenti le svariate ripetizioni, l'antitesi semantica

(che comporta parallelismo sintattico), e il finale *tricolon*, che tanto per cambiare è anche un *climax*. Modulo davvero ideale per una strategia iterativa e sinonimica, il poliptoto è così frequente da costituire una sorta di traliccio su cui si appoggia la torsione delle normali ridondanze testuali verso una ridondanza abnorme. Quasi naturalmente, e talvolta quasi inavvertitamente, questa figura spesso si raddoppia, coinvolgendo contigualmente diverse categorie grammaticali:

La mia tristezza attraeva la sua tristezza, come la luna attrae le acque del mare (*Il Piacere*, 227).

O insieme elementi dello stesso livello e di livello diverso:

Soli, col sentimento di chi solo contempla la più segreta delle segrete cose, avevano contemplato (*Trionfo della Morte*, 701-702).

la bocca cercò la bocca che la cercava. L'una s'imprese nell'altra (*Il Fuoco*, 672).

D'Annunzio lavora sempre sul confine insidioso che separa una ridondanza esasperata, ma retoricamente governata, dal vero e proprio pleonasmismo. Il confine viene passato moltissime volte, ma, poiché questo avviene in un ambiente colorato, in senso retorico, fino all'inverosimile, il lettore per lo più non percepisce l'elefantiasi della sinonimia. È assai probabile però che l'impressione di terribile noia che attanaglia molto spesso (sfido chiunque a negarlo) il lettore dei romanzi dannunziani abbia a che fare anche con queste caratteristiche stilistiche oltre che con la ben nota povertà narrativa. È importante insistere sulla rilevanza quantitativa di questo tipo di moduli iterativi, che implicano ripetizione semantica o almeno sinonimia, poiché essi caratterizzano la prosa liricizzante dannunziana *più* di altri procedimenti di ripetizione poetizzante, come l'allitterazione, l'assillabazione, la rima o l'omoteleuto, e la stessa presenza di misure versali o quasi-versali. Indubbiamente questi procedimenti sono largamente testimoniati; per esempio l'allitterazione:

Tra le innumerevoli righe oblique dell'acqua si *avanzava* piano un *vapore*, a similitudine d'un *velo* tenuissimo che passasse a *traverso* corde d'acciaio tese e continuamente *vibranti*. La monotonia del *croscio* non era interrotta da alcun altro strepito più *vivo* (*Il Piacere*, 236).

Protesa, ella ripeteva la sillaba sibilante, con un misto d'irrisione e di voluttà selvaggia (*Forse che sì forse che no*, 866).

Che può diventare assillabazione:

Ogni speranza era spenta (*Il Piacere*, 142).

Dove c'è anche una quasi-consonanza, che può essere ancora più marcata e combinata con altre figure, come nel passo seguente, che esibisce una *variatio* prosodica (tronca - piana - sdrucchiola) su una fitta trama di allitterazioni e consonanze (*r*-, *-g*-, *-s*-), e sulla ripetizione di una stessa sequenza vocalica (*-i*-, *-o*):

Ella rigò d'un riso esiguo la sua malinconia (*Forse che sì forse che no*, 1032).

Ancora una volta si nota un incremento dopo *Le Vergini delle Rocce* e poi dopo *Il Fuoco*; né mancano episodi di enfattizzazione maldestra per eccesso di confidenza, al limite del *calembour*:

Il mio spirito era fervido, fertile e fatale come nel principio dell'amore (*La Leda senza cigno*, 1233).

E pezzi la cui suggestione fa perdonare il flagrante esibizionismo, come in questo complesso gioco fonosimbolico orchestrato su una prolungata allitterazione in *s* e in *f*, nel lungo, retoricamente impegnatissimo episodio della visita ai balzi di Volterra:

Giravano di proda in proda, di bulicame in bulicame, e non udivano le loro parole nel fragore che le copriva, nel vento che le rapiva, nel fumo che le affiochiva. Vacillavano su le pomici nere e rosse, su l'alberese calcinato, su i crepacci del loto misto di tritumi e di croste. Non un filo d'erba non uno sterpo non uno stecco su le ripe dolenti. Il suolo sgrigliava sfarinandosi, sgretolava tritandosi sotto i piedi come i rosticci del ferro colati dalle fornaci, come la carbonella cenerosa avanzata dai forni. A quando a quando da uno spiracolo terragno un soffio torrido li investiva, con l'anelito d'un torace immane che un macigno gravasse. Un rigagnolo di sangue fumido attraversava il passo: era tinto dallo scolo d'uno strato di rubrica, dopo la pioggia dirotta. Una raffica repente schiacciava il vapore contro il suolo, lo ricacciava nelle pozze, lo addensava negli anfratti del monte. Tutto si confondeva nella nebbia crassa (*Forse che sì forse che no*, 1086).

Numerosissimi sono anche gli omoteleuti, più o meno assimilabili a rime vere e proprie: « sanguigni e maligni » (*Il Piacere*, 141); « La notte è lucida e umida » (ibid., 233); « per il diletto e per il dispetto » (ibid., 313); « tra fumo e grumo » (*Forse che sì forse che no*, 1084); « romba e rim-

bomba » (*La Leda senza cigno*, 1321). Anche l'omoteleuto può essere protratto, come nella tripla coppia di sostantivi che segue (lasciando da parte l'omoteleuto meramente desinenziale del *tricolon* verbale):

Giocolari, bari, barattieri, biscazzieri, truffatori, ciurmatori d'ogni specie, la richiavano, la distoglievano, la seducevano (*Trionfo della Morte*, 898).

Forse però il più tipicamente dannunziano fra i procedimenti di ripetizione poetizzante (e il più originale letterariamente, pur tenendo presente l'influsso wagneriano) è il *leit-motiv*, che da un punto di vista retorico è un'epanalessi a distanza (eventualmente protratta oltre una prima ripetizione). In molti casi si potrebbero a prima vista includere fenomeni di ripetizione o di quasi-ripetizione di più di una parola nell'insieme delle normali ridondanze necessarie a costituire la coerenza del testo:

Parlavano nel vano di una finestra, dietro le cortine ondeggianti, mentre di fuori stormivano gli olmi (*L'Innocente*, 419).

Le cortine candidissime ondeggiavano, si riflettevano nei vetri luminose. I grandi olmi dello spiazzo, coperti di piccole foglie nuove, producevano un susurro, ora leggero ora forte, alla cui misura le ombre or meno or più si agitavano (*ibid.*, 420).

Tuttavia è impossibile non riconoscere anche in questo passo, sobrio e non privo di suggestione, un ennesimo esempio di dilatazione orizzontale del testo mediante frequentazione prolungata delle isotopie semantiche appena costituite. Si potrebbe persino dire, drasticamente ma fondatamente, che in d'Annunzio le normali ridondanze testuali *non esistono*, poiché assumono *sempre* forma amplificata. Inoltre, peculiarità poco notata dalla critica per eccesso di riverenza, le normali coerenze testuali non solo assumono forma amplificata, ma sono regolarmente caratterizzate da fenomeni di *ricopiatura*, più o meno integrale o variata:

Alcuni giardinieri davano l'acqua alle piante, lungo la muraglia, facendo oscillare l'inaffiatoio con un movimento continuo ed eguale, in silenzio (*Il Piacere*, 356).

I giardinieri ancora davano acqua alle piante, sotto la muraglia, facendo oscillare l'inaffiatoio con un movimento continuo ed eguale, in silenzio (*ibid.*, 359-360).

In quest'ultima citazione i due passi sono troppo distanti e troppo lunghi per dar luogo ad un vero e proprio *leit-motiv*. Le varianti sono minime, ed è difficile non avere l'impressione che il divino *artifex* abbia

accelerato i tempi della composizione ricorrendo a piccoli prelievi dal suo stesso testo, qualcosa come degli auto-plagi. Ma vediamo qualche *leit-motiv* in senso stretto; già *L'Innocente* esibisce questo fenomeno in proporzioni massicce:

Stava d'innanzi a noi la casa, come in un sogno [...] Come in un sogno stava d'innanzi a noi la casa (460).

Un *leit-motiv* può anche ritornare molto a lungo, come nel caso, fra i più vistosi, del ritornello « *Viva Maria!* » (cui si aggiunge talora un chiastico « *Maria evviva!* ») che fa da filo rosso a tutto l'episodio del pellegrinaggio a Casalbordino (*Trionfo della Morte*, pp. 897-931). Anche questa figura è più frequente dopo i « Romanzi della Rosa », e cresce progressivamente dopo *Le Vergini delle Rocce*, in cui la liricizzazione sempre più radicale si appoggia all'impiego sistematico dei richiami ad eco:

« Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire » [...] Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire (401).

Io ho nella mia memoria una visione di quelle clarisse in un giorno di Cenere. [...] Ho nella memoria una visione di clarisse in un giorno di Cenere (511-512).

Il Fuoco riesce ad accrescere ancora vistosamente la presenza di questo procedimento. Il passo seguente, per esempio, viene ripetuto e variato alle pp. 617, 630, 631, 646:

la smisurata chimera occhiuta dal busto coperto di scaglie splendide, il mostro efimero e versatile dal cui fianco emergeva filialmente la musa tragica dal capo alzato nell'orbe delle costellazioni (605).

Ma è soprattutto significativo che l'iterazione possa coinvolgere con varianti minime, o nulle come nel passo seguente, porzioni di testo molto consistenti:

avvelenata dall'arte, carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione nella bocca eloquente, con l'aridezza della vana febbre nelle mani che avevano spremuto il succo dei frutti ingannevoli, con i vestigi di cento maschere sul viso che aveva simulato il furore delle passioni mortali (ibid., 597 e 633).

Come già notato, lo scrittore costruisce una sorta di *impianto formulaico*: oltre cioè i normali fenomeni di ridondanza, oltre l'impiego del *leit-*

motiv e la stessa ricorrenza ossessiva di motivi e temi dominanti, d'Annunzio *ripete* e trasporta da una parte all'altra dell'organismo testuale quanto ha già scritto. Lo fa, è chiaro, in modo totalmente calcolato: per costruire echi lirici e musicali, secondo la poetica decadentistica della fusione fra parola e musica, e per *amplificare*. Ma c'è anche dell'altro: l'amplificazione orizzontale infatti, trasformandosi in mera dilatazione, non di rado fine a se stessa, ha tutta l'aria di essere anche un mezzo per *produrre molto con poco sforzo*. Chi conosce la biografia dello scrittore sa che questa non è un'illazione maligna: pressato da innumerevoli impegni ai quali faticava ad ottemperare, costretto a promettere continuamente opere che non avrebbe mai realizzato, e più per giustificare i cospicui anticipi che dovevano tamponare qualche debito che per narcisismo di *artifex gloriosus*, sicuramente d'Annunzio ha sempre avuto bisogno di scrivere molto, e di mostrare che stava producendo molto. Al di là delle motivazioni squisitamente artistiche, in lui le *ragioni di stile* s'intrecciano a quelle *economico-editoriali* in una misura sconosciuta ad ogni altro scrittore anteriore e contemporaneo⁴².

L'impiego del *leit-motiv* confina vistosamente col fenomeno funzionalmente diverso della *citazione interna*. Possiamo dire con buona approssimazione che siamo in presenza di quest'ultima quando, aumentando la distanza fra i sintagmi citati, diminuisce per il lettore la possibilità di percepire la ripetizione come tale: in questo modo gli effetti di poetizzazione della ripetizione sono, se non cancellati, certo assai diluiti. In non pochi casi d'Annunzio si preoccupa di legittimare narrativamente la ripetizione. Per esempio quanto Elena Muti aveva detto ad Andrea Sperelli alla pag. 29 de *Il Piacere* può essere iterato, o meglio trascritto poiché il protagonista lo ricorda:

« Ingrato! Ingrato! Che sai tu di quel ch'è accaduto, di quel ch'io ho sofferto? Che sai? » Le parole di Elena gli tornarono nella memoria, precise; tutte le parole di lei, dal principio alla fine del colloquio tenuto innanzi al caminetto gli tornarono nella memoria (264).

⁴² Cfr. V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, Mursia, 1987. La rarità degli studi sulla dimensione editoriale rivela una sorta di rimozione collettiva, di cui è sintomo vistoso anche la mancata pubblicazione (contro la mole incredibile di inediti stampati negli ultimi anni, e spesso quasi insignificanti) del più importante fra i molti documenti dannunziani in materia, *Lettere ad Emilio Treves. 1885-1915* (originale alla Biblioteca Nazionale di Roma, microfilm alla Fondazione del Vittoriale).

O la ripetizione può essere motivata dal ripresentarsi di una situazione analoga, come nell'esplicita auto-citazione della reiterata analogia fra colori del tramonto e « rose » (218):

Era, nel cielo, una pioggia di rose, come quando nella sera d'ottobre il sole moriva dietro il colle di Rovigliano accendendo gli stagni per la pineta di Vicomile. « Rose rose rose piovevano da per tutto, lente, spesse, molli, a simiglianza d'una nevatata in un'aurora » (323).

Ma più spesso la ripetizione non è per nulla giustificata, e si presenta come una formula stereotipa infinitamente citabile. Così accade per la descrizione dei capelli di Maria Ferres:

Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo (165).

Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa de' capelli, come da un divino castigo (282).

Molto significativo è un caso come il seguente:

Il cielo pareva di continuo impallidire, come se nella sua liquidità un latte di continuo si diffondesse e si dileguasse (*L'Innocente*, 421).

È un'immagine cara a d'Annunzio, un vero *topos*. Si veda la splendida descrizione del plenilunio invernale su Roma innevata:

L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale (*Il Piacere*, 310).

Ma il seguente passo de *L'Innocente* ci offre un fenomeno ben diverso dalla semplice ricorrenza di un'immagine tipica:

l'azzurro pareva di continuo impallidire, come se nella sua liquidità un latte di continuo si diffondesse e si dileguasse (*L'Innocente*, 519).

Lo scrittore insomma impiega sistematicamente una tecnica di trascrizione interna integrale che non è pensabile giustificare solo in termini di esigenze stilistiche. Nell'*Innocente* per esempio Tullio Hermil si augura che Filippo Arborio patisca la nemesi dell'adulterio commesso con sua moglie, e che la sua « malattia nervosa » sia molto grave, simile a quella, terribile e fatale, dell'amico Spinelli. In un primo momento egli ricorda l'amico malato; poi immagina anche il rivale in condizioni analoghe:

E rivedevo il povero Spinelli seduto su la gran poltrona di cuoio rosso, pallido d'un pallor terreo, con tutti i lineamenti della faccia irrigiditi, con la bocca dilatata e aperta, piena di saliva e d'un balbettio incomprensibile. E rivedevo il gesto ch'egli faceva ad ogni tratto per raccogliere nel fazzoletto quella saliva continua che gli colava dagli angoli della bocca (557).

E me lo rappresentavo seduto su una gran poltrona di cuoio rosso, pallido d'un pallor terreo, con tutti lineamenti della faccia irrigiditi, con la bocca dilatata e aperta, piena di saliva e d'un balbettio incomprensibile. E lo vedevo fare ad ogni tratto sempre il medesimo gesto per raccogliere nel fazzoletto quella saliva continua che gli colava dagli angoli della bocca... (599-600)

Siamo, con ogni evidenza, in presenza della consueta strategia sinonimica, ma attuata sulla base di un'identità fra due segmenti testuali. In questa specie di clonazione di paragrafi l'ipotiposi continuata dell'*ego* sentiente-pensante-rammemorante-citante assume un ulteriore ruolo amplificatorio, come strumento ideale per *re-inserire* certi passaggi. Nella *fenomenologia dell'autoriuso* dannunziano gli infiniti passi che enfatizzano la percezione rammemorante fanno infatti la parte del leone:

– Morire! – ella ripeté sommessamente, con un sorriso tenue. – Chi sa, Tullio, che io non ti muoia... presto!
 – Oh, Giuliana!
 Ella si sollevò diritta per guardarmi; e soggiunse:
 – Dimmi, che faresti tu se io ti morissi, all'improvviso?
 – Bambina!
 – Se, per esempio, domani io fossi morta?
 – Ma taci! [...]
 – Ritorniamo nella nostra stanza -- io pregai, traendola. [...]
 – Domani, domani bisogna tornare qui; non più tardi – io dicevo, ardendo d'impazienza, sentendo venire a me da tutte quelle cose non so quale incitazione e quale lusinga. – Bisogna che domani noi dormiamo qui. Tu vuoi; non è vero?
 – Domani!
 – Ricominciare l'amore, in questa casa, in questo giardino, con questa primavera... Ricominciare l'amore, come se nulla ci fosse noto; ricercare a

Rivissi in un attimo tutta la nostra giornata d'amore. Rividi tutte le espressioni, anche le più fuggevoli, apparse sul volto di Giuliana dal momento del nostro ingresso a Villalilla; e tutte le compresi. Una gran luce s'era fatta in me. « Ah quando io le parlavo del domani, le parlavo dell'avvenire!... Che spaventosa parola doveva essere per lei quel *Domani* su le mie labbra!... » E mi tornò alla memoria il breve dialogo avvenuto sul limitare del balcone al cospetto del cipresso. Ella aveva ripetuto sommessamente, con un sorriso tenue: « Morire! » Aveva parlato di fine prossima. Aveva domandato: « Che faresti tu se io ti morissi all'improvviso? Se, per esempio, *domani* io fossi morta? » Più tardi, nella nostra stanza, ella aveva gridato stringendosi a me: « No, no, Tullio; non si parla dell'avvenire... Pensa all'oggi, all'ora che passa! » (*L'Innocente*, 493)

una a una le nostre carezze e trovare in ognuna un sapore nuovo, come se non le avessimo provate mai; e avere d'inanzi a noi molti giorni, molti giorni...
 – No, no, Tullio; non si parla dell'avvenire... Non sai che è un cattivo augurio? Oggi, oggi... Pensa a oggi, all'ora che passa... (*L'Innocente*, 469-470)

Evidentemente la relativa rielaborazione non sminuisce per nulla l'entità dei riporti. Ma il fatto più importante è che non si tratta di episodi isolati, bensì di un metodo compositivo applicato sistematicamente. Con un po' di pazienza è possibile rinvenire nei romanzi dannunziani una trama fittissima di ricordi che introducono citazioni interne:

– [...] S'è azzoppata come me. Un calcio di tuo padre... (*Trionfo della Morte*, 726 e 738)

– Bisogna condurle sotto i fiori – (*Le Vergini delle Rocce*, 439 due volte, 440, 496)

Non solo il ricordo di parole o atti reali, ma anche il ripensamento di immagini o ragionamenti può dare adito a citazioni:

E io pensava, guardandola, salendo dietro la sua traccia: « È giusto ch'ella rimanga intatta. Ella non potrebbe essere posseduta se non da un dio ». [...] « [...] Giammai le sue viscere porteranno il peso difformante; giammai l'onda del latte sforzerà il puro contorno del suo seno » (*Le Vergini delle Rocce*, 450-451).

Anche una volta io la considerai presente e pur discosta, come in quel giorno; e ripensai: « È giusto ch'ella rimanga intatta. Ella non potrebbe essere posseduta se non da un dio. Giammai le sue viscere porteranno il peso difformante; giammai l'onda del latte sforzerà il puro contorno del suo seno... » (ibid., 553).

Per chi non fosse soddisfatto, ecco una sequenza in *pentacolon* che esclude categoricamente, nella sua evidenza parallelistica, qualsiasi casuale coincidenza in una memoria troppo viva:

tutto quel che trema piange spera anela delira nell'immensità della vita (*Il Fuoco*, 722 e 729).

Con il passo seguente stiamo già accostandoci ad un fenomeno qualitativamente ancora differente da quelli finora visti:

E gli tornarono alla memoria alcune frasi d'una lettera d'Ippolita: – Oh quando potrò starti vicina in tutte le ore del giorno, quando vivrò della tua vita! Tu mi vedrai *un'altra*... Io ti dirò tutti i miei pensieri e tu mi dirai tutti i tuoi. Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella; e, se mi crederai degna, anche la tua consigliera... Tu non dovrai avere da me se non dolcezza e riposo... Sarà una vita d'amore come non si è mai veduta... – (*Trionfo della Morte*, 849).

Concediamo pure alla forza dell'amore l'attivazione, nella finzione, di una memoria così robusta da ritenere esattamente alcune frasi di una lettera dell'amata. Quello che però c'interessa sul piano della tecnica compositiva è, di nuovo, l'auto-citazione, e di notevole estensione: la lettera di Ippolita Sanzio a Giorgio Aurispa era infatti citata per esteso alle pagg. 795-796. Il punto però è un altro ancora. Qui d'Annunzio mostra che sta citando testi scritti; è possibile che la lettera sia tutta inventata, e sia perciò un'altra citazione interna. È però più probabile, visti i suoi usi compositivi, che si sia davanti ad una vera copiatura. In specie nel *Trionfo della Morte* non solo vengono usate sistematicamente le *Lettere a Barbara Leoni*, ma si ha addirittura tutto un capitolo (il VI del « Libro primo », 701-715, soprattutto dalla p. 704) costituito pressoché integralmente di testi del carteggio, con la legittimazione narrativa di una comune rilettura del fascio dei messaggi amorosi da parte dei due amanti, nel secondo anniversario della relazione sentimentale. Purtroppo non possediamo le lettere di Barbara Leoni, ma, in questa situazione all'apparenza disperata filologicamente, ci viene in aiuto la straordinaria coerenza degli usi scrittori di d'Annunzio, che in effetti anche in sede extra-letteraria adoperava strumenti quasi identici a quelli dei testi d'arte (almeno quando scrive alle donne). E, fra le altre cose, anche nella corrispondenza privata egli ha l'abitudine di citare massicciamente altri testi, anche propri. Il caso vuole che, nelle *Lettere a Barbara Leoni*, ce ne sia una, dell'1 luglio 1889, in cui cita appunto una lettera dell'amata quasi identica alla lettera di Ippolita della finzione:

Tra le carte ho ritrovata una tua lettera indimenticabile, una lettera che conserverò sempre e che rileggerò nei momenti oscuri. È bellissima e dolcissima; è malinconica e nobile come tu sei.

Dice: « [...] »

Dice anche, sognando: « Quando potrò starti vicina in tutte le ore del giorno, quando vivrò della tua vita, tu mi vedrai un'altra. [...] Io ti dirò tutti i miei pensieri e tu mi dirai tutti i tuoi. Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella; e, se mi crederai degna, anche la tua consigliera. [...] farò che da me tu non abbia che dolcezza e riposo. [...] Sarà una vita d'amore come non si è mai veduta... » (*Lettere a Barbara Leoni*, 132-133).

Abbiamo dunque ancora un'identità fra più passi delle scritture dannunziane: ma questa volta la ripetizione interna al romanzo si duplica e prolunga in quella, di tutt'altra natura, che ripropone nel testo d'arte testi privati. La citazione dalla corrispondenza diventa così una citazione al quadrato: è infatti anzitutto un plagio da una lettera di Barbara, ma secondariamente un auto-plagio da una propria lettera. Ora, se il plagio da lettere di amanti è un caso eccezionale, almeno per quanto riguarda la sua verificabilità⁴³, l'impiego in ambito letterario della *propria* corrispondenza è del tutto normale. Se guardiamo solo quella con Barbara Leoni, il ri-uso nei romanzi è davvero impressionante⁴⁴. Non si vuole con ciò criticare moralisticamente lo scrittore, naturalmente padronissimo di copiare i documenti della propria vita privata nei testi letterari. Il punto però è che, sul piano della tecnica compositiva, si disegna un'assoluta *continuità* fra il *complesso dei procedimenti retorici di amplificazione* e *l'abitudine alla citazione*.

Non siamo ancora in possesso di un'esauriente teoria dell'intertesto, ma ci vuol poco a capire che, dall'impiego sistematico della propria corrispondenza alla varia fenomenologia della citazione di opere altrui, alla questione insomma dei plagi, il passo è molto breve. È evidente che le citazioni di testi illustri, letterari ma anche saggistici, includendo anche le innumerevoli citazioni dalle arti non verbali, sono uno strumento ideale per realizzare insieme nobilitazione e dilatazione orizzontale. E si tenga presente che molte di esse, quando esplicite, danno luogo a glosse, parafrasi, descrizioni, trascrizioni immaginifiche e così via, sempre obbedendo alle regole di amplificazione e accumulazione. Semmai ci sarà da distinguere poi fra le citazioni esplicite, che enfatizzano ancora una volta il sapere dei protagonisti e più dello scrivente, e quelle via via meno riconoscibili (implicite ma chiare, reminiscenze celate, cripto-citazioni, plagi, senza contare tutte le quasi-citazioni e le pseudo-citazioni, fino al *pastiche*). Certo è che anche la complessa fenomenologia dell'intertestualità dannunziana ci pone di nuovo di fronte ad una quasi prodigiosa capacità di *assimilazione stilistica*, ad una davvero singolare *reductio ad unum* il cui risultato è la caratteristica *monotonalità* dello scrittore abruzzese. Ad ogni

⁴³ Nelle *Lettere a Barbara Leoni* ci sono però altre citazioni di brani di lettere di lei, alle pp. 20, 57, 58, 80, 168, 194, 206. Per altro è giusto notare che d'Annunzio avverte l'amica dell'impiego del brano citato (159).

⁴⁴ È infatti amplissimo nel *Piacere*, a piccole dosi nell'*L'Innocente*, sistematico nel *Trionfo della Morte*.

punto dell'opera dannunziana noi c'imbattiamo in metodi atti a dilatare il testo mediante l'innesto di altri testi, con risultati più o meno felici, con trasformazioni profonde o nulle delle scritture citate, ma sempre perseguendo un'identica strategia di sistematica, pervicace *amplificazione orizzontale*, che si coniuga perfettamente con l'elazione stilistica. Ma, per tornare alle auto-citazioni, non si parla tanto della normale redazione ed elaborazione, testimoniata ampiamente dai preziosi *Taccuini e Altri taccuini*⁴⁵. Nella nostra prospettiva c'interessa adesso soprattutto il riciclaggio di propri testi originariamente destinati ad altri usi. Abbiamo parlato delle lettere, ma bisognerebbe anche analizzare i diari, terreno di transizione fra il taccuino concepito in funzione di un futuro artistico e la scrittura destinata al privato, per quanto una simile dimensione possa avere diritto di cittadinanza nel continente delle carte dannunziane. Un caso molto particolare è quello del diario *Solus ad solam*, resoconto della grave crisi nervosa che portò l'amante Giuseppina Mancini sull'orlo della pazzia (1908). Concepito come opera destinata ad un solo lettore, la Mancini stessa, effettivamente il *Solus ad solam* rimase inedito fino alla morte del poeta, e più esattamente al 1939, quando a darlo alle stampe fu la sua destinataria che, guarita, nel 1915 aveva ricevuto il manoscritto in dono dall'antico amante. Nel frattempo però lo scrittore aveva riportato larghi stralci del diario nel *Forse che sì forse che no*, alle pp. 1151-1170. Il confronto fra i due testi ha vari motivi d'interesse, ma qui vorrei accennarne soltanto un paio. Anzitutto, è molto significativo che il *Solus ad solam* sia dotato di una tensione narrativa che al *Forse che sì forse che no* manca. Naturalmente si tratta di due opere diversissime, e il confronto di una parte soltanto di esse estrapolata dal contesto è per alcuni aspetti arbitrario. Ad ogni modo il *Solus ad solam* sembra mostrare un dato importante, che altri momenti della produzione prosastica dannunziana avevano lasciato ipotizzare: lo scrittore cioè per conto suo è capacissimo di raccontare e di organizzare, se non trame complesse ben architettate, percorsi narrativi dotati di tensione. Questo però accade di rado: ma con ogni probabilità più per scelta che per incapacità costitutiva. La volontà cioè di raccontare è di solito decisamente subordinata ad altre intenzioni artistiche, che la affogano all'interno di innumerevoli espansioni di altro tipo, letali per una

⁴⁵ I due volumi di appunti sono però essenzialmente utilizzabili per i testi posteriori a *Le Vergini delle Rocce*. Mancano i quaderni (che pure sicuramente d'Annunzio ha redatto) relativi agli anni 1883-1891 e 1894. Cfr. le introduzioni e gli apparati di E. Bianchetti ai *Taccuini* e agli *Altri taccuini*.

dinamica propriamente narrativa. In secondo luogo, l'impiego, all'altezza cronologica del *Forse che sì forse che no*, di pagine di diario, prelude ad un fenomeno caratteristico degli anni maturi e tardi dello scrittore, a quanto cioè molti critici hanno ironicamente definito « l'apertura dei cassetti ». A partire da *La Leda senza cigno* infatti d'Annunzio dilata vistosamente l'uso già così ampio della citazione interna. Il passaggio da un autobiografismo visibile ma mascherato con fragili veli di finzione ad un autobiografismo esplicito dà la stura ad un uso sistematico delle scritture diaristiche e a trascrizioni sempre più frequenti, in larga parte esplicite, dalle opere edite. Eravamo già abituati a scoprire d'Annunzio in d'Annunzio, a cominciare dal mosaico degli articoli giornalistici e dalle ripetute auto-citazioni poetiche de *Il Piacere*, per proseguire con il recupero integrale (ma amplificato con innumerevoli innesti saggistici e descrittivi) della *Glosa a L'Allegoria dell'Autunno*⁴⁶. O ancora si potrebbe citare, sempre da *Il Fuoco*, la trascrizione (660) di un lungo passo del « Discorso della siepe » della campagna elettorale del 1897⁴⁷: episodio indicativo dell'osmosi fra retorica letteraria e retorica politica, e della non sottovalutabile politicità di alcune tesi del *Fuoco*. Ma con *La Leda senza cigno*, e in specie con la sua *Licenza*, le proporzioni dell'auto-citazione, che è poi una forma di *macroiterazione*, diventano davvero abnormi:

Un lontanissimo ricordo fiorentino mi risorse nello spirito. Lo ritrovai nel libro segreto della mia memoria, alla data del 22 settembre 1899 (*La Leda senza cigno*, 1212).

Segue circa una pagina di un diario, che in buona parte, con non molte varianti, ritroviamo nei *Taccuini* (332). Per il passo di diario riportato esplicitamente più oltre (1249-1251), non abbiamo il corrispondente dei taccuini, ma non v'è motivo fondato di dubitare che, con modifiche più o meno profonde, si tratti davvero di un brano diaristico. Piuttosto ci saranno da notare due altre auto-citazioni interne all'auto-citazione: a pag. 1250 de *La Leda* si riportano infatti due passi da *Maia* (XVI, vv. 169-174 e 64-72). Tutta la *Licenza* prosegue su questa falsariga, alternando lunghe citazioni in prosa e in versi a ampliamenti e commenti che, pur improntati alla consueta sapienza formale, sono in sostanza variazioni su pochissimi temi:

⁴⁶ *L'Allegoria dell'Autunno*, 291-307; *Il Fuoco*, 603-625.

⁴⁷ Il discorso (21 agosto 1897) fu pubblicato da « Il Mattino » e da « La Tribuna » due giorni dopo. Nella sistemazione definitiva dell'*opera omnia* è incluso ne *Il Libro ascetico della giovane Italia*, 464-476, con il titolo « Laude dell'illaudato ».

ancora, dunque, un caso di combinazione *ripetizione / variazione*, ma applicato alle macro-strutture testuali. A partire poi dalla pagina 1304 la foga auto-copiatrice si fa parossistica, mediante inserzione di lunghi passi di un'opera già scritta, ma allora (1916) ancora inedita, il *Notturmo*, e di un'opera che sarebbe stata pubblicata solo molto più tardi, e che è sostanzialmente un diario, il *Libro segreto*. Si ritrovano infatti nel *Notturmo* (rispettivamente 187-188 e 181) le pagine 1304-1305 e 1327-1328 della *Licenza*; rimandano invece al *Libro segreto* (829-832, 834-840, 841-842) le pagine 1311-1314, 1314-1317, 1319. Né questi riferimenti hanno la pretesa di esaurire le corrispondenze fra *La Leda senza cigno* e altri testi.

In sostanza: d'Annunzio non solo apre i suoi cassetti, ma li rovescia l'uno nell'altro e moltiplica artificiosamente i nuovi testi contaminando a ripetizione editi ed inediti. Difficile, per quanto si voglia essere benevoli nei suoi confronti, sottovalutare la congruenza, in questo senso, della strategia elativo-amplificatoria e di una strategia di mera opportunità produttiva, o produttivistica⁴⁸. La scrittura senza vuoti dell'Imaginifico deve non solo saturare gli spazi testuali, ma anche quelli contrattuali, e naturalmente quelli pubblicitari, non lasciando mai troppo a lungo il pubblico e il mercato senza nuovi titoli. Così la *Licenza alla Leda* e l'inizio di quella che lo scrittore aveva senza indugio (subito seguito dalla critica) ribattezzato come la propria « terza giovinezza » (*La Leda senza cigno*, 1329) segnano, con la fine della produzione romanzesca, una singolare coincidenza fra l'avvio all'automonumentalizzazione, con tutto il suo corteggio di esasperata retorizzazione e di sempre più accentuata restaurazione arcaizzante, e l'adesione sempre più decisa, e forse sempre più necessitata, alle metodologie produttive dell'incipiente industria culturale. Come dire che, in modo anche troppo esemplare, l'ultima produzione dannunziana mostra un'inquietante convergenza di vecchio e nuovo, accomunati dal principio di ripetizione, e incarnati, come in una brutta allegoria, rispettivamente dalla più ostentata e fine a se stessa letterarietà, e dal più nudo economismo.

Naturalmente d'Annunzio non è solo questo, e nella produzione tarda ci sono molte pagine splendide: ma forse una riflessione non troppo riverente sui suoi metodi compositivi può aiutare a riconoscere con più esattez-

⁴⁸ Cfr. A. Jacomuzzi, « L'officina dannunziana fra obrador e opificio », in « Quaderni internazionali », n. 1, maggio 1972, e « L'« oratio perpetua » delle laudi », in « Studi novecenteschi », II, n. 4, marzo 1973; poi con lievi modifiche in *Gabriele D'Annunzio: una poetica strumentale*, Torino, Einaudi, 1974.

za i limiti ma anche i motivi del fascino di questa scrittura. È difficile però non vedere come, nell'eccezionale abilità retorica dello scrittore, trovi posto anche la capacità di occultare, nascosto com'è sotto il manto continuamente esibito della « bellezza », dell'imposizione quasi tirannica dell'impressione di esteticità, quanto nel « bello stile » è anche mistificazione e maniera, e di grana non sempre purissima: destino inevitabile chi non sa astenersi dallo scrivere troppo.

L'IMMAGINARIO DELL'IMAGINIFICO

II.1. TOPOI E TROPOI.

Abbiamo parlato di *costellazioni di tropi* come struttura formale, caratterizzata dallo slittamento l'una sull'altra, e quasi dalla reciproca intercambiabilità di perifrasi - antonomasia - sineddoche - metonimia. Passeremo ora all'analisi semantica delle *costellazioni d'immagini* dannunziane, cercandone di descrivere le figurazioni ricorrenti, o *topoi* interni, e proponendone l'accorpamento in aree simboliche più ampie. In questa prospettiva è importante sottolineare che la contiguità e anzi la sovrapposizione fra oggetti rappresentati in modo referenziale e oggetti rappresentati soltanto come comparanti, cioè come secondo termine di espressioni comparative, è intenzionale: i *topoi* identificati non si ridurranno cioè ai *tropoi* ma coinvolgeranno sullo stesso piano anche i *realia* nominati denotativamente. Infatti nei romanzi di d'Annunzio, e anzi in tutta la sua opera, per quanto gli oggetti siano numerosi (così come ricchissimo è il lessico), l'universo rappresentato è estremamente coerente, e, di più, mostra una sostanziale omogeneità fra diversi livelli di realtà, o, per dirla con i logici, fra diversi statuti modali. Le immagini ricorrenti sono cioè tendenzialmente uniformi, indipendentemente dal loro apparire come percezioni attuali o elementi di ricordi personalmente vissuti, rievocazioni erudite o fantasticherie ad occhi aperti, sogni o traslati costruiti dal narratore e dai personaggi; persino le situazioni narrative di base (ad un livello strutturale superiore) ripetono alcuni di questi motivi.

In teoria l'universo rappresentativo dannunziano è già pronto per dar luogo ad un interscambio generalizzato fra reale e non-reale: ma in pratica, vuoi per remore naturalistiche, vuoi per motivi psicologici e caratteriali, lo

scrittore si sforza di tener sempre sotto controllo l'osmosi potenziale dei diversi piani di realtà, segnalando sistematicamente i passaggi di livello senza che possano sorgere dubbi sullo statuto di esistenza di quanto si viene via via leggendo. È del resto esattamente quanto abbiamo osservato a proposito dei traslati *stricto sensu*, che, pur essendo incredibilmente numerosi, sono quasi senza eccezioni comparazioni con il « come » esplicito, che escludono e comunque introducono solo sotto strettissimo controllo una figura come la metafora, che farebbe saltare le paratie stagne fra comparanti e comparati, generando un'indecidibilità sostanziale dello statuto modale della rappresentazione. Ancora una volta insomma d'Annunzio si pone sotto un segno di ambiguità: infatti la diffusione vertiginosa dei traslati e il loro costante isomorfismo con gli oggetti « reali » alludono a inquietudini profonde e a dubbi radicali sulla consistenza gnoseologica del soggetto, che però vengono regolarmente esorcizzati e ricondotti entro canali rassicuranti e socialmente accettabili. Del resto anche le prove più intensamente oniriche, allucinatorie dell'amico-nemico Pascoli dimostrano come i tempi fossero già maturi, anche in Italia, per una letteratura meno pervicacemente dedita a rivestire le proprie angosce di panni aristocraticamente o borghesemente sublimanti.

Tornando ai meccanismi interni dell'immaginario dannunziano, l'omogeneità di fondo dei *topoi* iconici non esclude variazioni anche sensibili nella distribuzione e miscelazione quantitativa sui diversi livelli di realtà a seconda dell'area semantica implicata: queste differenze sono talvolta decisive per cogliere taluni aspetti caratterizzanti. L'esempio più vistoso è rappresentato dalle immagini di violenze e spargimenti di sangue, ossessivamente presenti e però fatte sistematicamente slittare dal piano dei *realia* a quello dei traslati: una soluzione strategica, che consente di instillare capillarmente e per così dire sotto-pelle nel tessuto linguistico di narrazioni di argomento contemporaneo e intreccio poverissimo elementi semantici tipici dei romanzi d'intreccio e di genere, contribuendo peraltro vistosamente alla strategia di intensificazione.

Un'altra importante precisazione va fatta riguardo al rapporto esistente fra i normali fenomeni di ricorrenza d'immagini, presenti in ogni tipo di testo, e la rete, a maglie strettissime, del repertorio figurativo dannunziano. Il discrimine, la *differentia specifica* sta nei fenomeni che ho descritto nella prima parte di questo lavoro. Infatti proprio la strategia amplificatoria e la sinonimia generalizzata conferiscono al tessuto iconico dei romanzi una straordinaria densità, e quel caratteristico timbro *iper-retorico* in cui l'esibita stilizzazione sembra sempre sul punto di trasformarsi, per via di ol-

tranza iterativa, in una specie di rigorosa allucinazione, sempre sfiorata e tuttavia mai raggiunta. La pervicace amplificazione mediante il simile, la ripetizione/variazione di un paradigma semantico dato, la dilatazione parallelistica, tutti insomma i modi di saturazione dello spazio testuale che d'Annunzio mette in opera senza paura di cadere nello stereotipo, se tradiscono manierismo e anche opportunismo editoriale, pure contribuiscono a ribadire la presenza di inquietudini vere, non liquidabili *in toto* come superficiali e insincere.

È chiaro d'altra parte che l'interpretazione delle « metafore ossessive »¹ dannunziane rimanda, oltre che a dati psicologici individuali, ad un immaginario intersoggettivo, sociale, ai simboli cioè e alle figure della cultura tardo-romantica e decadente. Sarà perciò necessario sottolineare continuità e relazioni tra figure ricorrenti, e talvolta stereotipi, interne al testo dannunziano, e figure ricorrenti o stereotipi già nell'ambito della cultura del tempo. Anche a questo livello d'indagine le ricerche sulle fonti sono, anche se strumentalmente utili, relativamente sterili sul piano critico. In questo contesto c'interessa soprattutto mettere in luce le selezioni e le riorganizzazioni specifiche operate dallo scrittore, le rilevanze e ricorrenze enfatizzate nei suoi testi. Questo significa che, rispetto al « tragitto antropologico » di cui parla Gilbert Durand, cioè all'« incessante scambio che esiste al livello dell'immaginario tra le pulsioni soggettive e assimilatrici e le intimazioni oggettive provenienti dall'ambiente cosmico e sociale »², ci porremo prevalentemente sul versante psicologico e soggettivo. Passando dai presupposti metodologici a una scelta brutalmente empirica, limiteremo le citazioni al *corpus* romanzesco: ma la sostanziale omogeneità del repertorio iconico in *tutta la produzione dannunziana* legittima questa riduzione di campo.

Fatte queste precisazioni, un'indagine sulle strutture simboliche di un determinato *corpus* testuale ha però necessariamente come sfondo implicite

¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963; trad. it. di M. Picchi, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

² G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, P.U.F., 1963; trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, 1984³, p. 31. Per il filosofo-antropologo francese « l'immaginario non è altro che questo tragitto nel quale la rappresentazione dell'oggetto si lascia assimilare e modellare dagli imperativi pulsionali del soggetto, e nel quale reciprocamente, come ha magistralmente mostrato Piaget, le rappresentazioni soggettive si esplicano "attraverso gli accomodamenti anteriori del soggetto" all'ambiente oggettivo », *ibid.*, p. 32.

to un problema di amplissima portata, che la critica degli ultimi decenni ha per lo più banalizzato in una psicologia pseudo-psicoanalitica elementare e semplicistica o rimosso seguendo i dettami di uno storicismo troppo incline a esorcizzare tutto quanto non fosse interpretabile in termini di diacronia e di divenire. Mi riferisco al problema della presenza di simboli, figure, immagini antropologicamente rilevanti, interpretabili cioè non solo in relazione ad un contesto storico ma anche facendo riferimento ad una simbolica umana dotata di costanti non riducibili a filiazioni culturali specifiche. Di qui derivano altre possibili domande: bisognerebbe cioè chiedersi anzitutto quali delle immagini con cui entreremo in contatto fanno ancora parte del nostro immaginario, e in quale misura, con quale grado di coinvolgimento o di distacco più o meno ironico, e con quale ripartizione sociale e culturale delle immagini stesse. In secondo luogo ci si dovrebbe porre di nuovo le domande suggerite per d'Annunzio, ma stavolta pensando a noi: chiedersi cioè se le immagini che ancora ci coinvolgono, o che ci inducono a ripulse pronunciate con sospetta animosità, appartengano a strutture antropologiche o culturalmente derivate, e attraverso quali canali di derivazione e d'influsso. Infine sarebbe necessario ritornare per questa via ancora a d'Annunzio, determinando in quale misura il nostro atteggiamento nei suoi confronti sia determinato da questo coinvolgimento o da questo distacco nei confronti di certe immagini. Si arriva così a un'ultima domanda, di carattere teorico-letterario: quanto pesano, *in generale*, l'empatia o il distacco verso certe immagini in quell'atto di giudizio composito, se non spurio, che è il giudizio estetico?

Entrando nel merito del simbolismo dannunziano, farò ancora due osservazioni complessive. La prima riguarda l'evoluzione diacronica del sistema delle immagini dei romanzi dannunziani, che mostra un notevole parallelismo con quanto già verificato al livello dell'analisi formale. Anche sul piano iconico infatti dopo *Le Vergini delle Rocce* si può constatare un sensibile aumento di stereotipizzazione, e una più marcata insistenza su certi modelli di decadentismo sublime, nell'evidente convinzione che la loro mera moltiplicazione surroggi in molti casi un'intensificazione semantica ottenuta con metodi più articolati e sottili. La seconda, più importante, riguarda l'orientamento complessivo dell'immaginario dannunziano. Farò riferimento alla classificazione proposta proprio da Durand, alla bipartizione cioè dell'immaginario umano in un « regime diurno » e in un « regime notturno dell'immagine »³. Il « regime diurno » è dominato da una forte

³ Pp. 55-190 e 191-377 del volume citato.

tendenza idealizzante (che può sfociare in una visione del mondo *lato sensu* platonica), che struttura l'universo secondo una dialettica di antitesi, improntata a schemi ascensionali e analitici (Durand dice « diarettici »⁴), e caratterizzata prevalentemente da immagini purificatrici ed eroiche. Il « regime notturno » gravita invece attorno ad una costellazione immaginaria materno-femminile, costantemente segnata da figure con forti connotazioni erotiche, strettamente connesse con l'immagine della morte: ma di una morte eufemizzata se non desiderata, e appunto ricongiunta all'*eros*.

D'Annunzio sembrerebbe a prima vista muoversi all'interno non meno del primo schema che del secondo. Ma, a guardar bene, il suo immaginario è decisamente « diurno ». Nelle sue opere infatti le azioni di discesa dolce e di rannicchiamento, e le figurazioni caratterizzate da un registro psicologico intimo e materno, tipiche del « regime notturno dell'immagine », sono pressoché assenti, o comunque appartenenti a momenti marginali e subordinati alla direttrice semantica fondamentale dell'*intensificazione*. È difficile ritrovare simboli di intimità e di raccoglimento: un'immagine di rannicchiamento protettivo come quella del finale di *Forse che sì forse che no* (« Lo trasse nell'altra stanza, verso il gran letto verde [...]. – Vieni. [...] È la nostra caverna verde », 1135) costituisce una vera rarità. In genere infatti per il nostro la « caverna » coincide piuttosto con l'« antro », che è un quasi-sinonimo di « abisso », e appartiene cioè ad una costellazione simbolica eroica e violenta, in cui « discesa » è sinonimo di degrado e corruzione. Per d'Annunzio insomma il positivo è ascensione ad una sommità, non certo morbida penetrazione d'un centro. Inoltre le immagini femminili e notturne, frequentissime, compaiono regolarmente con attributi negativi: e Durand insegna che nelle strutture dell'immaginario gli « accidenti » (in senso aristotelico) contano più delle « sostanze »⁵. Un'espressione come « il divino orrore della Notte » (*Il Piacere*, 41) è davvero molto dannunziana non solo per la convivenza di attrazione e repulsione, ma soprattutto perché i termini della positività assumono molto nettamente connotati eroici, sublimanti, e, appunto, « diurni ». Il punto decisivo credo sia l'atteggiamento nei confronti del *tempo*: tutta l'opera di d'Annunzio (forse anche tutta la sua vita) sembra porsi come un esorcismo contro la dimensione temporale, la consunzione, l'invecchiamento, l'istante che muore e travalica nell'istante successivo nell'atto stesso del suo venire all'esistenza:

⁴ Op. cit., pp. 157-177.

⁵ Ivi, p. 173.

il sentimento del tempo la rioccupava, il sentimento del tempo che fugge, della fiamma che si consuma, del corpo che appassisce, delle infinite cose che si corrompono e periscono (*Il Fuoco*, 826).

In un immaginario « notturno » la *libido* si compone col tempo, e può amare la morte o comunque riconoscerla come parte di un divenire pienamente accettato, nei cui confronti non si nutre alcuna volontà o velleità agonistica e dominatrice. In d'Annunzio invece anche l'amore per la morte è una trasposizione nichilisticamente eroica di un orrore profondo per l'effimero, e di un'aspirazione incoercibile ad una dimensione che trascenda lo scorrere del tempo. Un'ultima osservazione, forse superflua: quanto verrò dicendo in questo capitolo riguarda i *testi* e non la psiche dell'autore. Il diaframma fra le due dimensioni è infatti spesso sottile ma importante: in questo caso forse, per dirla in una parola, l'uomo d'Annunzio era un po' meno « diurno » del personaggio d'Annunzio ostinatamente costruito attraverso la scrittura.

II.1.1. *Fenomenologia dei fluidi.*

C'è un elemento (in senso fisico) che ricorre forse più di ogni altro nel testo dannunziano: l'acqua. È facile obiettare che l'acqua si trova quasi ovunque, e che perciò è ovvio ritrovarla anche nelle opere letterarie. Ma, così come per le questioni di stile, è la quantità delle immagini « acquatiche » che le rende un fenomeno rilevante. Conviene rivolgersi anzitutto alle occorrenze non giustificabili in chiave di semantica referenziale, cioè ai tropi e alle espansioni comparative di termini denotativi. Facciamo qualche prelievo dall'episodio della festa in cui Andrea conosce Elena Muti; ecco un crocchio mondano in cui si distingue la cugina di Sperelli, Donna Francesca marchesa d'Ateleta:

Tutti, a un punto, parlavano. Era quasi un coro, di mezzo a cui si levavano di tratto in tratto, come zampilli d'argento, le fresche risa della marchesa (*Il Piacere*, 45).

Poco oltre Elena stessa descrive il vestito di Lady Oules:

Aveva una veste di *tarlatane* bianca, tutta sparsa di alghe marine e di non so che pesci rossi, e su l'alghe e su i pesci una seconda veste di *tarlatane* verde-mare. [...] Un acquario di bellissimo effetto... (ibid., 46).

Ma spostiamoci verso caratterizzazioni meno estrinseche ed episodiche. Sperelli ha appena conosciuto la sua futura amante, ed è già geloso:

Il cuore gli si gonfiava come d'un'onda amara, in fondo a cui pur sempre bolliva quella sua tirannica intolleranza d'ogni possesso imperfetto (54).

D'ora in avanti si assisterà ad un crescendo di metamorfosi immaginarie della donna, dominate dall'acqua, ma con la possibilità di qualche rara variazione su altri fluidi:

quella pelle diafana che sembrava un latte tenuissimo (62).

In questo contesto, il minimo che può capitare a Sperelli è di trasporre il desiderio di possesso carnale-passionale in un desiderio di assunzione di liquidi:

Egli avrebbe voluto [...] suggerla, beberla

Non è solo l'aspetto fisico di Elena che si fluidifica, ma, più profondamente, la sua stessa psicologia:

Nella sua mobilità, ondeggiante e carezzante come l'onda, c'era sempre la minaccia del gelo inaspettato (68).

Se per l'amante « le vesti » si confondono « con la persona » (61), esse pure dovranno sottostare alle stesse trasformazioni:

un lungo strascico di broccato bianco che la seguiva come un'onda grave sul pavimento (78).

Immagine forse più banale, ma sovradeterminata. Quando Sperelli, nella camera di Elena convalescente, può finalmente dichiararsi e cominciare a baciarla, lei chiude gli occhi estatica,

come per gustare intimamente il rivo di piacere che le saliva pel braccio e le si effondeva a sommo del petto e le s'insinuava nelle fibre più segrete (86).

A questo punto, fatalmente « La passione traboccò », e il protagonista, trascinato dalla violenza del sentimento e del desiderio, trova parole d'inaudita intensità:

Gli tremavano le labbra, sotto l'onda confusa di parole ch'egli non conosceva, ch'egli non profferiva.

Pochi attimi dopo la donna gli si concede, e forse avrebbe fatto meglio a non farlo, infatti, dopo il rapporto,

una immensa tristezza la invase; la occupò l'oscura tristezza che è in fondo a tutte le felicità umane, come alla foce di tutti i fiumi è l'acqua amara (87).

Si potrebbe andare avanti per molto; è però necessario verificare se l'ossessione dell'acqua è indotta da un oggetto specifico, la Muti o le amanti dei protagonisti o i personaggi femminili in genere. Ma basta uno sguardo per accorgersi che il terreno di applicazione dei traslati acquatici è vastissimo:

il romore dell'Urbe giungeva come il murmure d'un flutto assai lontano (*Il Piacere*, 87).

Si potrebbe obiettare che qui siamo ancora nel contesto dell'amore fra Sperelli ed Elena Muti. Spostiamoci allora in tutt'altro settore, e guardiamo Stelio Effrena che affronta la « chimera » della folla: « Egli vacillò come sotto l'urto di un'onda troppo vasta » (*Il Fuoco*, 604). Oppure il circuito aereo di Montichiari dopo lo schianto fatale che uccide Giulio Cambiaso: « La pianura ebbe un aspetto oceanico » (*Forse che sì forse che no*, 934).

Abbiamo detto però che nel campo delle strutture simboliche gli attributi contano più delle sostanze. Ebbene, in d'Annunzio l'acqua tende ad avere connotati energetici, attivistici: prevalgono cioè le rappresentazioni di acque correnti o in movimento, di fiumi, fontane oppure onde. Una prova *a contrario* è costituita dai tratti assolutamente negativi che accompagnano le rappresentazioni di acque morte o ferme, osservate sempre con spavento se non con orrore. *Il Fuoco* per esempio esprime una ferma opposizione ideologica alla « concezione romantica e post-romantica di una Venezia putrida » e « alle rappresentazioni decadenti, o passive, o addirittura negative, di Venezia »⁶; ma, nella pervicace metamorfosi di Venezia in fluidi mobili e luminosi, e nello sposalizio allegorico dell'acqua e del fuoco (« la Città dominatrice [...] non è – in simbolo – se non una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua », *Il Fuoco*, 605) c'è anche qualcosa di più profondo e di meno volontario di una stilizzazione ideologica caricata di emblemi insieme grevi e troppo trasparenti. Nell'ossessione acquatica dannunziana manca un'acqua materna, « calma » e dolcemente rassicuran-

⁶ G. Damerini, *D'Annunzio a Venezia*, Milano, Mondadori, 1943, p. 45.

te, figura della profondità e del calore femminile; è invece frequente l'acqua « ferma », « nera » e portatrice di morte:

è una giornata grigia, afosa, plumbea, quasi direi omicida. [...] Mi par d'averne in fondo a me non so quali acque morte e venefiche (*Trionfo della Morte*, 704).

La fenomenologia negativa dell'acqua morta e del fango naturalmente ripropone anche un ovvio stereotipo moralistico: l'equazione tra fango e peccato (« il fango scendeva all'imo, l'anima facevasi mondo », *Il Piacere*, 136), putridume fisico e corruzione morale, acqua sporca e negatività. Quest'immagine sorregge la più celebre tra le molte proposizioni aristocraticistiche dannunziane:

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e d'arte (*Il piacere*, 35).

L'immagine del « diluvio » era già in Baudelaire: « La marée montante de la démocratie »⁷. Ma più della fonte c'interessa l'importanza strategica di questa metafora per d'Annunzio, che non a caso la riprende in uno scritto decisivo come il « Proemio » al « Convito », a sancire il passaggio dall'isolamento sdegnoso dell'esteta ad un nuovo attivismo:

noi vogliamo sperare che questo nostro allarme possa raccogliere un vivo fascio di energie militanti le quali valgano a salvare qualche cosa bella e ideale dalla torbida onda di volgarità che ricopre ormai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili (*Il Libro ascetico della giovane Italia*, 453)⁸.

Già Claudio Cantelmo aveva costruito per il vecchio principe Capece-Montaga una breve orazione deploratoria sull'aristocrazia e la Bellezza, proprio amplificando e variando questo *topos*:

voi vedete che da per tutto le antiche regalità legittime declinano e che la Folla sta per inghiottirle nei suoi gorgi melmosi. Veramente esse non meritano altra sorte!

⁷ C. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Oeuvres*, a cura di Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1954, p. 908.

⁸ Il brano infatti, che nella edizione definitiva delle *Opere* dannunziane sarà pubblicato col titolo « La parola di Farsaglia », era uscito anzitutto ne « Il Convito », libro I, gennaio 1895.

E non le regalità soltanto, ma tutte le cose grandi e nobili e belle, tutte le idealità sovrane che furono un tempo la gloria dell'Uomo pugnace e dominatore, tutte sono sul punto di scomparire nell'immensa putredine che fluttua e si solleva (*Le Vergini delle Rocce*, 531).

Persino il papa è preferibile ad un re obbligato a rispettare una costituzione e un parlamento; la possibilità di un'opposizione viene espressa in termini esemplarmente « immaginifici »:

Come un rigurgito di cloache l'onda delle basse cupidige invadeva le piazze e i trivii, sempre più putrida e gonfia, senza che mai l'attraversasse la fiamma di un'ambizione perversa ma titanica, senza che mai vi scoppiasse almeno il lampo d'un bel delitto⁹ (*Le Vergini delle Rocce*, 411).

Abbiamo però anche visto come fra rapporti sessuali e acqua ci sia una stretta relazione, energetica e antagonistica, carica di connotazioni aggressive sospese fra conquista e masochismo. Si pensi alla natura acquatica e femminile di mostri mitici come la gorgone o la piovra, che d'Annunzio riprende dall'iconografia romantico-decadente¹⁰, ma con la sua tipica esasperazione iterativa. Torneremo su queste immagini sadiche e acquatiche, così come su quella del naufragio (parente prossimo del « diluvio »), che iperbolizza la violenza, dilatandola a catastrofe collettiva:

ad Alessandria d'Egitto, in una giornata confusa d'errore, come dopo un naufragio... La città aveva l'aspetto della putredine; sembrava una città marcita... Ricordo: una strada piena d'acqua fangosa; un cavallo scheletrito e biancastro che vi guazzava dentro, con la criniera e la coda tinte di ocra; le stele di un cimitero arabo; il luccichio lontano della palude Mareotide... Disgusto, perdizione! (*Il Fuoco*, 732)

Per assumere connotazioni positive l'acqua deve essere in movimento, e quindi assumere anzitutto la forma di un'onda, il cui energetico flutto purifica e rinnova:

pareva ricevere in mezzo al petto con lieta benignità quell'ondata di giovinezza, come un'ondata di sole (*Trionfo della Morte*, 685).

⁹ Chiara la suggestione del Raskolnikov di *Delitto e castigo*. Il tema della legittimità del delitto (ovviamente solo per il superuomo) sarà poi al centro del dramma *Più che l'amore*.

¹⁰ Si veda M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., insuperato regesto dell'immaginario romantico-decadente.

Per quanto non vadano escluse accezioni negative¹¹ o fortemente ambigue (specie quando assume espliciti significati sessuali), in genere l'onda diventa quasi un'acqua lustrale. Si veda per esempio la convalescenza-rinascita di Andrea Sperelli:

ora a poco a poco rinasceva, quasi con un altro corpo e con un altro spirito, come un uomo nuovo, come una creatura uscita da un fresco bagno letèo, immemore e vacua (*Il Piacere*, 135).

Anche qui d'Annunzio fa ricorso alla *Divina Commedia* (*Purgatorio*, XXXI, vv. 94-102), così come in un'altro passo de *Il Piacere*, in cui la caratterizzazione della Via Lattea come « regal fiume aereo » chiaramente implicava un accento tutto positivo, ribadito dall'omologazione luce-acqua. Fiumi e torrenti hanno tendenzialmente connotati positivi, perché assunti piuttosto come figure di forza e di rinnovamento che come metafore eraclitee della consunzione del tempo. Un discorso a parte però andrà fatto per l'espressione (tutt'altro che originale) « fiume del tempo », che al contrario enfatizza proprio la negatività del divenire, o uno sforzato entusiasmo per una condizione al di là del tempo e dello spazio. Di assoluta positività è invece l'immagine, ossessiva, di sorgenti e fontane, che evidentemente assomma, ai tratti semantici più ovvii e referenziali (freschezza, moto continuo e rinnovamento), un tratto morale come la purezza:

Le Anime saliranno insieme, un breve tratto, su per le colline dell'Ideale, bevranno qualche sorso alle fonti perenni; quindi ciascuna riprenderà la sua vita, con maggior confidenza, con minor sete (*Il Piacere*, 207).

Il *topos* della sorgente e della fontana si completa, al negativo, con la variante della fontana senz'acqua o della sorgente inaridita. In questo caso però la rappresentazione referenziale prevale nettamente sui traslati, e insomma le numerose fontane asciutte sono in buona parte fontane vere:

il Tritone non gittava più acqua, forse per causa d'un restauro o d'una pulitura (*Il Piacere*, 81).

Così accade anche per la celebre « fontana muta » (457) su cui è costruito un episodio de *Le Vergini delle Rocce*: l'oltranza allegorizzante di

¹¹ Spesso in relazione alla folla: si veda il « flutto di fanatici » di Casalbordino, *Trionfo della Morte*, 909.

quest'opera istituisce però sempre una semantica seconda che incrina la consistenza denotativa degli oggetti:

la lunga e dura disciplina non aveva inaridite in lei le fonti spontanee della commozione e del sogno ma le aveva rese più profonde e più fervide (*Le Vergini delle Rocce*, 442).

In virtù dei suoi caratteri positivi (purezza, mobilità, capacità di dissestare e dare vita) l'acqua tende a non fare più « rumore », ma a possedere piuttosto una « voce »: « le fontane ripetevano il commento melodioso » (*Le Vergini delle Rocce*, 400 *et passim*). Dove si vede l'ulteriore scarto semantico prodotto dall'enfatizzazione della musicalità e della melodicità dell'acqua e, inversamente, della natura acquatica o fluida della musica e del canto. Ecco come d'Annunzio rappresenta la voce di Donatella Arvale:

Stelio conobbe la purità e la forza della voce non anche modulata, quasi che egli avesse dinanzi agli occhi una statua di cristallo per entro a cui vedesse ascendere la vena d'una fonte viva (*Il Fuoco*, 631).

Poiché però nel sistema semantico decadentistico musica e poesia sono contigue, quasi sovrapponibili, la stessa « poesia » viene assimilata all'area nozionale dell'acqua: si veda la frequenza di espressioni come « flutti di poesia » (*L'Innocente*, 481) o « getto di poesia » (*Le Vergini delle Rocce*, 414). Così, se l'acqua corrente viene estetizzata, l'arte viene fluidificata. Invece la sessualità, contrariamente a quanto potremmo aspettarci, poiché viene condita con i caratteri tragici (e moralizzanti) della maledizione e del peccato, condivide solo raramente i connotati positivi delle acque in movimento, imparentandosi piuttosto con l'acqua morta e pericolosa, o, più ancora, con un altro liquido necessario e temibile: il sangue¹². Le eccezioni per i romanzi sono rare (il discorso è un po' diverso per le poesie di *Alcyone* o di *Canto novo*), ed appartengono a contesti in cui il piacere sensuale si manifesta soprattutto come libera esplicazione di energia vitale, lasciando in secondo piano la materialità della carne:

Talvolta, una fonte di piacere inopinata aprivasi dentro di loro, come balza d'un tratto una polla viva sotto le calcagne d'un uomo che vada alla ventura per l'intrico d'un bosco; ed essi vi bevevano senza misura, finché non l'avevano esausta (*Il Piacere*, 89).

¹² Secondo Gilbert Durand l'acqua « ostile » ha come archetipo simbolico il sangue mestruale: cfr. op. cit., pp. 88-104.

È chiaro che i connotati positivi dell'acqua fanno parte di una costellazione simbolica più larga, governata non da un elemento ma da una qualità: la fluidità. Non a caso troviamo numerosissime sinestesie in cui l'azione del bere si esercita sopra sostanze aeriformi: « Un vento marino alitava e sospirava nell'ombra, carico d'un profumo che si poteva quasi bere a sorsi come un'acqua refrigerante » (*Il Piacere*, 164); « bevve la frescura l'ombra violetta il profumo delle magnolia » (*Forse che sì forse che no*, 974). Ripartiamo ancora da Sperelli:

Ormai il suo spirito stava per entrare in quello stato delizioso, direi quasi di fluidità sentimentale, in cui riceve ogni movimento, ogni attitudine, ogni forma dalle vicende esterne, come un vapore aereo dalle mutazioni dell'atmosfera (*Il Piacere*, 23).

Uno stato fluido rende anzitutto labile il *principium individuationis*, rendendo possibile una fusione con il cosmo. Per d'Annunzio, romanticamente, questa condizione è positiva; ma egli non interpreta mai la mescolanza come un'abolizione dei confini dell'*ego*, bensì soltanto come un loro spostamento: cioè come un ampliamento. La ricerca di una compenetrazione senza residui con le cose si trasforma così, sotto la spinta dell'aspirazione narcisistica all'onnipotenza, in un progressivo dilatarsi del soggetto, che può arrivare ad inglobare tutto l'esistente, identificandosi con la totalità: è quanto avviene in modo assolutamente esplicito in una poesia di *Alcyone*, « Meriggio ». Non si deve però dimenticare che, almeno nei « Romanzi della Rosa », la fluidità come condizione psicologica è spesso moralmente riprovevole, e costituisce la causa prima della tragedia di Sperelli:

La sua legge era dunque la mutabilità; il suo spirito aveva l'inconsistenza d'un fluido; tutto in lui si trasformava e si difformava, senza tregua; la forza morale gli mancava intieramente; il suo essere morale si componeva di contraddizioni; l'unità, la semplicità, la spontaneità gli sfuggivano; a traverso il tumulto, la voce del dovere non gli giungeva più; la voce del volere veniva soverchiata dagli istinti; la coscienza, come un astro senza luce propria, ad ogni tratto si eclissava (*Il Piacere*, 259).

Gli abbozzi di critica del protagonista contenuti soprattutto ne *Il Piacere* e nel *Trionfo della Morte* sono uno dei motivi d'interesse di questi romanzi. D'altra parte la riprovazione per una vita interiore fatta di costante ondeggiamento e di paralisi della volontà non modifica l'intonazione e la semantica complessive delle immagini di fluidità. Né ci si può nascondere la non perfetta coerenza dei rimproveri verso Sperelli e Aurispa, e in parte verso Tullio Hermil, poiché è fin troppo evidente il compiacimento verso la « multanimità » di personaggi trasparentemente autobiografici. All'altez-

za de *Il Fuoco* comunque non ci sarà più alcuna traccia, nonché di una negatività del protagonista e della vicenda, anche solo di una possibile distanza tra fluidità-mobilità e volontà, ormai definitivamente armonizzate mediante l'identificazione con il fuoco, cioè con il fluido più inafferrabile e insieme più adatto a simboleggiare energia positiva e attivismo:

Eravi in lui qualche cosa di ondeggiante, di volubile e di possente, che le suscitava l'immagine duplice e diversa della fiamma e dell'acqua (*Il Fuoco*, 585).

Tornando alla fluidità come condizione di possibilità per una mescolanza fra soggetto e mondo esterno, la vocazione assimilante del narratore e dei suoi protagonisti *alter-ego* si esercita, com'è facile immaginare, anzitutto sull'oggetto d'amore:

Una pieghevolezza strana era venuta alle mie membra, una specie di fluidità illusoria per cui non avvertivo più l'impaccio delle vesti. Credevo che mi sarebbe stato possibile circondare, avvolgere tutta quanta la persona amata (*L'Innocente*, 453).

Ma è possibile raggiungere addirittura una condizione « aerea », che aggiunge, alla più generica « fluidità », un'altra caratteristica positiva: l'assenza o almeno l'estrema rarefazione della materia. Si è già visto come la metafisica di d'Annunzio, contro ogni apparenza, sia fortemente spiritualizzante, e abbia bisogno di smaterializzare la carnalità per accettarla pienamente. L'aerificazione appunto nobilita in quanto rende la materia così inafferrabile da assimilarla alla sostanza dell'anima. Da qui l'eccezionale frequenza di parole relative all'area nozionale dei fluidi aeriformi: anzitutto « vapore », poi « alito » e « alitare », « fiato », « esalare », ma anche « profumo » e « fumo », ai quali potremmo anche aggiungere, per le notevoli affinità funzionali, anche « ombra » e « velo ». Espressioni come « esalai la mia poesia » (*Trionfo della Morte*, 708), « vapore di poesia » (*Le Vergini delle Rocce*, 442), tutt'altro che ovvie dal punto di vista semantico, sono comprensibili appunto in base a un isomorfismo fondamentale fra le sostanze aeree e le attività spirituali, da quelle più astratte e intellettuali fino al sogno e agli impulsi emotivi. Ma c'è dell'altro:

Parve, di poi, ad entrambi, che un velo si dileguasse di su gli occhi loro, che un vapore accolto entro di loro si disperdesse, che un incanto si rompesse. Il fuoco nel camino della stanza immaginata si spense; il letto prese un aspetto gelido; il silenzio dell'albergo deserto divenne grave (*Trionfo della Morte*, 697).

La sparizione del « velo » – « vapore » – « incanto » coincide con l'ir-

ruzione di una realtà non più sublimata, e già solo per questo negativa. Ma soprattutto le sostanze fluide, o di materia rarefatta, sono positive anche in quanto distanziano e annebbiano gli oggetti reali: ora, l'ingigantimento della distanza e il connesso effetto di sfumatura, di indistinzione dei contorni non sono altro che meccanismi di *artistizzazione* della realtà. In altre parole i fluidi, soprattutto aeriformi, servono anzitutto a ribadire costantemente i caratteri di esteticità della rappresentazione, poiché, con apparente paradosso, *l'annebbiamento della visione non limita la visione ma la valorizza*:

E le immagini evocate dalla sua parola di veggente si distinguevano per una straordinaria potenza di rilievo sul fondo confuso delle altre immagini.

La vergine e il vecchio, commemorando a vicenda la ruina e la strage, parevano abolire le cose vaghe e trascolorite d'intorno, creare una specie di atmosfera fumosa in cui la mia anima respirò per qualche minuto ansiosamente (*Le Vergini delle Rocce*, 470).

L'apparente contraddizione, che pare quasi una distrazione o una sciattezza stilistica, per cui la « straordinaria potenza di rilievo » coinciderebbe con « una specie di atmosfera fumosa », è appunto il segno di una differenza profonda fra una *confusione di contorni* (il « fondo confuso delle altre immagini ») e quello speciale *annebbiamenti dei contorni* che implica *esteticità*, *superiorità conoscitiva* e, naturalmente, *intensificazione semantica*. È del resto un fenomeno molto simile all'estetizzazione e valorizzazione prodotta dalla consunzione e dai danni del tempo, così apprezzate e ricercate dai cultori degli oggetti di antiquariato:

quel suo volto bianco [...] mi suscitò l'immagine di quei volti emaciati e spirtali che escono soli dai fondi misteriosi dei quadri sacri anneriti dal tempo e dal fumo dei cèrei (*Le Vergini delle Rocce*, 437).

Esiste, è vero, anche un intero settore di fluidi negativi, ma certo non crea contraddizioni logico-semantiche. Si tratta, ahimé, dei cattivi odori, fatale correlato dell'enfatica attenzione ai profumi del mondo e alla loro poeticità. Si può anzi dire che il « lezzo » sia una sorta di *topos* secondario all'interno dell'area dei fluidi, sistematicamente utilizzato per caratterizzare ambienti e situazioni negative. Basti pensare all'insistenza sul « cattivo odore » degli « uomini impuri » (*Il Piacere*, 364 sgg.) accorsi all'asta dei mobili di Maria Ferres; ai cattivi odori del ritorno alla casa paterna del *Trionfo della Morte* (724, 726, 737), per non parlare dell'episodio di Casalbordino, tutto segnato da « un insoffribile odore, quasi di dissoluzione »

(903); o infine alla frequenza delle notazioni olfattive nel *Giovanni Episcopo*, a sottolineare il disgusto per un ambiente di basso tono sociale.

Una piccola variante in questa fenomenologia dei fluidi è introdotta dal vento, o meglio dall'immagine del vento che agita le tende. In molti casi questo *topos* denuncia la sua derivazione da un contesto di genere ben riconoscibile, a prima vista molto lontano: il romanzo gotico, ben presente però nell'immaginario di d'Annunzio, come componente non trascurabile del sostrato culturale tardo-romantico. Gli elementi gotico-orrifici, o più genericamente macabri e violenti, danno infatti un contributo notevolissimo all'intensificazione semantica, moltiplicando le occasioni di sublime tragico.

Il vento però è anche assimilabile senz'altro ad altri fluidi nobilitanti (« come in un drappo che ondeggi al vento le estremità hanno un fremito più gagliardo, così essi tremavano al soffio della poesia », *Il Fuoco*, 616), ma con un di più di violenza e di tensione energetica che lo fanno accostare in più di un'occasione al fuoco, non soltanto nell'ovvia correlazione referenziale della fiamma agitata dal vento. La fenomenologia del fuoco conferma direttamente quella dell'acqua, ed anzi ne accentua certi connotati spiritualistici, per la prevalenza dei significati intellettuali e di purificazione. Ciò non esclude l'incidenza profonda di significati sessuali, con un ben riconoscibile accento sadico. Nei romanzi ci sono fuochi davvero dappertutto, cominciando da quelli reali (caminetti, candele, fiaccole, fucine, fuochi d'artificio, gli stessi motori del *Forse che sì forse che no*) per finire con la folla strabocchevole dei fuochi presenti come secondo termine di paragone. Una percentuale notevole di questi ultimi ricalca comunissimi stereotipi del senso comune, esponendo pesantemente l'immaginario del Vate al rischio di confondersi con quello del volgo, con esiti talvolta di sconcertante e quasi candida banalità: « La fiamma è spenta. Non l'amo più! » (*Trionfo della Morte*, 841). Oppure, nascosta appena dalla metonimia: « E l'idealità dell'amore fiammeggiò dentro di me così forte ch'io mi esaltai » (*L'Innocente*, 451). Soprattutto il *Forse che sì forse che no* cade invece regolarmente nell'eccesso opposto, esibendo in modo smaccato l'originalità delle proprie trovate, fino a raggiungere talvolta esiti di autentico surrealismo involontario:

Ella chiudeva gli occhi, come se le ciglia prendessero fuoco da quella parola (*Forse che sì forse che no*, 1081).

Nel passo seguente invece la rima e la quasi-*aequivocatio* appena appena ammantano con una cortina fumogena di retoricità l'assoluta banalità dell'equazione fuoco - amore:

Ora quello era il viso stesso dell'amore, malato d'angoscia, simile a un fuoco che sotto la pioggia svenga e non si spenga (ibid., 941).

Qui eccesso di manierismo e controllo approssimativo della scrittura si confondono, e l'ansia del bell'effetto viene clamorosamente tradita dalla cieca fiducia nell'efficacia dei propri meccanismi di suggestione. I referenti che generano per traslato figurazioni di fuochi sono in genere gli stessi delle altre materie fluide, e cioè anzitutto le attività mentali e spirituali: « la più pura fiamma del suo intelletto » (*Il Piacere*, 105). Un posto a parte viene concesso, è chiaro, al « genio ». Il *topos* funziona anche per una genialità spenta, come quella dello scultore Lorenzo Arvale, padre della cantante Donatella, colpito dalla follia o da qualcosa di simile (d'Annunzio dice « fulminato »):

Divinò ch'ella non aveva omai più speranza per la salvezza del padre e ch'ella si doveva di non essere omai se non la custode di un focolare estinto, di una cenere senza faville (*Il Fuoco*, 640).

È chiaro che l'immagine della fiamma induce connotazioni violente, in modo relativamente indipendente dalle aree nozionali a cui si applica. Il terreno più ovvio è certo ancora quello della seduzione, più o meno sublimata e smaterializzata:

L'ardore del suo sguardo mi penetrava nelle midolle come un fuoco vorace (*L'Innocente*, 467).

Significativamente una radicale idealizzazione può indurre una violenza più accentuata, come nel caso delle proposizioni auto-sacrificali della vergine Massimilla, incorniciate dal *leit-motiv* « Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire »:

Mi divora un desiderio inestinguibile di donarmi tutta quanta, di appartenere ad un essere più alto e più forte, di dissolvermi nella sua volontà, di ardere come un olocausto nel fuoco della sua anima immensa (*Le Vergini delle Rocce*, 401).

Su questa strada è facile arrivare a concepire un fuoco sacrificale meno astrattamente allegorico, e già avviato al più smaccato bellicismo. Già ne *Le Vergini delle Rocce* il « vapor febrile che opera sul sangue di certi uomini come un filtro, dando luogo a una specie di demenza eroica », quando si attacca ai « giovinetti delle bande garibaldine » che entrano nell'Agro romano, produce i seguenti effetti:

Essi d'un tratto si trasfiguravano, a un fuoco che li ardeva come sarmenti. E in taluno quella febbre magnificava l'intimo sogno così ch'egli cessava di far parte d'una torma compatta e unanime, per assumere una sua persona propria, un aspetto di combattente singolare, sacro a una gesta che gli pareva novissima. Bello e nobile come un vergine eroe del tempo di Aiace, taluno cadendo parve rinnovare in sé il tipo delle antiche idealità guerriere ma accresciuto d'un ardore senza esempio, che non gli veniva se non dal premere quel suolo (*Le Vergini delle Rocce*, 412-413).

Proprio per il tramite simbolico del fuoco, cui viene parzialmente sovrapposto, persino il sangue perderà i suoi connotati negativi, per trasformarsi nel « sangue radioso » dei martiri della patria e in altre simili fantasie sadico-belliche. Ma il passaggio è possibile perché fin dal primo momento il sangue è per d'Annunzio materia ambigua, non meno connessa all'orrore che al godimento. Questa profonda ambivalenza emotiva è testimoniata (e iperbolizzata) anche dai numerosi crateri e vulcani che ripropongono l'area semantica del fuoco, ma situandola al confine con immagini di sciagure collettive e di violenza. Ecco come appare Roma a Maria Ferres quando sente oscuramente che l'amore con Sperelli è molto lontano dalla passione ideale che aveva sperato:

La città giaceva estinta, come sepolta dalla cenere d'un vulcano invisibile, silenziosa e funerea come una città disfatta da una pestilenza, enorme, informe, dominata dalla Cupola che le sorgeva dal grembo come una nube (*Il Piacere*, 338).

Qui la consueta spinta intensificante si attua anche attraverso la moltiplicazione delle figurazioni macabre e sadiche: la fantasia di un'epidemia catastrofica raddoppia infatti l'eruzione, con seppellimento sotto la cenere, che assimilando Roma a Pompei aggiunge una sfumatura di erudizione archeologica. Ma lo scenario vulcanico può anche ribadire una tensione eroica; ecco Claudio Cantelmo che assiste ad un tramonto nella campagna romana:

Così talvolta su l'Agro il tramonto d'autunno versava la lava impalpabile delle sue eruzioni: lunghe correnti sulfuree solcavano il piano ineguale; le bassure s'empivano di tenebra, simili a voragini allora aperte; gli acquedotti s'incendiavano dalle basi ai fastigi; tutta la landa pareva tornata alle sue origini vulcaniche nell'alba dei tempi (*Le Vergini delle Rocce*, 414).

Qui l'immagine banale del « tramonto infuocato » viene trasformata profondamente dal lavoro di amplificazione. Soprattutto però la figura del vulcano attivo conserva tutta la forza positiva, e l'energia distruttrice, ma proprio per questo eroica, che pertiene al fuoco. Ulteriore sfumatura signi-

ficativa: l'ipotesi di uno scenario preistorico, barbarico e, più profondamente, originario, cioè dotato di un'energia primigenia e incorrotta, contribuisce a costruire la positività indiscutibile di questa raffigurazione apparentemente catastrofica. Basti pensare che il « Così » del passo appena citato si rifà alla seguente affermazione:

Un getto di poesia erompeva dall'intimo empiendomi l'anima di musica e di freschezza ineffabili; e i desiderii e le speranze s'alzavano con un felice ardire (ibid.).

In un contesto poco meno attivistico, la Venezia del *Fuoco*, lo spettacolo dei fuochi d'artificio che, come un « impreveduto commento » (637), sembra ribadire l'« Epifania del Fuoco » descritta da Stelio nel suo discorso e suggellare l'apoteosi della città e della sua bellezza, così si riflette sui volti dei protagonisti:

i loro volti splendevano [...] come se fossero chini su una fornace o su un cratere (*Il Fuoco*, 635).

Qui vediamo comparire un'altra ben nota immagine « fiammeggiante »: la fucina. Figure energetiche e per così dire produttivistiche, fucine e forni fusori sono sovente evocati come metafore dell'attività creativa. Ecco la Foscarina di fronte a Stelio:

Attratta in quell'atmosfera ardente come il campo di una fucina, ella si sentiva passibile di tutte le trasfigurazioni che l'animatore volesse operare su lei per appagare il suo continuo bisogno di bellezza e di poesia (*Il Fuoco*, 578).

Al di là di occorrenze meramente referenziali (la visita ad un vetraio di Murano nel *Fuoco*, 781 sgg.; la fabbricazione di una statua in bronzo di Giulio Cambiaso, in *Forse che sì forse che no*, 1143 sgg.), sempre relative ad attività artistiche, questo motivo rimanda ad una concezione fabbrile, artigianale dell'artista, che si rifà alla poetica carducciana:

Il poeta è un grande artiere,
 Che al mestiere
 Fece i muscoli d'acciaio:
 Capo ha fier, collo robusto,
 Nudo il busto,
 Duro il braccio, e l'occhio gaio.

Non a pena l'augel pia
 E giulia

Ride l'alba a la collina,
 Ei co'l mantice ridesta
 Fiamma e festa
 E lavor ne la fucina;

E la fiamma guizza e brilla
 E sfavilla
 E rosseggia balda audace,
 E poi sibila e poi rugge
 E poi fugge
 Scoppiettando da la brace¹³.

Se il poeta versiliese sottolinea quasi esclusivamente l'energica virilità necessaria alla scrittura, per d'Annunzio l'accento cade meno sulla natura robustamente artigianale dell'attività letteraria che sulla sua naturalità primigenia e travolgente, sulla sua forza incoercibile, isomorfa appunto al fuoco¹⁴. La differenza di poetica risulta più accentuata qualora si tenga nel debito conto la caratteristica *onnipervasività delle immagini ricorrenti dannunziane*, e dunque il loro riprodursi a tutti i livelli di realtà, in relazione a contesti semantici diversissimi. Lungi dal limitarsi ad una metafora dell'attività artistica, l'immagine della fornace, più o meno collegata ad operazioni di metallurgia, mette in luce a sua volta anche le implicazioni aggressive e distruttive dell'area nozionale del fuoco. Queste connotazioni sadiche sono spesso attivate dalla figura femminile:

Ella è sterile. Il suo ventre è colpito di maledizione. Ogni germe vi perisce come in una fornace ardente (*Trionfo della Morte*, 942).

Ma le significazioni più violente spesso si armonizzano con l'enfaticizzazione del carattere creatore della fornace. È quanto succede proprio di fronte all'immane, realissima tragedia della Prima Guerra mondiale, così sintetizzata immaginificamente:

¹³ « Congedo », in *Rime nuove*, in G. Carducci, *Poesie, 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1973, pp. 774-775.

¹⁴ A. Jacomuzzi nota la « continua alternanza della definizione e descrizione della produzione poetica ora come *lavoro e risultato dell'artificio* ora come *attività immediata e fatto di natura* » nell'opera dannunziana, in « L'officina dannunziana fra obrador e opificio », cit., p. 13. I due elementi però non restano in equilibrio, perché d'Annunzio privilegia la mistica della creazione e della poesia come dono riservato a pochi rispetto all'intellettualità di una scrittura come mestiere acquisito e faticosamente conquistato, che implica dopotutto una possibilità di democratizzazione dell'accesso all'arte.

La materia del mondo è di nuovo incandescente, come il massello che deve patire l'incudine e il maglio; è in fusione come il bronzo che deve colare per tutti i rami di gitto a riempire la forma cava (*La Leda senza cigno*, 1261).

Fra i motivi della predilezione per le immagini di fuochi non va però neanche trascurato il loro carattere decorativo. Forma senza forma, in perenne movimento secondo linee ondulate e sinuose, la fiamma sembra fatta apposta per inserirsi in una grafica *liberty*, ricca di motivi ornamentali. E certo anche questo elemento, oltre ad essere in naturale e anzi quasi naturalistico rapporto con fucine ed incudini, contribuisce ad accrescere la suggestione esercitata sull'autore da quei fuochi minimi e molteplici che sono le scintille, anzi le « faville », che danno il titolo alle prose che inaugurano l'ultima fase dannunziana. Quanto ai romanzi, di « faville » se ne trovano in gran numero, anche in situazioni dove non era facile aspettarne la comparsa. Ecco Sperelli all'uscita dalla festa fatale in cui conosce Elena Muti:

Il servo s'inclinò, lasciano lo sportello; ed occupò il suo posto. I cavalli scalpitavano forte, levando faville (*Il Piacere*, 64).

Abbondantissimi sono anche i traslati, spesso generati come varianti della catacresi amore-fuoco:

E, guardando, io rividi sul collo il piccolo segno fosco da cui tante volte in altri tempi era partita la favilla della tentazione (*L'Innocente*, 431).

C'è un altro tipo di fuochi a cui d'Annunzio mostra di essere affezionato, per quanto si tratti di un motivo secondario: sono i fuochi d'artificio, che si ritrovano nel *Trionfo della Morte* (1039), o ne *Le Vergini delle Rocce* (444), dove compaiono come traslato per descrivere, ancora una volta, un tramonto. Nel *Fuoco*, preannunciati da un primo razzo (597-598), i fuochi d'artificio danno lo spunto per un pezzo di bravura di grande suggestione (635 sgg.), che merita almeno un paio di osservazioni. Anzitutto è notevole che molti dei passi di più evidente virtuosismo formale abbiano per oggetto fenomeni riguardanti materie fluide (includendo in questa categoria, in questa « fisica » a nostro uso e consumo, anche il fuoco). È il caso del canto dell'usignolo ne *L'Innocente* (480-481; con traslati appartenenti alla serie semantica canto - musica - poesia - acqua); della descrizione dell'onda nel *Trionfo della Morte* (970-972), ripresa nella nota poesia « L'onda » di *Alcyone*; o dell'episodio della riapertura della fontana asciutta ne *Le Vergini*

delle Rocce (458-459). Ma lo splendido passo sui fuochi d'artificio a Venezia appartiene anche ad un'altra rappresentazione topica, quella della notte luminosa, che pure ispira più di un luogo di grande suggestione, dal celebre « plenilunio favoloso » su Roma innevata de *Il Piacere* (309-316, e soprattutto 310 e 315), a molti altri:

Una serenità quasi adamantina s'incurvava su la campagna sazia di acque. Ancóra nell'aria diafana erravano atomi di luce crepuscolare. Le stelle si accendevano a una a una, successivamente, come su rami di lampadari pensili invisibili che ondeggiassero (*Trionfo della Morte*, 698).

Anche al di là dell'accezione tecnica mutuata da Durand del termine « diurno », d'Annunzio sembra privilegiare nettamente situazioni luminose: nelle sue opere infatti ci sono moltissime scene con condizioni di luce ambigue, ma le notti, e soprattutto le notti buie, sono davvero rare. Per quanto numerosi siano gli elementi romantici, non c'è traccia del culto della notte, intesa come notte-rifugio, femminilità divinizzata e *coincidentia oppositorum* verso cui discendere per recuperare una verità primigenia. Per d'Annunzio l'indistinto originario è già nei protagonisti delle vicende, oppure può essere *conquistato* con un atto di forza o comunque con un atteggiamento tensivo, energetico, agonistico. L'approdo alla verità è un gesto *ascensionale*, e la discesa nel tumulto primordiale della razza compiuta da Giorgio Aurispa a Casalbordino non può salvarlo proprio perché caratterizzata da un atteggiamento passivo, da una sorta di immersione che rischia di assomigliare ad un annegamento; ecco infatti come appaiono Giorgio e Ippolita appena scampati ai « vortici » (918) della folla:

Ora sedevano all'aperto, in disparte, sotto gli alberi, [...] stupefatti e abbattuti come due naufraghi scampati al periglio (*Trionfo della Morte*, 914).

Questa situazione conferma quanto osservato a proposito della fenomenologia dell'acqua, dell'assenza cioè di un'acqua calma, la cui figura è cancellata da quella dell'acqua morta, tetra e aggressiva. Ma verso questo tipo di percezione dell'universo converge anche la ricerca di un'abolizione del *principium individuationis* che paradossalmente non metta in crisi l'identità del soggetto, che sia, come visto, uno spostamento e allargamento dei confini dell'*ego*, e non una loro dissoluzione, tragica o estetica. Ancora l'esperienza di Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio è un'ottima prova *a contrario*, poiché la perdita del limite attivata dal contatto con la folla è passiva e dunque negativa:

premuti dalla calca, perduti, scorati, miserabili come tutti, bisognosi di pietà e di soccorso come tutti, sentendo come tutti il peso della loro carne mortale, entrambi per qualche attimo comunicarono veracemente con la moltitudine in mezzo a cui temevano e soffrivano; entrambi per qualche attimo smarrirono i confini delle loro anime nell'immensità della tristezza umana (*Trionfo della Morte*, 906).

Forse anche le luci e i fuochi notturni, artificiali o meno, collaborano all'esorcismo contro il buio, la negatività, la morte e il tempo che un po' tutta l'opera del pescarese sembra mostrare. Ma non è sicuro che questa rimozione sia pienamente riuscita.

II.1.2. *Il bestiario di d'Annunzio.*

Restiamo a Casalbordino, poiché ci permette di mettere in luce un'inquietudine in sé forse secondaria, ma interessante e collegata ad altre ansie di non riducibile incidenza. A un certo punto lo scrittore ci mostra, nella folla dei pellegrini

come tafani sul bestiame, nuvoli di parassiti implacabili come su una massa compatta incapace di difendersi (*Trionfo della Morte*, 896).

Poco oltre, tra i vari ciarlatani e ciurmatori, si mostrano anche delle prostitute:

Una di questa bagasce disfatte, che pareva un essere generato da un uomo nano e da una scrofa, imboccava con la sua bocca viscida una scimmia lasciva, mentre a fianco un pagliaccio impiasticciato di farina e di carminio agitava con furia frenetica una campanella assordante (ibid.).

Dunque: « tafani », « una scrofa », « una scimmia ». Sembrerebbe proprio che per d'Annunzio l'espressione della violenta ripugnanza di fronte allo spettacolo delle umili folle dei credenti abruzzesi prenda corpo in immagini animali. Ma si potrebbe ancora sospettare una relativa casualità nella vicinanza, in uno spazio ristrettissimo, di ben tre figure animali. Continuiamo allora nella nostra rilettura; ecco apparire alcune donne della zona del fiume Trigno:

portavano una veste di panno tinto in grana, a mille pieghe, fermata a mezzo della schiena quasi sotto le ascelle, attraversata ai fianchi da una cintura multicolore che rialzandola e serrandola formava un rilievo simile a una gobba. E, come camminavano stracche, curve, con le gambe aperte, strascicando le scarpe plumbee, davano immagine di strani animali gibbosi (ibid., 896-897).

Non basta? Ecco alcune vecchie

sedute in giro, con le gambe allargate sul terreno, masticavano carrube e pane faticosamente, in silenzio, senza sguardo, estranee all'agitazione che le circondava; e si vedevano i bocconi troppo grossi passare con sforzo nelle loro gole giallognole e rugose come le membrane delle testuggini (ibid., 897).

E ancora, nel giro di poche pagine, appariranno, tra gli altri, « Una fanciulla smilza e verdognola come una locusta » (898), « Una mendicante » la cui mano « somigliava alla mano d'una scimmia inferma e decrepita » (901), « vergini [...] stupide e pecorine nel volto e nelle attitudini » (903), donne che « strisciavano come rettili » (908), « occipiti [...] tentennanti debolmente come il capo verdognolo d'una vecchia testuggine sbucato dal guscio » (908), e anche preti che « si dondolavano come le bestie prigioniere nelle gabbie dei serragli » (910), o ancora « femmine seminude, sfiancate come cagne dopo il parto » con « fanciulle verdi come ramarri » (928). Si tratta peraltro di una rilevazione incompleta, attraverso cui però risulta con evidenza come il significato negativo dell'episodio di Casalbordino coincida con una vera e propria apoteosi dell'animalizzazione disgustosa. Non si tratta, fatte salve le proporzioni quantitative, di un fenomeno isolato: nell'opera dannunziana infatti c'è un gran numero di immagini animali (reali o traslate), che meritano un supplemento d'indagine.

Tra le funzioni dell'animalizzazione è chiaro ormai che un posto di riguardo spetta all'espressione della ripugnanza e del disprezzo, in un tono che può oscillare dal sarcasmo a un disgusto pauroso. Per esempio nel *Piacere* il divertimento xenofobo che accompagna il giapponese cavalier Sakumi richiama varie comparazioni animalizzanti: Sakumi fa venire in mente « crostacei mostruosi », e, con cinico umorismo maschilista e mondano, la baronessa d'Isola che lo cerca sarà « graziosa e smorfiosa come una bertuccia » (44). Anche l'orrore violento verso il marito inglese di Elena conferma questa tendenza, confermando la connessione tra animalizzazione e xenofobia: egli infatti ha un'« unghia scimiesca » (330), e appare come una « bestia immonda, laida, feroce » (331), la cui « lascivia » sarà, manco a dirlo, « bestiale » (332).

La connessione fra personaggi odiosi o un po' disgustosi e metafore animali è quasi una norma. Il libraio che comunica a Tullio Hermil la malattia di Filippo Arborio, oltre ad esser circondato da « Un nuvolo di mosche » vere, per suo conto ha una « bocca di rosicante » e, quasi a fare da *pendant* col metaforico topo, « pareva uno di quei gatti randagi, scarsi di carne e di pelo, che si spenzolano all'orlo dei tetti » (*L'Innocente*, 559-

560). Nel *Trionfo della Morte* invece è lo sgradevolissimo Alfonso Exili, antecedente de *Il compagno dagli occhi senza ciglio*, « antico compagno di collegio » di Giorgio Aurispa « rovinatosi al gioco e alla crapula », ad essere trattato con un disprezzo che ha la funzione di « un bastone » adoperato « per preservarsi dal contatto di un animale immondo » (674). Ma forse il massimo di violenza nell'espressione di una ripugnanza assoluta è raggiunto nel *Giovanni Episcopo*, di fronte all'« aspetto ambiguo, ripugnante, tra di cameriere e di parrucchiere » (si noti anche la formulazione sociologica del disprezzo!), « pallido, con la faccia sparsa di pustole rossastre » (359) del padre di Ginevra e suocero di Giovanni, la cui « faccia deformata [...] pareva quasi spellata, rossa come il dietro di certe scimmie, sapete? nei serragli » (360). Il *Trionfo della Morte* tematizza poi esplicitamente il disgusto per certi animali in un paio di episodi in cui si sottolinea la tendenza di Ippolita, « femmina » e dunque molto più vicina alla natura, ad entrare in contatto con gli animali, specie se di piccole dimensioni. Nel passo in cui la donna insegue una farfalla notturna (933-937) il tema dominante è la crudeltà (animale) di lei; ma ecco come reagisce Aurispa davanti a un bruco, che Ippolita candidamente ammira:

– È più bello di un fiore – ella disse.

Giorgio notò (e non era la prima volta) come a lei mancasse quasi interamente il senso del ribrezzo verso gli insetti e come ella in genere non provasse quella ripulsione viva ed invincibile ch'egli provava per una quantità di cose da lui ritenute immonde.

– Gettalo via: ti prego!

Ella, ridendo, tese la mano come per mettergli il bruco sul collo. Egli gittò un grido saltando indietro. Ella rideva più forte.

– Ah, che uomo coraggioso! (*Trionfo della Morte*, 847).

Solo poche pagine dopo, subito prima di avviarsi a Casalbordino, Giorgio comincia ad avere la consapevolezza, o meglio « la visione vasta e confusa » degli orrori che cela la sua terra, ch'egli aveva ingenuamente idealizzata. Ma la metafora usata conferma che l'immagine dell'insetto esprime, per così dire, la quintessenza della schifiltosità del protagonista e dell'autore; con un ulteriore elemento d'interesse, poiché l'immagine ripugnante rimanda, di nuovo, anche alla figura femminile:

era come s'egli scoprisse un brulichio d'insetti nella massa d'una capigliatura magnifica pregna d'aromi (*Trionfo della Morte*, 862).

Indubbiamente la repulsione ha a che vedere con il pauroso disgusto provocato dal « brulichio », dal formicolio, da movimenti veloci e poco

chiari di esseri animati piccoli e non ben visibili. Sembrerebbe proprio che il carattere « diurno » dell'immaginario dannunziano si manifesti anche in questa difficoltà nell'accettare un'animalità non sublimabile, non sussumibile sotto simbologie nobilitanti e anche letteralmente non monumentalizzabile, cioè non passibile di ingigantimento fisico oltre che morale. Una scena del *Forse che sì forse che no*, carica di *pathos* della ripugnanza, può valere da paradigma sia per il reale disgusto che per l'ostinata sua trasformazione in occasione per nuove geometrie sintattiche. Vi si rappresenta una discesa, alla luce un po' sinistra delle torce, in un sepolcro etrusco, che si rivela pieno di pipistrelli:

Ma su per i pilastri ma su per la volta ma su per le pareti una misteriosa vita serpeggiava s'intricava s'aggrovigliava, una vita di silenzio e di ribrezzo, vegetale e animale, tortile e pensile, informe e multiforme, a cui gli sbattimenti intermessi della fiaccola parevan dare aspetto innumerevole di scaglie e d'ali, moto indistinto di palpito e di respiro (*Forse che sì forse che no*, 1077).

Al confine fra una tipologia teriomorfa temibile o ripugnante ed una nobile, o per lo meno ambiguamente affascinante, stanno i rettili. I serpenti generano infatti spesso un'estrema ripugnanza, ma sono con uguale frequenza assunti come immagine positiva, attraente, dalle « radici morte » pendenti « Da un dirupo [...] con una leggerezza di spoglie serpentine » (*Trionfo della Morte*, 805) alla trecciona di Maria Ferres adolescente, caratterizzata come un « bel serpente nero » (166). Uno psicoanalista avrebbe probabilmente qualcosa da dire sulla relazione, un po' singolare, fra l'immagine del serpente e la raffigurazione di donne. È difficile non sottolineare l'ambiguità dell'insistenza sulle « serpentine eleganze » (*Trionfo della Morte*, 828) di Ippolita Sanzio, che coincidono anche con una sua androgenia o efebica. Ma in un episodio de *Il Piacere* la contemporaneità di attrazione e ripugnanza è pressoché assoluta, e rappresentata in modi poco meno che pornografici. Si tratta del racconto dei tocamenti assai audaci che Giulia Moceto consente a Gino Bomminaco: la donna ha una particolarità rara, quella di essere, « *sans plume et sans duvet* come i marmi di Paro che canta il Gautier »; Bomminaco non lo sa, e, quando giunge alla

estrema temerità le mani si ritrassero con un moto istintivo come se avessero toccato la pelle d'una serpe, una cosa repugnante... (245)

L'ambivalenza verso i serpenti si avvicina qualche volta all'attrazione, sado-masochistica, verso le belve, o più esattamente verso i grandi felini.

Animali selvaggi, molto aggressivi, ma anche di forme eleganti ed armoniose, tigri, leoni, pantere e simili offrono davvero un *cocktail* perfetto per d'Annunzio, che ha insieme il culto della bellezza e della violenza, della raffinatezza e della primordialità. Il passo che segue contiene quasi un paradigma esplicito dei tratti passivi, o se si preferisce masochistici, di quest'immagine ricorrente. Claudio Cantelmo, dopo aver visto l'anziana e folle principessa Capece Montaga, commenta l'« inquietudine insostenibile » che aveva preso il di lei figlio Antonello, nel momento in cui aveva presentito, con intuizione non si sa se più magica o animale, l'imminente arrivo della madre:

E dal mio orrore compresi il fremito profondo di repulsione istintiva ch'era stato per Antonello un avviso misterioso, non diverso da quello ond'è assalito l'armento nel chiuso all'appressarsi della fiera che deve divorarlo (*Le Vergini delle Rocce*, 498).

Qui però il rapporto di soggezione e la carica di violenza esplicita non danno il dovuto rilievo ad altre due connotazioni decisive dell'immagine dei felini: l'attrazione in genere, e, più specificamente, il loro rapporto con rappresentazioni di donne avvenenti e desiderabili. Per esemplificare la fenomenologia delle donne-felino c'è solo l'imbarazzo della scelta, e ci si può allo stesso modo rifare alle figure di contorno, magari appena nominate, o ai personaggi principali. Si va dai « voraci occhi leonini » della principessa Kalliwoda (*Il Piacere*, 109) alle « narici feline » della « appassionata compagna » di Francesco di Borbone (*Le Vergini delle Rocce*, 469). Oppure, per rivolgersi alle protagoniste, i connotati serpentini di Ippolita Sanzio vanno di pari passo con la sua « lascivia felina » (*Trionfo della Morte*, 1041), e la sorella di Isabella Inghirami, Vana, manifesterà, « pur nell'angoscia, una specie d'allegrezza felina » mostrandosi « simile a una giovane fiera » (*Forse che sì forse che no*, 943). Persino la dolce Foscarina, nel momento dell'amore, addirittura morderà « come una fiera » (*Il Fuoco*, 691). Anche in questo caso il d'Annunzio maturo non perde l'occasione per un'ulteriore dimostrazione di protervia amplificatoria, moltiplicando oltre il lecito (anche rispetto ai suoi *standard*) il traslato. Vana e le sue compagne, « piccole sfingi nubili » che mostrano « una grazia di gatte che sieno per diventare tigri, una dolcezza di giovani fiere pronte a ruzzare, una golosità di tutto nelle bocche zuccherine che parlavano della passione selvaggia » (*Forse che sì forse che no*, 1091) potevano, pur nella clamorosa ridondanza, essere quasi una raffigurazione graziosa. Ma quando è « il dolore di Vana » a ostentare, senza curarsi di essere un astratto, nientedimeno

che « Una musculatura leonina, i tendini d'un leone balzante » (ibid., 1055; la stessa cosa si dice de « i pensieri le immagini » di Vana e Isabella, 1072), salta di nuovo all'occhio la potenziale contiguità fra un eccesso di manierismo e una vera e propria sciatteria.

Il settore dei grandi felini, nobili e attraenti ma anche temibili, confina con almeno due altre presenze animali, su cui torneremo più oltre. Anzitutto la bestialità che si avvicina alla divinità, secondo un modello semantico che omologa forza e violenza primordiali a una dimensione di potenza oltre-umana: è questo paradigma peraltro che genera il mito alcyonio della metamorfosi e dell'imbestiamento divino. Il secondo tipo invece familiarizza e rende meno temibili le belve, mantenendone però intatti i connotati di eleganza, forza e bellezza: è l'area degli animali domestici nobili o nobilissimi, fra cui spiccano decisamente i levrieri, o più in generale i cani di indiscusso *pedigree* (*Le Vergini delle Rocce*, 444; *Il Fuoco*, 735 sgg., ove c'è tutto un episodio loro dedicato; *Forse che sì forse che no*, 1071; *La Leda senza cigno*, 1237, 1267, con chiari riferimenti autobiografici), e i cavalli (*Il Piacere*, 112; *Le Vergini delle Rocce*, 476; *Forse che sì forse che no*, 984). La parentela di questi animali con i grandi felini è, nella semantica dannunziana, più profonda di quanto non appaia a prima vista. Basti pensare che un cavallo può essere paragonato esplicitamente a « un felino » (*Le Vergini delle Rocce*, 413), e che della Foscarina, poco dopo averla assimilata a « una fiera », si potrà scriver addirittura che era « agile e fulva come il veltro prediletto » (*Il Fuoco*, 744).

Assai meno significativi sono invece, e c'era da aspettarselo, gli animali domestici non nobili, il cui peso semantico è minimo, quando non è ricondotto all'area delle animalizzazioni ripugnanti. Piuttosto interessante è invece l'atteggiamento verso gli animali marini o acquatici, che sono però molto raramente dei pesci. L'appartenenza ad un ambiente fluido assegna loro infatti qualche carattere positivo, ma soltanto perché implica tratti di eleganza e decoratività. Ecco per esempio Isabella Inghirami che danza sensualmente, a mo' di *bajadera*, per Paolo Tarsis:

La prima percussione del ritmo parve trasmutare in cosa vivente la lunga zona tenue intorno al corpo nudo. Le mani abili, avvolgendola e svolgendola, comunicavano agli orli quella vita natante che di continuo vibra nell'estremità orbicolare della medusa marina (*Forse che sì forse che no*, 1026).

Ma si sa, e lo vedremo meglio tra poco, che la parola « medusa » rimanda anche a una temibile figura mitica del decadentismo. Non è un caso infatti che l'eleganza del diafano celenterato, anch'essa figurativamen-

te molto *liberty*, si attivi in relazione ad una presenza femminile, e proprio in un momento in cui questa esercita la « potenza terribile » del sesso, anzi del « Sesso », con la maiuscola. Effettivamente gli animali marini sembrano essere soprattutto espressione di quella che abbiamo chiamata « acqua nera », di una negatività legata alla figura femminile e all'immagine della sessualità. Ecco Vana Inghirami, pochi attimi prima del suicidio di cui è causa la sorella Isabella:

Per l'ultima volta la potenza dell'odio creò di tutto rilievo la figura ondeggiante con la pieghevolezza delle malvage murene (*Forse che sì forse che no*, 1120).

Notevole è anche il ripetuto, disgustato paragone che assimila ad un'anguilla il delegato di polizia che segue il dramma di Isabella impazzita e confusa con una prostituta (ibid., 1156 e 1158): dove evidentemente compare anche la ripugnanza per il brulichio informe. A quest'area semantica appartiene anche un'immagine singolarmente disgustosa della *Licenza* de *La Leda*, dove si ha una curiosa mescolanza di sesso e repulsione:

Sentivamo, di là dagli sterpi, di là dalle cannuce, l'ambascia della dozàna, l'afa dell'acqua morta, sciacqui e fruscii misteriosi nel limaccio. Erano i serpi che calavano ad accoppiarsi con le anguille in amore? (*La Leda senza cigno*, 1336).

Al polo opposto di quest'animalità insidiosa e repellente stanno, com'è facile immaginare, gli uccelli. La loro positività però non è affatto scontata, e dipende meno dalle loro caratteristiche naturali che dalle dinamiche interne del sistema semantico dannunziano: si pensi del resto alle connotazioni assai diverse di un'altra importante ornitologia letteraria, quella del Pascoli, di eccezionale complessità e precisione nozionistica¹⁵. Necessariamente in rapporto con il canto, e dunque con la poesia, gli uccelli vivono nella materia fluida più sottile e nobile, e ne condividono in genere gli attributi di leggerezza e purezza:

Così talvolta su dall'erba molle disfavillante al mattino le allodole si partivano subito cantando con un'ascensione vertiginosa, come spiriti di gioia in alto in alto rapiti nel più puro azzurro, invisibili ad occhi umani; e su la mia anima attonita la cupola del cielo echeggiava tutta quanta della loro ebrezza canora (*Le Vergini delle Rocce*, 414).

¹⁵ Si veda G. Barberi Squarotti, *Simboli e strutture nella poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966.

Per d'Annunzio però un uccello non è solo segno di purezza e leggerezza, ma anche immagine di forza. Così la metafora comunissima dell'uccello che passa come una freccia diventa un'ossessione (*L'Innocente*, 449, 461; *Trionfo della Morte*, 733; *La Leda senza cigno*, 1286), che insinua inedite connotazioni aggressive. Gli uccelli dunque sono frecce, ma anche la volontà del protagonista può assumere caratteri analoghi:

di tutta la sua volontà fece un dardo inflessibile, fece uno di quei dardi che i feditori chiamavano soliferro, tutto ferro asta punta e cocca (*Forse che sì forse che no*, 930).

Stiamo, naturalmente, parlando di Paolo Tarsis, di un eroe cioè che letteralmente vola. La voluttà purificata della simbologia ascensionale si fa così mitologia tecnologica, e, grazie alla macchina, gli uomini raggiungono e superano gli uccelli, lo stadio più rarefatto e sublime dell'animalità, per avvicinarsi agli dei:

« Figlio, non v'è dio se non sei tu quello » (*Forse che sì forse che no*, 1180).

La vittoria sulla carne, cioè sul tempo e sulla morte, sembra ormai completa.

II.1.3. *Il naturale e l'artificiale.*

Proseguendo nell'analisi dei regni della natura *sub specie* dannunziana, ci accorgiamo subito, passando al regno vegetale, della costante presenza di immagini floreali (al solito: sia come traslati che come *realia*). La florealizzazione e, più in generale, la vegetalizzazione è così profonda nell'immaginario dannunziano da determinare addirittura la scelta dei nomi dei cicli in cui i romanzi vengono ostinatamente collocati: « Romanzi della Rosa », « del Giglio », « del Melagrano ». Fiori e frutta, dunque. Ma vediamo quali sono le funzioni principali di questa vegetalizzazione e i suoi rapporti con altri settori iconografici e con altre isotopie semantiche del *corpus* romanzesco. Poco prima che la voce di Donatella Arvale appaia a Stelio Effrena come « la vena d'una fonte viva » che sgorgi in « una statua di cristallo », due altri traslati caratterizzano l'apparizione della cantante:

Allora, di tra gli archi sottili che brillavano come lunghi plettri alzandosi e abbassandosi su le corde con moto alterno, sorse la cantatrice eretta come uno stelo e un poco ondeggiò come uno stelo su l'armonia sommessata. La giovinezza del suo corpo

agile e robusto pareva risplendere a traverso il tessuto del suo vestimento come una fiamma a traverso la tenuità di un avorio polito (*Il Fuoco*, 631).

La donna la cui voce è acqua pura (musica - poesia - bellezza) è dunque insieme un fiore e un fuoco. Figura colma di positività, Donatella non solo è attraente, ma lo è senza essere in alcun modo pericolosa per la salute morale di chi la desidera, perché la sua bellezza è insieme fisica e spirituale, anzi perfetta nel fisico perché corroborata da un'indiscutibile pienezza spirituale. Ma la sua perfezione coincide con una fluidità che, se implica spiritualizzazione (con un'evidente dinamica ascensionale: lo « stelo » che si erge, la fiamma, l'acqua che « ascende »), si identifica anche con una metaforica metamorfosi floreale. Ora, la florealizzazione come immagine di un processo di spiritualizzazione è una direzione semantica importante del testo dannunziano:

Nessuna cosa torbida e impura era rimasta in lei. Il suo corpo s'era trasformato in un elemento sottile, agile, chiaro e incorruttibile; i suoi sensi s'eran confusi in una suprema ed unica voluttà. Assunta in sommo dello stelo meraviglioso, ella ardeva e gioiva del suo ardore e splendore, simile a una fiamma che fosse inconsapevole della sua propria fiammea vita... (*Trionfo della Morte*, 886).

Non è chiaro se lo « stelo » qui sia quello di un fiore oppure un braccio di candelabro: ma la sovrapposizione è voluta da d'Annunzio, che ha appunto appena paragonato il candelabro a « un fiore » (884). Anzi l'ambiguità del termine « stelo » non fa che ribadire l'isotopia semantica che genera la sequenza comparativa « elemento sottile » - fiore - fiamma, il cui significato di fondo è quello di una completa spiritualizzazione. Non è però men vero che proprio nella pagina precedente la stessa Ippolita, prima della purificazione, viene chiamata, in stile biblico-allegorico, « l'impura, la corruttrice, la implacabile Nemica, la Rosa dell'Inferno » (885). La metamorfosi floreale spiritualizzante non può insomma cancellare il significato della « rosa », che, come testimoniato anzitutto dal titolo del primo ciclo romanzesco, simboleggia « la lussuria », anzi « la Lussuria »¹⁶. Questa

¹⁶ A differenza degli altri due, il titolo del primo ciclo è stato aggiunto *a posteriori*. Cfr. la lettera a Emilio Treves del 15 giugno 1894: « Questi tre romanzi hanno come studi di psicopatologia qualche cosa di comune. E io vorrei in una ristampa comprenderli sotto un titolo generale che dovrebbe esser sovrapposto al singolar titolo di ciascun volume. Diverrebbe così più palese il mio intendimento e resterebbe completo e chiuso il ciclo », in *Lettere ad Emilio Treves. 1885-1915*, cit.

comparazione allegorizzante mette radici (mi si pedoni la metafora botanica) in un altro traslato, molto meno astratto, che paragona i petali delle rose alla carne umana, o meglio alla carne femminile:

Ella entrò portando nella sopravveste e tra le braccia un gran fascio di rose rosee, bianche, gialle, vermiglie, brune. Alcune, larghe e chiare, come quelle della Villa Pamphily, freschissime e tutte imperlate, avevano non so che di vitreo tra foglia e foglia; altre avevano petali densi e una dovizia di colore che facevano pensare alla celebrata magnificenza delle porpore d'Elisia e di Tiro; altre parevano pezzi di neve odorante e facevano venire una strana voglia di morderle e d'ingoiarle; altre erano di carne, veramente di carne, voluttuose come le più voluttuose forme d'un corpo di donna, con qualche sottile venatura (*Il Piacere*, 157)¹⁷.

Si noti come i fiori vengano sessualizzati tramite il desiderio di assunzione orale, creando così una *gradatio* (la serie vetro - porpora - neve da mangiare - carni di donna) che procede dall'inorganico all'organico, verso una sempre più accentuata carnalità. La connessione rose - neve - carne si ritrova in più di un'occasione; nel passo seguente si accompagna anche ad una breve ma significativa riflessione sulla seduzione del corpo femminile:

La vista di quella viva carne, uscente di fra la pelliccia come una massa di rose bianche fuor della neve, accese ancor più ne' sensi del giovine la brama, per la singolar procacità che il nudo femminile acquista allor quando è mal celato da una veste folta e grave (*Il Piacere*, 64).

Nel campo floreale però la sensualità non connota solo le rose; nel passo che segue la femminilizzazione di « un campo di fave fiorite » dà luogo ad un traslato sessuale iperbolico, trattenuto appena al di qua del delirio dal naturalismo del referente:

Il campo ondeggiava appena appena. Le foglioline d'un color verde grigiastro agitavano le loro minute punte sotto i fiori bianchi o turchinici. Ciascun fiore, simile a una bocca socchiusa, portava due macchie nere come due occhi. In taluno, non

¹⁷ Questa descrizione del « gran fascio di rose », qui riportata parzialmente, è un caso esemplare della tecnica dannunziana di ri-uso interno o di auto-citazione. Comparso infatti una prima volta su « La Tribuna » del 17 maggio 1886 nell'articolo-racconto « Il pellegrinaggio » (seguito de « La farfalla e il fiore », uscito il giorno prima), sarà ancora riutilizzata in parte nell'articolo « Le rose », sempre su « La Tribuna », 7 marzo 1887, e integralmente, ancora su « La Tribuna », il 15 maggio 1888, in « Le rose di ieri ». La prima versione, sotto il titolo « La farfalla e il fiore », comprensivo di entrambe le puntate del pezzo, può essere anche letta in *Favole mondane*, 51-63 (il brano sulle rose è a p. 59).

anche bene aperto, i petali superiori coprivano alquanto le macchie, come palpebre pallide su pupille che sogguardassero. Il tremolio di tutti quei fiori occhiuti e boccuti aveva una strana espressione animale, attirante, indescrivibile (*Trionfo della Morte*, 802).

Anche i frutti richiamano forti implicazioni sessuali, per il tramite di un'oralità ambigua e allusiva. Basti pensare a espressioni come « il piccolo frutto duro del seno » (*Forse che sì forse che no*, 997). Oppure si rilegga il passo in cui, a Giorgio Aurispa che la desidera abbronzata tanto da essere di colore « *come l'oliva* » (*Trionfo della Morte*, 943), Ippolita Sanzio risponde con una domanda di singolare ambivalenza sintattico-semanticamente che, sovrapponendosi ad un traslato pienamente esplicito, raddoppia la vegetalizzazione cannibalizzante e sensuale:

mentre ella si allungava su la stuoia a fianco di lui, le piovevano intorno al volto i capelli ancorá umidi di salsedine, per mezzo a cui riluceva il bianco degli occhi e la bocca rosseggiava simile al frutto tra le frondi.

– Mi vuoi... *come l'oliva?* (ibid.).

Fortemente sessualizzato è anche il melograno, frutto eponimo del terzo ciclo romanzesco, e piccola ossessione a sua volta, tanto che lo si vede comparire fin dall'*incipit* del *Piacere* (5), e poi innumerevoli altre volte (*Le Vergini delle Rocce*, 425; *Il Fuoco*, 579, 585 *et passim*; *Forse che sì forse che no*, 981).

Ma, tornando ai fiori, la rosa detiene quasi l'esclusiva per quanto riguarda la possibilità di un'emblemizzazione negativa, in relazione, come visto, ad una lettura moralistica del desiderio sessuale. Le eccezioni a questo privilegio negativo sono rarissime: l'orchidea dell'inizio del *Piacere* (« – Fior diabolico – disse Donna Elena Muti [...] – Fiore simbolico, tra le vostre dita – mormorò Andra », 46-47) e poche altre. Di tutt'altra natura sono invece le connotazioni del giglio, fiore tipico dell'iconografia stilnovistico-preraffaellita (si pensi a Dante Gabriel Rossetti) e *liberty*: « Quei lunghi corpi snelli come steli di gigli » (*Il Piacere*, 201). Simbolo di purezza fin dall'Antico Testamento, il giglio assume in d'Annunzio sfumature che ne pongono in risalto anche e soprattutto la delicatezza e fragilità. In questa chiave esso finisce per coprire un ampio spettro semantico, che va dalla seduzione (« la sua mano era tanto gracile e soave che mi diede imagine d'uno di quei fini gigli chiamati emerocàli, fiorenti per un giorno nelle arene calde », *Le Vergini delle Rocce*, 455) alla semplice sottolineatura della forma esile e slanciata (Delfina, la figlia di Maria Ferres, vicino ad un'erma appare « come uno stelo di giglio a piè d'una quercia », *Il Piacere*, 180),

fino all'instaurazione di una relazione fra la delicatezza e la malattia (come per il bimbo della sorella di Aurispa, « biondetto, niveo, gracile come un giglio semichiuso » *Trionfo della Morte*, 735). Il rapporto però fra delicatezza come connotato minore dell'eleganza e delicatezza come variante di gracilità, e dunque come tratto connesso con la malattia e la morte, appartiene ad una larga parte delle immagini floreali dannunziane. Ecco un ritratto fondato su un insistito parallelismo fra l'aspetto di Giuliana Hermil e un mazzo di crisantemi:

una triste rispondenza correva tra il suo pallore e il pallore dei fiori autunnali. Erano crisantemi ampi come rose aperte, folti, gravi; avevano il colore delle carni malaticce, esangui, quasi disfatte, la bianchezza livida che copre le guance delle piccole mendicanti intrizzite dal gelo (598).

Non si creda che questo paragone si fondi esclusivamente sul comune significato mortuario dei crisantemi. È possibile infatti trovare persino delle rose, sia pure che « Hanno un colore un poco smorto e anche un odore un poco smorto », che addirittura « sembrano nate in un cimitero dove sieno sepolti a coppie gli amanti d'un tempo assai remoto » (*Trionfo della Morte*, 713). D'altra parte lo stesso significato sensuale del fiore può andare di pari passo con una sottolineatura della sua morbosa delicatezza, se non del suo rapporto con la morte. Ecco Elena Muti che, dopo aver rifiutato le rinnovate profferte amorose di Sperelli, aspetta una vettura per tornare a casa. La donna guarda verso il caminetto,

Più sopra, su la sporgenza del caminetto, da una delle coppe cadevano le foglie d'una grande rosa bianca che si disfaceva a poco a poco, languida, molle, con qualche cosa di femminile, direi quasi di carnale. Le foglie, concave, si posavano delicatamente sul marmo, simili a falde di neve nella caduta (*Il Piacere*, 33).

Siamo qui in presenza di un altro *topos* iconografico, quello dei petali che cadono¹⁸. Non sono pochi i contesti in cui l'immagine (e le sue varianti: petali e foglie strappate, o semplicemente foglie che cadono) assume esplicitamente valenze sessuali. Si pensi all'abitudine di Elena Muti di

¹⁸ È probabile che tra le fonti dell'immagine prevalga un passo di Alfred Tennyson che d'Annunzio cita in più di un'occasione: « Where Claribel low lieth / The breezes pause and die, / Letting the rose-leaves fall », « Claribel », vv. 1-3, in *Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 89. Lo si ritrova già in un articolo del 21 dicembre 1884 su « La Tribuna » (e in *Pagine disperse*, 51), e poi in « Storia di un bacio », sempre su « La Tribuna », 2 luglio 1886 (poi in *Favole mondane*, 77).

« sfogliar sul tappeto tutti i fiori ch'eran ne' vasi, alla fine d'ogni convegno d'amore » (*Il Piacere*, 7, 33, 34), o al seguente ricordo di Ippolita Sanzio (che ha molto probabilmente origini autobiografiche comuni col precedente): « Mi gettasti addosso una quantità di rose sfogliate, mi mettesti tante foglie nel collo, dentro le maniche... » (*Trionfo della Morte*, 677). D'altra parte un *topos* come quello dei petali e delle foglie che cadono si giustifica nella scrittura dannunziana anche in quanto motivo ornamentale: che è ragione non meramente formale ma soltanto *debolmente semantica*. D'Annunzio peraltro ricama ulteriormente all'interno di una figurazione già così stilizzata:

Un soffio subitaneo investì le capigliature delle robinie, che si agitarono lasciando cadere pochi fiori simili a farfalle morte (*Trionfo della Morte*, 843).

Dove si può notare un'altra immagine ricorrente minore, quella delle fronde degli alberi antropomorfizzate, o meglio femminilizzate, in « capigliature ». Alle volte l'ostinazione dello scavo interno al *topos* è tale da creare nuovi effetti di suggestione, e la ridondanza può giocare anche con efficacia a favore di un'intensificazione semantica pienamente raggiunta:

Gli olmi piovevano i loro fiori innumerevoli, ad ogni fiato. Era, nella luce bianca, una discesa continua, lentissima, di pellicole diafane, quasi impalpabili, che s'indugiavano nell'aria, esitavano, tremolavano come alette di libellule, tra verdognole e biondicce, dando alla vista per quella continuità e per quella labilità una sensazione quasi allucinante (*L'Innocente*, 438).

Si può senz'altro dire che tutte le immagini floreali fanno parte di una strumentazione ornamentale, di uno scenario ostentatamente artificioso e estetizzato in ogni suo elemento, dagli ambienti esterni ai più riposti moti spirituali. Anche per le immagini floreali, e più in generale botaniche, le opere tarde mostrano un'ulteriore accentuazione del decorativismo, con esiti talora suggestivi, pur nel sostanziale manierismo (la luna « simile a un grande fiore palustre » di *Forse che sì forse che no*, 1026), ma in qualche caso decisamente stucchevoli e inconsistenti sul piano semantico (le « cupe viole delle palpebre », *ibid.*, 941). Ma proprio il carattere decorativo della botanica dannunziana cela in sé un altro paradigma semantico molto importante:

Le stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch'esalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immense in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio ada-

mantino [...]. Nessuna altra forma eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare immagine di una religiosa o amorosa offerta (*Il Piacere*, 5).

Se il fiore si « spiritualizza », non è men vero che il vaso si « florealizza » (« in guisa d'un giglio »); ma la contaminazione tra fiori e oggetti ornamentali non è che un caso particolare di sovrapposizione tra organico e inorganico, naturale e artificiale: che è appunto un'isotopia semantica fondamentale dei testi del pescarese. Il decorativismo dannunziano funziona anzi proprio attivando sistematicamente serie isomorfe di immagini botaniche – oggetti inorganici naturali – oggetti preziosi (nel duplice senso di oggetti di valore e di oggetti elegantemente complicati, dalle linee sottili, involute o magari geometricamente artificiose):

La neve copriva tute le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati sostenevano come le querce sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difforni, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene (*Il Piacere*, 310).

La splendida, giustamente celebre « notte nivale » del *Piacere* fonda non piccola parte del suo fascino proprio sull'attivazione intensiva, col favore della neve e del gelo, di una serie di equazioni strutturate nel senso che si diceva. Si noti come un'immagine animale teoricamente ripugnante come quella della ragnatela venga recuperata in questo contesto proprio in virtù della sua geometricità preziosa, del suo carattere di perfetto arabesco. Si tratta anzi di un altro *topos* iconografico minore (*Trionfo della Morte*, 788; *Le Vergini delle Rocce*, 482; *Il Fuoco*, 746; *Forse che sì forse che no*, 899), di significato complessivamente opposto alla figura orrida del ragno, che tanta parte avrà nelle fantasticherie intra-retiniche del *Notturmo*. Una linea continua unisce così pietre preziose e piante:

una foresta di smeraldo ramificante in una luce soprannaturale (*Il Piacere*, 90).

O gioielli e materie fluide, come nel passo seguente, dove si mescolano anche al canto e alla musica:

un getto di trilli facili che caddero nell'aria con un suono di perle rimbalzanti su per i vetri di un'armonica (*Trionfo della Morte*, 481).

Oppure ancora un liquido può ricordare stoffe pregiate:

Le acque, accogliendo i riflessi delle nuvole, davano apparenza d'una immensa stoffa di seta, morbida, fluida, cangiante, mossa in larghe pieghe (*Il Piacere*, 191).

E un fluido aeriforme solidificarsi in una presenza monumentale e preziosa:

e le nuvole, bianche e d'oro, l'una divisa dall'altra ma emergenti da una comune zona, somigliavano statue criselefantine avvolte in veli tenui, alzate sopra un ponte senz'archi (*ibid.*).

Né le immagini negative sfuggono a questo movimento assimilatore, come testimonia la variante cupa, tetra dell'isomorfismo vetri-acque, l'immagine cioè, molto frequente, dello specchio:

gli specchi *rococò*, riflettendo le antichette immagini in un'appannatura diffusa, davano ad esse quell'aria di malinconia e quasi d'inesistenza, che talvolta danno alle rive gli stagni solinghi (*Trionfo della Morte*, 699).

Dove si ritrova anche l'esteticità dell'allontanamento e dell'annebbiamento. In genere però le mescolanze organico-inorganico hanno connotazioni nettamente positive:

La primavera romana fioriva con inaudita letizia: la città di travertino e di mattone sorbiva la luce, come un'avida selva; le fontane papali si levavano in un cielo più diafano d'una gemma; la piazza di Spagna odorava come un roseto; e la Trinità dei Monti, in cima alla scala popolata di putti, pareva un duomo d'oro (*Il Piacere*, 103)¹⁹.

L'arborificazione è pienamente gioiosa là dove coincide con un massimo di vitalità, cioè, ancora, con una condizione d'intima, rinnovatrice fluidità:

« poiché la forza creatrice affluisce alle loro dita come la linfa alle gemme degli alberi incessantemente, essi creano con gioia ».

[...] sentiva intorno a sé e sotto di sé vivere dall'ime basi la mole secolare come se le memorie, non più immobili nell'ombra del passato, vi circolassero a similitudine di aure libere in una foresta commossa (*Il Fuoco*, 623).

Il peso della cultura e della tradizione, fluidificandosi, si rifa vita, identificandosi con una nobile corporeità. Anche l'animalità può rientrare in gioco come metamorfosi mitica:

¹⁹ Anche questo passo ha antecedenti nel d'Annunzio cronista mondano, in « Per un vaso », « Capitan Fracassa », 3 agosto 1884 (anche in *Favole mondane*, 24-25).

Egli rise tra le foglie, senza mostrarsi, come un fauno in agguato. Il gioco l'eccitava: tutte le sue membra si riscaldavano snodandosi nell'esercizio della destrezza; e il mistero selvaggio, il contatto del suolo, l'odore dell'autunno la singolarità dell'avventura impreveduta, lo sbigottimento della donna, la presenza stessa delle deità di pietra mescevano al suo piacere corporeo un'illusione di antica poesia. [...]

E come egli respirava nei rami e palpitava in essi e aveva tutti i sensi presi da quel piacere, la comunione della sua vita con la vita arborea si fece più stretta e l'incanto della sua immaginazione rinnovò in quel viluppo di vie dubbie l'industria del primo fabbro di ali, il mito del mostro nato da Pasifae e dal Toro, la favola attica di Teseo in Creta. Sotto la sera purpurea d'autunno egli si trasformava, secondo gli istinti del suo sangue e i ricordi del suo intelletto, in una di quelle forme ancipiti tra bestiali e divine, in uno di quei genii agresti la cui gola era gonfia delle glandule stesse che pendono dal collo delle capre (ibid., 776-777).

Nella siepe-labirinto Stelio Effrena ritrova incredibilmente, per il tramite del mito, la perfetta congiunzione non solo fra artificio e natura, ma fra natura e cultura, corporeità e poesia. La metamorfosi arborea si fa tutt'uno con l'imbestiamento divino, e la brutalità della carne è perfettamente trascesa in una corporeità fluida e perciò più che umana: siamo, ormai, alle soglie di quel libro straordinario che ha nome *Alcyone*.

II.2. LE DISAVVENTURE DELLA CARNE.

II.2.1. *Il corpo e i suoi rimossi: un'anatomia tendenziosa.*

Il rapporto di d'Annunzio con la corporeità è davvero un po' strano, visto che la materialità del fisico, animale e umano, si connota positivamente soltanto quand'è divinizzata o spiritualizzata: in altre parole egli sembra avere un atteggiamento di sostanziale rifiuto nei confronti del corpo umano in quanto tale. L'affermazione, sorprendente se confrontata con una certa immagine popolare dello scrittore, è in realtà poco più che una constatazione obbligatoria:

La carne, la carne, questa cosa brutta, piena di vene, di nervi, di tendini, di glandule, d'ossa, piena di istinti e di bisogni; la carne che suda e che dà lezzo; la carne che si diffonde, che s'ammala, che si piaga, che si copre di calli, di grinze, di pustole, di porri, di peli; questa cosa brutta, la carne, prosperava in quell'uomo con una specie di impudenza, dando al delicato vicino una impressione quasi di ribrezzo (*Trionfo della Morte*, 737).

Non siamo di fronte alle bibliche piaghe dei pellegrini di Casalbordino: Giorgio Aurispa sta fronteggiando suo padre. Non si tratta però di

un'affermazione isolata, e, soprattutto, è la pratica stilistica e tematica dell'autore a confermare largamente tanta schifiltosità, qui condita con particolare abbondanza di particolari disgustosi. Questa lunga tirata di ostentata ripugnanza verso la brutta materialità del corpo trova notevole riscontro in quanto Durand scrive sul netto rifiuto opposto dall'immaginario « diurno » alla carne « sessuale e digestiva »:

La carne, questo animale che vive in noi, porta sempre alla meditazione sul tempo. E quando la morte e il tempo saranno rifiutati o combattuti in nome di un desiderio polemico di eternità, la carne sotto tutte le sue forme, specialmente la carne mestruale che è la femminilità, sarà temuta e riprovata in quanto segreta alleata della temporalità e della morte²⁰.

L'interpretazione contenutistica e antropologica conferma l'analisi stilistica. Infatti la ricerca del « grande stile » coincide con la rimozione della creaturalità e della visceralità, in una direzione esattamente contraria a quella linea maestra delle letterature occidentali, realistica o carnevalizzante, individuata dai grandi studi di Auerbach e di Bachtin. La direzione prevalentemente « diurna » e platonizzante dell'immaginario dannunziano trova pieno e naturale accordo con una prassi letteraria pervicacemente *anti-realistica* e per così dire *s-carnevalizzata*. Non a caso le rarissime rappresentazioni dannunziane della visceralità tendono a legittimarsi con ulteriori innalzamenti di stile. Abbiamo già citato un lungo brano de *Le Vergini delle Rocce* (420) in cui l'allocuzione contro i demagoghi (« gli stallieri della Gran Bestia ») fa ripetutamente uso di particolari disgustosi che, per quanto possano apparire quasi rebelaisiani sul piano del mero contenuto, confermano il registro sublime, poiché compaiono in un contesto di sarcasmo violento e aulicamente intonato. Lo stesso si deve dire di un luogo della *Licenza a La Leda*, in cui la consueta ripugnanza per il volgo scatena, con l'ulteriore supporto intensificante di un ricorso al macabro, un'uscita sarcastica dai tratti stomachevoli:

Il fiato di tutti quegli uomini che s'accalcano nel Tribunale sembra appestare la città intera. Ciascuno di costoro ha messo la sua unghia listata a bruno nei buchi fatti dal piombo alla veste dell'ucciso, e con quella stessa unghia s'è levata la caccola dal naso partigiano e l'ha deposta cautamente su la manica del suo prossimo (*La Leda senza cigno*, 1250).

²⁰ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 114.

In generale tutto ciò che ha a vedere con secrezioni, umori interni e altra varia fenomenologia gastro-viscerale è cancellato, salvo rarissimi casi in cui è stigmatizzato, con un disgusto che è connotazione aggiuntiva (aggravante) di una riprovazione anzitutto morale. Un aspetto singolare di questa profonda ostilità verso « le buie viscere » è la estrema rarità, in un *corpus* narrativo così ampio, delle situazioni alimentari. Nei romanzi dannunziani si mangia davvero pochissimo, anche per traslato. L'unico vero pranzo a cui partecipino i protagonisti è quello organizzato dalla marchesa d'Ateleta nella prima parte de *Il Piacere* (46-53), nel quale però ben pochi elementi sottolineano il carattere gastronomico dell'evento. L'attenzione dell'autore va infatti tutta a particolari più nobili, a cominciare dal sopraffino addobbo (« Su la mensa le porcellane, le argenterie, i cristalli, i fiori scintillavano », 46). C'è però una notazione riguardante i cibi, ma si tratta, guarda caso, di un cibo nobile e dalla materialità non brutta, osservato, per sovrammercato, più con la vista che col gusto:

Il finale del pranzo era, come sempre in casa d'Ateleta, splendidissimo; poiché il vero lusso d'una mensa sta nel *dessert*. Tutte quelle cose squisite e rare dilettevano la vista, oltre il palato, disposte con arte in piatti di cristallo guarniti d'argento (ibid., 53).

Esistono però un paio di luoghi del *Piacere* in cui si possono trovare riferimenti diretti all'attività digestiva:

Pensieri subitanei insorgevano dalle profondità misteriose della coscienza e lo sorpredevano. Pareva che tutti i confusi elementi accumulati in fondo a lui, ora combinati con la disposizione particolare della volontà, si trasformassero in pensieri con lo stesso processo per cui la digestione stomacale elabora i cibi e li cangia in sostanza del corpo (160).

La metafora, non troppo felice, nobilita l'apparato gastroenterico paragonando l'attività intellettuale a una digestione-assimilazione. Ma il fatto che la possibile (rarissima) comparsa dei processi alimentari richieda l'accesso preventivo alla dimensione del traslato, mentale se non eterea, conferma l'ostracismo verso il mangiare. Ma esiste un passo, vero e proprio *bapax* tematico, in cui si parla delle viscere del protagonista. Poco prima dell'epilogo, Andrea Sperelli incontra, « a un tavolo del Caffè di Roma », l'amico Galeazzo Secinaro, che gli racconta « il modo audacissimo in cui aveva potuto prendere » Elena Muti; la violenta gelosia si mescola al fastidio per la felice fisicità dell'amico:

raccontava senza scrupoli e senza reticenze, non tralasciando alcuna particolarità, lodando la bontà dell'acquisto al conoscitore. Egli s'interrompeva, di tratto in tratto, per mettere il coltello in un pezzo di carne succulenta e sanguinante, che fumigava, o per vuotare un bicchiere di vino rosso. La sanità e la forza emanavano da ogni sua attitudine.

Andrea Sperelli accese una sigaretta. Ad onta de' conati, egli non riusciva a inghiottire il cibo, a vincere la ripugnanza dello stomaco agitato in sommo da un orribile tremolio. Quando il Secinaro gli versava il vino, egli beveva insieme il vino e il tossico (360).

Il fatto è che per un personaggio dannunziano, e in particolar modo per i protagonisti maschili, è molto più facile provare nausea che mangiare. La nausea infatti pertiene, come il disgusto, a una fisicità già moralizzata. Assai più dolore psicologico somatizzato che disturbo propriamente fisico (persino nel caso delle nausee da gestazione di Giuliana Hermil), essa costituisce una sorta di teatralizzazione endogena del rifiuto spirituale, coerente con l'esibita teatralità dei verbi e aggettivi relativi ai turbamenti esteriorizzati (« contrarre », « tremare », « torcersi », « convulso », e simili). Anche la nausea, insomma, pertiene nella sua essenza ad un sublime melodrammatico, non certo ad una caratterizzazione realistica. La gastronomia romanzesca dannunziana è davvero estremamente povera e rarefatta. L'unico cibo saporito vi compare, curiosamente, come metafora del linguaggio mondano di Sperelli, in una sorta di omaggio proprio all'autore paradigmatico del plurilinguismo carnevalizzante:

Per non annoiarsi, si metteva a compor frasi grottesche, a gittar paradossi enormi, atroci impertinenze dissimulate con l'ambiguità delle parole, sottigliezze incomprensibili, madrigali enigmatici, in una lingua originale, mista come un gergo, di mille sapori come un'olla *podrida* rabelaisiana, carica di spezie forti e di polpe succulente (*Il Piacere*, 252).

I cibi consentiti dalla rigidissima dieta dannunziana sono in genere però solo due: il pane e la frutta. Il pane riceve il lasciapassare soltanto se appena sfornato, perché la fragranza e la genuinità sono segni, prima ancora che di sobrietà, di sublimazione moralizzante. Ne mangia per esempio Stelio Effrena, di prima mattina, dopo la prima notte d'amore con Foscarina, aggiungendovi frutta (uva e fichi, 677 e 680), in un contesto emblematicamente aurorale, dominato dalla purezza della solitudine riconquistata dopo il pericolo del sesso, e dal gesto allegorico dell'uscita dalla laguna veneziana per andare a navigare in mare aperto:

Un sentimento sovrumano di potenza e di libertà gonfiò il cuore del giovine come

il vento gonfiò la vela per lui trasfigurata. Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. « Creare con gioia! ».

E il mondo era suo (*Il Fuoco*, 680-681).

Molto più ambiguo è invece l'episodio del *Trionfo della Morte* in cui Ippolita offre « un gran pane rotondo ch'era ancor tiepido sotto la bella e gonfia crosta fulva ». Qui la presenza della donna introduce connotati sensuali con marcati tratti sado-masochistici:

I suoi denti puri e forti lucevano nel mordere; tutti i moti della bocca sinuosa esprimevano vivamente il piacere gustato. [...] – Tieni! Senti quant'è buono! Ella gli offriva l'avanzo su cui era il segno umido del morso; glie lo spingeva fra le labbra, ridendo, comunicandogli sensualmente la sua ilarità (*Trionfo della Morte*, 838-839).

Ma la pervicace volontà sublimante di d'Annunzio riesce addirittura a suggerire un significato purificatore dell'episodio, costruendo, sia pure in via ipotetica, una simbolizzazione eucaristico-dantesca a dir poco blasfema, collocata, per darle grande rilievo, esattamente alla fine del Libro Quarto:

Non poteva dunque venire il prodigio da quella donna giovine che su la mensa di pietra, sotto la quercia sicura, aveva spezzato il nuovo pane e l'aveva diviso con lui? Non poteva dunque incominciare da quel giorno, veramente, la Vita Nuova? (*ibid.*, 839).

In fin dei conti però il cibo più rappresentato è di gran lunga la frutta, o meglio « il frutto ». L'adibizione simbolica dell'immagine del frutto è però assai più sensuale-sessuale che alimentare, come testimoniano anzitutto gli impieghi traslati:

si mise a baciarla per tutta la faccia, sentendola sotto le labbra sue fresca e rorida come un frutto allora allora spiccato dal ramo (*Trionfo della Morte*, 889).

Il frutto è rinfrescante e contiene acqua, dunque fluidità; regolarmente in rapporto con la figura femminile, esso conserva inoltre sfumature semantiche positive determinate dalla sua natura vegetale. Contemporaneamente però esibisce tratti sadici o masochistici (a seconda che l'autore del gesto di mangiare sia il protagonista maschile o la sua antagonista femminile), nella misura in cui la dimensione della golosità attribuisce al piacere sensuale connotati cannibalistici. Ecco ancora Ippolita Sanzio:

mise la mano su le pèsche umide che le stavano d'innanzi. Erano magnifiche, tutte vermiglie da una sola banda come se le avesse invermigliate l'ultima aurora vedendole mature pendere dal ramo. La strana rugiada pareva avvivarle.

– Che meraviglia! – ella disse prendendo la più pomposa.

E, senza toglierle la buccia, golosamente la morse. Il succo le colò dagli angoli della bocca giallo come un miele liquido.

– Mordi tu, ora!

Ed ella offerse all'amato il frutto stillante, col medesimo gesto con cui gli aveva offerto l'avanzo del pane sotto la quercia nel crepuscolo del giorno primo (*Trionfo della Morte*, 1031).

L'immagine conferma l'interscambio fra *realia* e traslati:

– Quanto mi piace questo! – disse Isabella dopo una pausa, come una che abbia morso la polpa d'un frutto e ne lodi la bontà con la bocca bagnata di succo; ché la sua voce rendeva sensuali anche le sottigliezze dell'intelligenza (*Forse che si forse che no*, 892).

In altre parole il frutto viene ammesso con regolarità nella sfera della rappresentazione perché subordina la dimensione brutalmente materiale dell'alimentazione alla sfera ambigua ma indubbiamente più alta della sensualità: di una sensualità, per di più, ulteriormente nobilitata dalla vegetalizzazione e caricata di significato dalle stesse connotazioni aggressive. Spesso cosparso di rugiada, sempre gonfio di succhi, il frutto sta al confine fra il mangiare e il bere. Nel passo che segue l'esemplare sensualizzazione del frutto che si scioglie, cioè si fa liquido, va di conserva con vari tratti spiritualizzanti (il flutto e le nebbie, l'accezione mortuaria dell'intensità suprema del piacere), e collega fluido (« l'elisire ») - fiore - frutto - fluido (« il sorso ») in una serie comparativa circolare:

Ne' baci d'Elena era, in verità, per l'amato, l'elisire sublimissimo. Di tutte le mescolanze carnali quella pareva loro la più completa, la più appagante. Credevano, talvolta, che il vivo fiore delle loro anime si disfacesse premuto dalle labbra, spargendo un succo di delizie per ogni vena insino al cuore; e, talvolta, avevano al cuore la sensazione illusoria come d'un frutto molle e roscido che vi si sciogliesse. Tanto era la congiunzione perfetta, che l'una forma sembrava il natural complemento dell'altra. Per prolungare il sorso, contenevano il respiro finché non si sentivano morire d'ambascia, mentre le mani dell'una tremavano su le tempie dell'altro smarritamente. Un bacio li prostrava più d'un amplesso. Distaccati, si guardavano, con gli occhi fluttuanti in una nebbia torpida. Ed ella diceva, con la voce un po' roca, senza sorridere: – Moriremo (*Il Piacere*, 93).

Nei romanzi dannunziani si mangia pochissimo, ma si beve abbastanza. Il bere (quasi sempre traslato) s'innesta sulla ripugnanza verso la carne

in quanto meno corposo, più « spirituale » del mangiare, e tutto stretto alle significazioni dell'universo fluido. Curiosamente però l'onnipresenza di « ebbrezze » ed « ebrietà » coincide con l'assenza di vere ubriachezze. I protagonisti sono per metà del loro tempo « ebbri », ma mai per effetto di grandi bevute. Ci si può ubriacare per via olfattiva:

Ella seguiva a scegliere le rose e a parlare amabilmente. Un profumo pieno, inebriante come un vino di cent'anni, saliva dal mucchio (*Il Piacere*, 159).

Ma neanche un gocchetto, così, per tirarsi su, è ammesso senza una preventiva metaforizzazione:

Le parole del Grititi gli avevano d'un tratto sollevato gli spiriti, come un sorso d'un liquor cordiale (*ibid.*, 83).

Ciò che più conta però è proprio l'erotizzazione del bere, che spinge a modificare il proverbiale « mangiare nel piatto dove altri hanno già mangiato » nella perifrasi che segue:

Nessuno doveva bere al bicchiere dove aveva egli bevuto una volta (*ibid.*, 278).

Un *unicum* nei romanzi (ma ripetutamente presente in altre zone della produzione dannunziana²¹ e collegato alla realtà biografica²²) è rappresentato dalla trasposizione in *reale* del traslato bacio - sorso, nell'episodio del tè che Andrea Sperelli beve dalla bocca di Maria Ferres, facendole ripetere un gesto ch'era già di Elena Muti (*ibid.*, 343). Più importante però è la generale contemporaneità, nel gesto di bere, di sessualizzazione e spiritualizzazione, assimilate per il tramite del fluido dell'« anima ». Dopo lo strano bacio al tè Maria Ferres dirà:

Tu m'hai bevuta anche l'anima. Sono tutta vuota (*ibid.*).

Se passiamo dalla versione sadico-maschilista a quella masochistica del *topos*, di Elena Muti si dice che aveva

la bocca ambigua, enigmatica, sibillina, la bocca delle infaticabili ed inesorabili bevitrici d'anime (*ibid.*, 329).

²¹ Per esempio in *Primo vere*, 97; *L'Isottè*, 419; *Le novelle della Pescara*, 274.

²² Cfr. *Lettere a Barbara Leoni*, 8.

D'Annunzio del resto ci aveva subito detto ch'ella era capace

di quegli indescrivibili sguardi [...] che paiono assorbire e quasi direi bere dall'uomo preferito tutto ciò che in lui è più amabile, più desiderabile, più godibile (ibid., 49).

Sperelli, per conto suo,

avrebbe voluto involgerla, attrarla dentro di sé, suggerla, averla, possederla in un qualche modo sovrumano (ibid., 62).

L'erotizzazione del bere rientra in un desiderio di possesso amoroso totale che si fa desiderio di inglobamento, di assimilazione per via orale: che è anche, è chiaro, un superamento dei confini dell'individualità in cui l'*ego* attivo tendenzialmente rimane se stesso. L'altro, l'amato viene così aggredito, cannibalizzato, o per lo meno succhiato, vampirizzato:

Una sùbita vertigine di desiderio mi prese un giorno, quando vidi una goccia di sangue su la mano di Violante ferita da uno spino a traverso i fiori nivei di una siepe. Ella sorridendo ritrasse la bella mano che s'imperlava; e, poiché eravamo per caso discosti alquanto dalle sorelle e forse non veduti, io provai una bramosia selvaggia di premere le mie labbra su quel sangue e di sentirne il sapore. E la violenza ch'io feci a me medesimo per contenermi fu tale che ne tremai (*Le Vergini delle Rocce*, 504)²³.

Se l'atto del mangiare e quello del bere compaiono solo con le severe restrizioni appena viste, la fisiognomica dei personaggi femminili (e qualche volta anche di quelli maschili) concentra sistematicamente la sua attenzione sulla bocca. Uno dei *topoi* delle frequentissime rappresentazioni della bocca femminile è il rilievo dato ai denti e al loro biancore:

Sentendo le mani maschie su le sue braccia nude, la donna arrovesciò il capo nell'ombra come per abbattersi. Tra le palpebre che morivano, tra le labbra che morivano, il bianco degli occhi, il bianco dei denti brillarono come le cose che brillano per l'ultima volta (*Il Fuoco*, 671).

Anche i denti si prestano a variazioni ornamentali preziose:

²³ Un'immagine analoga, ma a ruoli invertiti, cioè con la donna attiva e il maschio passivo, in *L'Innocente*, 427.

Ed egli, dal basso, vedeva la bocca di lei aprirsi con infinita lentezza e dal fondo sorgere il calice niveo dei denti. Ella la richiudeva: e ancora, lentamente, lentamente, le labbra si schiudevano, come un fiore di due petali; e sorgeva dal fondo il candore perlato (*Trionfo della Morte*, 696).

Ma, anche sul piano della topica figurativa, quello che conta è il parallelismo fra il biancore dei denti e quello degli occhi:

La figura di lei, infatti, tornava nella memoria di Andrea specialmente con un'attitudine [...] con l'iride degli occhi natante nel bianco, come una viola pallida nel latte; con la bocca aperta, rorida, tutta illuminata da' denti ridenti nel sangue roseo delle gengive (*Il Piacere*, 41).

Abbiamo qui anche una serie di *topoi* minori: gli occhi o le iridi che nuotano e si « perdonano » (*Il Piacere*, 253, 317; *L'Innocente*, 460); l'insistenza singolare sulle « gengive » (ossessive ne *L'Innocente*, 401, 457, 568). È evidente il significato sessuale dell'immagine della donna con la bocca e gli occhi socchiusi, tutta presa dall'estasi o da un morbido languore:

mi guarda con gli occhi semiaperti, languida, mormorando: – Vieni a dormire anche tu... (*L'Innocente*, 484).

All'interno di una fenomenologia tanto quantitativamente imponente quanto flagrantemente stereotipa non ci sono solo le connotazioni sadiche e quelle sessuali: l'attenzione infatti per quanto, nel corpo umano, è bianco, si ricollega anche alla ripugnanza per la grossolana brutalità dei tessuti carnosi, e alla ricerca di una corporeità sublimata o sublimabile. D'Annunzio insiste sistematicamente sull'immagine di pelli bianche e delicate, sia che appartengano a donne sane, come Elena Muti:

– Era fredda quella pelle diafana che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro? – (*Il Piacere*, 62).

Sia che stiano ad indicare, con la delicatezza fisico-spirituale, gracilità e magari malattia, come per Giuliana Hermil:

Ella era pur sempre pallida come la sua camicia. Per la trasparenza della pelle, io avrei potuto numerar le sue vene su le guance, sul mento, sul collo (*L'Innocente*, 589).

L'attenzione alle trasparenze della carne è un *topos* minore, che induce frequenti rappresentazioni delle parti del corpo che si prestano a

questa sottolineatura della « carne senza carne »²⁴: cioè soprattutto le palpebre e le mani²⁵. La trasparenza della palpebra è un *topos* che diventerà celebre con il *Notturmo*. Quanto alle mani, la loro presenza è un'altra ossessione, non disgiunta da una funzionalità decorativa, poiché anche le mani sembrano fatte apposta per essere guardate come una specie di arabesco:

Poiché il calore del camino era soverchio, ella si fece schermo con la mano nuda che s'illuminò come un alabastro rosato: gli anelli nel gesto scintillarono (*Il Piacere*, 22).

le sue mani bianche e purissime avevano una leggerezza quasi di farfalle (ibid., 23).

Nel passo seguente la figura di Pantea Montaga annegata ripropone, con la florealizzazione, anche i significati sadici insiti nel *topos* della delicatezza e del biancore della carne:

io vidi nella limpidezza glaciale la funesta bellezza di Pantea e le bianche mani concave a fior d'acqua come due petali di magnolia (*Le Vergini delle Rocce*, 478).

Il bianco, ovvero il pallore, è il colore della bellezza femminile per tutta l'epoca romantico-decadente e oltre, fino a quando cioè non è stato sostituito dal mito dell'abbronzatura. È evidente che il pallore conferisce spiritualità e purezza, in opposizione ad altri e più accesi colori fisici, segno, tutt'al contrario, di un eccessivo peso della volgare materia corporea:

Così bianca e semplice, nel passare volgeva il capo ai molti saluti, mostrando un'aria di stanchezza, sorridendo con un piccolo sforzo visibile che le increspava gli angoli della bocca, mentre gli occhi sembravano più larghi sotto la fronte esangue. Non la fronte sola ma tutte le linee del volto assumevano dall'estremo pallore una tenuità quasi direi psichica. Ella non era più né la donna seduta alla mensa degli Ateleta, né quella al banco delle vendite, né quella diritta un istante sul marciapiede della via Sistina. La sua bellezza aveva ora un'espressione di suprema idealità, che meglio splendeva in mezzo alle altre dame accese in volto dalla danza, eccitate, troppo mobili, un po' convulse (*Il Piacere*, 78).

In questa fenomenologia certo ci sono non pochi tratti che richiederebbero un'analisi sociologica piuttosto che semantica o antropologica, a

²⁴ *Libro segreto*, 715; d'Annunzio si riferisce ad un progetto di ciclo romanzesco, appunto i « romanzi di carne senza carne ».

²⁵ Fra le numerosissime occorrenze extra-romanzesche del motivo, si veda la poesia « Le mani » del *Poema paradisiaco*.

cominciare dalla superiorità di chi sta fermo, o si muove con aristocratica lentezza, rispetto a chi si agita e suda. Fondamentale è però anche il legame fra pallore e sadismo: una carnagione molto, troppo bianca, evoca infatti immagini macabre, che è possibile amplificare sfruttando l'espansione comparativa in una direzione monumentalizzante:

Elena si chinò per guardare; e il suo volto fuor dell'ombra illuminandosi al riflesso del fanale e alla luce del crepuscolo apparve d'una bianchezza quasi funeraria, d'una bianchezza gelida e un po' rigida, che risvegliò in Andrea il ricordo vago d'una testa veduta [...] in una galleria, in una cappella (*Il Piacere*, 295).

Oppure blasfema:

quella tempia pallida come un'ostia, mi faceva languire (*L'Innocente*, 431).

Ma l'elemento caratterizzante dei pallori delle donne dannunziane sta nella correlazione profonda con un desiderio di morte dalle forme vampiristiche per non dire necrofiliche, e con una passione, del tutto esplicita, per le creature dissanguate o addirittura per un corpo femminile ridotto a cadavere. Ecco Giorgio Aurispa che racconta a Ippolita come si è innamorato:

E tu passasti! Due o tre altre volte, di poi, due o tre altre volte soltanto ti ho veduta così pallida, di quello speciale pallore. Tu non puoi immaginarti, Ippolita, com'eri pallida. Non mi è mai riuscito di trovare una similitudine. Pensai: « Questa donna, come cammina? Non deve avere nelle vene neppure un goccio di sangue ». Era un pallore soprannaturale, che ti faceva sembrare una creatura incorporea (*Trionfo della Morte*, 687).

Il ricordo dell'innamoramento tornerà davanti a Ippolita che dorme, affranta « dopo le furiose carezze » (ibid., 824) dell'amore:

Era pallida ma di quella singolare pallidezza che Giorgio non aveva ritrovata in nessuna altra donna mai: d'una pallidezza quasi mortale, profonda, cupa, che un poco pendeva nel livido quando s'empiva di ombra. [...] « Come la sua bellezza si spiritualizza nella malattia e nel languore! » pensava Giorgio « Così affranta, mi piace di più. Io riconosco la donna sconosciuta che mi passò d'innanzi in quella sera di febbraio: la donna che *non aveva una goccia di sangue*. Io penso che morta ella raggiungerà la suprema espressione della sua bellezza. Morta! – E s'ella morisse? Ella diventerebbe materia di pensiero, una pura idealità. Io l'amerei oltre la vita, senza gelosia, con un dolore pacato ed eguale ». Si ricordò che già qualche altra volta egli l'aveva immaginata bella nella pace della morte. – Ah, quella volta delle rose! Nei vasi languivano larghi mazzi di rose bian-

che: in un giugno, nel principio degli amori. Ella s'era assopita sul divano, immobile, quasi senza respiro. Egli l'aveva contemplata a lungo. Poi, per una improvvisa fantasia, l'aveva coperta di rose, piano piano, cercando di non destarla; le aveva composto su i capelli alcune rose. Ma così infiorata, inghirlandata, ella gli era parsa un corpo esanime, un cadavere. Atterrito dalla parvenza, egli l'aveva scossa per destarla; ed ella era rimasta inerte, tenuta da una di quelle sincopi a cui in quel tempo andava soggetta. Ah il terrore e l'ansia, prima ch'ella avesse ricuperati i sensi, e misto al terrore l'entusiasmo per la sovrana bellezza di quel volto straordinariamente annobilito da quel riflesso di morte! (ibid., 825-826).

Il *topos* del sangue che se ne va genera tutta una ricca gamma di emorragie, per lo più traslate ma qualche volta reali (come nel difficile parto di Giuliana Hermil), rivelando una stretta connessione di tensione spiritualizzante e pulsioni aggressive, aspirazioni platoniche e sadismo. Esiste però un'altra rappresentazione frequentissima del sangue, il *topos* del sangue rumoroso:

Tesi l'orecchio, ma non udii se non il rombo delle mie arterie (*L'Innocente*, 624).

Non parlavamo; credevamo ascoltare tutti i rumori e non ascoltavamo che il rumore del nostro sangue (*Giovanni Episcopo*, 392).

Anche il battito clamoroso, il palpito del sangue che si fa « rombo » rientra, come la nausea, nell'ambito della teatralizzazione iperbolica e melodrammatica, per quanto messa in scena entro i confini dell'interiorità del soggetto. Ma nei romanzi dannunziani il sangue scorre ancora in molti altri modi.

II.2.2. *Fra sessualità e violenza*

Il « grande stile » del nostro autore si sforza, anacronisticamente, di restaurare l'antica gerarchia degli stili, in una direzione pressoché opposta alla linea maestra della narrativa moderna. All'interno del sistema letterario italiano ed europeo sono però di fatto già avvenuti cambiamenti irreversibili, i cui segni sono ben visibili anche in d'Annunzio. In particolare proprio la rappresentazione della sessualità si rivela radicalmente nuova, per la possibilità di trattare *nei modi dello stile alto* temi prima riservati ai generi minori. Anche sul piano più rudemente contenutistico, per quanto molte scene si espongano alla facile ironia di noi abitanti della fine del millennio, avvezzi ormai ad una onnipervasiva pornografia per immagini, ben più invadente di quella di parole, è necessario capire fino a che punto d'An-

nunzio sposti i limiti della rappresentabilità rispetto ai canoni dominanti del suo tempo. Questo spostamento è ancora più notevole dal momento che tutto quanto egli scrive (ad eccezione di certi articoli e delle didascalie per *Cabiria*) appartiene alla sfera della *letteratura alta*. A noi può parere ancora moralistica e censoria la frequenza di procedimenti ellittici ed eufemizzanti, del tipo « gli si offerse » (*Il Piacere*, 87), o « si abbandonò » (*Trionfo della Morte*, 697). Ma, a pensarci bene, proprio i procedimenti attenuativi consentono in molti casi di puntare l'obiettivo su soggetti altrimenti *tabù*. Nel passo seguente per esempio la drammatizzazione iperbolica avrà forse potuto nascondere qualcosa a lettori molto ingenui, ma in definitiva a ben pochi sarà sfuggito il reale significato del « grido » di Giuliana Hermil:

Ci avanzammo insieme, ciechi. Un ostacolo ci arrestò, nell'ombra. Era il letto, il gran letto delle nostre nozze e dei nostri amori...
Fin dove s'udì il grido terribile? (*L'Innocente*, 464)

Così come a pochi sarà sfuggito il senso di una perifrasi come « la rivelazione improvvisa della suprema voluttà » (*Trionfo della Morte*, 831-832), che sostituisce un impronunciabile « primo orgasmo ». Forse rispetto alle poesie, soprattutto rispetto a quel libretto programmaticamente scandaloso che fu l'*Intermezzo di rime*, si nota nei romanzi una relativa reticenza nella descrizione del nudo femminile. Se però d'Annunzio resta più indietro sul piano del nudo, per quanto riguarda i rapporti fra i sessi l'audacia è in realtà molto maggiore, e andrà crescendo nella produzione matura. Ho il sospetto che questo dato confermi molto da vicino, a dispetto delle apparenze, l'aumento di manierismo e di smaccati, meccanici effetti intensificanti della produzione posteriore a *Le Vergini delle Rocce*. A guardar bene infatti è persino ovvio che, superato il veto alla rappresentazione, il sesso potesse collaborare all'innalzamento della tensione semantica, mediante soluzioni facilmente reperibili e altamente stereotipabili. Lo stile iper-retorico si coniuga così perfettamente con un'audacia contenutistica davvero senza pari per il tempo:

Ella risentì al suo collo alle sue spalle aggrapparsi l'amante con lo sforzo supremo di chi sia per piombare nell'abisso, e riudì il suo grido di dannato, la sua implorazione orrida e divina dietro il getto violento della vita (*Forse che sì forse che no*, 1062).

Non si può nemmeno dire che la rappresentazione del sesso sia, oltre che abilmente sfruttata per il proprio successo editoriale (di conserva con

la fama mondana e giornalistica di amatore), anche a-problematica. Al contrario, la stessa maniacale insistenza su tematiche sessuali è segno inequivocabile di una percezione tutt'altro che rassicurante di questa dimensione. Nel brano che segue ad esempio l'involuto decorativismo e l'artificiosità ostinatamente perseguita della scena non cancellano l'inquietà, e non del tutto mistificata riflessione sulla presenza in noi di un'alterità (animalesca?) che il sesso rivelerebbe:

la potenza mistica della voluttà [...] è quella di espellere per qualche attimo l'uomo sconosciuto che noi portiamo in noi medesimi e di farcelo sentire lontano ed estraneo come un fantasma. – Non forse nell'oscurità di un tal sentimento si accresce il delirio e si produce il terrore dei lussuriosi che negli specchi delle alcove profonde mirano le loro mutue carezze ripetute da figure che sono a loro somiglianza e che pur sembrano indefinitamente dissimili e remote in un silenzio soprannaturale? (*Le Vergini delle Rocce*, 489)

La riflessione in realtà continua ancora per circa mezza pagina, stravolgendo incredibilmente ciò che, in prima istanza, non era altro che una scena di bordello. Pure l'etichetta di manierismo non esaurisce il senso di una simile scena. Va anche notato peraltro come la maggiore audacia rappresentativa dopo *Le Vergini delle Rocce* venga compensata, o piuttosto rafforzata nei suoi valori d'intensificazione a basso costo, dall'aumento di grandiosità e artificiosità degli apparati scenografici degli eventi sessuali e delle stesse fantasticherie sessualmente orientate. Si rivedano per esempio gli incredibili sogni di amplessi gaudiosamente mostruosi di Stelio Effrena, che immagina di possedere insieme la Foscarina e Donatella Arvale, accrescendo l'intensità della fantasticheria con la vicinanza di una folla fortemente sessualizzata e potenzialmente androgina, in quanto sia « mostro » che « chimera »:

vedeva venire al suo desiderio le due tentatrici, entrambe escite come dall'amplesso d'un mostro. Straordinarie promiscuità gli fingeva il desiderio, le quali egli credeva potessero avversarsi con la facilità dei sogni e con la solennità delle cerimonie liturgiche (*Il Fuoco*, 634).

È un brano ricco di indicazioni, anzitutto per il fascino ambiguo di una ritualizzazione che evoca la liturgia cristiana. Notevole è anche la figura del mostro, portatore di una pesante ambivalenza emotiva, con connotazioni sia sadiche (le donne fra le braccia del mostro) che masochistiche (Stelio preda della chimera). Ma va notata appunto nella chimera anche la relativa confusione dei tratti sessuali maschile e femminile, nascosta ma

non per questo meno profonda. È un tema ossessivo in tutta la cultura decadente, costellata di efebi e androgini, più o meno passibili di interpretazioni allegorizzanti o semplicemente evocati per le loro potenzialità eroticamente conturbanti. Anche in questo caso peraltro la stereotipizzazione del motivo iconografico non cancella i sintomi d'inquietudine e di crisi dei tradizionali ruoli sessuali. In d'Annunzio le numerosissime occorrenze di figure o tratti androginici (*Il Piacere*, 91, 169, 177, 203, 253, 303; *Trionfo della Morte*, 828; *Forse che sì forse che no*, 984) suggeriscono un'impressione di artificiosità e formalismo che potrebbe essere in parte corretta analizzando i carteggi con le amanti, nei quali i tratti di infantilismo, passivizzazione e androgenizzazione della propria posizione sono assai più marcati e frequentemente esposti di quanto di solito non s'immagini, e di quanto allo stesso scrittore non piacesse mostrare nelle scritture destinate al pubblico.

Oltre all'ambiguità tematica, è necessario notare un altro tipo di ambiguità, semi-nascosta eppure piuttosto importante nell'economia del testo, soprattutto per quanto riguarda l'intonazione. Si tratta dell'ambiguità lessicale. Se è vero infatti che il lessico dannunziano costantemente teatralizza la rappresentazione, non è meno vero ch'esso la sessualizza, e non di rado allo stesso tempo. Si pensi alla profusione degli « spasimi » e degli « orgasmi », o anche di « convulsioni » e « contrazioni » che proprio la teatralità melodrammatica avvicina alla sfera dei comportamenti sessuali molto di più di quanto non avverrebbe in un contesto lessicale comune. Ma si potrebbe andare avanti per molto; prima però di lasciare alla malizia del lettore il compito di scoprire altre voci di questo lessico cripto-sessuale, ricordiamo per lo meno l'uso sistematico, al posto di altri attributi più adatti ai relativi contesti, dell'aggettivo « nudo », portatore non di rado di brusche torsioni semantiche, veri e propri tropi:

guardavano ne' larghi e cupi tetti di busso l'oro del sole morire a poco a poco e la Villa Borghese ancor nuda sommergersi a poco a poco in un vapore violaceo (*Il Piacere*, 318).

O si pensi all'espressione, frequentissima e con molte varianti, « viso nudo » (*Il Fuoco*, 671; *Forse che sì forse che no*, 948) per « viso scoperto ». Ma l'ambiguità principale della sessualità dannunziana risiede nella sovrapposizione sistematica di sesso e violenza. Non potendo in fin dei conti aver libero corso in sede di *realia*, per i limiti oggettivi degli ambienti e del tipo di vicende rappresentate, questa sovrapposizione deve infatti affidarsi in gran parte ai traslati, ai quali del resto, come si è visto, è riservato uno

spazio amplissimo. Si veda questa quasi incredibile (nel senso che non si crede ai propri occhi quando la si legge) similitudine iperbolicamente inestinguibile:

Tutte le violazioni, ch'egli senza pudore aveva fatte alle sue idealità, gli suscitarono un rimorso acuto, disperato, terribile, come se dentro di lui piangessero anime di sue figliuole a cui egli padre avesse tolta la verginità mentre dormivano sognando (*Il Piacere*, 143).

Ma al di là della violenza sessuale in senso stretto, cioè dello stupro e dello stesso incesto, davvero spessissimo il rapporto sessuale in quanto tale, e dunque anche quello perfettamente normale, ha una diretta parentela con la violenza e la morte. Si potrebbe anzi addirittura parlare di una speciale dannunzianizzazione del *topos* amore-morte, che consiste appunto nel trasferire la tradizionale coppia romantica dall'ambito della passione a quella del coito:

Francesca Daddi [...] ne' supremi aneliti, come un'agonizzante, invocava il nome di Dio (*Il Piacere*, 121)

sul corpo dell'inconsapevole consumò l'orribile sacrilegio. [...] Andrea era bianco e stravolto come un omicida (*ibid.*, 346).

riudivo il rantolo ch'ella aveva emesso nel sussulto supremo, un rantolo d'agonizzante (*L'Innocente*, 538).

Nell'ambito delle immagini di violenza e di morte l'interscambio fra diversi statuti modali diventa ancora più importante che per altre costellazioni dell'immaginario dannunziano. Esistono infatti nei romanzi varie situazioni delittuose reali: l'omicidio de *L'Innocente*, il suicidio-omicidio finale del *Trionfo della Morte*, l'omicidio di Wanzer nel *Giovanni Episcopo*, e gli stessi suicidi di Vana Inghirami nel *Forse che sì forse che no* e di Leda ne *La Leda senza cigno*, per non parlare del rievocato suicidio dello zio Demetrio nel *Trionfo della Morte* (con dovizia di particolari repellenti, 792). Tutto questo però è davvero ancora poco se confrontato con la costante, ossessiva e per certi versi esasperante presenza di *traslati* relativi all'area nozionale della violenza e della morte. Un'insistenza davvero inquietante nella sua smodata onnipervasività, per quanto si possano e anzi si debbano tener presenti i *topoi* del tempo, e la stessa personale tendenza alla stereotipizzazione dell'autore. Piuttosto bisognerebbe, a proposito di derivazioni culturali e di influssi comuni a tutta la letteratura e l'arte occidentale, cominciare anche a chiedersi quale sia il rapporto fra questi *topoi*

e l'esito che l'immaginario violento di tutta la civiltà europea ha poi prodotto, trasformando le sue fantasie di violenza in nientedimeno che due guerre mondiali.

Quanto a d'Annunzio, la presenza di immagini di atti aggressivi (omicidi, ferimenti, torture e simili) assume, al solito, proporzioni quantitativamente straordinarie. Si parla per esempio a ripetizione (mi limiterò a pochissime indicazioni, vista l'evidenza del fenomeno) di condanne a morte o sacrifici (*Il Piacere*, 311, 352; *L'Innocente*, 375, 541, 596). Oppure di ferite, duri colpi e duelli (*Il Piacere*, 30, 82, 130-133; *L'Innocente*, 505, 540; *Trionfo della Morte*, 1049; *Il Fuoco*, 808, 809; *Forse che sì forse che no*, 1128, 1129). Se poi si volessero controllare anche i luoghi in cui si verificano spargimenti di sangue o emorragie, si verificherebbe l'ampiezza del vampirismo dannunziano, che risparmia ben poche delle immagini femminili di rilievo. Le possibilità di variazione sono spesso stupefacenti; si veda questa terribile metaforizzazione, a rappresentare un triste e raccolto colloquio fra Aldo e Vana Inghirami:

Parlavano sommessi smorti come due feriti nella stessa barella, i quali s'interrogavano a vicenda sul loro patire mescolando il nero sangue che cola dalle ferite ch'essi non sanno (*Forse che sì forse che no*, 971).

Ma il settore che lascia più colpiti, e anzi senz'altro stupefatti, è quello delle torture e mutilazioni; ce n'è davvero di tutti i tipi, a cominciare dall'immagine ricorrente delle mani tagliate, particolarmente ghiotta per lo scrittore perché applica le pulsioni aggressive ad un *topos* figurativo intensamente amato:

Egli mise i due polsi accosto, e fece di nuovo l'atto di seccarli con un sol colpo. Sorgeva incompiuta nel suo spirito l'immagine. – Su la soglia marmorea d'una porta piena d'ombra e d'aspettazione appariva la moritura protendendo le braccia ignude alle cui estremità, dalle vene recise dei polsi, zampillavano e palpitavano due rosse fontane. E tra le due rosse fontane la faccia lentamente assumeva un soprannaturale pallore e le profondità degli occhi s'empivano d'un mistero infinito e su la chiusa bocca si disegnava la larva d'una parola indicibile. D'un tratto i due getti cessavano. Il corpo esangue cadeva indietro, di schianto, nell'ombra (*Trionfo della Morte*, 1035).

Frequente anche in altre zone della produzione dannunziana²⁶, l'immagine delle mani mozzate ritorna almeno altre tre volte nel *Trionfo della*

²⁶ A cominciare da *La Gioconda*, dove lo schiacciamento delle mani della protagonista è l'invenzione drammatica centrale; ritroviamo il *topos* anche nella citata poesia del *Poema paradisiaco*, « Le mani », vv. 36-40.

Morte (728, 923, 926), con la complicità degli orrori di Casalbordino, ma non solo in virtù di questa legittimazione naturalistica. Ma ci sono vari altri tipi di tagli e mutilazioni, dalle decapitazioni (*Il Fuoco*, 822, 837) all'orrenda amputazione dei seni, che d'Annunzio sfrutta con l'appoggio dell'*auctoritas* della storia ecclesiale e delle vite dei santi:

Ella si nudò il petto e prese fra le sue dita delicatamente una delle piccole mammelle rimaste verginali, simili a quelle che la Martire porta come due coppette reverse nel vassoio d'argento (*Forse che sì forse che no*, 996)²⁷.

Si pensi peraltro a quanto diventerebbe estesa questa già vastissima fenomenologia di torture traslate o rievocate o sognate se vi si aggiungessero le innumerevoli occorrenze della parola « tortura » (o « tormento » o « supplizio ») in senso psicologico, vera parola tematica in un numero altissimo di contesti (si rilegga per esempio il diario di Maria Ferres, o tutto *L'Innocente*). Si tratta di un'altra voce, o di un altro gruppo di voci, che appoggia la tendenza intensificante a una sorta di teatralizzazione interiore, di nuovo di chiara intonazione melodrammatica: e non è detto che la « tortura » psicologica non abbia anche manifestazioni esterne (pallori « mortali », contrazioni, convulsioni, grida).

A fantasticherie violente appartengono anche tutte le rievocazioni di antenati guerrieri; solo Sperelli ha alle spalle una genealogia popolata esclusivamente di artisti, e questa caratteristica rientra di diritto negli antecedenti ereditari della sua crisi. Ecco invece una nostalgica lode del guerriero, che prende blasfemo avvio dall'abusato *incipit* del *Cantico delle creature*:

Lodati sieno ora e sempre per le belle ferite che apersero, per i belli incendii che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati; perché così mi formarono essi questi sensi in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari! (*Le Vergini delle Rocce*, 419)

Si vede qui anche quale altro ghiottissimo boccone rappresentino per d'Annunzio le sciagure collettive, che, sia pure per traslato, accoppiano

²⁷ La santa citata è Sant'Agata (III secolo d.C.; festeggiata il 5 febbraio). Si veda, sul tema dell'asportazione della mammella, un lungo, notevole passo del *Libro segreto*, 734-735.

violenza iperbolica e grandiosità naturalmente votata all'iterazione. Inutile dire che il nostro autore non resiste per nulla a questa dolce tentazione, e ci propina a piene mani catastrofi di tutti i tipi. Per esempio epidemie, come per queste vele che, all'immaginazione di Andrea Sperelli convalescente,

parevano vele di navigli che portassero cadaveri di appestati a una qualche maledetta isola popolata di avvoltoi famelici (*Il Piacere*, 141).

O incendi e naufragi, magari accoppiati:

Era un clamore inaudito, più atroce degli urli di chi arde vivo in un incendio senza scampo, più terribile d'un richiamo di naufraghi in un mare notturno condannati a morte certa (*Trionfo della Morte*, 907).

E così via fra stragi e saccheggi (*Trionfo della Morte*, 900, 928; *Forse che sì forse che no*, 1021), naufragi e uragani (*Trionfo della Morte*, 914, 928; *Le Vergini delle Rocce*, 55; *Il Fuoco*, 732, 734, 756, 758), incendi (*Trionfo della Morte*, 1004, 1020; *Il Fuoco*, 711; *Forse che sì forse che no*, 1082). Tutta questa violenza, a parte le possibili considerazioni psicologiche, ha un preciso funzionamento stilistico: è cioè un elemento di costante intensificazione semantica, che insinua significazioni tragiche all'interno di eventi relativamente comuni, cui una resa realistica assegnerebbe ben più banali connotazioni. Sul piano della storia dei generi questo probabilmente fa di d'Annunzio un punto di passaggio, una sorta di ponte fra la tradizione del melodramma²⁸, dei romanzi di avventure nonché della narrativa gotico-storica alla Guerrazzi, e il romanzo borghese novecentesco. Castigata nell'intreccio, dove ormai appare soltanto in uno o due snodi decisivi, qui la violenza rimossa non sparisce, ma, come nei sintomi di un'isterico, ritorna ossessivamente, quasi a celebrare con un ultimo, clamoroso fuoco d'artificio la propria imminente morte letteraria.

Bisogna però aggiungere che, fra le innumerevoli violenze perpetrate in effigie dalla scrittura dannunziana, è molto frequente anche quella rivolta verso se stesso. Non è solo Giorgio Aurispa ad avere continue fantasticherie di suicidio, che metterà in atto: un po' tutti gli eroi romanzeschi dannunzia-

²⁸ Nel senso del libro di P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1976; trad. ital. di D. Fink, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

ni, e lo scrittore stesso²⁹, corteggiano con insistenza il « vizio assurdo ». Forse però più inquietanti delle fantasie suicide, cariche di infantilismo consolatorio, sono i timori di smarrimento del sé e della perfetta consapevolezza, necessaria chiave di volta del proprio senso di superiorità e per conseguenza di ogni sublimazione riuscita. Se l'immagine onnipresente dell'abisso (e della voragine, dell'antro, del vortice) esprime benissimo, con la sua enfattizzazione negativa del basso e del cadere, l'immaginario platonizzante e « diurno » dello scrittore, con le sue componenti moralistiche e mistificanti, nel passo che segue essa introduce qualcosa di più inquietante:

Sono rimasto per tutta la vita sull'orlo della pazzia, consapevole, come un uomo chinato su un abisso, aspettando da un minuto all'altro la vertigine estrema, la grande oscurità (*Giovanni Episcopo*, 351).

Anche la follia, violenza patita dall'integrità dell'io, è un tema ricorrente, dai sospetti di follia sul marito di Elena Muti, lord Heathfield (*Il Piacere*, 328, 333), alla zia un po' mentecatta del *Trionfo della Morte* (724, 783), alla vecchia principessa Capece Montaga (*Le Vergini delle Rocce*, 497-498), al timore che Foscarina possa perdere la ragione (*Il Fuoco*, 704), cui segue l'apparizione delle pazze recluse nell'isola di San Clemente (ibid., 758), fino al pazzo volterrano del *Forse che sì, forse che no* (1015), che fa da prolessi alla vera pazzia di Isabella (1131)³⁰.

Esplicitamente d'Annunzio dichiara a più riprese il proprio terrore della pazzia, e c'è da credergli. La continua paura della follia sembra denunciare infatti qualcosa come un'ossessione razionalistica, o meglio un'ossessione narcisistica (il timore di perdere una parte di sé), ma connotata razionalisticamente: che è una conseguenza psicologica perfino prevedibile di quanto siamo andati fin qui notando. Anche in questo, probabilmente, ritroviamo un segno d'ambiguità, le tracce di una modernità insieme annunciata eppero ancora respinta, differita: volto debole di un *ego* troppo forte, ad onta di non poche mistiche e mistificate dissoluzioni, la paura d'impazzire sta probabilmente anche ad indicare che, di quell'io, non ci si fida più ciecamente, e che, se lo si ingigantisce superomisticamente, forse è proprio perché si ha il terrore di non ritrovarlo più.

²⁹ Basti pensare, fra le opere autobiografiche, alle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, per l'appunto.

³⁰ Che riprende nei particolari, come visto, le circostanze della vera crisi di follia di Giuseppina Mancini, stralciando ampie parti del *Solus ad solam*.

UNA SEMANTICA DEL LIMITE

III.1. DALL'INDISTINTO ALLA TOTALITÀ.

Le costellazioni d'immagini sono già, è chiaro, delle isotopie, delle linee di coerenza semantica. Ora però vorrei passare ad un livello semantico più astratto e più profondo di quello rappresentato dall'analisi del repertorio iconico. Utilizzando la terminologia tecnica della linguistica e semantica generativo-trasformazionali (e dei loro sviluppi in direzione di una grammatica del testo), si può dire che cercherò di passare dall'indagine sulle *semantic surface structures* a quella sulle *semantic deep structures*¹. La metafora epistemologica della « discesa verso il basso », di un movimento verso un livello più profondo, e più essenziale, non rende però pienamente conto delle mie intenzioni. Vorrei infatti anche cercare di avvicinarmi alle strutture logico-argomentative che costituiscono gli *a priori* fondanti del discorso dannunziano, le sue condizioni di possibilità, ciò che Foucault chiamerebbe il livello archeologico del testo. Si tratterà insomma, per dirla con Perelman e Olbrechts-Tyteca, di identificare i « luoghi » semantici della scrittura romanzesca del nostro autore, cioè quelle « premesse di ordine generale che permettono di dare un fondamento ai valori e alle gerarchie »² esplicite. Non pretendo naturalmente di trattarne in modo esaustivo, ma solo di individuare alcuni assi portanti del

¹ Cfr. N. Chomsky, *Studies on Semantics in Generative Grammar*, The Hague - Paris - New York, 1972; T. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, ivi, 1972.

² C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, P.U.F., 1958; trad. it. di C. Schick, M. Mayer, E. Barassi, *Trattato dell'argomentazione*, prefaz. di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1966, 1976², p. 90.

processo di formazione dei significati. Puntiamo però ora direttamente al cuore della questione.

C'è una struttura fondamentale che genera o comunque fa gravitare su di sé le isotopie più importanti dei testi dannunziani: l'*affermazione-negazione* del *limite*, del *confine*, della *soglia*. D'Annunzio costantemente sottolinea la presenza di una *delimitazione*, ma quasi sempre per negarla, per distruggerne i confini o lamentarne la costrittività. L'accezione più ovvia di questa tensione nei confronti del limite è certo quella superomistica, la persuasione cioè della necessità di incarnare la propria fatale superiorità in un comportamento che non tenga in alcun conto le regole del vivere comune, necessarie invece per la massa degli uomini, per il volgo:

davo tutto me stesso all'infrazione e alla trasgressione, vivevo solo pel divino piacere di rompere il divieto (*Il compagno dagli occhi senza ciglio*, 486).

Ma se consideriamo il concetto di limite come una categoria fondante, l'idea della proibizione da infrangere non è che una connotazione accessoria di una costellazione semantica molto più vasta. Procediamo per ampliamenti successivi:

L'orgoglio e l'ebbrezza del suo duro e pertinace lavoro, la sua ambizione senza freno e senza limiti costretta in un campo troppo angusto, la sua insofferenza acerrima della vita mediocre, la sua pretesa ai privilegi dei principi, il gusto dissimulato dell'azione ond'era spinto verso la folla come verso la preda preferibile, il sogno d'un'arte più grande e più imperiosa che fosse a un tempo nelle sue mani segnale di luce e stromento di soggezione, tutti i suoi sogni superbi e purpurei, tutti i suoi bisogni insaziabili di predominio di gloria e di piacere insorsero e tumultuarono in confuso abbagliandolo soffocandolo (*Il Fuoco*, 592-593).

Gli aspetti banalmente e anzi rozzamente superomistici di questo brano sono flagranti; ma a guardar bene c'è anche qualcosa di meno scontato, e di più interessante. L'insistenza infatti sul carattere assoluto e incoercibile dell'« ambizione » di Stelio Effrena non dà infatti al personaggio connotati individualizzanti, quanto piuttosto identifica il registro psicologico normale, l'atteggiamento tipico dei protagonisti *alter-ego* e di molti altri personaggi dannunziani, ma soprattutto della voce narrante. Che si tratti cioè dell'« ambizione » o del desiderio sessuale, dell'amore per l'arte o della voglia di rivedere la madre o dell'amicizia, siamo sempre in presenza di una tensione emotiva che si rappresenta « costretta in un campo troppo angusto » e, soprattutto, per sua natura « senza freno e senza limiti ». Il problema di abbattere divieti specifici è insomma soltanto una necessaria conse-

guenza della spinta assoluta e non estinguibile di una psiche che non aspira tanto agli spazi larghi quanto a quelli infiniti. Un unico movimento si ripete dappertutto, ed è letteralmente, o, se si preferisce, etimologicamente, uno *s-frenarsi* (non a caso il protagonista del *Fuoco* si chiama Effrena), o forse sarebbe meglio dire, in modo più largo e radicale, *s-limitarsi*, assurgere ad una condizione di perenne espansione e tensione, che sembrerebbe improntata alle stesse dinamiche dei moti pulsionali. Ma su questa strada la spinta aprioristica ad andare « oltre » non può non incontrarsi con un'altra aspirazione fondamentale della psicologia dannunziana:

che cosa ancora c'impediva di stringerci? Che cosa manteneva ancora tra lei e me quell'intervallo? (*L'Innocente*, 428)

Il desiderio di una fusione assoluta con l'amante è un'altra manifestazione della più generale tensione nei confronti del limite. Si potrebbe dire anzi che, romanticamente, una delle chiavi di volta dell'ideologia oltre che della psicologia dannunziana sia il sogno di trasformare un universo che si rivela fatalmente *discreto* (in senso fisico-chimico) in un *universo continuo*, tutto integrato e fuso. Ma c'è dell'altro:

Bisogna che la tua anima viva tocchi l'anima antica e si confonda con quella e faccia un'anima sola e una sola sventura, cosicché l'errore del tempo sembri distrutto e sia manifesta quella unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte (*Il Fuoco*, 819).

L'aspirazione ad una fusione universale, ad un abbattimento generalizzato dei confini dell'individualità è la forma stessa dell'*aspirazione* di d'Annunzio *alla totalità*. Si potrebbe qui peraltro notare quanto ambigualmente lo scrittore oscilla tra una metafisica dell'immanenza ed un'adesione alla tradizionale terminologia della metafisica del trascendente, come dimostra in specie la singolare incertezza fra adorazione dell'apparenza e sua svalutazione in quanto mera manifestazione illusoria di una sostanza più profonda. Ad ogni modo è notevole che anche la tensione verso la totalità si strutturi intorno alla dialettica di affermazione-negazione del limite: limiti degli enti reali fisicamente individuati, limiti di soggetti non comunicanti, discontinuità fra le diverse fasi della vita psichica di uno stesso soggetto, irreversibilità del passato che via via si costruisce in uno spazio separato dal presente da una paratia stagna. Ma il *pathos della totalità* tende ancora a confondersi con il *pathos dell'infinito*, che è, poi, di nuovo, appunto non-finito, dimensione priva di confini che si definisce essenzialmente a partire dall'identificazione del limite che nega. Si pensi all'analogo,

esemplare movimento de « L'infinito » leopardiano, e alle esplicite, illuminanti riflessioni dello *Zibaldone* sul tema del rapporto tra il desiderio dell'infinito e il senso del limite³. Non voglio suggerire inedite ed improbabili relazioni fra lo scrittore di Recanati e quello di Pescara, ma soltanto ricordarne la comune appartenenza all'atmosfera culturale romantica, o meglio ai due estremi di essa, laddove la nostra tradizione critica ha invece in genere separato con una cesura troppo netta Romanticismo e Decadentismo. È difficile non pensare ancora alle riflessioni di Leopardi sulla poetica, oltre che dell'infinito, dell'*indefinito* e del *lontano* (nello spazio e nel tempo)⁴, leggendo la seguente dichiarazione di poetica:

Belle sono le cose vicine, ma le cose lontane sono ancor più belle (*Il compagno dagli occhi senza ciglio*, 537).

Certo che, a tacer d'altro, Leopardi difficilmente avrebbe impostato un periodo sintattico su una così flagrante ed esibita simmetria, con l'enfatica ripetizione circolare (« Belle » - « belle »), il chiasmo a distanza (« Belle sono » - « sono... belle »), il parallelismo doppiamente evidenziato dalla ripetizione (« le cose ») e dall'accostamento degli antonimi (« vicine » - « lontane »). E il peculiare tono dannunziano non è solo una « forma » ma anche uno stile di pensiero. Ma comune ai due autori, e ugualmente romantico, è il *pathos della lontananza*, percepita come « poetica » o « bella », cioè portatrice di esteticità, in quanto modalità di manifestazione dei fenomeni caratterizzata dalla *indistinzione dei contorni*, cioè, ancora una volta, dalla *erosione del limite*.

Ritroviamo qui quella sorta di *coazione a sfumare* di d'Annunzio, che tende a porre costantemente in evidenza appunto il non-distinto, il non-chiaro, attraverso uno spettro amplissimo che va dal semplice sfumato fino al mistero e all'indicibile. È chiaro che il non-definito viene impiegato come veicolo di suggestività, che deve corroborare la strategia intensifica-

³ G. Leopardi, *Canti*, a cura di M. Fubini ed E. Bigi, 1964, 1971²; fra le numerose possibili citazioni dallo *Zibaldone*: « alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale », *Zibaldone*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1937, 1973³, vol. I, p. 187.

⁴ Cfr. nello *Zibaldone*, le riflessioni del 25 e 28 settembre 1821, vol. I, pp. 1145 e 1150; del 14 dicembre 1828, vol. II, pp. 1237-1238; dell'11 aprile 1829, vol. II, pp. 1292-1293.

toria. Meno evidente è però la comune origine di tutte le forme dell'indistinto dal rapporto di affermazione-negazione di un limite. Contorno figurativo, confini fisiologici della pelle e delle altre membrane corporee, ostacolo della mediazione intellettuale e verbale al libero ed assoluto fluire del pensiero e dei sentimenti, limitazioni dell'egoismo, discontinuità fra le diverse fasi dello sviluppo temporale soggettivo e storico: la si consideri da una prospettiva formalistica o brutalmente fisica, etica, gnoseologica od ontologica, la dialettica è sempre la stessa.

D'altra parte è quasi paradossale che una così clamorosa retorica dell'amplificazione, caratterizzata dalla tendenza a dire tutto⁵, saturando ogni interstizio del testo, vada sempre di pari passo con la sottolineatura dell'indeterminatezza, con l'ostensione di una situazione semantica tutta giocata in chiave di vaga suggestività, se non certo di allusività ellittica. La contraddizione però è apparente: così come l'aspirazione ad oltrepassare i limiti dell'individualità si attua senza incrinare la stabilità dell'*ego*, bensì solo dilatandolo, così la semantica del non-definito e del non-limitato convive con una notevole precisione di contorni. Poiché proviene da un soggetto che non patisce insidie sostanziali alla sua consistenza, il primo gesto verbale e gnoseologico, l'atto di nominare le cose è in d'Annunzio netto, puntuale, e dà luogo ad immagini dai contorni tutt'altro che vaghi. Ma su questo fondo di nominazione puntuale e di esattezza descrittiva, immediatamente dopo l'approdo delle cose alla parola, lo scrittore dispiega tutta una complessa trama di procedure che potremmo chiamare, con brutti ma sintetici neologismi, di *s-limitazione* e di *s-definizione*, giustapponendo l'indefinito e il particolareggiato, il confuso e il preciso. È vero anzi che in una buona percentuale di casi l'indefinito e il vago sono soltanto *dichiarati*, programmatici, ma non realizzati artisticamente: o forse sono *tematizzati* proprio *perché non concretizzati*. Avviene cioè qualcosa di molto simile ai numerosi casi in cui d'Annunzio insiste sulla significatività ed emblematicità di figure e situazioni che non riescono ad avere spessore simbolico: le dichiarazioni dell'autore surrogano la rappresentazione.

Non si dimentichi però che in un certo numero di casi la stessa nettezza di contorni s'identifica con la romantica indeterminazione, laddove

⁵ Cfr. P. Brooks: « Nulla è sottinteso, tutto viene detto e ripetuto, in modo sovraccarico: in momenti come questi avvertiamo la gioia della più piena indulgenza alle emozioni, il piacere che nasce dalla realizzazione totale di un modo di essere che, come confusamente avvertiamo, potrebbe essere il nostro, e che rappresenta la vittoria di una forza interiore assoluta, allo stato puro », *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 64.

esibisce la propria puntualità e determinatezza come effetto di un'intensità abnorme di percezione: la *precisione allucinata* rimanda infatti ad uno scenario dell'eccesso che non contraddice ma conferma la semantica dell'indefinito. La dinamica per cui l'operazione di indeterminazione si applica su un fondo di esattezza e nettezza coincide del resto esattamente con quanto si è potuto osservare sul piano linguistico-retorico rispetto alla coesistenza di amplificazione verticale e orizzontale, di esasperata intensificazione e altrettanto esasperata geometrizzazione, con l'esito un po' paradossale di produrre una scrittura a suo modo effusiva ma rigorosa, cioè freddamente, calcolatamente effusiva. Qualcosa di simile avviene anche nel repertorio iconico, a prima vista espressione di un immaginario notturno, o per lo meno percorso da tensioni ambivalenti, che poi, ad un'indagine più attenta, si mostra irrevocabilmente diurno e platonizzante.

Cercheremo ora perciò di vedere attraverso i testi la dialettica profonda generata dalla tensione verso il limite. Ne risulterà qualcosa di molto simile ad una sequenza di equazioni: il non-definito infatti si assomiglia al non-distinto, e questo al concetto di mescolato, fuso (oltre che confuso), inteso come integrato, e perciò sulla strada per approdare alla totalità. Ma la totalità si confonde (ancora un limite che cade) con il concetto di infinito, che a sua volta si confonde con il mero non-finito e/o non-definito. Il cerchio a questo punto si chiude, e si ritorna al punto di partenza.

III.1.1. *I luoghi semantici dell'indistinto.*

Uno dei paradigmi centrali del meccanismo di erosione dei contorni e di spostamento-cancellazione dei confini è il *pathos della lontananza*, e al limite dell'irraggiungibilità. Al di là delle radici romantiche di questo atteggiamento, peculiare di d'Annunzio è il rapporto strettissimo che la fascinazione del lontano intrattiene con altre figure della dialettica del limite:

Vagava per le vie, senza una mèta, spinto da un bisogno istintivo di raggiungere uno spazio più largo eppure attratto dai luoghi popolosi dove il suo orgoglio e la sua gioia gli parevano grandeggiare al contrasto della vita comune. E il romore cittadino, pur avvolgendolo, gli arrivava all'orecchio come di lontano (*Trionfo della Morte*, 699).

Qui la percezione « come » a distanza del « romore cittadino » va di pari passo con gli spostamenti, parte virtuali parte reali, del limite esterno

(il « bisogno istintivo di [...] uno spazio più largo ») e di quello interno (il « grandeggiare » oltre le comuni misure dei sentimenti di Aurispa). Anche qui vale la solita regola dell'amplificazione intesa come *moltiplicazione* degli elementi caratterizzanti, in proporzioni quantitativamente imponenti e con una sorprendente capacità di iterare e variare pochi elementi. Ecco un tipico caso di oltranza dannunziana applicata al paradigma della lontananza (faccio notare che la citazione è tagliata):

Tutto si offuscava intorno a simiglianza delle pareti, sembrava retrocedere in un passato lontano; tutto assumeva un aspetto antiquato e stinto, sembrava quasi coprirsi di polvere. I due servi [...] Quando si ritraevano in disparte, parevano dileguare come ombre nella lontananza illusoria degli specchi, rientrare nel loro mondo inanimato (*Le Vergini delle Rocce*, 467).

È abbastanza facilmente intuibile che il gesto di allontanamento si può caricare di connotazioni paurose e angosciose: parafrasando un noto detto si potrebbe dire che *s'éloigner est un peu mourir*. Più esattamente fra l'immagine della morte e l'immagine dell'allontanamento c'è un rapporto biunivoco per cui l'una può generare l'altra, ed entrambe si sovrappongono e ricaricano reciprocamente. Nel passo che segue, relativo al funerale dell'« Innocente » figlio adulterino di Giuliana Hermil, si comincino però a notare anche altri elementi della semantica del limite, su cui torneremo fra poco: il *pathos* del mistero, l'enfatizzazione di una realtà che supera i confini normali della natura (« soprannaturale ») e insieme la caratteristica tendenza dannunziana all'ingrandimento se non al gigantismo (« gran vecchio »), l'attenzione ai fenomeni di percezione interrotta (« intravedere »), l'ambivalenza emotiva (« tremendo e dolce »), l'ossessione della definitività e assolutezza (« che nessuno respirasse più »), con tanto di implicazioni macabre:

A traverso il cristallo quel piccolo viso livido, quelle piccole mani congiunte, e quella veste e quei crisantemi e tutte quelle cose bianche parevano indefinitamente lontani, intangibili, quasi che il coperchio diafano di quella cassa su le braccia di quel gran vecchio lasciasse intravedere come per uno spiracolo un lembo d'un mistero soprannaturale tremendo e dolce.

Nessuno parlava. Quasi pareva che nessuno respirasse più (*L'Innocente*, 649).

Ma, anche al di là del fascino decadente per la morte, le connotazioni prevalenti di ciò che è distante sono decisamente positive, cosicché una coppia di aggettivi come quella del passo che segue è da considerarsi poco meno di una dittologia sinonimica:

Mi sembra talvolta che voi abbiate il potere di conferire non so che qualità divina alle cose che nascono dalla mia anima e di farle apparir lontane e adorabili ai miei occhi medesimi (*Il Fuoco*, 577).

L'equazione « lontane e adorabili » ci ricorda quanto sia importante, in d'Annunzio e nella cultura del suo tempo (e del nostro), l'esotismo, che è poi un caso particolare di fascino della lontananza. L'attrazione per l'esotico è, più esattamente, una fascinazione per *l'altro*, per ciò che sta *al di là* dei confini del nostro mondo. Ecco per esempio la descrizione di uno degli elementi chiave del sorgere della passione di Sperelli per la Ferres:

sentiva un'aura esotica involgere la persona di lei, sentiva da lei partire una strana seduzione, un incanto composto dai fantasmi vaghi delle cose lontane ch'ella aveva guardate, degli spettacoli ch'ella ancora serbava negli occhi, dei ricordi che le empivano l'anima. Ed era un incanto indefinibile, inesprimibile; era come s'ella portasse nella sua persona una traccia della luce in cui erasi immersa, de' profumi ch'ella aveva respirati, degli idiomi ch'ella aveva uditi; era come s'ella portasse in sé confuse, svanite, indistinte tutte le magie di que' paesi del Sole (*Il Piacere*, 167).

È importante ricordare come il fascino dell'*alterità lontana* non si eserciti soltanto nella dimensione spaziale ma anche in quella temporale. La realtà, se carica di passato, detiene un potenziale superiore di suggestività e verità, e s'innalza ad uno statuto di esistenza più nobile. Questo atteggiamento implica, è chiaro, la rimozione o almeno la sublimazione nobilitante di un presente che a torto o a ragione appare come degradato:

Tutte le immagini sparse, le recenti e le antiche, quelle ancor vibranti della sensazione viva da cui eran nate e quelle sepolte negli strati della memoria più profondi, tutte si collegavano entro di lui componendogli uno spettacolo ideale che vinceva a confronto qualunque più vasta e augusta realtà. La sua terra e la sua gente gli apparivano transfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome (*Trionfo della Morte*, 868).

Nel *Trionfo della Morte* la tendenza di Aurispa alla mitizzazione è criticata dal narratore; ma altrove la superiorità della percezione *in absentia* sulla percezione attuale è pacifica, priva di spessori problematici e di dubbi. Non si dimentichi poi che l'*impressione* di lontananza nel tempo è molto simile al *ricordo* del passato, che in d'Annunzio è quasi sempre un passato illustre, mitico o mitizzabile. La semplice forza del *prima*, dell'*altrove* o del *già altrove* basta a caricare la realtà di suggestione:

Io avevo negli occhi una specie di abbagliamento; mi pareva d'essere sotto l'influenza d'una fascinazione confusa; mi pareva che quel paesaggio, quella luce, quel fatto, tutta quella combinazione di circostanze non fossero per me nuovi ma già un tempo esistiti, quasi direi in una mia esistenza anteriore, ed ora risistenti... (*Il Piacere*, 219).

Si vede bene come alla definitiva esplosione dell'amore fra Sperelli e Maria Ferres contribuisca un fenomeno di *déjà vu*, qui descritto dal diario della donna. Se l'impressione di qualcosa di già noto persuade Maria della assoluta necessità di quanto le sta capitando, è però sempre il senso della distanza che conferisce alla situazione un peculiare tono estatico:

Da che lontananza del tempo era venuta a noi quell'ora? (ivi, 220)

Estaticità significa poi ancora una volta, mi si perdoni l'*annominatio*, esteticità, e non a caso il paesaggio della pineta di Vicomile dove si svolge la passeggiata di Andrea e Maria appare alla giovane uguale a quello di una poesia di Percy Shelley. Ma l'impressione di lontananza, oltre che con il ricordo e con l'esperienza estetica, è imparentata con tutti gli stati di coscienza alterata. Nel passo che segue la lontananza finisce per coincidere con qualcosa di molto simile all'allucinazione:

La casa gli pareva retrocessa come in una lontananza indefinita e il cammino gli pareva insuperabile; e gli pareva inammissibile tutto ciò che non fosse la cessazione immediata e assoluta del suo spasimo estremo (*Trionfo della Morte*, 773).

Se qui il tono è d'incubo, più spesso la distanza nobilita e migliora la realtà, facendole superare il limite della coscienza comune per approdare ai tesori dell'inconscio e del sogno. Maria usa infatti anche un'altra immagine per descrivere la felice alterità della sua condizione durante la passeggiata con Sperelli:

Era come quando un fatto della vita ritorna in un sogno con qualche cosa di più della verità, e di diverso dalla verità. [...]

E una segreta rispondenza, un'affinità misteriosa era tra l'anima mia e il paesaggio. L'immagine del bosco nelle acque degli stagni pareva infatti l'immagine *sognata* della scena reale (*Il Piacere*, 220).

È evidente l'origine romantica della predilezione per il sogno⁶; anche in questo caso peraltro va segnalata la consueta oltranza nel ricorrere ai

⁶ Si veda il classico volume di A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, 1960; trad. it. di U. Pannuti, Milano, Il Saggiatore, 1967 e Garzanti, 1975.

propri *topoi*, con la collaborazione amplificante della coazione a comparare. Se il sorriso di Maria Ferres sarà « malinconico e quasi direi incantato come quel d'una persona che sogni » (*Il Piacere*, 166), anche le cornamuse che Tullio Hermil ode pochi attimi prima di esporre il bimbo al freddo per ucciderlo emetteranno suoni « velati dalla distanza, dolci come in un sogno » (*L'Innocente*, 625), e così via, in una fenomenologia che lascia intatti solo persone e oggetti disprezzabili, e dunque non passibili di allontanamento sublimante e di riduzione al sogno. È però inquietante, prima che mistificante, che si possa sostenere la superiorità del sogno sulla realtà, al punto da rinunciare alla realtà per non intaccare la bellezza della fantasticheria:

Poiché nel sogno abbiamo già assaporata la miglior parte del piacere, provando sensazioni e sentimenti della più rara delicatezza, io penso che noi dobbiamo rinunciare all'esperimento della realtà (*Trionfo della Morte*, 681).

Sul piano diacronico, anche per il motivo del sogno *Le Vergini delle Rocce* segnano un aumento della tensione eroicizzante:

un'appassionata compagna le cui narici feline parevano respirare in un sogno eroico e palpitare di voluttà presentando l'effluvio elettrico degli uragani (*Le Vergini delle Rocce*, 469).

È evidente che la condizione per così dire oniromorfa è molto vicina ad una condizione mitica:

talvolta io mi credeva vivere in un mito formato da me medesimo a simiglianza di quelli che produsse la giovinezza dell'anima umana sotto i cieli dell'Ellade. L'antico spirito di deità vagava per la terra come quando la figlia di Rea fece dono a Trittonemo delle sue spighe affinché le spandesse ne' solchi e per lui tutti gli uomini godessero del beneficio divino. Le energie immortali circolanti nelle cose parevano pur sempre risovvenirsi dell'antica trasfigurazione che per la gioia degli uomini le aveva convertite in grandi immagini di bellezza. Come le Cariti, come le Gòrgoni e come le Moire, tre erano le vergini che m'accompagnavano per mezzo a quella primavera misteriosa. E io amavo immaginar me medesimo simile a quel giovine, raffigurato sul vaso di Ruvo, cui adduce sul limitare d'un mirteto un Genio aligero. Sopra il suo capo è scritto il nome di Felicità; e tre vergini lo circondano: l'una recante nelle sue mani un piatto carico di frutti, e l'altra tutt'avvolta in un manto costellato, e la terza col filo di Lachesi tra le dita agili (*Le Vergini delle Rocce*, 505-506).

Meno evidente, ma molto indicativa, è invece la tendenza a far coincidere l'indefinitezza con la *simbolicità*, il che vuol dire con la *significatività* del mondo. Nel momento stesso in cui i contorni delle cose sfumano e si

confondono, l'universo assume i caratteri della lontananza e del sogno; ma l'indeterminazione oniroide non conferisce solo un'intensificazione suggestiva, bensì anche una più precisa interpretabilità. Il mondo non è così soltanto sublimato ma anche *dotato di un senso*, così che la totalità si rimescola e fonde, ma per essere ricomposta nell'immobilità irrigidita dell'allegoria, di un simbolo interpretabile univocamente, anche se non immediatamente decodificato dal protagonista:

Le linee delle alture si volgevano indeterminate verso il fondo, si scomponavano, si ricomponavano, in lontananze illusorie, come un paese in un sogno, senza realtà. Un'ombra plumbea occupava la valle, e l'Assòro dalle rive invisibili l'animava de' suoi luccicori. Quel fiume tortuoso, luccicante in quel golfo d'ombra, sotto quel continuo dissolvimento lento del cielo, attirava lo sguardo, aveva per lo spirito il fascino delle cose simboliche, parendo portare in sé la significazione occulta di quello spettacolo indefinito (*L'Innocente*, 435).

Come si vede, la diffusione dei segni dell'indeterminazione è continua (« indeterminate », « lontananze », « illusorie », « sogno », « senza realtà », « invisibili », « dissolvimento », « occulta », « indefinito »), ma fa capo ad una finale eloquenza del reale, che esibisce la presenza di una « significazione », pur lasciandola per il momento « occulta ». Non è però meno importante che l'apoteosi dell'indefinito si dispieghi su un fondo di esattezza naturalistica, di precisione rappresentativa: si potrebbe anzi perfino sospettare che la moltiplicazione dei tratti indeterminanti sia direttamente proporzionale alla nettezza dei contorni che l'autore deve s-limitare e confondere:

Egli ora, aspettando, poteva evocare tutti gli avvenimenti di quel giorno, con una lucidezza infallibile. La visione del paesaggio nomentano gli si apriva d'innanzi ora in una luce ideale, come uno di quei paesaggi sognati in cui le cose paiono essere visibili di lontano per un irradimento che si prolunga dalle loro forme (*Il Piacere*, 7).

La « lucidezza infallibile » dell'evocazione è sì onirica e allucinata, ma insieme espressione di una rappresentazione davvero netta, « lucida ». Nella peculiare limpidezza di sguardo del narratore e dei suoi *alter ego* c'è però un'altra caratteristica centrale della semantica dannunziana, che permette di coniugare senza soluzione di continuità vaghezza e precisione:

Vedo ancora tutto. Nulla mi sfuggì allora; nulla mi sfugge. Il mondo reale era completamente svanito. Non restava più se non un mondo fittizio in cui respiravo ansioso, col cuore compresso, incapace di profferire una sillaba, ma pur tuttavia singolarmente lucido, come davanti a una scena di teatro. Una candela ardeva sul tavolo, aggiungendo evidenza a quell'aspetto di finzione scenica poiché la fiam-

mella mobile pareva agitare intorno a sé quel vago orrore che lasciano nell'aria con un gran gesto disperato o minaccioso gli attori d'un dramma (*L'Innocente*, 522).

La visività dannunziana costruisce regolarmente il contesto rappresentato come una scena teatrale, come uno spazio dominato con lo sguardo da uno spettatore che s'identifica con il protagonista. In questo modo l'autore enfatizza l'atto della *percezione* mettendone in luce il carattere *totalizzante*, onnicomprensivo, e insieme le connotazioni di *estetività*. La spettacolarizzazione o teatralizzazione del contesto percorre in profondità tutta l'opera di d'Annunzio. Frequentissimo per esempio è l'impiego del termine « anfiteatro » per indicare una disposizione circolare o semicircolare e digradante del terreno: « la catena, dopo aver seguito il litorale ed abbracciato il mare come in un anfiteatro » (*Il Piacere*, 155); « le chiare nuvole stavano assise in cerchio su i culmini delle rocce come su' più alti gradi di un anfiteatro, con attitudini feminee » (*Le Vergini delle Rocce*, 499). Anche nella passione aeronautica s'insinua una connotazione spettacolarizzante; nel passo seguente, che è appunto una descrizione in prospettiva aerea, la vocazione teatrale si sovrappone ad un'estetizzazione monumentalizzante particolarmente accentuata:

Il polo del cielo era sgombro, in forma di orbe, come veduto dall'arena di un anfiteatro, cupola incurvata su l'ordine dei pilastri e degli archi. I portici colossali delle nubi lo sostenevano, domato l'incendio. Uno spirito misterioso ispirava le figure informi, che su i fastigi s'allungavano s'inclinavano si rovesciavano come la Notte e l'Aurora su i sepolcri medicei, come nel volume della Sistina i Profeti e le Sibille. Sparivano la città di legno e le sue piccole cose, ma le grandi s'ingrandivano con l'ombra e con l'ansia (*Forse che sì forse che no*, 931-932).

Per d'Annunzio il mondo tende a configurarsi come un infinito spettacolo; e, se « anfiteatro » compare con inusuale frequenza, « spettacolo » è una vera parola tematica, onnipresente. Se agli occhi di Andrea Sperelli Roma appare continuamente come uno spettacolo (128, 241, 309, 314), in altri casi persino il passato storico si dispiega come un evento drammaturgico:

Ricordo, come uno dei periodi più intensi della mia vita, un autunno trascorso in quotidiana comunione col deserto laziale.

Su quel teatro, ove dinnanzi agli occhi della mia mente si svolgeva un dramma di stirpi, passavano le vicende dei nuvoli rappresentate da grandi ombre mutabili comentando le mie finzioni (*Le Vergini delle Rocce*, 413).

La profondità di questo atteggiamento risulta ancora più evidente se si considera come lo scrittore non teatralizzi solo la realtà esterna, bensì

anche l'interiorità, che assume appunto i tratti di una situazione drammatica, contemplabile dall'esterno da un punto di vista che domina (e interpreta) tutto:

Una malinconia confusa m'invadeva l'anima; l'oscura disperazione che è latente in fondo ad ogni amore umano si moveva dentro di me. Davanti a quello spettacolo ideale, la mia stanchezza fisica, il torpore de' miei sensi, parevano appesantirsi (*L'Innocente*, 473).

Subito dopo, manco a dirlo, Giuliana parlerà « come in un sogno » (ibid.). La sua situazione psicologica non è meno difficile di quella di Tullio, anzi forse lo è di più; ma ciò non diminuisce la vocazione *voyeuristica* del protagonista, che, per quanto con dolore, ci si mostrerà ripetutamente nell'atto di assistere a « Lo spettacolo della sofferenza » di sua moglie (ibid., 572). Tutti i protagonisti dannunziani sono spettatori della propria e dell'altrui interiorità: anche Giorgio Aurispa sarà « assorto in uno spettacolo interiore sempre più vasto e distinto » (*Trionfo della Morte*, 866). Con *Il Fuoco* poi, romanzo del teatro, la spettacolarizzazione si accentua ulteriormente, con la complicità di Venezia, città, mi si perdoni l'ossimoro, naturalmente artificiosa, scenografica e tutta carica di artisticità:

Fra un'ora Venezia offrirà a qualche amante neroniano celato in un felze lo spettacolo dionisiaco d'una città che s'incendia delirando (*Il Fuoco*, 597).

Le connotazioni aggressive e sessuali insite nell'immagine del tramonto e dei fuochi d'artificio visti come un incendio sono abbastanza flagranti, e complicate dalla fantasticheria, non si sa se più esibizionistica o *voyeuristica*, di un « letto galleggiante » da cui assistere amoreggiando a « lo spettacolo delle fiamme portentose » (ibid., 633). Ma *Il Fuoco* soprattutto rende ancora meglio visibile quella sorta di regola contraddittoria che trasforma ogni moto dell'animo in un episodio teatralizzabile, secondo l'ossimoro fondante dell'« intimo spettacolo » (ibid., 603). Si potrebbero sottolineare innumerevoli altri segni della percezione teatralizzante del mondo, magari registrando espressioni di notevole suggestione, oltre che sintomatiche di una *Weltanschauung*. Si veda in che modo sono descritte le mani della Foscarina nel brano che segue, improntato ad una molto vistosa gestualità melodrammatica:

Subitamente ella si levò in piedi, come s'egli l'avesse aizzata con un ferro rovente. Spalancò gli occhi sopra di lui, come per divorarlo con lo sguardo. Le sue narici palparono. Una forza spaventosa s'agitò nella sua cintura. Tutto il suo corpo vi-

brando si sentì nudo sotto la tunica come se le pieghe non più vi aderissero. Il suo volto, escito dal cavo delle palme come da una maschera cieca, riarse cupo come un fuoco senza raggi (*Il Fuoco*, 691-692).

O ecco una breve riflessione sulla natura dell'espressione umana, introdotta da un altro ossimoro (« cosa immateriale »):

L'espressione, questa cosa immateriale che s'irraggia nella materia, questa forza mutabile e incalcolabile che invade la maschera corporea e la transfigura, quest'anima esterna significativa che sovrappone alla precisa realtà delle linee una bellezza simbolica d'un ordine assai più alto e complesso (*Trionfo della Morte*, 830).

Nei « Romanzi della Rosa » l'estraneità e passività della posizione di spettatore può assumere interessanti connotati critici e negativi, che avvicinano d'Annunzio ad autori più profondi e consapevoli della stagione decadente e primo-novecentesca:

E assisteva, lucido e attento, allo svolgersi della restante vita (*Trionfo della Morte*, 778).

Ma la teatralizzazione è anzitutto una struttura portante del descrittivismo dannunziano, in quanto modalità fondamentale di percezione del mondo per uno sguardo esterno che si sottomette tutto, e insieme forma privilegiata dell'intensificazione, che carica di connotazioni estetiche e sublimi le vicende rappresentate:

Pareva che qualche cosa di eroico e di tragico entrasse nella loro passione (*Il Piacere*, 11-12).

Così artistizzati gli eventi si monumentalizzano e assumono contorni sfumati, nobilmente indefiniti. Ma c'è qualcos'altro:

Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo (*Il Piacere*, 17).

La teatralizzazione dello scenario e degli oggetti coincide con una loro sessualizzazione:

Pareva, in vero, ch'egli conoscesse direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti e la sentisse in certi momenti sprigionarsi e svolgersi e palpitare intorno a lui (ibid., 18).

Ma più importante è notare come la riduzione dell'ambiente a scenografia implichi l'assimilazione ad un contesto magico (l'« incantesimo ») e soprattutto ad un contesto *culturale*⁷:

Tutto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui si accumulava la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggiava a una qualche ideale altezza. Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante. E a lui veniva da loro una incitazione tanto forte ch'egli n'era turbato talvolta come dalla presenza d'un potere soprannaturale (ibid., 17-18).

La dialettica di spostamento-cancellazione dei confini e dei contorni, precisata dalla posizione teatrale (cioè da una modalità di estetizzazione e insieme di messa a fuoco oggettivante) coincide insomma con una *strategia culturale*. Per d'Annunzio tutto è impregnato di cultura, e perciò, secondo la sua logica, di sacralità. Per questo gli oggetti tendono ad allontanarsi e ad esibire, caricandosi di mistero e di profondità, un'inesprimibilità contraddittoria, poiché contemporanea alla loro rappresentazione:

Il mistero interveniva così in tutti gli eventi, circondava e serrava tutte le esistenze; e la vita soprannaturale vinceva, copriva e assorbiva la vita ordinaria creando fantasmi innumerevoli e indistruttibili che popolavano i campi, abitavano le case, ingombravano i cieli, turbavano le acque. Il mistero e il ritmo, i due elementi essenziali d'ogni culto, erano per ovunque sparsi (*Trionfo della Morte*, 870).

Tutto deve mostrarsi come « apparizione unica di una lontananza »⁸, tutto deve diventare « aura ». Le parole di d'Annunzio descrivono, con ogni evidenza, un'esperienza auratica, e proprio in un senso molto vicino a quello teorizzato genialmente da Benjamin:

⁷ È notevole che anche questo passo del *Piacere* (16-18) sia un'auto-citazione dalle *Lettere a Barbara Leoni* (73-74).

⁸ W. Benjamin, « Piccola storia della fotografia », in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, 1974¹⁰, p. 70.

Ogni attimo ha qualcosa di lontano e di sacro; e in ogni luogo lo spirito è dalla poesia rapito fuori del tempo (*La Leda senza cigno*, 1257).

Curiosamente d'Annunzio impiega proprio il termine « aura »:

più bella e possente, quasi circonclusa d'un mistero dionisiaco, spirante quasi un'aura di antichissima vita su quella moltitudine barbarica; e disparte, indimenticabile (*Trionfo della Morte*, 912).

Anche interpretando aura e culturalità nel senso ristretto di vero e proprio rituale, i romanzi ci offrono un campionario amplissimo. Basti pensare alla frequenza di cortei e processioni o, per impiegare il tipico lessico dannunziano, di « teorie »:

Una teoria di giovinetti inghirlandati discendeva al fiume paterno cantando per offerirgli le intonse chiome crescenti? O una processione bianca di catecumeni, nutriti di latte e di miele come pargoli, vi discendeva per ricevere il battesimo? (*Le Vergini delle Rocce*, 547).

Egli oltrepassava col pensiero quelle pareti che serravano la palpitante massa in una sorta di ciclo eroico, in una cerchia di rosse triremi e di torri munite e di teorie trionfali (*Il Fuoco*, 612).

Tipica del lessico dannunziano è anche la parola « trionfo » con i suoi derivati, che evidentemente tiene non meno del corteo rituale che della teatralità magniloquente. Come ricorda la Foscarina a Stelio Effrena, citando *Il Piacere*:

In uno de' vostri primi libri, mi sembra, voi confessate il vostro rispetto e il vostro gusto per i cerimoniali (*Il Fuoco*, 572).

Lo spettro dei cerimoniali e delle ritualizzazioni è davvero ampio. Basti pensare all'ossessione delle celebrazioni e degli anniversari, cioè di piccoli e piccolissimi rituali che hanno la funzione di trasferire eventi comuni dal tempo effimero e puntuativo della quotidianità al tempo iterativo, ciclico ed eterno del mito e della liturgia. Non a caso, per citare una situazione di particolare rilievo narrativo, la confessione di Tullio Hermil, che coincide *tout court* col romanzo *L'Innocente*, viene fornita esattamente un anno dopo il delitto:

Ho commesso un delitto. [...] L'ho compiuto con una perfetta lucidità di coscienza, esattamente, nella massima sicurezza. Poi ho seguitato a vivere col mio segreto nella

mia casa, un anno intero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi (*L'Innocente*, 370).

Ma ancora più notevoli sono forse le liturgizzazioni di eventi banali. Il caso più tipico è quello degli amanti che ricordano, o meglio « celebrano », l'inizio della loro relazione:

Il 2 di aprile cadeva il secondo anniversario.

– Bisogna questa volta celebrarlo fuori di Roma – disse Ippolita. – Bisogna che noi passiamo una gran settimana d'amore, soli, dovunque, ma fuori di qui.

Giorgio disse:

– Ti ricordi, l'anno scorso, il primo anniversario?

– Mi ricordo.

– Era di Pasqua, la Domenica di Pasqua... (*Trionfo della Morte*, 676).

La religione, ambigua ossessione dei decadenti, in d'Annunzio dà luogo a tutta una fenomenologia spesso francamente *kitsch*. La ricca aneddotica biografica in proposito è del resto parte cospicua del mito del Vate, e l'arredamento stesso del Vittoriale ha contribuito e contribuisce a tenerla ben viva. Innumerevoli sono le presenze esplicite di veri e propri eventi liturgici, o di figure religiose, frati e suore, e santi, a cominciare, è chiaro, da San Francesco, mito della cultura *fin de siècle*. La megalomania dannunziana paragona peraltro parecchie volte il protagonista *alter ego*⁹ e Gesù Cristo:

In certi momenti, Dio mi perdoni, io ho sentito in me qualcosa di Gesù. Io sono stato il più vile e il più buono degli uomini (*Giovanni Episcopo*, 351).

La sacralizzazione dei contesti rappresentati si attua soprattutto per via di traslato. In particolare gli spazi sono regolarmente assimilati a luoghi di culto o a sedi religiose. Ecco per esempio Tullio e Giuliana Hermil che celebrano la loro riconciliazione ritornando a Villalilla, la casa di campagna già testimone dei momenti più intensi del loro amore:

– Ecco la chiave. Che aspettiamo?

– Sì, Tullio, aspettiamo ancora un poco! – ella supplicò, paventando.

– Io vado ad aprire.

E mi mossi verso la porta; salii i tre gradini che parevano quelli di un altare. Mentre stavo per girare la chiave col tremito del devoto che apre il reliquiario, sentii dietro di me Giuliana che m'aveva seguito furtiva, leggera come un'ombra (*L'Innocente*, 461).

⁹ Nei testi di carattere propriamente autobiografico la stessa cosa avviene con l'autore stesso, senza diaframmi fittivi.

Ed ecco Giorgio Aurispa che comincia a pensare al suicidio meditando sulla morte dell'amato zio Demetrio, suo modello di vita e quasi padre putativo:

Come per iniziarsi al mistero profondo in cui stava per entrare, Giorgio volle rivedere le stanze solitarie dove Demetrio aveva trascorso i suoi giorni estremi. Egli aveva ereditato il possesso di quelle stanze, insieme con tutta la fortuna dello zio. Le aveva conservate intatte, religiosamente, come reliquiarii (*Trionfo della Morte*, 781).

La sacralizzazione viene sovente applicata al corpo umano e alla sessualità, in modo significativamente ambiguo. In questo modo infatti d'Annunzio sovrappone due dinamiche uguali e contrarie. Da un lato infatti valorizza il corpo umano; dall'altro conferma la sua difficoltà ad accettare la corporeità e la sessualità in quanto tali, nella loro pienezza materiale e naturale, cioè pre-culturale o a-culturale, rivelando il suo bisogno profondo di sublimazione, cioè di nobiltà e di significato. Ecco come Claudio Cantelmo parla del corpo di Violante Capece Montaga, e del corpo umano in generale, al termine di una notevole riflessione sulle capacità conoscitive del sesso:

Chiude la carne tangibile infiniti misteri che solo il contatto di un'altra carne può rivelare a chi sia dotato dalla Natura per comprenderli e celebrarli religiosamente. E il corpo di costei non ha la santità e la magnificenza di un tempio? Non promette la sua bellezza alla mia sensualità le più alte iniziazioni? (*Le Vergini delle Rocce*, 481).

Le Vergini delle Rocce, insieme ad una pesante crescita di manierismo e al dispiegamento senza più dubbi e incrinature critiche dell'attivismo superomistico, registrano anche una vistosa moltiplicazione dei segni religiosi, che aumenteranno ancora nel *Fuoco* e nel *Forse che sì forse che no*. Applicata alla sessualità la sacralizzazione produce, oltre a contorni sublimati perché sfumati, all'effetto auratico, anche una forte sottolineatura del limite in quanto divieto, *tabù* enfaticizzato proprio perché lo si trasgredisce. Si pensi ad Elena Muti convalescente, che riceve in camera Sperelli, pronta ad offrirglisi:

Ella sorrideva, col capo affondato su i guanciali, supina, nella mezz'ombra. Una zona di lana bianca le fasciava la fronte e le gote, passando di sotto al mento, come un soggòlo monacale (*Il Piacere*, 85).

La conquista di Maria avviene invece nella stanza che Sperelli ha arredato

come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro (*Il Piacere*, 238).

Segue una pagina intera di descrizione dell'arredamento, tutto religiosamente intonato, con al termine, *last but not least*, l'indicazione del frequente ricorrere del nome di Maria negli oggetti della stanza, con evidenti implicazioni blasfeme:

In certe iscrizioni tessute ricorreva il nome di Maria tra le parole della Salutatione Angelica; e in più parti la gran sigla M era ripetuta; in una, era anzi a ricamo di perle e di granati. – Entrando in questo luogo – pensava il delicato addobbatore – non crederà ella d'entrare nella sua Gloria? – E si compiacque a lungo nell'immaginar la istoria profana in mezzo alle istorie sacre (*ibid.*, 239).

La conquista di Maria viene descritta come una profanazione:

Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere; e quella stanza gli parve il luogo più degno ad accogliere quel godimento, perché avrebbe reso più acuto il singolare sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere (*ibid.*, 238).

D'Annunzio è molto lucido e consapevole nel definire i tratti caratterizzanti di questa sua sensualità ricaricata dalla religione, di questo suo cristianesimo paganeggiante, tutto stimolante e afrodisiaco. Nel passo che segue risulta anche flagrante la connessione fra la sacralizzazione ambigua, trasgressiva, e l'ossessione sado-masochistica della violenza e del sangue:

la voluttà come peccato gli parve più fiera, più agitante. Gli parve intensa come nessun'altra l'ebbrezza frenetica degli amplessi a cui si abbandonavano i martiri della Chiesa primitiva, nelle prigioni, aspettando il supplizio. Evocò immagini di donne, folli di terrore e di amore, che offrivano ai baci il viso inondato da un pianto silente. Aspirando alla fede e alla redenzione, che faceva egli dunque se non aspirare a brividi e fremiti nuovi, a voluttà ignorate? – Infrangere il divieto e impetrare il perdono; commettere la colpa e confessarla piangendo; palesare i più piccoli mali esagerandoli e ingigantire i vizi mediocri nell'accusarsi; rimettere di continuo la propria anima e la propria carne inferme nelle mani del medico misericorde: – non avevano queste cose un fascino tutto sensuale? (*Trionfo della Morte*, 880-881).

La sacralità auratica è insomma per d'Annunzio non meno carica di esteticità che sessualmente stimolante. Il fascino della trasgressione riceve peraltro nuovo alimento dalla suggestione della lontananza, dall'attrazione esercitata da vicende torbidamente misteriose, tanto più desiderabili quanto

più inafferrabili. Il *pathos* del limite inteso come divieto, confine da non superare, si rimescola così con il *pathos* dell'alterità, che è insieme oggetto di una pulsione assimilante e soggetto di un sempre rinnovato distanziamento. Si pensi del resto alla suggestione esercitata sullo scrittore da culti e rituali barbarici, suscitatori in qualche caso di poco convinta riprovazione, quasi sempre di fascinazione, per la loro sensualità e crudeltà, ma anche e proprio per la loro lontananza. Una parola tipica, frequente in tutta la cultura *fin de siècle*, è « idolo », nelle cui connotazioni la ritualità si colora appunto di esotismo, con sfumature di stigmatizzazione sopraffatte da un'attrazione con vistosi tratti sado-masochistici. Si veda l'atteggiamento di Stelio Effrena davanti alla folla-« chimera », dai tratti torbidamente femminili:

la vasta vita animale, cieca di pensiero innanzi a colui che solo in quell'ora doveva pensare, dotata di quel fascino inerte che è negli idoli enigmatici, coperta dal suo proprio silenzio come da uno scudo capace di raccogliere e di respingere ogni vibrazione, aspettava il primo fremito della parola dominatrice (*Il Fuoco*, 602).

Qualcosa di molto simile si può dire del tema della magia, a sua volta generatore di spesse cortine fumogene di auraticità, cariche non meno di esotismo che di violenza. Così avviene nell'allucinata rievocazione della morte di Pantea Montaga, intrisa di figuratività pre-raffaellita e precorritrice dell'omicidio di Bianca Maria de *La città morta*:

Come in un sogno le sue mani, con la stessa facilità con cui avrebber vinto lo stelo di un giglio, quasi magicamente, piegarono la persona di Pantea verso l'immagine profonda finché l'una si confuse nell'altra e la fontana tenne un candido cadavere... (*Le Vergini delle Rocce*, 478).

Fra la sacralizzazione e la magia, preferibilmente malefica, sta la semantica del recinto sacro, che tematizza il *pathos* del limite come soglia interdetta, se lo si guarda dall'esterno, oppure come confine reclusorio, se visto dall'interno di una condizione fisica o spirituale di coazione. Rientra nel primo caso questo dialogo fra Claudio Cantelmo e Violante:

Un giorno ci abbattemmo in uno spazio di terra recinto ove gli agricoltori aborigeni, perpetuando il costume religioso dei Gentili, avevano consacrato una quercia colpita dal fulmine.

– Ecco una bella morte! – esclamò Violante, appoggiandosi al riparo fatto di pali in forma d'un parallelogrammo.

Una santità quasi terribile stava sul luogo solitario. Non dissimile doveva essere l'aspetto del bidentale che i sacerdoti latini consecravano col sacrificio di un'agnella bienne.

– Voi commettete un sacrilegio – io dissi a Violante. – Non si può toccare il recinto sacro senza profanarlo; e il Cielo punisce con la frenesia la persona colpevole...
 – Con la frenesia? – fece ella scostandosi, per un istinto superstizioso, e col suo atto segnando d'un'impreveduta gravità la mia allusione alla credenza pagana (*Le Vergini delle Rocce*, 506).

Se qui il motivo del cerchio o recinto sacro e dell'incantesimo negativo si dispiega in modo articolato e diffuso, in modo meno flagrante l'immagine della coazione magica compare sistematicamente nel *corpus* romanzesco del nostro. Così Tullio Hermil:

Ero posseduto da un specie di malefizio (*L'Innocente*, 405).

Oppure Paolo Tarsis visto da Vana Inghirami:

L'amato le appariva come la vittima di un sortilegio, il prigioniero d'un malefizio, che s'attendesse la liberazione (*Forse che sì forse che no*, 1056).

Ma il limite cogente può anche delimitare un valore positivo, come in questa apoteosi della civiltà latina, già all'altezza della Grande Guerra:

Dalle albe più remote risplende a noi la nobiltà delle nostre origini, con i gesti e con i segni. Il cielo su la nostra battaglia è un tempio aereo simile a quello che l'augure partiva sul suo capo, da settentrione ad austro, con la sua verga adunca. Non altrimenti disegnava egli un tempio sul suolo patrio, di forma quadrata, non esistente se non in ispirito, senza muri né recinto. Tuttavia i limiti erano inviolabili. E gli eserciti, nei loro accampamenti d'ogni sera, imitavano l'immagine del tempio onde avevan seco recato gli auspicii (*La Leda senza cigno*, 1272).

Laddove l'auraticità sottolinea l'allontanamento mitizzante e l'indeterminazione piuttosto che la costrittività del confine, il maleficio si stempera in una magia benefica o che comunque subordina drasticamente le connotazioni assiologiche alla mera assunzione di un tono favoloso. Siamo approdati così alla semantica della fiaba, al proverbiale « chi sa dove, chi sa dove » de « La pioggia nel pineto » (*Alcyone*). La fenomenologia, anche in questo caso, è ricchissima, dai giardini incantati:

la magnifica pompa dei fiori, dei frutti, delle foglie e degli steli dispiegavasi, contro il vivo azzurro marino, con la intensità e la incredibilità d'un sogno, come l'avanzo d'un orto favoloso (*Il Piacere*, 186).

Alle fate e alle bestie di fiaba:

le diede imagine d'una di quelle vecchie fate palmipedi che vanno per la foresta seguite da un rospo obbediente (*Il Fuoco*, 745).

Ai regnanti leggendari:

facevano pensare a un qualche minuscolo re delle favole, assai gozzuto, con la barba divisa in due trecce alla foggia orientale (*Il Piacere*, 223).

era, ingigantita, una di quelle fragili reggie vermiglie alle cui mille finestre s'affacciano per un istante le principesse salamandre e ridono voluttuosamente al poeta che medita (*Il Fuoco*, 636).

Anche questa direzione semantica riceve un notevole incremento dalle *Vergini delle Rocce*. Persino la verità può assumere contorni femminilmente fiabeschi, così che le cose dell'arte

In qualche mattino limpido [...] ci indicheranno il cammino che conduce alla foresta remota ove la Bella ci attende da tempo immemorabile sepolta nella sua mistica chioma (*Il Fuoco*, 622).

La verità, insomma, è femmina, viene da un tempo lontano e vive in un luogo oscuro e « remoto »: per raggiungerla la scrittura deve necessariamente uscire dai confini angusti della realtà quotidiana e fare, di ogni oggetto e di ogni situazione, letteralmente un *altrove*.

III.1.2. *Il lessico dell'indistinto.*

Per rendersi pienamente conto della specificità dell'operazione dannunziana è utile analizzare i modi di diffusione delle isotopie semantiche della s-limitazione all'interno delle *micro-strutture* linguistiche. La dialettica infatti di indeterminazione e corrosione dei limiti degli oggetti è praticata, mi si passi l'ossimoro, con smodata sistematicità, e penetra ogni intestizio del testo, producendo una peculiare miscela di intensità e di ridondanza, talora ai limiti del pleonaso. Il fenomeno più evidente in tal senso è l'impiego costante di espressioni che indicano il carattere approssimativo, non preciso, della rappresentazione in atto. Non è qui in discussione la nitidezza *di fatto* della percezione dello scrittore, quanto appunto l'insieme dei processi che *dichiarano* di sfumare i contorni dell'oggetto per assegnargli l'intensità dell'infinito e dell'indeterminato. Già l'impiego continuato della comparazione va in questa direzione, suggerendo regolarmente, e

talvolta in modo forzoso, la sovrapposizione di ambiti nozionali differenti. Ma l'effetto s-limitante è ancora più evidente nei numerosissimi casi in cui il « come » assume direttamente un significato, oltre che comparativo, di approssimazione. Il caso seguente ci mostra anche la cooperazione della *correctio* all'effetto indeterminante:

Non era un sogno, ma come una rimembranza vaga, ondeggiante, confusa, fuggevole (*Il Piacere*, 24).

Qui, e in misura ancora maggiore nell'esempio seguente, si vede bene quanto d'Annunzio punti smaccatamente sulla moltiplicazione dei segni dell'indistinto, senza curarsi troppo del fatto ch'essi sovente costituiscano una ripetizione di concetti espressi magari già più di una volta:

Pareva ch'ella portasse in sé l'ultimo alito dei ricordi già spirati, l'ultima traccia delle gioie già scomparse, l'ultimo risentimento della felicità già morta, qualche cosa di simile a un vapor dubbio da cui emergessero immagini senza nome, senza contorno, interrotte (*ibid.*).

Forse lo strumento più palese di erosione del confine semantico e di creazione dell'effetto di sfumatura sono le « perifrasi di incertezza e d'indeterminazione », cioè il « non so che » (o « non so quale ») e il « qualcosa di ». Spigolando dal *Piacere*: « non so qual preoccupazione vaga » (15); « non so che tenue emanazione di piacere » (23); « non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione » (43); « non so che presentimento tragico » (82); « non so che mistero quasi di cosa veduta in sogno » (125). Nell'*Innocente* le cose non cambiano: « Quel non so che di convulso » (403); « l'ombra d'un non so che mistero » (408); « non so quale felicità » (424), e così via. È notevole che gli elementi s-limitanti non siano quasi mai isolati, ma si presentino in gruppo: in questa maniera lo scrittore ottiene una trama densissima di micro-strutture che lavorano tutte a costruire i luoghi semantici fondamentali della dialettica dell'indistinto. Si pensi a sequenze del tipo:

non so che d'infinitamente augusto e arcano come le sostanze divine custodite sotto i veli nei penentrali dei templi (*Le Vergini delle Rocce*, 534 e 558).

L'ombra non era più di velluto ma di non so che incerto e incognito (*La Leda senza cigno*, 1294).

Parente strettissimo del « non so che » è il « non so perché », poco meno onnipresente (*L'Innocente*, 521, 537, 627; *Trionfo della Morte*, 708;

Giovanni Episcopo, 354; *Il Fuoco*, 742). L'altro stilema classico dell'inde-terminazione è il « qualcosa di »:

talvolta prendeva un diffuso luccicore metallico, un color pallido di argento, misto del color verdiccio d'un limone maturo, qualche cosa d'indefinibilmente strano e delicato (*Il Piacere*, 139).

Qui si vede quanto l'isotopia della sfumatura penetri in profondità nella scrittura dannunziana. Se in questo caso infatti la descrizione del colore è particolarmente accurata ed insistita, più in generale d'Annunzio utilizza sistematicamente non solo il lessico dei colori, ma anche, più specificatamente, *suffissi* che indicano *sfumature* e *gradazioni indistinte*. Si potrebbe scrivere un saggio solo sul modo in cui la suffissazione sfuma una tastiera cromatica già ricchissima: dai numerosissimi « biancastri » (*Il Piacere*, 277; *L'Innocente*, 432; *Trionfo della Morte*, 723; *Le Vergini delle Rocce*, 436) ai « nerastri » (*Trionfo della Morte*, 660; *Forse che sì forse che no*, 1047); dai « rossastri » (*L'Innocente*, 641; *Il Fuoco*, 593; *Forse che sì forse che no*, 873, 926) ai « verdastrì » (*Il Piacere*, 346). Naturalmente ci sono, oltre a quelli in « -astro », altri suffissi cromatici che definiscono sfumature, per esempio quelli in « -ognolo »: « verdognola » (*Giovanni Episcopo*, 354, dove si affianca a un « biancastro » e a un « rossastra »); « cinerognoli » (*Forse che sì forse che no*, 926). O quelli in « -iccio »: « turchiniccì » (*L'Innocente*, 448); « cinericcio » (*Forse che sì forse che no*, 1001). Ce ne sono di ovvii, come « azzurrino » (*Le Vergini delle Rocce*, 575) e « violaceo » (*Il Fuoco*, 853), o di ricercati, come « ferrigno » (*Trionfo della Morte*, 846), magari opposto e differenziato da « ferrugigno » (« Le moli di San Giusto e della badia, l'una ferrigna l'altra ferrugigna », *Forse che sì forse che no*, 1069). Qualche colore percorre tutta la gamma delle suffissazioni possibili, come il giallo, che va dal « giallastro » (*Forse che sì forse che no*, 1047), al « giallognolo » (*Trionfo della Morte*, 846), al « gialliccio » (*Forse che sì forse che no*, 926). Caratteristici sono anche i composti del tipo « verdigrigio » (*L'Innocente*, 421), « verdegiallo » (*Il Fuoco*, 736), « nerebianche » (*Forse che sì forse che no*, 835), « rossobruno » (ibid., 890). Quando non interviene sul corpo della parola mediante suffissazione o formazione di composti, il cromatismo dell'indefinito lavora sulla sintassi, aggiungendo alle indicazioni di colore altri determinanti:

Portava un abito d'uno strano color di ruggine, d'un color di croco, disfatto, indefinibile; d'uno di que' colori cosiddetti estetici che si trovano ne' quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti (*Il Piacere*, 175).

Notevole è la culturalizzazione ed artistizzazione di un fenomeno naturale come l'autunno, assimilato ad una soluzione cromatica e pittorica. Ma, tornando al « qualche cosa di », esso esprime una percezione approssimata, eventualmente precisata con una *correctio* (che è a sua volta una forma amplificante):

A un tratto, qualche cosa di bianco mi tremolò davanti agli occhi, si dileguò. Era la prima neve (*L'Innocente*, 636).

Ecco una percezione in velocità, da un'automobile in corsa:

Aprì gli occhi: qualcosa di verde di candido di fresco le entrò nelle pupille. La macchina correva, muggendo dalla sua sirena, lungo il margine erboso del canale ove le ninfee galleggiavano innumerevoli (*Forse che sì forse che no*, 868).

Spesso l'approssimazione pare fine a se stessa, ma in realtà funziona come amplificazione e s-limitazione:

immagina uno che inconsapevole beva un tossico, un filtro, qualche cosa d'impuro che gli avveleni il sangue, che gli contami il pensiero (*Il Fuoco*, 725).

I segni dell'indeterminazione sono sempre reiterati; nel passo che segue, a parte la ripetizione e la vaghezza del contenuto, già la sovrapposizione di « qualche cosa » e di « come » raddoppia lo sfumato:

qualche cosa come un'onda magnetica a traverso le cortine veniva a penetrarmi; qualche cosa a cui non resistevo (*L'Innocente*, 491).

Spesso la somma crea una sorta di reazione a catena d'indeterminazione, una progressione dove il « qualcosa di » si applica ad un aggettivo come « indistinto » e dà luogo ad una comparazione che rende ancora più vaga l'approssimazione all'oggetto:

qualcosa d'indistinto che somigliava a un chiarore affluito (*La Leda senza cigno*, 1326).

Regolarmente, a parte il « come » di approssimazione, sinonimo di « quasi », le espressioni comparative significano indefinitezza:

una finezza estrema, *una specie* d'immaterialità apparente (*L'Innocente*, 385).

Non bisogna dimenticare la quantità impressionante di forme banali di espressione approssimata, a cominciare dal « forse », che dà luogo a un titolo come *Forse che sì forse che no*, dove l'indeterminazione s'intreccia con la ripetizione, il parallelismo e l'antitesi. La pagina dannunziana è gremita di « forse », di « quasi », e di « quasi direi »:

quel non so che di eccessivo e quasi direi di cortigianesco (*Il Piacere*, 54)

gli sorrisi d'un sorriso così tenue, direi quasi così immateriale, che non parve espresso da un moto delle labbra, sì bene da una irradiazione dell'anima per le labbra, mentre gli occhi rimanevan tristi pur sempre, e come smarriti nella lontananza d'un sogno interiore (*Il Piacere*, 62).

Ecco un autoritratto per il tramite dell'immagine di Filippo Arborio, scrittore, e dunque sosia, ma anche antagonista:

questo straordinario artista, che i suoi libri mostravano quasi direi sublimato in essenza spirituale pura (*L'Innocente*, 410).

Un procedimento apparentemente distante da queste tecniche indeterminanti più elementari, ma in realtà molto vicino per significato, e tipicamente dannunziano, è la sottolineatura della *gradazione*, dello spostamento progressivo da una condizione ad un'altra. Potremmo con buona approssimazione parlare ancora di effetto sfumatura, ma applicato ad azioni piuttosto che ad enti statici. Si pensi all'inflazione di « a poco a poco »: per quanto locuzione frequente anche nella lingua comune, qui viene sistematicamente reiterata di fronte ad ogni genere di azioni. Il risultato è uguale a quello delle perifrasi d'indeterminazione: amplificazione retorica e s-limitazione semantica, cioè sovrapposizione parziale di modalità differenti dell'essere:

A poco a poco, in quegli ozii intenti e raccolti, il suo spirito si stendeva, si svolgeva, si dispiegava, si sollevava dolcemente come l'erba premuta in su' sentieri; diveniva infine verace, ingenuo, originale, libero, aperto alla pura conoscenza, disposto alla pura contemplazione; attirava in sé le cose, le concepiva come modalità del suo proprio essere, come forme della sua propria esistenza (*Il Piacere*, 136).

La vista a poco a poco mutavaglisi in visione profonda e continua (*ibid.*, 137).

Anche le evoluzioni del tempo meteorologico e della luce richiamano regolarmente sintagmi di moto progressivo sfumato:

guardavano ne' larghi e cupi tetti di busso l'oro del sole morire a poco a poco e la Villa Borghese ancor nuda sommergersi a poco a poco in un vapore violaceo (ibid., 318).

la stanza immergevasi nell'ombra, a poco a poco; fluttuava il profumo commisto dei fiori e della bevanda; le forme si confondevano in una sola apparenza armonica e ricca, senza realtà (ibid., 345).

Anche per questo tipo di locuzioni avverbiali la semantica dell'indefinito è ribadita da altri elementi convergenti:

L'ora fluiva lenta e molle, quasi accidiosa, in quel confuso vapore biancastro dove gli olmi a poco a poco si disfioravano. Giungeva fioco il suono del pianoforte, e inintelligibile, aumentando la malinconia della luce, quasi cullando la sonnolenza dell'aria (*L'Innocente*, 439).

Qui uno dei verbi tematici dei cambiamenti di stato senza frattura (« fluire »), ribadito dagli aggettivi, viene seguito da un complemento di luogo in cui l'indeterminato si reitera nel primo aggettivo (« confuso »), nel sostantivo (« vapore ») e nell'aggettivo di colore suffissato (« biancastro »). Ma anche il secondo periodo citato va nella stessa direzione, a cominciare dalla somma di « fioco » e « inintelligibile ». « A poco a poco » non è certo l'unica delle locuzioni di spostamento progressivo, graduale; ecco per esempio « a mano a mano », qui applicata agli effetti sul paesaggio circostante di un cielo pomeridiano singolarmente azzurro:

Un cielo puro e liquido bagnava del suo colore tutte le apparenze terrestri e sembrava diminuirne la materialità penetrandole con infinita lentezza. Le varie forme vegetali, distinte da presso, perdevano a mano a mano nella digradazione i loro contorni come se vaporassero per il sommo, tendendo a comunicare in una sola immensa forma confusa e respirante d'un solo ritmico respiro. Così, a mano a mano, sotto il diluvio ceruleo, le minori alture si agguagliavano e la valle profonda assumeva l'aspetto di un golfo pacifico a specchio del cielo (*Trionfo della Morte*, 762).

Ancora in questo senso troviamo numerosissimi « a grado a grado », relativi soprattutto alle condizioni di luce:

La luna saliva lenta nel silenzio del cielo, preceduta da un'onda luminosa che bagnava a grado a grado l'azzurro (*Trionfo della Morte*, 858).

E agli stati emotivi e psicologici:

a grado a grado, si eccitavano sino al furore, sino alla demenza (ibid., 909).

Sono tutte, si badi bene, espressioni iterative, così come ugualmente iterative e legate a *moti progressivi*, nel senso della sfumatura ma anche dell'*evoluzione*, dell'ascesa, sono le locuzioni con doppio complemento di luogo (moto da + moto a), costruite con « di... in ». Anch'esse riguardano spesso lo scorrere del tempo: « di giorno in giorno » (*L'Innocente*, 381, 422; *Trionfo della Morte*, 731); « di ora in ora » (*L'Innocente*, 571; *Trionfo della Morte*, 860); « di minuto in minuto » (*Trionfo della Morte*, 709); « d'attimo in attimo » (*Trionfo della Morte*, 845; *Le Vergini delle Rocce*, 459; *Il Fuoco*, 633, 744). L'ambito di applicazione di questo tipo di espressioni è però davvero molto vario, e coinvolge sia i moti reali, fisici, che quelli figurati. Ecco una multipla progressione psicologico-morale:

egli andava ciecamente incontro a torture nuove e sempre più crudeli e sempre più insensate, aggravando e complicando in mille modi le condizioni del suo spirito, passando di pervertimento in pervertimento, di aberrazione in aberrazione, di atrocità in atrocità, senza potersi più arrestare, senza avere un attimo di sosta nella caduta vertiginosa (*Il Piacere*, 351).

Molto frequenti sono anche i movimenti reali: « di gradino in gradino » (*Trionfo della Morte*, 836); o magari, poco nobilmente, « di trattoria in trattoria » (*Giovanni Episcopo*, 343). In molti casi la progressione e il passaggio da un luogo ad un altro sono ulteriormente sottolineati dalla ripetizione di sintagmi con la stessa struttura: « di terra in terra, di rifugio in rifugio » (*Il Fuoco*, 815); « di soglia in soglia, di stanza in stanza » (*Forse che sì forse che no*, 1016); « di calle in calle, di campo in campo, di rio in rio » (*La Leda senza cigno*, 1292). È uno schema particolarmente adatto all'accumulazione, perché la sua mera iterazione provoca naturalmente un effetto di tensione e di *climax*:

di soglia in soglia, d'andito in andito, di stanza in stanza, per l'irremeabile ruina (*Forse che sì forse che no*, 902).

Oppure, ancora più oltranzisticamente:

errando d'albergo in albergo, di piacere in piacere, di noia in noia, dall'una all'altra veglia, dall'una all'altra tavola da giuoco, in una promiscuità non confessabile (*La Leda senza cigno*, 1224).

Gli « a poco a poco » e le locuzioni con doppio complemento di luogo hanno in comune un tratto semantico fondamentale: la *continuità*. Sottolineano infatti moti senza fratture, senza discontinuità brusche, tutti

per così dire integrati. Anche l'aggettivo « continuo », l'avverbio « continuamente » e la locuzione avverbiale « di continuo » sono peraltro presenti ossessivamente. Analoga frequenza ha « assiduo », quasi-sinonimo di « continuo », ma con intensificazione semantica e innalzamento di registro:

Tutti i lineamenti s'erano come affinati, avevano perduto qualche parte della loro materialità, alla fiamma assidua dell'amore e del dolore (*Il Piacere*, 359).

Una funzione semantica simile hanno numerose altre espressioni che esplicitano una continuità di moto, o, che è lo stesso, una mancanza di interruzione, come « ininterrottamente » (ad esempio *Il Fuoco*, 725); « senza posa » (*L'Innocente*, 441, 561; *Trionfo della Morte*, 901); « senza pause » (*Il Fuoco*, 687). I luoghi segnalati sono soltanto singole indicazioni di una fenomenologia amplissima. È notevole poi che i sintagmi di moto continuo trascolorino, in alcuni casi quasi inavvertitamente, nei sintagmi che chiamerei di moto continuo con sofferenza:

Mai posa, mai pace (*Il Fuoco*, 769).

Qui si apre un'altra sotto-fenomenologia, dai « senza requie » (per esempio *L'Innocente*, 564) ai « senza tregua » (*L'innocente*, 442, 570, 574, 609; *Trionfo della Morte*, 716, 977, 1012; *Le Vergini delle Rocce*, 527), e così via. Il punto è che nella semantica dannunziana il tratto semantico della *continuità* e ancora più marcatamente quello della *continuità della sofferenza* sono direttamente sinonimi dell'*assenza di limite*:

Certo, doveva essere una disperazione inumana, la sua; senza tregua, senza limite (*L'Innocente*, 492).

Le cose non cambiano di molto, complice l'ambivalenza emotiva, se dalla sofferenza si passa al godimento:

il loro intimo sogno di piacere senza tregua e senza fine (*Il Fuoco*, 616).

D'Annunzio anzi attribuisce molto spesso alla « tregua » un significato sessuale, così frequente da indurre nel lettore una specie di automatica sessualizzazione dell'espressione, anche quando le valenze carnali non sono, come nel passo seguente, dichiarate:

ella anche sa che la mia vana ambizione di amante giovine sta appunto nel giungere

a farle chieder tregua, a strapparle un grido di spasimo, a ridurla quasi esanime sul guanciaie (*Il Fuoco*, 827).

Se i moti continui enfatizzano il limite come tratto semantico assente, e perciò stesso sottolineato, esistono altre locuzioni, legate al predicato, che in modo ancora più evidente fanno notare il confine fra due azioni o stati, indicando anche la continuità dei termini. Sono le espressioni di *moto interrotto*, o meglio di moto *continuo alterno*, che uniscono la continuità dell'azione ad un'opposizione binaria. Il più caratteristicamente dannunziano di questi sintagmi è « ora sì ora no »:

le piante, or sì or no, stormivano (*Il Piacere*, 132).

il mare or sì or no rideva in fondo, tra fogliami leggerissimi, azzurro come il fiore del lino (*ibid.*, 183).

un velo ondeggiante, ora denso ora diafano, a traverso il quale or sì or no splendeva il tesoro intangibile della felicità (*ibid.*, 189).

Qui si vede all'opera anche lo stilema base « ora... ora », non più applicato alla coppia negazione-affermazione:

volgendosi ora a me ora a mia madre (*L'Innocente*, 400).

il sentiero tortuoso che ora saliva ora scendeva (*Trionfo della Morte*, 805).

Anche in questo caso la scrittura dannunziana raddoppia regolarmente un termine già di per sé stesso iterativo:

Le doglie del parto incominciarono; durarono per un giorno intero con qualche intervallo di riposo, ora più forti ora più deboli, ora sopportabili ora laceranti (*L'Innocente*, 572).

Poppava ora piano ora forte, ora svogliato ora mosso da un'avidità subitanea (*ibid.*, 611).

In questa direzione scopriamo così tutta una trama, molto densa, di formule di moto continuo alterno, a cominciare dal quasi esasperante « a quando a quando »¹⁰, per proseguire con il banale ma pure insistente oltre

¹⁰ Qualche occorrenza: *Il Piacere*, 152, 357; *L'Innocente*, 434, 435, 546, 572, 612, 619, 641; *Trionfo della Morte*, 678, 914; *Le Vergini delle Rocce*, 466; *Il Fuoco*, 582, 711, 755; *Forse che sì forse che no*, 912, 941; *La Leda senza cigno*, 1265.

la norma « qua e là »¹¹, con « a volta a volta »¹², e ancora con il frequentissimo « di tratto in tratto »¹³ (che peraltro funziona con lo schema « di... in »). Un effetto analogo hanno anche le coppie di verbi che indicano la ripetizione di un gesto opponendo la variante negativa a quella positiva (secondo lo schema di « apparire-sparire ») oppure sottolineando la ripetizione con un prefisso (come in « passare-ripassare »). Collaborano alla realizzazione capillare di questa sotto-isotopia anche avverbi come « interrottamente »:

Mormorava interrottamente come affievolendosi nel sonno (*Forse che si forse che no*, 942).

O « alternamente », qui rimarcata anche da una vistosa opposizione-iterazione:

Una banda di sole e una banda di ombra alternamente toccavano la tonsura e la tonaca (*Il Fuoco*, 849).

Solidale a questa semantica è anche la locuzione avverbiale « a intervalli », qui di seguito amplificata dalla doppia negazione, e soprattutto rilanciata e confermata a ripetizione dall'antitesi dei predicati e dall'altra locuzione « di continuo »:

Vana non udiva se non a intervalli, come a traverso una porta che si aprisse e si richiudesse di continuo (*Forse che si forse che no*, 1102).

Anche il sostantivo « intervallo » è ricorrente. Nel *Fuoco* per esempio è al servizio di una metafisica del silenzio come « essenza della musica », forse di ascendenze maeterlinckiane:

Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio (*Il Fuoco*, 718).

¹¹ *Il Piacere*, 357; *L'Innocente*, 448, 472, 518; *Trionfo della Morte*, 569, 599, 845, 846, 897, 899; *Le Vergini delle Rocce*, 458; *Il Fuoco*, 608, 774; *Forse che si forse che no*, 969.

¹² *L'Innocente*, 553-554; *Trionfo della Morte*, 1033; *Le Vergini delle Rocce*, 455; *Il Fuoco*, 582.

¹³ *Il Piacere*, 7, 60, 100, 163, 181, 195, 217, 247, 308; *L'Innocente*, 382, 388, 448, 497, 513, 569, 581, 645; *Trionfo della Morte*, 671, 681, 693, 708, 732, 828, 846, 897; *Giovanni Episcopo*, 353; *Le Vergini delle Rocce*, 503; *Il Fuoco*, 596, 599; *Forse che si forse che no*, 913; *La Leda senza cigno*, 1204, 1305.

Ma ritroviamo questa parola anche in numerosissime occasioni prive di particolare rilevanza ideologica o tematica:

Una frotta fulva di daini fuggiva per l'ardore, appariva e spariva per gli intervalli dei rami (*Forse che sì forse che no*, 1003).

« Intervallo » è solo la punta più visibile di una serie di sostantivi della percezione interrotta, da « velo » e « velario » a « intercolumnio »¹⁴. Ma ci sono anche i verbi della percezione interrotta o impedita, dall'onnipresente « intravedere » al più raro e più dannunziano « intraguardare ». In questo già fin troppo lungo discorso sulla messa in opera sottile e onnipervasiva di una semantica che enfatizza l'*affermazione-negazione* del *limite* e del *confine*, non abbiamo però ancora preso quasi per nulla in considerazione le più ovvie, e palesemente tematiche espressioni che semplicemente sottolineano l'assenza o la cancellazione del limite. C'è per esempio tutta la ple-tora dei complementi di privazione del tipo « senza limiti »:

il mio spirito poteva senza limiti gioire delle apparenze fugaci (*Le Vergini delle Rocce*, 419).

ella era attratta da un amore e da un terrore senza limiti (*Il Fuoco*, 574).

O « senza fine »:

un bisogno folle d'inginocchiarmi davanti a lei su la ghiaia, e di abbracciarla alle ginocchia e di baciarle la veste, le mani, i polsi, furiosamente, senza fine (*L'Innocente*, 448).

ore d'aspettazione e di sospensione senza fine (*La Leda senza cigno*, 1284).

E poi « senza termine »:

E non sapeva se volesse continuare senza termine quella corsa o se volesse fare una sosta in una solitudine sconosciuta (*Forse che sì forse che no*, 875).

E naturalmente « senza freno »:

rompendo in lacrime senza freno (*Il Piacere*, 34).

¹⁴ Per « velo » e « velario » cfr. *Il Piacere*, 26, 81, 209; *L'Innocente*, 519; *Le Vergini delle Rocce*, 453. Per « intercolumnio », fra gli altri, *Il Piacere*, 170, 289; *Trionfo della Morte*, 950, 962; *Le Vergini delle Rocce*, 487; *La Leda senza cigno*, 1290.

Al solito l'evoluzione diacronica rivela una tendenza sempre più smaccata, e talora sbracata, all'amplificazione forzosa:

Ma il desiderio di lei era senza cerchio senza limite senza tempo (*Forse che sì forse che no*, 872).

Stiamo avvicinandoci alla parte più trasparente della dialettica dell'indefinito-infinito, e alla frequenza straordinaria appunto di aggettivi (e degli avverbi correlativi), come « indefinito », « indistinto », « vago », « confuso ». La cancellazione del limite è ancora più esplicito in « infinito », ma anche in « sconfinato » e « immenso ». Una linea (un limite) estremamente sottile distingue la dichiarata ed assoluta assenza di confini dal semplice ingrandimento, e insomma il « grande » (altra parola tematica) trascolora nel non misurabile, trasformandosi in « enorme », e magari « colossale », o « monumentale » (con palese estetizzazione), o « gigante » (che riporta alla semantica della fiaba¹⁵), fino a diventare « smisurato ». A sua volta il non misurabile genera tutta una serie di forme lessicali caratteristiche, come gli aggettivi « innumerevole » e « innumerabile », o il complemento di privazione « senza numero », con la variante alta « senza novero », e le frequentissime « moltitudini », e magari « miriadi », senza contare lo scialo dei « cento », e dei « mille », e dei « mille e mille »:

un luccichio come di mille e mille occhi (*Il Fuoco*, 802).

I mille e mille e mille uomini (*La Leda senza cigno*, 1277).

Tutte queste formule sono anche, a guardar bene, intimamente meta-linguistiche, nella misura in cui definiscono le caratteristiche stesse della scrittura che le mette in scena, nella sua ben dichiarata pretesa di fornire al lettore, in ogni momento, anzi « senza tregua », un'esperienza irriducibile ai limiti angusti della quotidianità.

III.2. DALLA FUSIONE IMPOSSIBILE ALLA LOTTA FATALE.

Se la dialettica dell'indistinto sparge per tutto il testo dannunziano il *pathos* del limite in una forma generica e diffusa, la volontà di passare i

¹⁵ E si lega ai verbi « ingigantirsi » o « giganteggiare », dove l'ingrandimento implica un atteggiamento tensivo ed eroicizzante.

confini dell'individualità è però anche tematizzata esplicitamente. D'Annunzio affronta spesso il problema della fusione tra diversi esseri umani, rivelando un atteggiamento profondamente ambivalente. C'è in lui insieme il desiderio e l'orrore della mescolanza, una mistica della fusione che si coniuga con un marcato *pathos* della distanza, che conferma l'ambiguo rapporto con la corporeità e la ripugnanza per una materialità non sublimata e culturalizzata. Nell'orrore della mescolanza c'è poi anche una componente razzistica; non ha un valore puramente episodico il fatto che il marito di Maria Ferres riveli

qualche cosa di ibrido e di subdolo, che non isfuggiva a un osservatore; era quell'indefinibile aspetto di viziosità che portano in loro le generazioni provenienti da un miscuglio di razze imbastardite, crescenti nella turbolenza (*Il Piacere*, 164).

Accanto alla preoccupazione eugenetica la ripugnanza del contatto esibisce, con ancor maggiore evidenza, un atteggiamento aristocraticistico, il bisogno di trarsi fuori dalla folla impura degli uomini comuni, per opporre una solitaria purezza. Ecco Andrea Sperelli che, dopo il tragico epilogo, appena consumato, della storia d'amore con Maria, si ritrova nella folla accorsa all'asta dei beni di Don Manuel Ferres y Capdevila:

Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. Aveva la sensazione, in bocca, come d'un sapore indicibilmente amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo cuore. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano (*ibid.*, 366).

Anche l'episodio di Casalbordino sottolinea la rilevanza ideologica e l'incoercibile compresenza di desiderio e repulsione nella tensione alla mescolanza con l'altro. Giorgio Aurispa ha sognato una mistica, rigenerante fusione con il suo popolo, sulla base di una mistificata teoria dell'unità ontologica della razza:

non sarà in questa improvvisa rivelazione la mia salvezza? Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito? Riprofondando le radici del mio essere nel suolo originario, non assorbirò io un succo schietto e possente che varrà ad espellere tutto ciò che è in me fittizio ed eterogeneo, tutto ciò che ho ricevuto consapevole ed inconsapevole per mille contagi? Non io ora cerco la verità, ma sì bene cerco di recuperare la mia sostanza, di rintracciare in me i caratteri della mia razza per riaffermarli e renderli quanto più potrò intensi. Accordando

così la mia anima con l'anima diffusa, io riavrò quell'equilibrio che mi manca. Il segreto dell'equilibrio per l'uomo d'intelletto sta nel saper trasportare gli istinti, i bisogni, le tendenze, i sentimenti fondamentali della propria razza in un ordine superiore (*Trionfo della Morte*, 871-872).

Di fronte però alla brutale materialità dei pellegrini di Casalbordino e delle loro piaghe e malattie, Aurispa è costretto a riconoscere la vacuità idealizzante dei suoi sogni, e ad accettare la sconvolgente duplicità della sua stessa posizione, insieme di ineludibile comunanza e d'irriducibile estraneità:

Lo teneva quel raccapriccio medesimo ch'egli aveva provato altre volte al contatto o al cospetto della vita palese e brutale: – di recente al cospetto dei consanguinei: del padre, del fratello, della povera beghina ingorda. D'improvviso egli non si sentiva più solo con la sua donna, in mezzo alle miti creature arboree sotto la cui scorza egli aveva creduto di sorprendere un pensiero; ma si sentiva circondato e quasi premuto da una folla ignota che, portando in sé la stessa vitalità dei tronchi cieca tenace e irriducibile, aveva con lui il legame della specie e poteva immediatamente comunicargli la sua sofferenza con uno sguardo, con un gesto, con un sospiro, con un singhiozzo, con un gemito, con un grido (ibid., 862).

Il *pathos* della distanza è legato anche alla paura di vedere la sofferenza, di constatare l'esistenza del dolore. Ma non bisogna dimenticare che la repulsione verso il contatto e la mescolanza non risparmia nemmeno l'amante, che ne è anzi direttamente oggetto in misura proporzionale all'effettiva, materiale intimità e promiscuità col protagonista:

« Ah, la solitudine, la libertà, l'amore senza vicinanza, l'amore per le donne morte o inaccessibili! » La presenza d'Ippolita gli impediva qualunque oblio; gli richiamava sempre l'immagine del congiungimento bestiale, della copula operata con gli organi escrementizi, dell'atto spasmodico sterile e triste ch'era divenuto ormai l'unica manifestazione del loro amore (*Trionfo della Morte*, 983-984).

Il fatto è che appunto la donna, e più in generale il mondo, sono oggetto di un desiderio assimilante violento, ma che non tollera la materialità, considerandola volgare in quanto non assimilabile all'esperienza estetica. Ippolita agli occhi di Giorgio si riduce all'animalità, e diventa quindi ripugnante perché priva di « sogni », cioè di pensieri e aspirazioni *indefiniti e passibili di estetizzazione*, parenti stretti della « poesia »:

ella pareva svaporare come una fiala di profumo: lasciar disperdere l'ideale vita accumulata in lei dalle potenze della Musica; vuotarsi a poco a poco dei sogni importuni; ridursi alla primitiva animalità.

« Come sempre » Giorgio pensava « come sempre, ella non ha fatto se non ricevere e mantenere docilmente le attitudini che io le ho dato. La vita interiore è stata sempre ed è sempre in lei fittizia. Interrotta la mia suggestione, ella ritorna alla sua natura, ella ridiviene una femmina, uno strumento di bassa lascivia. [...] » (*Trionfo della Morte*, 1020).

All'altezza dei « Romanzi della Rosa » d'Annunzio pare perfettamente consapevole del proprio bisogno di sublimazione e di idealizzazione spiritualizzante, rappresentando con grande lucidità, attraverso i protagonisti *alter-ego*, la coerenza sia dell'impulso alla fusione che del disgusto per una mescolanza non sublimata. Se il rapporto con la donna catalizza la negatività insita nella tensione a fondersi con l'altro, a superare il confine della propria individualità, è anche vero ch'esso costituisce il luogo privilegiato di esplicazione di questa stessa tensione. La fusione-identità degli amanti è intesa però come una sorta di *adequatio ad personam* monodirezionale, poiché è sempre la donna che deve adeguarsi all'uomo, e fare di lui il principio stesso della propria vita, come Maria Ferres chiarisce con una formula anche sintatticamente evidente:

Quando, sul limite del bosco, egli colse questo fiore e me l'offerse, non lo chiamai *Vita della mia vita?* (*Il Piacere*, 209)

Sperelli ipotizza una reciprocità e parità assolute nella mescolanza e integrazione fra le anime e i corpi degli amanti: ma mente. Egli esprime perfettamente la metafisica dannunziana, nella sua aspirazione ad un abbattimento assoluto dei limiti del soggetto per arrivare ad una mistica unità interpersonale:

non ho più nulla omai da offerirvi. Siete nell'assoluto dominio di tutto il mio essere. Non mai, penso, una creatura umana è stata più intimamente posseduta da una creatura umana, in ispirito. Se la mia bocca si congiungesse alla vostra, avverrebbe la transfusione della mia vita nella vostra vita. Penso che morirei (*ibid.*, 318).

Questa situazione è la legge stessa dei rapporti amorosi non pregiudicati da una non riscattabile riduzione alla mera sessualità (come la relazione fra Tullio Hermil e Teresa Raffo). Ecco invece Tullio quando, sperando di ricostruire la felicità coniugale, varca con la moglie Giuliana la soglia (limite reale, di cui si enfatizza il passaggio) della camera da letto di Villalilla:

Spinsi la porta. Varcammo la soglia, come fusi in una sola persona, pianamente (*L'Innocente*, 462).

Se ne *Le Vergini delle Rocce* la fusione fra Claudio e una delle tre nobili Capece Montaga, rimasta allo stadio di virtualità e di ipotesi, manifesta evidenti preoccupazioni di eugenetica aristocraticistica, nel *Fuoco* l'età e, più ancora, la non verginità della Foscarina impediscono un esito coniugale della fusione, ma non sono d'ostacolo alla messa in opera d'un sodalizio artistico-erotico a sua volta assoluto, senza diaframmi separanti:

quali splendori potrebbero nascere dalla congiunzione perfetta delle nostre due vite (*Il Fuoco*, 577).

La fusione è però sempre subordinata alla completa riduzione all'ideale, che dipende esclusivamente dal maschio, stante la eccessiva naturalità della donna, e la sua innata propensione alla volgarità. Solo la Foscarina sfugge (in parte) a questa legge, a questa irrefrenabile vocazione e presunzione pigmalionistica:

in fondo a tutte le mie abiezioni scendeva un qualche lume della donna che per amore di me e *per opera mia* aveva raggiunto il sommo dell'altezza corrispondendo perfettamente a una forma delle mie idealità (*L'Innocente*, 413).

La sottolineatura, si badi bene, è dell'autore. *L'adaequatio ad personam* è insomma una *reductio ad ideam*. L'astratto ideale partorisce l'aspirazione stessa alla fusione, o meglio all'inglobamento della figura femminile da parte dell'uomo che vuole possederla non tanto in senso sessuale quanto nel senso di un rapporto di assoluta appartenenza:

« C'è su la terra una sola ebrezza durevole: la *sicurtà* nel possesso di un'altra creatura, la *sicurtà* assoluta, incrollabile. Io cerco questa ebrezza. Io vorrei poter dire: – la mia amante, vicina o lontana, non vive se non del pensiero di me; ella è sottomessa con gioia ad ogni mio desiderio, ha la mia volontà per unica legge; s'io cessassi d'amarla, ella morirebbe; spirando, ella non rimpiangerà se non il mio amore » (*Trionfo della Morte*, 796).

Ma la stessa assolutezza astratta del desiderio di fusione genera l'inevitabile frustrazione al contatto con la variabilità e conflittualità del reale. D'Annunzio è anche in questo molto lucido, e lui stesso ci avverte della dialettica senza possibilità di sintesi che è in agguato in ogni vocazione totalizzante:

Era in fondo al suo cuore il desiderio di darsi, liberamente e per riconoscenza, a un essere più alto e più puro. Ma dov'era questo essere? L'Ideale avvelena ogni pos-

sesso imperfetto; e nell'amore ogni possesso è imperfetto e ingannevole, ogni piacere è misto di tristezza, ogni godimento è dimezzato, ogni gioia porta in sé un germe di sofferenza, ogni abbandono porta in sé un germe di dubbio; e i dubbi guastano, contaminano, corrompono tutti i dilette come le Arpie rendevano imangiabili tutti i cibi a Fineo (*Il Piacere*, 145).

Dove l'immagine di visceralità disgustosa introdotta dalla citazione dell'*Eneide* è purificata dalla forza dell'*auctoritas*, che anzi sola la consente. L'ambivalenza della figura femminile, che insieme permette la nascita e impone la morte dell'idealizzata mescolanza assoluta fra gli amanti, si riconnette anche alla tematica, tipicamente decadente, dell'ambiguo sovrapporsi delle possibilità di dannazione e di salvezza, di inferno e paradiso, purezza (con tutti i suoi correlati di bontà, infantilizzazione, verginità più o meno metaforica) e contaminazione. Ma più specificamente dannunziana è l'enfaticizzazione dello sperato abbattimento del confine individuale e della fatale frustrazione imposta dalla costante presenza di un elemento separante. Si potrebbe anzi dire che senza questo elemento separante buona parte della narrativa dannunziana non esisterebbe, poiché la dinamica essenziale degli intrecci, piuttosto elementari, è costituita proprio da tragedie amorose che trovano radice in questo elemento separante:

Ancóra fra noi s'intrapponeva l'ombra d'un atroce ricordo. Io dovevo scacciare quell'ombra, ricongiungere la mia anima e quella di lei così strettamente che nulla più potesse intraporsi (*L'Innocente*, 431).

Non bisogna poi dimenticare che, poiché la donna è o dovrebbe essere dominata, ma a sua volta aspira al dominio sul maschio, anche le figure femminili possono avere un'analoga visione del rapporto con l'amante, e lamentare un'analoga frustrazione di una tensione assimilatoria che vorrebbe escludere ogni genere di distanza:

Ella soffriva pur di quell'ostacolo temporaneo che stava per interporsi fra lei e l'amante, di quell'ostacolo da lei non superabile: tanto forte era divenuto in tutta la sua sostanza il bisogno di tenere continuamente legato l'amante con un legame sensuale, di avere con lui un continuo contatto, di dominarlo, di possederlo (*Trionfo della Morte*, 964).

La prospettiva in realtà è sempre maschile: il contatto, la contiguità, proprio perché meramente carnale, si oppone alla realizzazione dell'ideale, ed è anzi espressione, se non addirittura origine, di una condizione di assoluta negatività, di un rapporto di potere subito. La semantica dannunzia-

na gravita sull'opposizione fra l'amore, portatore di positiva fusione, e il sesso, inesorabilmente separatore:

Perdutamente, quando l'orgasmo diventava insostenibile, io cercavo la bocca di Giuliana; ed erano baci prolungati fino alla soffocazione, erano strette quasi rabbiuose, che ci lasciavano più affranti, più tristi, divisi da un abisso più cupo, avviliti da una macchia di più (*L'Innocente*, 542).

Direi che soltanto *Il Fuoco* enuncia la possibilità di un rapporto sessuale positivo, ed anzi espressione di una fusione che trascende le persone dei due amanti per coinvolgere, per il tramite della superiore individualità del poeta, le energie cosmiche. Il sesso è così sacralizzato e dunque sublimato, perdendo le sue caratteristiche di tragico equivoco che, mentre pare eliminare i confini fra due esseri, conferma l'egoismo individuale e nega l'amore:

Chiuse gli occhi; obliò il mondo, la gloria. Una profondità tenebrosa e sacra si fece in lui come in un tempio. Il suo spirito era opaco e immobile; ma tutti i suoi sensi aspiravano a trascendere il limite umano, a gioire oltre l'impedimento, divenuti sublimi, atti a penetrare i misteri più remoti, a scoprire i segreti più reconditi, a trarre una voluttà da una voluttà come un'armonia da un'armonia, meravigliosi strumenti, infinite virtù, realtà certe come la morte. Tutto vaniva come vapori: nella sola mescolanza dei sessi convergevano le energie e le aspirazioni dell'Universo; i cieli la consacravano; l'ombra e la cortina la rendevano religiosa; l'accompagnava il rombo della morte (*Il Fuoco*, 692).

E d'altra parte l'amore « puro », nella sua tensione all'assoluto, delude proprio perché lascia sperare. Bisogna però trarre da quest'atteggiamento nei confronti dell'amore anche un altro tipo di considerazioni. La radicalità infatti della contrapposizione fra l'ideale e la realtà fa ben vedere quanto la *Weltanschauung* dannunziana si fondi su una metafisica dell'essere che contrappone il fenomeno alla cosa in sé, e l'effimero all'eterno. Questo tipo di percezione del mondo appare molto chiaramente nel brano che segue, paradigmatico anche per la compresenza di ragioni nobili, filosofiche (sebbene di una filosofia abbastanza elementare), e di banalità tratte dal più smaccato senso comune, in barba a tanto esibito bisogno di differenziarsi dal volgo:

Quest'uomo sagace, pur avendo la certezza che tutto è precario, non poteva sottrarsi al bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura. Egli sapeva bene che l'amore è la più grande fra le tristezze umane, perché è il supremo sforzo che l'uomo tenta per uscire dalla solitudine del suo essere interno: sforzo come tutti gli

altri inutile. Ma egli tendeva all'amore con invincibile trasporto. Sapeva bene che l'amore, essendo un fenomeno, è la *figura passeggera*, è ciò che si trasforma perennemente. Ma egli aspirava alla perpetuità dell'amore, a un amore che riempisse una intera esistenza. Sapeva bene che la fragilità della donna è incurabile. Ma egli non poteva rinunciare alla speranza che la sua donna fosse costante e fedele sino alla morte (*Trionfo della Morte*, 812-813).

Non credo che sia possibile sottovalutare la serietà, almeno in una certa misura, di queste problematiche, per quanto la vicenda biografica dell'Imaginifico e le stesse caratteristiche del suo stile inducano a considerare mera finzione la drammaticità di questa rappresentazione dell'amore. D'Annunzio si mostra peraltro consapevole delle componenti aggressive della sua filosofia dei rapporti fra i sessi: egli sa bene che il desiderio di fusione assoluta, soprattutto se vissuto come pulsione assimilante, inglobante, confina col sadismo:

la gelosia, l'invidia e quella suprema intolleranza egoistica e tirannica ch'era nella sua natura e che lo spingeva talvolta a desiderare quasi la distruzione d'una donna già preferita e goduta, affinché ella non fosse più goduta da altri (*Il Piacere*, 278).

– Distruggere per possedere – non ha altro mezzo colui che cerca nell'amore l'Assoluto (*Trionfo della Morte*, 873).

E forse va ancora più a fondo laddove afferma che in ogni affetto umano intenso sono presenti componenti aggressive:

È proprio vero dunque che qualche parte d'odio si cela in fondo ad ogni sentimento che accomuna due creature umane, cioè che ravvicina due egoismi. È proprio vero dunque che questa parte d'odio immancabile disonora sempre i nostri più teneri abbandoni, i nostri migliori impeti (*L'Innocente*, 533).

La violenza nascosta negli affetti, e soprattutto nell'amore genitalizzato, diventa decisamente dominante in seguito alla frustrazione della pulsione assimilante. La dialettica di negazione del limite soggettivo si trasforma così in una contrapposizione, in cui l'enfatizzazione della distruttività della donna¹⁶ non nasconde la consapevolezza della violenza maschile, e di un'aggressività che fa parte del patrimonio bio-psichico di tutti gli esseri umani. L'antagonismo insito nella volontà di fusione assume poi nella scrit-

¹⁶ Si pensi a come nel *Trionfo della Morte* Ippolita Sanzio venga ripetutamente definita « La Nemica » (940, 977 *et passim*).

tura dannunziana la forma di una sorta di ossessione della reciprocità, ribadita sovente (secondo i soliti dettami retorici amplificatori) da una flagrantissima opposizione pronominale, mediante l'insistenza su coppie del tipo « egli » – « ella », « l'uno » – « l'altro ». La progressione manieristica dello stile dannunziano dilaterà poi in modo abnorme questa tendenza alle coppie pronominali oppostive. Il passo che segue, se d'Annunzio fosse capace d'ironia, parrebbe quasi una parodia dell'ideologia della mistica fusione fra gli amanti. Paolo Tarsis sta conducendo la sua auto a gran velocità, « come nell'ardore d'una gara mortale » (*Forse che sì forse che no*, 865), e vuole mettere a prova i nervi di Isabella, sfidandola ad accettare l'idea che entro pochi istanti andranno a schiantarsi:

– Ora ho la vostra vita nelle mie mani come questo cerchio¹⁷.

– Sì.

– Posso distruggerla.

– Sì.

– Posso in un attimo scagliarla nella polvere, schiacciarla contro le pietre, fare di voi e di me un solo mucchio sanguinoso.

– Sì.

Protesa, ella ripeteva la sillaba sibilante, con un misto d'irrisione e di voluttà selvaggia. E veramente l'uno e l'altro sangue si rinforzavano, balzavano; l'uno contro l'altro parevano ardere ed esplodere come l'essenza accesa dal magnete nel motore celato dal lungo cofano (*ibid.*, 866).

Il passaggio dalla fusione impossibile alla lotta fatale dà luogo anzitutto al *topos* dell'odio insito nel rapporto sessuale, che è poi l'accezione problematica dell'ossessiva commistione decadentistica di sesso e violenza:

Combattevano senza toccarsi ma invasi dallo stesso delirio che agita gli amanti acri d'odio carnale sul letto scosso; quando il desiderio e la distruzione e la voluttà e lo strazio sono una sola febbre (*ibid.*, 867).

C'è poi il *topos* del duello, che a prima vista riguarda i rivali maschi, dallo scontro tra Andrea Sperelli e Giannetto Rùtolo (*Il Piacere*, 114 e 130 sgg.), a quelli fra Tullio Hermil e gli amanti di Teresa Raffo (*L'Innocente*, 371, 415-416), agli innumerevoli duelli traslati (per esempio *L'Innocente*, 505, 540). È interessante però vedere come il tema del duello ritorni anche per le relazioni fra il protagonista maschile e le sue amanti, e attraverso tutto il testo, dal livello dei tropi (*Il Fuoco*, 810; *Forse che sì forse che no*,

¹⁷ Si tratta, lo si sarà capito, semplicemente del volante.

883, 1129¹⁸) a quello delle strutture narrative, culminando nel suicidio-omicidio finale del *Trionfo della Morte*, massimo ed estremo duello dei romanzi dannunziani:

– Assassino! – urlò allora furibonda.

E si difese con le unghie, con i morsi, come una fiera.

– Assassino! – urlò sentendosi afferrare per i capelli, stramazzaando al suolo su l'orlo dell'abisso, perduta.

Il cane latrava contro il viluppo.

Fu una lotta breve e feroce come tra nemici implacabili¹⁹ che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un odio supremo.

E precipitarono nella morte avvinti (*Trionfo della Morte*, 1049).

Quanto all'insistenza sulle coppie pronominali oppositive, essa scatta *prima* ancora dell'esplicitazione delle componenti aggressive dei rapporti amorosi, rivelandosi insieme forma naturale di una percezione agonistica del mondo e stilema perfettamente funzionale ad una retorica amplificatoria. Nel passo seguente questo motivo genera una struttura esemplarmente parallelistica:

sentì tutta la vanità di un amore che non fosse una continua immediata corrispondenza di sensazioni acute. Sentì allora l'impossibilità d'inebriarsi senza che alla sua ebbrezza corrispondesse una ebbrezza d'intensità eguale.

« Proprio » egli pensò « tutte le volte che io ho goduto di lei ella ha goduto di me? » (*Trionfo della Morte*, 826).

Inoltre questa retorica dell'antitesi penetra capillarmente a tutti i livelli delle micro-strutture, dando luogo ad una dialettica sottile e onnipervasiva, che va molto al di là delle flagranti opposizioni pronominali segnalate poco sopra. Si rifletta per esempio sulla profonda analogia strutturale tra le espressioni di reciprocità o più in generale fra tutti gli stilemi di contrapposizione binaria da un lato, e dall'altro il meccanismo dei *moti continui alterni*, visto che tra formule del tipo « l'uno... l'altro » e formule del tipo « ora questo... ora quello » il rapporto di contiguità e continuità è evidente. Oppure si pensi alla frequenza dell'antitesi propriamente detta, spesso portata fino ad un'esibita compresenza paradossale di termini inconciliabi-

¹⁸ Una scena, quest'ultima, di particolare violenza.

¹⁹ « – O fureur des coeurs mûrs par l'amour ulcérés! / [...] / – Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé! / Roulons-y sans remords, amazone inhumaine, / Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine! », in C. Baudelaire, « Duellum », op. cit., p. 40.

li, in una sorta di barocca *coincidentia oppositorum* intesa a rinnovare costantemente nel lettore lo stupore sia per i contenuti che per le eccezionali capacità retoriche dello scrittore:

Un gran sentimento confuso – in cui si agitavano innumerevoli cose di dolore e di gioia, di passato e d'avvenire, di morte e di vita – mi travagliava la coscienza e sembrava dilatarla e approfondirla come fa dell'oceano la tempesta (*Le Vergini delle Rocce*, 564).

O si veda il passo seguente, di paradossale manierismo, con una significativa miscela ossimorica di retorica della fusione e retorica dell'antitesi:

tentarono di fare con le loro due vite una morte che fosse simile a un'altra vita (*Forse che si forse che no*, 1136).

L'opposizione e la mescolanza si alimentano della stessa dinamica, e un aggettivo come « ambiguo », vera e propria parola tematica, è in tal senso rivelatore. Abbiamo appena puntato l'obiettivo sui procedimenti di sottolineatura dell'antitesi, ma non dobbiamo dimenticare ch'essi si collocano all'interno di uno scenario linguistico in cui la tensione assimilante è costantemente sostenuta da un lessico della mescolanza e della fusione, attivato soprattutto dai predicati. Altissima è la frequenza del verbo « fondere », ma anche di « confondere », che tende spesso ad avere significato positivo, in quanto sinonimo del verbo semplice da cui deriva. Un altro predicato tipico della pulsione a superare il confine dell'individualità è « mescolare » (o « rimescolare »):

Quale stretta, quale carezza potrebbe mescolarci più profondamente? Tutta la passione della notte c'incalzava e ci gettava l'uno verso l'altra. Io vi ho ricevuta tutta in me, come un'onda... E ora mi sembra che io non possa più dividervi dal mio sangue, e che voi anche non possiate più allontanarvi da me, e che noi dobbiamo andare incontro a non so quale alba... (*Il Fuoco*, 668).

Poco meno frequente di « mescolare » è « mescere », con i participi « misto » e « commisto ». Del resto la fusione totale, impossibile per l'amore carnale, può operarsi in altri modi. Ecco gli effetti dell'ascolto di *Tristano e Isotta*:

Tutto si dissolveva in lei, si fondeva, si distendeva, ritornava alla fluidità originale, all'innumerevole oceano elementare da cui le forme nascevano, in cui le forme sparivano per rinnovarsi, per rinascere (*Trionfo della Morte*, 1016).

Per l'arte la condizione di fusione è raggiungibile, poiché all'arte spetta il privilegio di poter cogliere la totalità:

– Tu devi evocare Cassandra dal suo sonno, tu devi sentir rivivere le sue ceneri nelle tue mani, tu devi averla presente nella tua veggenza. Vuoi tu? Comprendi! Bisogna che la tua anima viva tocchi l'anima antica e si confonda con quella e faccia un'anima sola e una sola sventura, cosicché l'errore del tempo sembri distrutto e sia manifesta quella unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte. Cassandra è in te e tu sei in lei (*Il Fuoco*, 819).

Non si dimentichi però che la strada della fusione è la stessa che porta al sogno delle folle unanimi e plaudenti. Il pericolo in vista è evidente, poiché basterà che dal disprezzo estetistico si passi alla volontà di manipolazione perché si arrivi a una mistica reazionaria, se non profascista, della folla concorde guidata da un capo carismatico:

Di nuovo l'anima della moltitudine era in signoria del poeta, senza contrasto, tesa e vibrante come una corda fatta di mille corde, in cui ogni risonanza aveva un prolungamento incalcolabile. Risvegliavasi in lei il sentimento confuso di una verità ch'ella portava dentro oscurata e che il poeta le rivelava in forma d'un messaggio inaudito (*Il Fuoco*, 623).

È sufficiente ormai solo un gesto perché la purezza del sogno di verità e di bellezza si trasformi in prassi, e, per quanto nella concezione dannunziana ci fosse molto velleitarismo, la storia ha mostrato, con la campagna interventista e l'impresa di Fiume, che non si trattava esclusivamente di un sogno di umanista illuso. Con la Prima Guerra Mondiale il popolo stesso si eroicizza perché diventa esercito, così che persino il persistente disgusto per il volgo può essere riammesso alla mistica della fusione, senza le contraddizioni e le resistenze che avevamo visto in Giorgio Aurispa. Il mito dell'unità della razza sostiene in questo modo un nazionalismo aggressivo, e regala al poeta, con la guerra, la funzione di cantore di pubblici destini. Il dubbio sul proprio isolamento, sull'impossibilità di passare il limite dell'individualità è ormai meno di un ricordo:

Non è la vigilia? la grande vigilia?

Odo uno scalpiccio di truppe sul ponte. Il cuore mi balza. Esco, accorro.

È una brigata di rinforzo, fanteria scelta. Le file marciano nel chiarore della luna declinante, valicano l'Ausa, traversano la città addormentata e spenta. Passo vivace. Allegria schietta. Scoppio di lazzi, di risa, di canti. E vanno a morire.

[...] Sono uomini, ossature, muscoli, fiati. *Homines, durum genus*. Hanno quel terribile odore che sale dal numero quando esso è numerato dal destino per la sua

bisogna. Mi sono prossimi. Un gomito mi urta; il calcio d'un fucile mi batte contro l'anca; un alito forte mi soffia alla gota. Mi confondo con loro. Rientro nella mia sostanza. Mi sembra che la mia anima sfavilli, e che le faville si apprendano alle loro ossa. Essi parlano gridano, cantano; e io sono silenzioso. Ho cantato per loro, essi cantano per me. Nessuno mi riconosce nella notte. Mi riconosceranno all'alba. Gridano: « Viva la guerra! », gridano: « Viva l'Italia! » Io grido in loro (*La Leda senza cigno*, 1322-1323).

III.3. L'OSSESSIONE DELLA TOTALITÀ.

Il sogno di un universo tutto integrato, continuo, in cui l'originaria unità della vita venga ricomposta cancellando i limiti dei singoli enti, o meglio comprendendoli tutti all'interno di un soggetto che allarga i suoi confini al punto da potersi identificare con il cosmo, ha anche un aspetto gnoseologico. Si tratta del mito, di origine romantica, dell'*intuizione*, di una *conoscenza non mediata*, priva cioè di mediazioni intellettuali e tuttavia proprio per la sua immediatezza capace di approdare all'appercezione istantanea della totalità. Uno dei tratti caratteristici di questa concezione è la contrapposizione tra analitico e sintetico. Si potrebbero addirittura interpretare tutti i « Romanzi della Rosa » come drammi di un soggetto incapace di sintesi, o meglio capace di intuizioni sintetiche isolate, ma patologicamente inadatto a collegarle in una superiore unità conoscitiva e in una *praxis* non episodica, oltre che moralmente legittima. Già « il seme del sofisma » che, per influsso del padre, ha « perfidamente fruttificato nell'animo di Andrea » Sperelli (*Il Piacere*, 38), è paralisi della volontà, malattia morale foriera di invincibile insincerità e cerebralità morbosa, cioè appunto eccesso di analiticità fine a se stessa. In Tullio Hermil e Giorgio Aurispa l'eccesso di analiticità è complicato da un eccesso di violenza istintuale e passionale: entrambi sono soggetti ricchissimi di qualità ma scondinati, incapaci di vero auto-controllo, e perciò inadatti a dare alla loro vita un ordine plausibile. Per il protagonista de *L'Innocente* questo significa anche possedere una naturale propensione al delitto, determinata dall'alternanza fra un'attività spirituale troppo fervida e un improvviso insorgere di inconsulti impulsi all'azione:

Quante volte io, ideologo e analista e sofista in epoca di decadenza, m'ero compiaciuto d'essere il discendente di quel Raimondo Hermil de Penedo che alla Goletta operò prodigi di valore e di ferocia sotto gli occhi di Carlo Quinto! Lo sviluppo eccessivo della mia intelligenza e la mia *multanimità* non avevano potuto modificare il fondo della mia sostanza, il substrato nascosto in cui erano iscritti tutti i

caratteri ereditari della mia razza. In mio fratello, organismo equilibrato, il pensiero s'accompagnava sempre all'opera; in me il pensiero predominava ma senza distruggere le mie facoltà di azione che anzi non di rado si esplicavano con straordinaria potenza. Io ero insomma un violento e un appassionato cosciente, nel quale l'iper-trofia di alcuni centri cerebrali rendeva impossibile la coordinazione necessaria alla vita normale dello spirito. Lucidissimo sorvegliatore di me stesso, avevo tutti gli impeti delle nature primitive indisciplinabili. Più d'una volta io ero stato tentato da improvvise suggestioni delittuose. Più d'una volta ero rimasto sorpreso dall'insurrezione spontanea d'un istinto crudele (*L'Innocente*, 514-515).

In questo modo la mescolanza di esaltazione di sé e autocritica compiuta da Tullio prepara lo sviluppo tragico del romanzo. Sul piano della filosofia generale è evidente che, sotto la patina del linguaggio positivistico, l'ideologia gnoseologica è appunto quella di una conoscenza che dovrebbe, per essere valida, rinunciare a sviluppare troppe mediazioni. In Giorgio Aurispa il contrasto tra razionalità e passione è per molti versi analogo a quello di Tullio Hermil, ma il problema dell'eccesso di analiticità sofistica è ancora più esplicitamente tematizzato, anche perché la sua paralisi della volontà è più radicale e totale di quella di Hermil e di Sperelli. Non a caso egli sarà capace di *una sola* azione, che, lungamente preparata, non attiva alcuna dinamica narrativa per la semplice ragione che costituisce la tragica chiusa del romanzo. Il ritratto del protagonista del *Trionfo* merita di essere riletto, anche perché rappresenta con ogni probabilità il punto più avanzato di un criticismo che il primo ciclo romanzesco, pur tra infiniti equivoci, aveva abbozzato e che da *Le Vergini delle Rocce* sarà senz'altro abbandonato. In Aurispa il

contrasto bizzarro fra la lucidità del pensiero e la cecità del sentimento, tra la debolezza della volontà e la forza degli istinti, tra la realtà e il sogno, produceva su lui disordini funesti. Il suo cervello, ingombro da un ammasso di osservazioni psicologiche personali e apprese da altri analisti, spesso confondeva e scomponeva ogni cosa, fuori e dentro. L'abitudine letteraria dei soliloqui, ne' quali la considerazione mentale formulata esagera ed altera lo stato dell'animo a cui si riferisce, spesso lo traeva in errore su la vera entità de' suoi mali e aggravava le sue sofferenze²⁰. Il miscuglio dei sentimenti ideali e reali lo metteva in condizioni così complicate e irregolari ch'egli quasi vi smarriva l'istinto della sua umanità. [...]

Tutte le sue capacità essendo assorbite dai suoi mali, qualunque specie di lavoro gli era impossibile. [...]

Avendo molte attitudini, egli rimaneva disutile e ozioso (*Trionfo della Morte*, 813).

²⁰ Tanto per non smentirsi, qui d'Annunzio un po' copia e un po' rielabora quanto aveva già scritto alla p. 662.

Quasi come l'Ulrich di Musil, anche Giorgio Aurispa finisce per essere un *Uomo senza qualità* poiché ha troppe qualità, che si intralciano e corrodono reciprocamente. Per quanto a noi l'opposizione analitico-sintetico possa apparire datata e di limitata problematicità, certo è che d'Annunzio conserva un minimo di posizione critica nei confronti del mondo finché mantiene viva questa dicotomia, non considerandola risolta e cancellata dalla superiore potenza intuitiva di un protagonista infallibile. La cancellazione del problema della cerebralità, che è poi in qualche misura un interrogativo sulla funzione dell'intellettuale e sulla limitatezza del suo ruolo all'interno della società moderna, darà via libera ad una mistificazione non più incrinata da dubbi. A Claudio Cantelmo anche la semplice contemplazione del paesaggio basterà a conseguire una verità assoluta, e immediatamente percepita:

L'aspetto della campagna, così preciso e sobrio nella sua membratura e nel suo colore, m'era di continuo esempio e di continuo stimolo, avendo per mio intelletto l'efficacia di un insegnamento sentenziale. Ciascuno sviluppo di linee, in fatti, s'inscriveva sul cielo col significato sommario di una sentenza incisiva e con l'impronta costante di un unico stile.

Ma la virtù mirabile d'un tale insegnamento era in questo: che, mentre mi portava a conseguire nella mia vita interiore l'esattezza di un disegno studiato, non inaridiva le fonti spontanee della commozione e del sogno, anzi le eccitava a un'attività più alta (*Le Vergini delle Rocce*, 414).

Non si dimentichi però che gli elementi di crisi presenti nei primi tre romanzi non smentiscono, ma anzi confermano la concezione generale, così che anche il ciclo della Rosa offre ad ogni passo, con l'aspirazione alla totalità, e soprattutto ad una sua appercezione non mediata, esempi di conoscenza assoluta, indipendente non solo da argomentazioni intellettuali, ma spesso anche dalla parola. Non c'interessa tanto che ci si possa intendere senza ricorrere allo strumento linguistico, quanto che si possa raggiungere una forma di comunicazione e di conoscenza che tocca direttamente le verità ultime, il nocciolo essenziale del mondo. In questo modo due soggetti comunicano non *qualcosa* di più o meno importante, ma *tutto*, saltando a pie' pari la dimensione del *tempo* necessario all'intesa, sostituito da un'istantaneità assoluta. Inoltre tutto quanto è inessenziale verrà cancellato, cosicché, oltrepassando ancora una volta il confine dell'individualità, si stabilirà un contatto assoluto non fra due *io*, bensì fra due « anime », cioè fra quanto costituisce l'essenza nascosta dei soggetti. Nel passo che segue questo tipo di comunicazione avviene tra Tullio e Giuliana Hermil, che si guardano, estaticamente, all'ingresso (ancora un limite) della camera delle figlie:

E ci guardammo, là, su la soglia; ci fissammo; fissammo per un istante l'uno su l'altra la nostra stessa anima. Tutto disparve intorno; tutto fra noi due fu detto, fu compreso, fu risoluto, in un istante (*L'Innocente*, 507).

Da *Le Vergini delle Rocce* in avanti però l'intuizione avviene in un protagonista perfettamente equilibrato, e in grado di riconvertire la sua non mediata conoscenza del mondo in azione. Inoltre, ed è questo il passaggio filosofico e gnoseologico decisivo per dare luogo alla fusione tra il poeta-Vate e il popolo unanime, si potrà avere una *trasmissione non mediata* della visione non solo dal soggetto che la compie ad un altro soggetto, ma, per l'appunto, ad un'intera folla, che non solo potrà stabilire a sua volta un *contatto diretto ed assoluto* con la verità, ma sarà in grado, guidata, di approdare ad un'azione politicamente rilevante. Si rilegga la pagina del *Fuoco* che riprende alcuni passaggi del famoso « Discorso della siepe » (campagna elettorale 1897):

Il sentimento straordinario, di cui egli erasi stupito quando dal trono dei Dogi parlava alla folla, tornò ad occuparlo. Nella comunione tra la sua anima e l'anima della folla un mistero era sopravvenuto, quasi divino; qualche cosa di più grande e di più forte erasi aggiunto al sentimento ch'egli aveva della sua persona consueto; un ignoto potere era parso convergere in lui abolendo i confini della persona particolare e conferendo alla voce solitaria la concordia d'un coro. V'era dunque nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni. Quando quella bellezza si rivelava per l'improvviso clamore alzato nel teatro o su la piazza pubblica o nella trincea, allora un torrente di gioia gonfiava il cuore di colui che aveva saputo suscitarla col verso, con l'arringa, col segno della spada. La parola del poeta comunicata alla folla era dunque un atto, come il gesto dell'eroe (*Il Fuoco*, 660).

Una realtà colta nella sua *totalità* in modo *irrazionale*, cioè appunto non mediato e non spiegabile, assomiglia moltissimo ad una realtà percepita prevalentemente nei suoi caratteri di *indefinitezza*. Il *pathos* dell'*infinito* è il luogo semantico che crea più vistosamente una continuità tra queste due dimensioni. A prima vista infatti un'intuizione o una rivelazione istantanea sono gesti affermativi, vittoriosi, mentre una percezione indistinta sembra manifestare una carenza, una mancanza da parte del soggetto conoscente. Ma la percezione dell'*infinito* è esattamente un'intuizione della totalità che per essere esatta deve non essere riducibile ad argomentazioni razionali, che ha insomma una struttura necessariamente non-precisa, non-definita, segno non meno delle carenze della parola che delle capacità umane di cogliere verità poste al di là dei limiti della ragione. I luoghi semantici dell'indistinto si collegano insomma senza soluzioni di continuità

alle modalità di percezione-comprensione immediate della totalità e dell'assoluto. Esiste a questo proposito tutta una gamma di modalità dell'intuizione, dal ricordo capace di ricostruire senza falle il passato così da renderlo di nuovo presente, alle valenze conoscitive dell'estasi, all'« epifania »²¹, alla visione allucinata, che deforma e ingigantisce ma pure conferisce alle cose una evidenza inaccessibile ad una percezione normale:

Egli aveva una strana lucidità per cui le cose gli apparivano con una evidenza insolita come in una allucinazione febbrile. Tutto viveva, agli occhi suoi, d'una vita iperbolica [...]. Nulla gli sfuggiva (*Il Fuoco*, 617).

Un posto particolare in questo spettro di situazioni mentali, caratterizzate tutte dall'eccezionale profondità e ampiezza della conoscenza raggiunta, ma anche da una sua sempre parziale o approssimativa dicibilità, spetta al presentimento, al presagio e a tutte le forme di conoscenza anticipata degli eventi:

Come l'ombra talvolta ingrandisce a dismisura il corpo che la produce, così la fatalità dell'amore rendeva più alta e più tragica su quell'infinito campo la persona d'Ippolita per il veggente in cui la prescienza diveniva sempre più lucida e terribile (*Trionfo della Morte*, 872-873).

Siamo ai confini con la magia pura e semplice. Ma il presagio e la divinazione rimandano anche alla letteratura greco-latina, alla classicità: si pensi alle descrizioni, topiche nella storiografia classica, dei segni del fato che precedono gli eventi cruciali e le battaglie. Il passo che segue, gremito di cripto-citazioni, si riferisce all'inizio della Grande Guerra:

L'acqua passa sotto il ponte, fatta bionda dal riflesso delle nuvole bionde, come l'acqua del Tevere. Un segno più luminoso arde su i padiglioni del Palazzo comunale, a immagine di quell'angelo fiammeggiante che apparve sul sepolcro di Adriano mentre Gregorio stava per entrare nella Basilica di San Pietro. Tutto il cielo è solcato di presagi, come nelle ore fatali. Sembra mosso per me dal medesimo ritmo che nello spazio curvo della Sistina atteggia le forze necessarie. La Delfica svolge il suo rotolo pieno di sorti, da oriente a occidente (*La Leda senza cigno*, 1262).

²¹ Termine che Joyce riprese proprio da d'Annunzio. Cfr. U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962 (in *Opera aperta*), 1966 (in vol. autonomo), 1982⁴ (da cui si cita), pp. 49-50; id., « Joyce e d'Annunzio », in « L'Arc », 1968, n. 36; G. Melchiori, « James, Joyce e d'Annunzio », in AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 299-311; R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, Milano, Mursia, 1967.

Ma il presagio non è che una delle molte situazioni in cui l'universo parla e si esprime, in modo univoco e ben comprensibile per chi sia dotato di qualità spirituali superiori. Inoltre la modalità del presentimento-preveggenza può, nella semantica dannunziana, essere identica a quella del ricordo, nella misura in cui permette una ricostruzione di un contesto *non attuale* che presenta tutti i caratteri della realtà. Anche il presentimento insomma rende possibile una fantasticheria con tutti i connotati di una percezione *in praesentia*:

Impedire che il figlio nascesse era il mio segreto proposito. Tutto l'orrore della nostra condizione veniva dalla antiveggenza di quella natività, dalla minaccia dell'intruso. [...]

E io consideravo la vita avvenire, divinata con una specie di chiaroveggenza. [...] Queste visioni a poco a poco si particolarizzavano. Certe rappresentazioni fantastiche assumevano il rilievo e il movimento di una scena reale; e qualche tratto d'una tal vita fittizia s'imprimeva così forte nella mia coscienza da restarvi notato per un certo tempo con tutti i caratteri di una realtà (*L'Innocente*, 539).

Da un altro punto di vista la chiaroveggenza, con i suoi caratteri magici e razionalmente incomprensibili, appartiene all'area nozionale dell'assolutamente inspiegabile, dell'enigmatico, del misterioso. Così come la percezione dell'indistinto è parente dell'intuizione più di quanto non paia a prima vista, anche il non-conoscibile trapassa senza soluzione di continuità nel conoscibile, poiché l'uno e l'altro possono approdare alla comprensione del soggetto in virtù di un'illuminazione analogamente inesplicabile. La semantica del mistero e quella della rivelazione appartengono insomma alla stessa famiglia concettuale e si sostengono l'un l'altra. Inoltre tutte queste modalità di conoscenza o percezione, suggestive e cariche di valenze emotive, rappresentano altrettante occasioni di ulteriore intensificazione, in cui il raggiungimento della totalità viene sempre enfatizzato, complice l'ampio spettro di situazioni mentali che va dalle percezioni indistinte all'enigma, fino all'intuizione della verità assoluta del cosmo. L'arte e la percezione dell'artista sono il luogo privilegiato per una visione onnicomprensiva dell'unità profonda della vita e della sua verità originaria:

Egli ricominciava a soffrire di ansietà e di scontento, volendo tutto abbracciare e tutto esprimere.

– Hai tu mai veduto, in qualche istante, l'Universo intero dinanzi a te come una testa umana? Io sì, mille volte. Ah, reciderla come colui che recise d'un colpo la testa di Medusa, e tenerla sospesa dinanzi alla folla, da un palco, perché essa non lo dimentichi più! Non hai tu mai pensato che una grande tragedia potrebbe somigliare al gesto di Perseo? (*Il Fuoco*, 722)

Anche in questo caso la strategia di d'Annunzio si attua con una sistematicità e capillarità che confinano con l'ossessione, a cominciare dall'esasperante insistenza su parole come « tutto », « intero », « ogni » *et similia*. Si pensi per esempio alla pletera di espressioni del tipo « tutto il mio essere », « tutto il suo essere », con la variante « tutto il mio cuore », « tutto il suo cuore »:

Mentre un pensiero fisso occupava e tormentava tutto il suo essere, egli aveva tutto il suo essere esposto agli urti della vita circostante (*Il Piacere*, 82).

Tutto il suo essere contraevasi nello sforzo di elevare al grado massimo dell'intensità la rappresentazione del sentimento singolare che lo possedeva (*Il Fuoco*, 599).

non avrei avuto forse il tempo di dirle tutto, di aprirle tutto il mio cuore (*L'Innocente*, 430).

Come sempre, d'Annunzio lavora ribadendo continuamente i propri tratti caratteristici, o le proprie ossessioni. Al di là infatti del significato gnoseologico dell'intuizione della totalità, egli sfrutta intensivamente il *pathos* delle espressioni generalizzanti, dotate di un evidente potere di amplificazione verticale:

Andrea andò a ciascun vaso; e tolse tutte le rose, stringendole in un gran fascio ch'egli a stento reggeva tra le mani. Alcune caddero, altre si sfogiarono.
– Erano per voi, tutte – egli disse, senza guardare l'amata (*Il Piacere*, 34).

Oppure, sommando amplificazione verticale e orizzontale:

Ah, non mi lasciate uscire di qui, non mi lasciate tornare in quella casa, dove tutto brucia tutto avvelena tutto macchia! (*Forse che sì forse che no*, 1098)

Lo schema dettaglio-somma rientra in questa tendenza, di cui è un'applicazione meccanicamente accumulatoria. Talvolta però l'occorrenza del concetto di totalità risulta posticcia o pleonastica, e in certi casi anche poco sostenibile sul piano logico. Quando per esempio si descrivono i pellegrinaggi erotico-eruditi di Andrea Sperelli ed Elena Muti, per quanto il catalogo di ville e luoghi romani di varia rilevanza culturale sia prolungato per più di una pagina e dannunzianamente esasperante, è difficile credere all'affermazione, più inverosimile che iperbolica, per cui

tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore (*Il Piacere*, 91).

Ma quello che conta è aumentare il *pathos* mediante il peso enfaticamente del concetto di totalità, che, conformemente alla natura pervicacemente suggestiva dell'impianto semantico, si attua anche al di là della fondatezza dei passaggi logici. Anche nella famosa descrizione del plenilunio su Roma innevata:

sentiva gravare sul cuore tutta la grandezza della notte e ne moriva d'angoscia (*Il Piacere*, 315).

Difficile dire quale sia il significato concettuale di quel « tutta », per di più sovrapposto ad una pure non troppo chiaramente identificata « grandezza »: ma non è questo quello che interessa a d'Annunzio. Egli insiste anche spessissimo sulla capacità del protagonista di percepire tutta la realtà, o almeno tutta una realtà:

Vedo ancora tutto. Nulla mi sfuggì allora; nulla mi sfugge. Il mondo reale era completamente svanito. Non restava più se non un mondo fittizio in cui respiravo ansioso, col cuore compresso, incapace di profferire una sillaba, ma pur tuttavia singolarmente lucido, come davanti a una scena di teatro (*L'Innocente*, 522).

Dove torna il *topos* della visione teatralizzata. Oppure:

Volgevo gli occhi e tendevo gli orecchi altrove; e una superba allegrezza mi agitava allora i precordi, poiché i miei occhi non velati di lacrime vedevano tutte le linee e tutti i colori, poiché i miei orecchi sani e vigili udivano tutti i suoni e tutti i ritmi, poiché il mio spirito poteva senza limiti gioire delle apparenze fugaci e sapeva coltivare in sé ben altre melancolie e trovare il più amabile pregio della vita appunto nella rapidità delle sue metamorfosi e nella densità dei suoi misteri (*Le Vergini delle Rocce*, 419).

L'onnipresenza dello schema della totalità riceve per di più sostanziale conferma dallo schema, pure molto frequente, fondato sul « nulla » invece che sul « tutto »:

La mia perspicacia pareva triplicata. Nulla mi sfuggiva, dentro e fuori di me. La mia circospezione non si rilasciò mai un istante. Nulla io dissi, nulla io feci che potesse destare sospetto, muovere stupore (*L'Innocente*, 609).

Dove il « non [...] un istante » vale « ogni momento ». Anche in questo settore la diacronia mette in luce una crescita di manierismo. Aumentano per esempio le proposizioni caratterizzate dalla coincidenza, di esibita paradossalità, fra « tutto » e « nulla »:

Un certo riso, una piega lievissima della bocca, un modo di socchiudere le ciglia, un nulla; ed è tutto. In quel non so che guizzo che ti passa ogni tanto sul viso senza che tu te n'avveda, sei tutto tu (*Forse che sì forse che no*, 1033).

Tutto arde, e sono certa che nessuna cosa arde come lei (ibid., 1047).

Torneremo sulle peculiarità del « nulla più », che appartiene anche ad un'altra linea semantica. La « strategia della totalità »²² arriva dovunque all'interno del testo, e tocca tutti gli aspetti dell'universo rappresentato, dalla Ginevra del *Giovanni Episcopo*:

Tutti gli uomini l'hanno desiderata, tutti la desiderano, la vogliono; la vorranno ancora. [...] Quando ella passava per la via, il principe nella sua carrozza si voltava indietro, il pezzente si fermava a guardarla. In tutti gli occhi ho sorpreso lo stesso lampo, ho letto lo stesso pensiero (*Giovanni Episcopo*, 345).

Al « Giornale intimo » della casta Maria Ferres, che, con cosciente mistificazione, conterrà nientedimeno che

tutte le vicende della sua vita interiore, tutti gli episodi della sua vita esterna (*Il Piacere*, 193).

Un aspetto fondamentale dell'ossessione della totalità dannunziana è l'angoscia per lo scorrere del tempo, il

sentimento del continuo trasmutare, del continuo trapassare, del continuo perire (*Le Vergini delle Rocce*, 409).

Il rammarico per il continuo precipitare del presente nel passato è un vero *leit-motiv*, che quasi sempre si ricollega alla tradizionale analogia fra il tempo e i corsi d'acqua:

A traverso le ciocche dense che mi coprono gli orecchi, odo come in lontananza scorrere indefinitamente il tempo nella monotonia delle acque (ibid., 404).

Per quanto in non poche occasioni d'Annunzio dichiarò, con qualche spunto di una filosofia dell'*amor fati*, il culto del presente e del *nunc*²³, la

²² V. Roda, *La strategia della totalità*, Bologna, Boni, 1978.

²³ Come pensa Andrea Sperelli: « La mia legge è in una parola: *NUNC*. Sia fatta la volontà della legge » (*Il Piacere*, 298).

sua vocazione ansiosamente totalizzante, esercitata nei confronti del tempo, si traduce in una continua ricerca, se non della trascendenza, perlomeno di una dimensione capace di esorcizzare l'effimero, di porre al riparo dalla consunzione e dalla morte. Egli si trova così ripetutamente a dichiarare il raggiungimento di una condizione estatica, in cui « L'errore del tempo » è « scomparso » (*Il Fuoco*, 706; *et passim* in tutte le opere), o « L'illusione del tempo è distrutta » (*La Leda senza cigno*, 1260; *et passim*). Grazie alle virtù dell'arte, alle qualità spirituali del protagonista o all'eccezionalità della situazione, viene così attuata la *compresenza* di passato, presente e futuro, e dunque la *cancellazione dei confini* fra le diverse dimensioni del tempo. Il che significa poi nient'altro che l'abolizione, nonché dell'effimero, del tempo stesso, così da consentire appunto l'appercezione totale ed istantanea della verità della vita, anzi della Vita:

Il Passato è in atto. L'illusione del Tempo è caduta. La Vita è una (*Il Fuoco*, 823).

Questa percezione del mondo viene riproposta sistematicamente, ma solo nell'*Episcopo* viene portata alle sue estreme conseguenze teoriche, ad una metafisica cioè della compresenza assoluta dei tempi, per cui tutto è già accaduto e dunque in sostanza nulla accade, gli eventi sono tutti da sempre già iscritti nel cosmo:

Fuori, pioveva forte. E mi parve che quel continuo romore monotono non venisse fuori ma si producesse dentro di me, come se io avessi inghiottito una gran quantità di chinino. E persi, d'un tratto, il senso della realtà; e fui circondato da quell'*atmosfera isolante* di cui vi ho già discusso una volta, ed ebbi profondissimo *il sentimento dell'anteriorità di ciò che accadeva e stava per accadere*. Mi comprendete? Credevo ancora di assistere alla ripetizione inevitabile d'una serie di eventi già avvenuti. Erano *nuove* le parole di Ginevra? Era *nuovo* quel malessere che mi davano gli occhi di mio figlio rivolti troppo spesso, involontariamente forse, alla mia fronte, a questa maledetta cicatrice? *Nulla era nuovo* (*Giovanni Episcopo*, 381).

Al di là delle questioni di teoria e di *Weltanschauung*, l'enfasi sull'inesistenza del tempo consente comunque un'intensificazione semantica fondata sul sentimento tragico della fatalità e dell'inevitabilità dell'agire. Nella fase matura e tarda d'Annunzio però insisterà meno sull'assenza di temporalità come dato ontologico e più sul superamento soggettivo dell'illusione percettiva della temporalità da parte dell'individuo superiore, ed eventualmente di chi è in grado di ricevere nel suo spirito la visione colta delle straordinarie capacità intuitive del superuomo. Ma, sia nel culto guerresco della bella morte sia in atteggiamenti precedenti, la concezione del

tempo come negatività, di matrice cristiano-biblica, si traduce anche nel desiderio della morte, rappresentata come liberazione e magari come possibilità di rinascita. Il caso di Giorgio Aurispa è un po' speciale perché conduce ad un suicidio, ma il suo ostinato filosofare per giustificare l'ap-prodo ad un atto così estremo aiuta a comprendere la negativizzazione dannunziana del tempo nei suoi rapporti con l'ansia di totalità:

Ancóra una volta, sotto l'influsso che dal sepolcro esercitava su lui il consanguineo, egli si sentì avvolgere come da un'atmosfera isolante e smarri la nozione precisa di ciò che era avvenuto e di ciò che doveva avvenire; e gli avvenimenti reali parvero perdere per lui ogni significato, non avere altro valore se non di tempo, quasi che egli rassegnato dovesse fatalmente passarvi a traverso per giungere a una liberazione prossima di cui fosse egli già consapevole e sicuro nel suo animo (*Trionfo della Morte*, 762).

Anche l'idea di una liberazione e di una rinascita, o meglio di un « Rinascimento », è motivo ricorrente. Si pensi soltanto a quante volte²⁴ i protagonisti avviano, con esito più o meno felice, una « Vita nuova » (scontata la citazione dantesca), ripartendo o sognando di ripartire da zero, purificati, dopo aver stabilito un contatto rigeneratore con il flusso originario dell'esistenza. In questo *topos* della rinascita c'è, oltre ad una metafisica dell'origine, al sogno di un ricongiungimento con l'essenza, anche il culto decadentistico per la primitività, per il barbarico e il primordiale. Rimescolato con i miti della violenza, della morte e del fluido lustrale (in questo caso il sangue), esso è pronto a trasformarsi nel sogno atroce della guerra rigeneratrice:

Ecco che l'Europa decrepita, la temporeggiatrice incurvata dal peso delle sue frodi e delle sue viltà, sta per immergersi tutta nel sangue con la certezza di uscirne più giovine che quando su lei barbara i freschi venti della Rinascenza soffiaron dal Mediterraneo! Il più crudo fato diventa una fede inebriante, per gli spiriti maschi. L'ansia si placa in un culto di aspettazione (*La Leda senza cigno*, 1252).

III.4. IL PRIMO E L'ULTIMO.

Vorrei soffermarmi ancora su due aspetti dell'ansia della totalità e della tensione verso il limite. Il passo che segue sintetizza esemplarmente due paradigmi fondamentali della semantica dannunziana; Paolo Tarsis sta volando sopra la folla assiepata a Montichiari per il circuito aeronautico:

²⁴ *Il Piacere*, 135; *L'Innocente*, 392, 413, 423; *Trionfo della Morte*, 803, 841.

La folla era protesa in ascolto, con l'anima nelle pupille, trattenendo il respiro. E la diminuzione graduale del suono creava in lei un sentimento della lontananza così profondo, che la sua vista n'era illusa. L'uomo sembrava già assunto in un'altezza incalcolabile, interamente disgiunto dalla sua specie, solo come nessuno fu mai solo, fragile come nessuno fu mai fragile, di là dalla vita come il trapassato. Lo spavento dell'ignoto incavò tutti i petti.

« Non più! Non più! » diceva lo spavento. « Ancora! Ancora! » diceva lo spasimo avido d'un altro spasimo.

« Non più! Sei già troppo alto. Dài la vertigine ».

« Ancora! Sali! Tocca almeno l'orlo di quella nube » (*Forse che sì forse che no*, 932).

C'è il *pathos* della lontananza, non corretto dalla prospettiva teatrale, poiché parla la gente comune, non la soggettività superiore del protagonista. Ci sono poi i segni lessicali del moto progressivo sfumato (« la diminuzione graduale ») e dell'indefinito sotto forma di non-misurabile (« incalcolabile »). E ancora troviamo la tensione totalizzante (« interamente disgiunto dalla sua specie », « tutti i petti ») e un'evidente insistenza sul concetto di limite, sia nel senso del primato da battere che nel senso, enfatico, del confine fra la vita e la morte. Ma i paradigmi da mettere in evidenza sono ora proprio il « Non più! » e l'« Ancora! », che non solo, variati e iterati come al solito, scandiscono ancora a lungo questo passo, ma caratterizzano la struttura semantica profonda del *corpus* dannunziano nel suo complesso.

Possiamo descriverli anche con una formulazione geometrizzante, che consente una maggiore esattezza. Data infatti la tensione nei confronti del limite, ci sono due possibilità fondamentali: è possibile raggiungere la soglia estrema, oppure porsi in un rapporto dinamico rispetto a qualsiasi eventuale confine o primato raggiunto, costantemente ricominciando il superamento. Le due possibilità, che non si escludono drasticamente, possono essere sintetizzate nell'opposizione fra *non plus ultra* e *semper plus ultra*: appunto « Non più! » e « Ancora! ». Daremo per ora al discorso sul paradigma del *semper plus ultra* un andamento generalizzante, mentre per il *non plus ultra* ci concentreremo anche su una fondamentale sotto-isotopia, quella relativa al *tempo*, all'insistente presenza cioè di eventi presentati come limite estremo, ultimo. In sintesi: parleremo della *semantica della ulteriorità* e della *semantica della definitività*. Un atteggiamento che contempla insieme il *non plus ultra* e il *semper plus ultra* è quanto potremmo chiamare, con accezione larga, *semantica del primato*. In tutta l'opera di d'Annunzio sono innumerevoli le proposizioni che, applicate ad ogni tipo di oggetto, di situazione o anche di persona, sottolineano il raggiungimento di quanto, con anglistico tipico del linguaggio sportivo, di solito chiamiamo *record*:

[...] L'uomo divorato dal vizio, l'uomo che si dibatte nelle branche del vizio e si sente divorare e si vede perduto e non vuole, non può salvarsi... [...] Conoscete voi qualche cosa di più profondo, di più attirante, di più oscuro? Dite, dite: che cosa, fra tutte le cose umane, è più triste del tremito che vi prende d'inanzi all'oggetto della vostra passione disperata? Che cosa è più triste delle mani che tremano, delle ginocchia che vacillano, delle labbra che si torcono, di tutto un essere che spasima nel bisogno implacabile d'una sola sensazione? Dite, dite: che cosa è più triste su la terra? Che cosa? (*Giovanni Episcopo*, 360-361).

L'impossibilità di negare il raggiungimento di un limite insuperabile, anzi di una serie di limiti estremi, è il modulo adottato in questo contesto. Ma, per verificare l'impiego massiccio di questo schema, prendiamo una pagina a caso:

– Io ti desidero, come non mai (*Il Piacere*, 30).

È chiaro che qui si stabilisce un primato, localizzato con l'aiuto della determinazione di tempo. Ma proviamo ad insistere:

Di tutte le mescolanze carnali quella pareva loro la più completa, la più appagante (ibid., 93).

Non mai [...] aveva con più ardore [...]; non mai aveva con più ardore [...] (ibid., 99).

un gaudio non mai provato, quasi una voluttà d'altri tempi [...]. Nessuno di quanti delicati profumi egli aveva fin allora preferiti, nessuno aveva mai dato al suo senso un più acuto piacere (ibid., 119).

Prendiamo *L'Innocente*. Per esempio la madre di Tullio

non riconosceva al mondo una donna più bella, più dolce, più nobile di Giuliana (*L'Innocente*, 378).

Ed ecco che cosa diventa, ahimé, un comune orgasmo nel sublime iperbolico di d'Annunzio:

i nostri esseri, all'urto di una sensazione divina e terribile, non provata né immaginata mai, si struggerebbero (ibid., 383).

E della voce di Giuliana Tullio dirà che era

feminina e dolce come nessun'altra voce fu mai, io la odo ancora, la udrò sempre (ibid., 462).

Qui, al senso del *record* raggiunto, si unisce una condizione immune dallo scorrere del tempo. Passiamo alla produzione matura:

Era pervenuta al limite dell'esperienza umana la donna disperata e nomade: sapeva quel ch'egli non avrebbe saputo mai (*Il Fuoco*, 798).

In realtà è quasi impossibile trovare pagine dei romanzi dannunziani in cui non ci sia alcuna traccia della semantica del primato. È chiaro che postulare il raggiungimento di un limite massimo è ancora un'espressione dell'aspirazione alla totalità. D'altra parte è altrettanto evidente che dichiarare sistematicamente di aver ottenuto un primato finisce per diventare una contraddizione in termini, poiché non solo è poco credibile che i primati vengano costantemente superati, ma ogni dichiarazione di eccellenza e di priorità rischia di entrare in contraddizione con il precedente primato dello stesso ambito, che spesso non tollererebbe superamenti, almeno sul piano della correttezza logica. Ma il lettore in genere non coglie queste auto-contraddizioni, perché d'Annunzio gli impone la sua strategia, obliterando le inferenze logiche a tutto vantaggio di un'atmosfera effusiva, per quanto singolarmente rigorosa e calcolata. La contraddizione è flagrante soprattutto laddove il crisma del primato viene assegnato ad un'azione iterativa, il che è semanticamente insostenibile. Per esempio in ogni amplesso fra Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio « La voluttà è alta, come non mai » (*Trionfo della Morte*, 665). Ora, non è, non si dice realisticamente, ma neanche logicamente possibile che *ogni volta* una sensazione sia al massimo grado: o meglio, è possibile solo a patto di postulare una progressione costante nell'intensità della sensazione stessa. Con il che si passa dal *primato* raggiunto alla semantica dell'*ulteriorità*, mostrando del resto molto bene quanto i due momenti siano interdipendenti, anche se dotati di una certa autonomia. Molto spesso il senso del primato sfuma nell'affermazione di una novità assoluta, di un limite valicato per la prima volta:

E il cuore gli tremò d'un tremito novo, d'un tremito che per la prima volta moveva l'essere umano (*Forse che sì forse che no*, 1178).

Spesso il rapporto dinamico ed agonistico fra d'Annunzio e il cosmo assume i contorni di una tensione non solo verso un limite, ma proprio verso un ostacolo. Il *pathos* della *soglia* diventa così *pathos* dell'*ostacolo* da scavalcare, dell'impedimento da rompere; si potrebbe quasi parlare di una *semantica dell'effrazione*:

Egli la vedeva isolata, come quelle figure che risaltano per un contorno approfondito e netto, estranea alla vita comune, fissa in un suo pensiero segretissimo; e provava già, dinanzi all'intensità di quel raccoglimento, una specie di appassionata impazienza non dissimile a quella dell'uomo curioso dinanzi a una chiusura ermetica che lo tenti (*Il Fuoco*, 640).

In rapporto con questa tensione alla conquista e all'effrazione, alla rottura cioè di un diaframma separante, sta anche la predilezione per una figura come Ulisse, interpretato (secondo la vulgata romantica) come eroico valicatore di confini proibiti. All'interno di quest'isotopia si collocano anche immagini come la «*turris eburnea*»²⁵ e, soprattutto, l'«*hortus conclusus*»²⁶, dai significati sessuali spesso perfettamente espliciti:

Inspirata da un istinto profondo ella sopprimeva la voluttà, sottraeva la sua carne, riprendeva il dono del suo corpo, imponeva di nuovo il divieto crudo; ché ella sentiva qual forza fosse l'essere intatta, per colei che lassù era sola col suo amore e col suo dolore. Un profondo istinto la ispirava a eguagliare la condizione di colei, a ridivenire un giardino chiuso, più desiderabile forse per chi ne fu espulso che per chi non mai vi penetrò. Ed ella ben sapeva come facilmente e rapidamente la donna, pur dopo la più lasciva mescolanza, possa ridivenire lontana ed estranea agli occhi dell'uomo (*Forse che sì forse che no*, 1043).

L'immagine della donna come giardino in cui penetrare trova una rispondenza speculare, quando si rinnova la tensione ascetica, nella figura uguale e contraria della Nemica (come il demonio è il Nemico biblico), della femmina divenuta ostacolo da superare:

Io potrei forse salvarmi, riconquistare la vita, facendo perire la Nemica, abbattendo l'Ostacolo (*Trionfo della Morte*, 980).

La creatura impura, che ora giaceva sul letto della sua lussuria, erasi interposta. La terribile contaminatrice non era soltanto l'ostacolo alla vita ma ben anche l'ostacolo alla morte, a *quella morte* (ibid., 998).

La semantica del superamento e dell'ulteriorità è certo la linea isotopica in cui più chiaramente traspare la tensione nei confronti del limite. In alcuni casi la coazione a superarlo assume anche una forma narrativamente

²⁵ *Il Piacere*, 161; *L'Innocente*, 410, 510-511, 571. L'immagine si applica quasi sempre alla donna, ma una prospettiva psicoanalitica forse vi riconoscerebbe anche tratti iconici fallici.

²⁶ *Le Vergini delle Rocce*, 399, 446, 493, 543.

te flagrante, incarnandosi nella rappresentazione di veri e propri eventi agonistici. Così accade nel *Piacere* con la corsa di cavalli che precede il duello di Sperelli con Rùtolo (110-121), e più nel *Forse che sì forse che no*, dove si trova un elenco di atleti di varie discipline (912), un incontro di pugilato (1147), e soprattutto il lungo episodio della gara aeronautica (905-935):

Come il veicolo fulmineo di ferro e di fuoco aveva divorato il tempo e lo spazio, l'ordigno dedàleo trionfava d'entrambi e del peso. A uno a uno la Natura aboliva i suoi divieti. Contro la maschera velata del mistero brillava il viso diamantino del rischio. Il dèmone della gara traeva il combattente sul margine dei più voraci abissi. (*Forse che sì forse che no*, 906).

Se lo sport può essere così nobilitato, è anche vero che la natura costitutivamente energetica ed agonistica dell'atteggiamento di d'Annunzio conduce spesso ad una caratterizzazione parasportiva di eventi e situazioni più nobili. In questi casi però lo scrittore si rifà significativamente non all'agonismo contemporaneo, ma a quello classico, per introdurre un di più di sublimazione mitizzante. Così Claudio Cantelmo s'impone l'ascetismo per essere adatto al potere, o meglio alla « dominazione »:

Quella solitudine poteva dunque dare, più d'ogni altra, il grado di follia e il grado di lucidità necessari a un asceta ambizioso: a un asceta il quale, rinnovellando il senso originario della parola austera, volesse come gli antichi agonisti prepararsi con rigida disciplina alle lotte e alle dominazioni terrene (*Le Vergini delle Rocce*, 415).

Nella descrizione del pubblico che ascolta l'orazione di Stelio Effrena a Venezia non c'è esplicitamente un contesto classico, ma più di un elemento lessicale introduce ambiguità e suggerisce un arretramento nel tempo (soprattutto l'aggettivo « circensi »):

Mentre le parole fluivano senza impedimento e la linea ritmica del periodo si chiudeva a similitudine d'una figura disegnata con un sol tratto da una mano libera, gli ascoltatori sentivano sotto quella fluidità armoniosa l'eccesso della tensione che tormentava quello spirito e n'erano presi come da uno di quei fieri giochi circensi in cui tutte le energie erculee di un atleta si palesano vibrando nelle corde dei tendini e gonfiando le trame delle arterie (*Il Fuoco*, 604).

Ad un codice latamente sportivo o agonistico si ricollegano almeno in parte alcuni *topoi* fondamentali, come l'interpretazione in chiave di lotta e di vittoria di molti episodi e motivi. Ma anche l'ossessione della giovinez-

za²⁷, dietro cui sta un'angoscia profonda di fronte allo scorrere del tempo e alla consunzione materiale del corpo, si ricollega a questo atteggiamento. La semantica dell'ulteriorità è però una costellazione molto comprensiva, proprio perché legata ad un atteggiamento generale. Infatti, in modo analogo a quanto registrato per i luoghi semantici dell'indistinto, per la contraddittoria tensione verso la mescolanza e per l'ossessione della totalità, anche la semantica dell'ulteriorità si ripercuote un po' a tutti i livelli del testo, generando temi e motivi, ma anche, sul piano micro-linguistico, sintagmi e lessemi ricorrenti. Ovviamente il tratto linguistico che risalta con maggiore immediatezza è l'uso ad oltranza, e non di rado francamente esasperante, del « più », sia per il comparativo di maggioranza che per il superlativo relativo:

Nessuna parola giammai, nessun nome eragli parso più soave, più melodioso, più carezzevole (*Il Piacere*, 173).

Molto notevole, e ancora più caratteristicamente dannunziano, è poi il *comparativo dinamico*, cioè il « sempre più »:

egli andava ciecamente incontro a torture nuove e sempre più crudeli e sempre più insensate (*ibid.*, 351).

Pensavo a tutte le vostre Cattedrali, a tutte le pietre delle vostre Cattedrali, che il canto etereo dell'allodola sembra aver condotto dalle fondamenta alle sommità, più in alto, sempre più in alto (*La Leda senza cigno*, 1276).

Tipici del lessico del primato e del superamento, oltre che dannunzianamente onnipresenti, sono poi i prefissi di eccellenza, del tipo « sopra- », « sovra- », « supra- », « super- », « oltre- », « stra- ». Eccone un campionario ultra-sommario: « sopravvincere » (*Trionfo della Morte*, 801); « sopraumana » (*Il Piacere*, 25); « sovrumano » (*ibid.*, 207, 340; *Le Vergini delle Rocce*, 591; *Il Fuoco*, 815; *La Leda senza cigno*, 905); « sovrammirabile » (*Il Piacere*, 47); « oltrapossente » (*Trionfo della Morte*, 955; *Le Vergini delle Rocce*, 432); « oltrapiacente » (*Il Piacere*, 89; *Trionfo della Morte*, 955); « oltremirabile » (*Le Vergini delle Rocce*, 532); « strapotente » (*Forse che si forse che no*, 978; *La Leda senza cigno*, 1247). E poi ancora di analoga radice sono aggettivi costantemente presenti come « supremo » (su cui

²⁷ Sul rapporto tra la giovinezza e il romanzo moderno si veda F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.

torneremo fra poco) e «sovrano», da cui d'Annunzio fabbrica anche un superlativo al quadrato come «oltra-sovrano» (*Trionfo della Morte*, 971). Questo «continuo e sempre vano sforzo di raggiungere l'inarrivabile» (*Trionfo della Morte*, 1009), questa sorta di *streben*²⁸ viene spesso interiorizzato e trasformato in una compressione dei limiti del corpo da parte di una terribile energia interna:

ella era abitata da un'angoscia che in quel punto doveva urtare contro il fasciame delle sue coste come per ischiantarlo (*La Leda senza cigno*, 1204).

Quando il limite, l'involucro del corpo (anche l'idea del corpo-prigione ha radici platonico-bibliche) si rompe, l'insostenibile pressione dell'essere trova finalmente lo spazio che le competerebbe, liberando ed espandendo la sua pura energia spirituale. La tensione ulteriorizzante si converte così integralmente in fluidità, consentendo la fusione del soggetto con il cosmo:

Pareva che tutto il mio essere si alleggerisse, espandendosi, dilatandosi oltre i suoi confini, con una vibrazione sottile, rapida e incessante (*L'Innocente*, 421).

La spinta ascensionale dell'essere liberato non deve però far dimenticare che la tensione a *raggiungere-superare* il primato (cioè la *affermazione-negazione* del limite) si applica indiscriminatamente ad ogni situazione, e dunque non meno alla felicità che alla infelicità, all'alto o al basso, alla luce o alle tenebre: un primato negativo non è per questo meno primato di uno positivo. È chiaro anzi che un *record* d'infelicità in linea di massima collaborerà alla strategia intensificante meglio di uno di felicità:

L'angoscia sarà suprema, lo spasimo passerà i limiti d'ogni sofferenza (*Il Piacere*, 211).

Non a caso il *pathos* della cima («verso i culmini delle estasi sconosciute, verso le cime della suprema voluttà», *Trionfo della Morte*, 1007) va di conserva con quello dell'abisso:

nella fuga di pochi attimi m'aveva sollevato all'apice della felicità e m'aveva precipitato in un abisso di miseria (*L'Innocente*, 454).

²⁸ Di cui lo scrittore dà una perfetta definizione ne «La resurrezione del centauro»: «Una insaziabile fame di conoscenza lo incita a misurare tutti gli spazi, a trascendere ogni confine, a respingere sempre verso gli orizzonti i limiti dei suoi domini che il desiderio supera sempre in grandezza» (*Il compagno dagli occhi senza ciglio*, 551).

La contiguità psicologica, apparentemente paradossale, dell'alto e del basso, o meglio del *più* alto e del *più* basso si ritrova anche in altri tipi di *coincidentiae oppositorum*, sempre poste sotto il comune denominatore della semantica del primato:

V'era là, in quegli ultimi attimi, un odore, un rumore, un silenzio, un'ombra, una figura finale, una faccia della sorte, un'estremità inimaginabile che questi giovani occhi videro e che nessun altro mai vide né vedrà mai. La poesia in me trema e si vela (*La Leda senza cigno*, 1357).

Qui abbiamo una novità assoluta e un primato derivanti da una percezione della verità compiuta in situazione di estremo pericolo, per alcuni *in limine mortis*, dai sommergibilisti dello *Jalea* negli attimi dell'affondamento del loro scafo. La visione ch'essi hanno in questi momenti supremi è straordinariamente profonda, ma è anche definitiva, insuperabile. Ma nella semantica dannunziana questa situazione eccezionale è la normalità; molto spesso infatti, non certo per influsso dei principi evangelici²⁹, non solo per l'Annunzio il primo e l'ultimo sono contigui, ma coincidono, vale a dire che il primo è l'ultimo:

Questa sarà la prima e l'ultima notte d'amore! (*Il Piacere*, 362)

Si pensi del resto al significato dell'aggettivo «supremo», che ha a che fare con la semantica del primato, ma è anche portatore di una forte ambiguità qualora se ne consideri l'accezione mortuaria, l'uso cioè come sinonimo elato di «ultimo». Quest'accezione compare con altissima frequenza nelle rappresentazioni di rapporti sessuali, dove proprio l'ambivalenza psicologica sadomasochistica fa coincidere l'accezione «primatistica» (il più alto, il più intenso) con quella funebre (l'estremo, l'ultimo):

riudio il rantolo ch'ella aveva emesso nel sussulto supremo, un rantolo d'agonizzante (*L'Innocente*, 538).

Il motivo della morte rende del tutto scoperte le potenzialità drammatiche del *non plus ultra*, che, privato di ogni connotazione agonistica, dà appunto luogo alla semantica della *definitività*. Non si tratta, è chiaro, di un'invenzione del nostro autore, ma di uno dei cardini su cui ruota tutta la

²⁹ Fonte però di citazioni con specialissima *auctoritas*: «Colui che è l'ultimo, è il primo» (*La Leda senza cigno*, 1356).

sensibilità romantica e poi decadente. Ma abbiamo ormai imparato a distinguere la specificità dannunziana nell'oltranza, e spesso nella maniacalità con cui una scelta testuale viene riconfermata e reiterata. Tutta la strategia intensificante si appoggia sistematicamente all'enfasi del « non più dopo », del « mai più », che è con ogni evidenza, oltre che una componente indispensabile del tragico (o del melodrammatico), ancora un'enfasi sul limite e insieme una sottolineatura del raggiungimento di un'assoluto, di una totalità. È peraltro molto interessante vedere con quanta insistenza anche la corrispondenza privata con le amanti venga analogamente retorizzata e letteraturizzata in direzione tragica dall'ossessione dell'« ultimo », del « mai » e del « non più »:

Era forse scritto che la notte di lunedì fosse l'ultima notte. Quanta voluttà! Quanta passione e quanta esaltazione dello spirito e della carne! (*Lettere a Barbara Leoni*, 112)

Tu sei partita! D'un tratto la mia vita s'arresta. Io non vivo più (ibid., 126).

Bisogna dire però che anche nei testi letterari d'Annunzio non nasconde affatto la natura spesso artificiosa, cerebralmente artistizzante dell'enfasi sulla definitività. Si pensi alla spiegazione del soprannome della Foscarina, « Perdita »³⁰:

mentre so quel che voi mi date e più quel che poteste darmi, io vi considero come perduta per me, e nel nome con cui mi piace di chiamarvi io voglio esprimere questa mia consapevolezza e questo mio rammarico infiniti... [...]

– Quando io vi chiamo Perdita [...] mi sembra che voi dobbiate vedere avanzarsi il mio desiderio con un ferro mortale confitto nel fianco ansante. Se pure esso giunga a toccarvi, il gelo tiene già l'estremità delle sue dita predaci (*Il Fuoco*, 577-578).

Anche la definitività s'instilla capillarmente nel lessico, e l'aggettivo-participio « perduto » è una parola-chiave:

Maria sentiva in fondo all'anima ch'ella non andava soltanto a portar fiori sul sepolcro d'un poeta ma che andava a piangere, in quel luogo di morte, qualche cosa di sé, irrimediabilmente perduta (*Il Piacere*, 356).

Ero omai perduto, perduto, inesorabilmente (*Giovanni Episcopo*, 384).

³⁰ Che deriva da *The Winter's Tale* di Shakespeare, dove la madre di Perdita si chiama Ermione, come l'eroina di *Alcyone*.

Il passo seguente è significativo anche sul piano ideologico:

Tutto era perduto omai. Tutto era devastato a un tratto, come un bel dominio in balia di schiavi ribelli e vendicativi (*Il Fuoco*, 667).

Sulla stessa linea di « perduto » ci sono molti altri termini di significato analogo. Un esempio per così dire cumulativo:

Indovinò l'ineffabile tristezza che doveva invadere quell'anima al ricordo del tempo felice, ora che tutto era ruinato, ora che tutto era finito, dopo tanti tradimenti, dopo tante infamie, irreparabilmente (*Trionfo della Morte*, 738).

Anche perdere ogni speranza significa raggiungere un limite negativo, delimitato da un tempo finale, da un'ultima volta:

Un'angoscia disperata l'assalse. – Non avrebbe egli dunque mai più posseduta quella carne? Era ella dunque risoluta a non cedergli? Ed egli avrebbe per sempre nutrita in sé la fiamma del desiderio insoddisfatto? – (*Il Piacere*, 332)

Qui si apre tutta l'area degli aggettivi che delimitano non solo l'« ultimo » e il « mai più », ma anche l'impossibilità di agire ancora, l'impossibilità di modificare la situazione. Si pensi al frequentissimo « vano » e al più colto « inane », che d'Annunzio preferisce al troppo banale « inutile ». Direttamente connessi col raggiungimento di un limite finale sono poi l'ovvio « ultimo », onnipresente, e « estremo », cui viene dato grande rilievo:

veniva egli a prender l'estremo commiato da lei? (*Il Fuoco*, 730)

Ma non meno importanti sono verbi come « finire » o « compiere »:

Tutto finisce per lei (*Le Vergini delle Rocce*, 562).

« Tutto è compiuto. Tutto è consumato » (*Forse che sì forse che no*, 1113).

Di grande importanza sono poi le indicazioni di tempo, fra cui fanno ovviamente la parte del leone gli avverbi « (non) mai (più) » e « (per) sempre ». Eccoli significativamente accostati:

Se ella era triste, io era più triste ancora, pensando che noi avevamo sepolto il nostro amore per sempre, senza speranza di resurrezione; pensando che le nostre labbra non si sarebbero forse unite mai più, mai più. E, nella cecità del mio egoismo, mi parve ch'ella dovesse anche esserne paga e consolata come d'un riflesso del lontano amore.

Ambedue un tempo avevamo sognato non pur l'amore ma la passione fino alla morte, *usque ad mortem*. Ambedue avevamo creduto al nostro sogno e avevamo proferito più d'una volta, nell'ebbrezza, le due grandi parole illusorie: *Sempre! Mai!* (*L'Innocente*, 373).

Ed ecco una piccola orgia di « mai »:

non ho provato mai una gioia sincera, non ho avuto mai un'ora piena di oblio; mai, mai (ibid., 450).

Costantemente d'Annunzio mostra una straordinaria capacità di variare uno stesso concetto, e dà anche l'impressione di celare sotto il suo manierismo inquietudini profonde. Un'enfasi così pronunciata e continuata sulla categoria di « fine » non si riduce ad un procedimento retorico, ma finisce per rivelare anche una vera angoscia della morte, molto radicata anche se e anzi proprio perché mescolata al desiderio della propria o dell'altrui morte:

tutti i piccoli fatti, di cui si compose la nostra vita d'Albano, se io li considero nel mio pensiero, hanno una significazione non dubbia, un'impronta sicura: sono *finali*. Quando giungemmo alla stazione di Roma, la sera di Venerdì Santo, e ci separammo, ed ella si allontanò nella vettura fra la nebbia, non mi parve d'averla perduta per sempre, senza riparo? Non ebbi, profondo, il sentimento della fine? Gli riapparve nell'immaginazione il gesto d'Ippolita che calava il velo nero su l'ultimo bacio (*Trionfo della Morte*, 729-730).

Se la semantica del primato opera spesso in riferimento a primati negativi, non si esclude però affatto che la definitività sottolinei condizioni immodificabili positive: quando Stelio Effrena e Daniele Glàuro vedono sul battello Wagner,

Ogni minimo segno di quella figura smorta restò impresso nello spirito dei due giovani per sempre (*Il Fuoco*, 710).

Il significato positivo della persistenza del ricordo della figura di Wagner non diminuisce per nulla la torsione verso il sublime operata dalla definitività. L'effetto intensificante non dipende dunque in maniera esclusiva dalla presenza di significati tragici, ma appunto dai connotati totalizzanti, assolutizzanti insiti nell'idea di non modificabilità. Il problema di fondo dello scrittore è sempre quello di allontanarsi dalla quotidianità, da quanto è comune e ripetibile, oltre che non sublimato. Si veda come nel brano seguente l'enfasi della definitività serve a drammatizzare una situazione estremamente banale e prosaica:

il termine del pranzo gli pareva non giungesse più mai (*Il Piacere*, 55).

Il « non più » è evidentemente la forma principe della semantica della definitività:

Il sole non era più il sole; la vita non era più la vita (*ibid.*, 112)

Lo si ritrova anche in sequenze accumulatorie:

E nel dolce sole di quella tardiva estate dei morti le loro ombre, che s'allungavano a poco a poco su la campagna, erano come le ombre del Passato irrevocabile, di ciò che non ama più, che non ride più, che non piange più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai (*Il Fuoco*, 764).

In moltissimi casi d'Annunzio accentua ulteriormente l'enfasi sul « non più » introducendolo a fine paragrafo o a fine capitolo, così da ribadire il limite fisico di una sezione di testo, semantizzando un dato formale. Ecco un paragrafo che si chiude sull'immagine del poeta che, su una barca a Venezia, si ferma attonito ad ascoltare il rombo del cannone che giunge dall'Isonzo:

Noi non ci volgemmo; non potemmo noi volgerci. Né si volsero i vogatori. I remi rimasero sospesi su l'acqua lugubre, e credemmo che non ricalassero più (*La Leda senza cigno*, 1340).

Non meno efficace né meno capillarmente diffuso del « non più », anche se sicuramente meno immediatamente riconoscibile nelle sue funzioni di costante appoggio alla strategia drammatizzante della definitività, è l'impiego sistematico di aggettivi composti con il prefisso « in- » e il suffisso « -bile », che stanno appunto a significare una possibilità negata, e dunque una negazione senza scampo. All'interno di questo tipo di formazioni linguistiche ci sono certo varie sfumature, dal record raggiunto (« insuperabile »), al « non si può più agire » (« irrimediabile »), dal « non si può mai » (« impeccabile », nel senso di una donna che non commette mai peccati), al molto dannunziano « è troppo », « non ne posso più », con frequenti connotazioni sessuali (« insostenibile »)³¹. Ma il denominatore comune di tutte queste connotazioni è senza dubbio l'idea di definitività,

³¹ Un campionario minimo ma indicativo: « immensurabile » (*Forse che si forse che no*, 890); « impalpabile » (*Il Piacere*, 136); « impeccabile » (*L'Innocente*, 434); « imperturbabile » (*Forse che si forse che no*, 1092); « implacabile » (*Il Piacere*, 103, 258; *Il Fuoco*, 813; *La Leda senza cigno*, 1293); « inafferrabile » (*Il Fuoco*, 760); « inalterabi-

del « non (più) possibile ». Sia l'ossessione della totalità che il gusto manieristico per l'antitesi paradossale spingono spesso d'Annunzio ad espressioni in cui l'aggettivo di questo tipo convive con il termine semplice da cui deriva. Per esempio dire che l'organo è strumento capace di « riunire in sé tutte le intonazioni da orecchio umano percettibili e le impercettibili » (*Il Piacere*, 212) è evidentemente un modo di enfatizzare il raggiungimento di una totalità, dal momento che l'unione degli estremi sintetizza tutto l'arco semantico che fra questi due estremi è compreso.

Ma c'è un gruppo di aggettivi del tipo « in- / -bile » a cui d'Annunzio tiene particolarmente. Sono quelli relativi all'area nozionale del dire, dell'esprimere: « inesprimibile », « indefinibile », « ineffabile », « indicibile ». « In-effa-bile » non è certo un aggettivo come un altro, perché esprime un paradosso fondante della scrittura dannunziana. Già Peter Brooks, parlando del melodramma, aveva ben mostrato come esso fosse costitutivamente legato all'indicibile, o più esattamente ad un'ineffabilità « piena di senso (*meaning-full*) ancorché impronunciabile »³², che il gesto enfaticamente teatrale sostituiva e però insieme paradossalmente riusciva a dire. Anche la scrittura di d'Annunzio muove da una pretesa molto simile, se non identica. C'è qui, evidentemente, anche una questione di valore, poiché molto spesso, come abbiamo già notato, d'Annunzio sostituisce all'effettiva rappresentazione suggestiva l'astratta enunciazione della suggestione. Ma la sua opera probabilmente non esisterebbe senza l'intenzione di dire quanto il discorso comune non può assolutamente dire, senza la certezza che la poesia, e in generale l'arte, esiste solo in quanto pronuncia dell'indicibile e discorso differenziale, straniato rispetto alla normale comunicazione.

le » (*L'Innocente*, 435); « incalcolabile » (*L'Innocente*, 391); « incomparabile » (*Trionfo della Morte*, 821); « inconfessabile » (*L'Innocente*, 513); « indefinibile » (*Il Piacere*, 103; *L'Innocente*, 617); « indomabile » (*Forse che si forse che no*, 1045); « indubitabile » (*L'Innocente*, 435); « inesauribile » (*Trionfo della Morte*, 703); « incurabile » (*Il Piacere*, 27); « inesorabile » (*Il Piacere*, 258; *Giovanni Episcopo*, 384); « inesplicabile » (*L'Innocente*, 617); « inestimabile » (*Le Vergini delle Rocce*, 397); « inestinguibile » (*Il Piacere*, 27; *L'Innocente*, 648; *Trionfo della Morte*, 703); « inevitabile » (*L'Innocente*, 391, 563; *Trionfo della Morte*, 731); « infallibile » (*Forse che si forse che no*, 1147); « infaticabile » (*Forse che si forse che no*, 1177); « infrangibile » (*L'Innocente*, 542); « infrenabile » (*Le Vergini delle Rocce*, 565, 581); « insaziabile » (*Il Fuoco*, 760; *La Leda senza cigno*, 1271); « insofferibile » (*L'Innocente*, 616); « insommergibile » (*Trionfo della Morte*, 1008); « insostenibile » (*Il Piacere*, 213); « interminabile » (*Il Fuoco*, 779); « intollerabile » (*Forse che si forse che no*, 979); « invincibile » (*Il Piacere*, 103; *Trionfo della Morte*, 745; 847); « irremeabile » (*Il Fuoco*, 775); « irreparabile » (*Il Piacere*, 258); « irrimediabile » (*Trionfo della Morte*, 731).

³² P. Brooks, op. cit., pp. 103 e 107.

Abbiamo visto come molti dei vizi della scrittura dannunziana nascano proprio dall'ostinazione, non di rado maniacale, nell'essere sempre e comunque *oltre* i limiti, oltre i confini del linguaggio del volgo, dall'ansia di differenziarsi in ogni lemma e in ogni giuntura sintattica, a costo di essere manierato, stucchevole, incredibile. La pervicacia insomma nel dire *qualcosa d'altro*, se genera molti più difetti di quanti di solito la reverenza dei critici non abbia osato sottolineare, è quasi l'*a priori* trascendentale dell'opera dannunziana, e dunque del suo ambiguo fascino. È da vedere però fino a che punto quest'opera resti interessante per noi, se faccia parte ancora del nostro *presente*, o non piuttosto di un passato relativamente vicino, ma ormai prossimo ad inabissarsi, a diventar quasi solo memoria, *storia*. Il sospetto che d'Annunzio stia lentamente ma inesorabilmente scivolando nel limbo degli autori che si conoscono di nome ma non si leggono è in realtà molto forte. Si sa che questo è spesso il destino dei classici, anche se non di tutti: qualcuno sfugge a questo destino, se continua a parlare alla nostra esperienza e ai nostri ricordi, se continua a toccare le corde più profonde dei nostri sentimenti e delle nostre conoscenze. Non sono certo però che d'Annunzio sia ancora in grado di farlo. Anzitutto perché, come abbiamo visto, il suo proverbiale « grande stile » è un po' meno ricco di quanto avevamo creduto. In secondo luogo, perché il bisogno tirannico di affermare ad ogni passo la propria superiorità e la propria individualità ha oscurato altre e per noi più interessanti significazioni. Infine, perché d'Annunzio, pur percependo la vita come « una specie di sensualità diffusa, una conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da palpare, da fiutare, da mangiare » (*La Leda senza cigno*, 1352), ha ostinatamente annegato la sua sostanziale valorizzazione dell'esistenza in un tragicismo a corso forzoso e spesso artisticamente poco credibile. L'ostentazione della bella sofferenza a lui pareva più nobile dell'assaporamento del piacere, o almeno più letteraria, cioè più sublime. Ma io credo che la golosità verso gli infiniti aspetti del reale sia il tratto più affascinante dell'esperienza dannunziana, ciò che lo differenzia dai tantissimi scrittori che hanno, per così dire, parlato male del mondo. Tradito dalla sua unica vera fede, quella nell'arte, d'Annunzio ci rivelava che la vita è bella nello stesso momento in cui riteneva necessario mascherarla, nasconderla, allontanarla. Ma una letteratura che allontani troppo da sé la vita corre il rischio di diventare, per parafrasare il poeta, una sostanza buona da studiare, da analizzare, da glossare, ma non da leggere.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere di Gabriele d'Annunzio

a) *Opera omnia*

I numeri di pagina delle citazioni delle opere incluse da d'Annunzio nell'Edizione Nazionale fanno riferimento all'edizione di *Tutte le opere* de « I Classici Contemporanei » Mondadori. Sono state però anche consultate, per le opere in versi e i romanzi, le più recenti edizioni, ampiamente commentate, della collana « I Meridiani ».

Versi d'amore e di gloria, I, Milano, Mondadori, 1968⁵; ed. commentata a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, intr. di L. Anceschi, ivi, 1982 (contiene, oltre alla versione definitiva, anche l'*editio princeps* sia di *Canto novo* che dell'*Intermezzo di rime*).

Versi d'amore e di gloria, II, ivi, 1968⁵; ed. commentata a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, ivi, 1984.

Tragedie sogni e misteri, I, con un avvertimento di R. Simoni, ivi, 1968⁵.

Tragedie sogni e misteri, II, ivi, 1968⁵.

Prose di romanzi, I, ivi, 1968⁵; ed. commentata a cura di A. Andreoli, intr. di E. Raimondi, ivi, 1988 (comprende, oltre ai « Romanzi della Rosa » il *Giovanni Episcopo*).

Prose di romanzi, II, ivi, 1968⁵ (comprende anche *Terra vergine*, *Le novelle della Pescara* e *Giovanni Episcopo*); ed. commentata a cura di N. Lorenzini, intr. di E. Raimondi, ivi, 1989 (contiene solo i romanzi posteriori al *Trionfo della Morte*).

Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni, I, ivi, 1968⁵.

Prose di ricerca etc., II, ivi, 1968⁵.

Prose di ricerca etc., III, ivi, 1968⁵.

Taccuini, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, ivi, 1965.

Altri taccuini, a cura di E. Bianchetti, ivi, 1976.

b) Opere letterarie escluse dall'Edizione Nazionale. Edizioni particolari

Il libro delle vergini, Roma, Sommaruga, 1884; poi numerosissime edizioni, di cui l'ultima (cui si fa riferimento), a cura e con intr. di R. Scrivano, Milano, Mondadori (Oscar), 1980.

Il Piacere, nella stesura per l'ed. francese 1894, a cura e con intr. di I. Ciani, Milano, Il Saggiatore, 1976.

La Violante dalla bella voce, a cura e con un saggio di E. De Michelis, Milano, Mondadori, 1970.

Pagine sull'arte, a cura di S. Fugazza, Milano, Electa, 1986.

Di me a me stesso, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990.

c) Articoli esclusi dall'Edizione Nazionale

Pagine disperse (Cronache mondane-Letteratura-Arte), coordinate e annotate da A. Castelli, Roma, Bernardo Lux, 1913.

Roma senza lupa. Cronache mondane (1884-1888), a cura di A. Baldini e P.P. Trompeo, Milano, Domus, 1948.

Favole mondane, Introduzione e note di F. Roncoroni, Milano, Garzanti, 1981.

d) Scritti politici

La Riscossa, Edizione fuori commercio a cura del Sottosegretariato per la Stampa, Milano, Bestetti e Tumminelli, s.i.d. (ma 1918).

La penultima ventura, Scritti e discorsi fiumani a cura e con introduzione di R. De Felice, Milano, Mondadori, 1974.

Scritti politici di Gabriele d'Annunzio, a cura e con introduzione di P. Alatri, Milano, Feltrinelli, 1980.

e) Carteggi e documenti

L. Albertini, A. Albertini (e altri), *Epistolario (1911-1926)*, a cura di O. Barié, Milano, Mondadori, 1968.

Carteggio d'Annunzio-Duse, a cura di P. Nardi, Le Monnier, Firenze, 1975.

Carteggio d'Annunzio-Ojetti (1894-1937), a cura di C. Ceccuti, Firenze, Le Monnier, 1979.

L. Chiarini, « Gli esordi di d'Annunzio », con lettere al Chiarini, in « Il Giornale d'Italia », 4 aprile 1934.

Cinque lettere per l'offerta di Francesco Paolo Michetti, edizione anastatica fuori commercio, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1988.

Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio, Correspondance présentée par G. Tosi, Denoël, Paris, 1948.

« Ho una gran voglia di mettermi a lavorare », lettera al principe Sciarra Colonna del 6 aprile 1886, con una nota introduttiva di A. Alberti, in « Nuova Antologia », fasc. 1694, 16 ottobre 1942.

F. Gerra, *La vita dolorosa di Gabriele d'Annunzio in un carteggio inedito con Pasquale Masciantonio*, Roma, Studio d'autografi-Guerra, 1938.

Le livre secret de Gabriele d'Annunzio et Donatella Cross, commenté par P. Pascal, Padova, Il Pellicano, 1947.

Lettere a Barbara Leoni, a cura di B. Borletti e con una nota di P.P. Trompeo, Firenze, Sansoni, 1954.

Lettere ad Emilio Treves. 1885-1915, inedito, manoscritto originale alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, e microfilm alla Fondazione del Vittoriale; ne esistono varie copie dattiloscritte, anche se non pienamente affidabili, di cui una alla Fondazione del Vittoriale.

« Lettere a Enrico Nencioni », a cura di R. Forcella, in « Nuova Antologia », 1° maggio 1939; alle quali si aggiungano « D'Annunzio e Nencioni (tredici lettere inedite di Gabriele d'Annunzio) », a cura di F. Fatini, in « Quaderni dannunziani », XVIII-XIX (1960).

Lettere a Georges Hérèlle, manoscritto originale alla Biblioteca di Troyes, e microfilm alla Fondazione del Vittoriale; trad. fr. parziale a cura di G. Tosi, *D'Annunzio à Georges Hérèlle, correspondance présentée par G. Tosi*, Paris, Denoël, 1946.

Lettere a Jouvence, prefazione di P. Gibellini, a cura di E. Broseghini, Milano, Archinto, 1988.

« Lettere al "Dottor Mistico" » (Angelo Conti), a cura di E. Campana, in « Nuova Antologia », LXXIV, 1939.

« Lettere al padre e alla madre », con una notizia di E. Bodrero, in « Nuova Antologia », LXXIII, 1938; « Lettere al padre e alla madre », con una notizia di R. Tiboni, in « Nuova Antologia », LXXIV, 1939.

« Lettere di Gabriele d'Annunzio al suo editore (dall'epistolario con Arnoldo Mondadori) », a cura di G. Ravegnani, in « Quaderni dannunziani », VIII-IX, 1958.

« Lettere e inediti vari di Gabriele d'Annunzio », a cura di F. Gentili di Giuseppe, in « Dante », maggio-giugno 1938.

M. Vecchioni, *Lettere inedite di Gabriele d'Annunzio ai genitori, alla sorella Anna e al fratello*, Pescara, 1953.

A. Vicinelli (a cura di), « Carteggi Carducci-Pascoli-d'Annunzio », in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955.

2. Bibliografie, repertori e opere di carattere generale. Date le dimensioni sterminate della bibliografia dannunziana, le indicazioni contenute ai punti 2., 3., 4., sono molto selettive, e si riferiscono soltanto alle opere consultate direttamente nel corso della ricerca

A. Baldazzi, *Bibliografia della critica dannunziana*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.

A. Capasso, *Il frutto di dieci anni di critica dannunziana (1971-1981)*, Savona, Sabatelli, 1982.

R. Forcella, *D'Annunzio - 1863-1883*, Roma, Fondazione Leonardo, 1926.

R. Forcella, *D'Annunzio - 1884-1885*, Roma, Fondazione Leonardo, 1928.

R. Forcella, *D'Annunzio - 1886*, Firenze, Sansoni, 1936.

R. Forcella, *D'Annunzio - 1887*, Firenze, Sansoni, 1937.

- G. Ravegnani, *D'Annunzio scrittore di lettere*, Milano, Quaderni dell'Osservatore, 1971.
- M. Vecchioni, *Bibliografia critica di Gabriele d'Annunzio*, Pescara, Edizioni Ater-nine, 1970.
3. Testimonianze e giudizi di contemporanei; testi sulla biografia dannunziana e sulla storia del periodo dannunziano
- AA.VV., *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Fratelli Palombi, 1938.
- AA.VV., *D'Annunzio politico*, atti del convegno di Gardone Riviera del 9-10 ottobre 1985, a cura di R. De Felice e P. Gibellini, « Quaderni dannunziani », n.s., 1-2, 1987.
- P. Alatri, *Nitti, d'Annunzio e la questione adriatica (1919-1920)*, Milano, Feltrinelli, 1959, 1977².
- P. Alatri, « D'Annunzio: ideologia e politica », intr. a *Scritti politici di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- P. Alatri, *D'Annunzio*, Torino, Utet, 1983.
- P. Alatri, *D'Annunzio negli anni del tramonto (1930-1938)*, Venezia, Marsilio, 1984.
- P. Alatri, *D'Annunzio: mito e realtà*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1988.
- S. Aleramo, « D'Annunzio fraterno », in « Nuova Antologia », 1 giugno 1938; poi in *Gioie d'occasione*, Milano, Mondadori, 1954.
- G. Amendola, « Il retore che muore », in « Prose », febbraio-marzo 1907.
- F. Amoroso, *Caro Gabriele. Le donne nella vita tumultuosa e temeraria di Gabriele d'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1986.
- D. Angeli, *Le cronache del Caffè Greco*, Milano, Treves, 1930.
- Anonimo, « Quale caduta! », in « Avanti! », 24 agosto 1897.
- C. Antona Traversi, *Gabriele d'Annunzio, Curriculum vitae (1863-1914)*, 2 voll., Roma, Casa del Libro, 1932-1934.
- T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1938.
- T. Antongini, *D'Annunzio aneddotico*, Milano, Mondadori, 1939.
- T. Antongini, *Quarant'anni con d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1957.
- T. Antongini, « La "prima" del San Sebastiano a Parigi », in « Quaderni dannunziani », « Quaderni del Vittoriale », VI-VII, 1957.
- T. Antongini, *D'Annunzio ignorato*, Milano, Mondadori, 1963.
- M. Barrès, *Mes cahiers*, Paris, Plon, 1934.
- J. Benda, « Un regulier dans le siècle » (1938), in *La jeunesse d'un clerc suivi de Un regulier dans le siècle et de Exercice d'un enterré vif*, Paris, Gallimard, 1968.
- B. Berenson, *Pagine di diario. Letteratura-Storia-Politica 1942-1956*, trad. di G. Alberti, Milano, Electa, 1959.
- E. Bodrero, « Prefazione » a AA.VV., *Alla ricerca della verecondia*, cit. al punto 4.
- M. Bontempelli, *Il bianco e il nero*, Napoli, Guida, 1987.
- G.A. Borgese, *Golia. Marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1949.
- B. Borletti, « Premessa » a *Lettere a Barbara Leoni*, cit.
- R. Boylesve, « Visages », in « Mercure de France », 1 settembre 1947.
- B. Brecht, in *Diario di lavoro*, vol. I (1938-1942), a cura di W. Hecht, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1976.

- F. Busoni, in *Lettere alla moglie*, a cura di F. Schnapp, trad. it. di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955.
- P. Buzzi, « Al fuoruscito Aedo », in *Versi liberi*, Milano, Treves, 1913.
- G. Carducci, in *Lettere*, vol. XIV, 1882-1884, Bologna, Zanichelli, 1952.
- E. Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976.
- C. Ceccuti, « Introduzione » a *Carteggio d'Annunzio-Ojetti (1894-1937)*, cit.
- P. Chiara, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978, 1981².
- G. Ciruolo Hamnett, « Il romanzo delle stirpi », in « L'Idea liberale », 25 gennaio 1896.
- G. Corrado, *Le mie stagioni*, Milano, Longanesi, 1963.
- U. Corrado, « Un inedito "rapporto militare informativo" di Gabriele d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit. al punto 4.
- B. Croce, « Dalle memorie di un critico », in « La Critica », 1916; poi in *Pagine sparse*, raccolte da G. Castellano, s. III, Napoli, Ricciardi, 1920.
- L. D'Ambra, « Il "mio" d'Annunzio », in *La partenza a gonfie vele*, in *Trent'anni di vita letteraria*, vol. I, Milano, Corbaccio, 1928; « Con d'Annunzio alle sue "prime rappresentazioni" », in *Il viaggio a furia di remi*, ibid., vol. II; « D'Annunzio prigioniero della gloria », in *Il ritorno a fil d'acqua*, ibid., vol. III.
- G. Damerini, *D'Annunzio a Venezia*, Milano, Mondadori, 1943.
- G. Damerini, « Il poeta nello spirito di Venezia », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- M. d'Annunzio, *Con mio padre sulla nave del ricordo*, Milano, Mondadori, 1950.
- E. De Amicis, « Gabriele d'Annunzio », in « La Tribuna », 10 giugno 1902; poi in *Ultime pagine di Edmondo De Amicis. I. Nuovi ritratti letterari ed artistici*, Milano, Treves, 1908.
- R. De Felice, *Sindacalismo rivoluzionario e fumanesimo nel carteggio De Ambris-D'Annunzio, 1919-1922*, Brescia, Morcelliana, 1966.
- R. De Felice, « Introduzione » a *La penultima ventura*, cit.
- R. De Felice, *D'Annunzio politico*, Bari, Laterza, 1978.
- E. De Gramont, *Souvenirs du monde, 1890-1940*, trad. it. di L. Liebman, *Ricordi di un tempo perduto*, Milano, Longanesi, 1971.
- K. De Lempicka Foxhall-C. Philippe, *Disegno e passione*, Milano, Mondadori, 1987.
- A. Delfini, « Primo incontro con d'Annunzio », in « Letteratura », aprile 1939.
- P. De Montera, « Gabriele d'Annunzio, Romaine Brooks et Natalie Barney », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- H. De Montherlant, *Carnet XXX* (agosto 1935-marzo 1936), in *Essais*, Paris, Gallimard, 1963.
- F. De Titta, « L'infanzia e l'adolescenza di Gabriele d'Annunzio nelle memorie di un compagno abruzzese », a cura di B. Rosati, in « Prospettive Settanta », ottobre-dicembre 1978.
- I. Duncan, *Memoirs*, Zürich-Leipzig-Wien, Amalthea-Verlag, 1928; trad. it. di R. Giolli Menni, *La mia vita*, Milano, Il Poligono, 1948.
- G. Fatini, *Il Cigno e la Cicogna*, Firenze, La Nuova Italia, 1935; poi, col titolo *Gabriele d'Annunzio collegiale a Prato*, ibid., 1988.
- G. Fatini, *Il d'Annunzio, il Pascoli e altri amici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963.
- T. Fracassini, *Gabriele d'Annunzio convittore*, Firenze, Seeber, 1916; poi ibid., *La Nave*, 1922; III ediz. totalmente rinnovata Roma, Casa del Libro, 1935.

- G. Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, 1988² (con prefazione di P. Alatri).
- F. Gerra, *L'impresa di Fiume nelle parole e nell'azione di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Longanesi, 1966; II ediz. accresciuta in due voll., ibid., 1974-1975.
- M. Giannantoni, *La vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1933.
- A. Gide, « Feuilles de routes », in *Journal. 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, 1951.
- G. Giolitti, *Memorie della mia vita*, Milano, Treves, 1921; poi ivi, Garzanti, 1967.
- P. Gobetti, *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi, 1960.
- E. Hemingway, *Dal nostro inviato Ernest Hemingway*, trad. it. di E. Capriolo e G. Monicelli, Milano, Mondadori, 1967.
- G. Hérelle, *Notolette dannunziane. Ricordi-Aneddoti-Pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1984.
- H. von Hofmannsthal, *D'Annunzio e la Duse*, a cura di A. Mazzarella, trad. it. di M. Lindlar, Milano, Shakespeare and Company, 1983, 1984².
- M. Ledeen, *D'Annunzio a Fiume*, Bari, Laterza, 1975.
- L. Lodi, « Prefazione » a G. d'Annunzio, *Juvenilia*, Firenze, Barbera, 1925.
- L. Lodi, *Giornalisti*, Bari, Laterza, 1930.
- G.P. Lucini, « Divertimento o sia Canzonette in onore della più grande letteratura nostrana », in « La Ragione della Domenica », 27 agosto 1911; ora in *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975.
- G.F. Malipiero, « Ariel Musicus », in *Il filo di Arianna*, Torino, Einaudi, 1966; poi anche in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- T. Mann, *Considerazioni di un impolitico* (1918), a cura di M. Marianelli, Bari, De Donato, 1967.
- G. Mazzoni, *Poeti giovani. Testimonianze di un amico*, Livorno, Giusti, 1888.
- G. Mosse, *The Nazionalization of the Masses*, New York, Howard Ferting, 1974; trad. it. di L. De Felice, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1975.
- R. Musil, *Diari, 1899-1941*, a cura di A. Frisé, ediz. it. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1980.
- F.S. Nitti, *Rivelazioni. Dramatis personae*, Napoli, ESI, 1948; poi in *Scritti politici*, vol. VI, *Rivelazioni. Meditazioni e ricordi*, a cura di G. Carocci, Bari, Laterza, 1963.
- U. Ojetti, « Gabriele d'Annunzio », *Alla ricerca dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895; poi Firenze, Le Monnier, 1946, con prefaz. di P. Pancrazi; poi (rist. anastatica dell'ediz. 1895) Roma, Gela, 1987, con postfaz. di N. Merola.
- U. Ojetti, *Cose viste. Con una prosa di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1951, 1960².
- U. Ojetti, *I Taccuini (1914-1943)*, a cura di P. Ojetti, Firenze, Sansoni, 1954.
- U. Ojetti, *D'Annunzio Amico-maestro-soldato (1894-1944)*, Firenze, Sansoni, 1957.
- A. Palazzeschi, « Un uomo a cavallo », in « Corriere d'Informazione », 25 febbraio 1958; poi in *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964.
- P. Pancrazi, *Studi sul d'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1939; poi Roma, Tumminelli, 1944; poi in *Scritti d'oggi*, VI, Bari, Laterza, 1953.
- G. Papini, « D'Annunzio », in *Passato remoto (1885-1914)*, Firenze, L'Arco, 1948.
- G. Pascoli, « La siepe », in « La Tribuna », 30 agosto 1897.
- L. Pescetti, *D'Annunzio a Volterra*, Milano, Mondadori, 1963.

- I. Pizzetti, « Poesia e musica », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- G. Rizzo, « L'occhio di Roma », in *I segreti della polizia*, Milano, Rizzoli, 1953.
- G. Rizzo, *D'Annunzio e Mussolini. La verità sui loro rapporti*, Bologna, Cappelli, 1960.
- R. Rolland, *Mémoires et fragments du journal*, Paris, Albin Michel, 1956.
- I. Rubinstein, « Come conobbi d'Annunzio (con lettere inedite del poeta) », in « Nuova Antologia », 16 aprile 1927.
- U. Saba, « Il bianco immacolato signore », in « Corriere della Sera », 24 novembre 1946; poi in *Prose*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1964.
- E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885; poi Napoli, « Il Mattino », 1911 e Firenze, Quattrini, 1911; poi ancora Milano, Mondadori, 1925.
- M. Serao, « Come d'Annunzio perdetto i capelli », in « Il Giornale », 25 ottobre 1923; poi in *Serao*, a cura di P. Pancrazi, vol. II, Milano, Garzanti, 1946.
- M. Serao, « La principessa di Montenevoso », in « Il Giornale », 5 aprile 1925; poi in *Serao*, cit.
- A. Sommaruga, *La Cronaca Bizantina. 1881-1885. Note e ricordi*, Milano, Mondadori, 1941.
- G. Squarciapino, *Roma bizantina*, Torino, Einaudi, 1950.
- Uriel (U. Fleres), « Gabriele d'Annunzio », in « Capitan Fracassa », 22 novembre 1880.
- Uriel (U. Fleres), « Anti-necrologia », in « Capitan Fracassa », 27 novembre 1880.
- Uriel (U. Fleres), « Terra Vergine », in « Capitan Fracassa », 2 maggio 1882.
- N. Valeri, *D'Annunzio davanti al fascismo*, Firenze, Le Monnier, 1963.
- P. Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952.

4. Studi critici

- AA.VV. (G. Chiarini-L. Lodi-E. Nencioni-E. Panzacchi-M. Balossardi), *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga, 1884 (ma in realtà 1883); poi Napoli, Perrella, 1916, con prefazione di E. Bodrero; e ancora Roma, Formiggini, 1927, con prefazione di L. Lodi.
- AA.VV., *Gabriele d'Annunzio*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1939.
- AA.VV., *Gabriele d'Annunzio nel centenario della nascita*, Roma, Edizioni del Centro di Vita Italiana, 1963.
- AA.VV., *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, atti del convegno di Venezia-Gardone-Pescara (1963), a cura di E. Mariano, Milano, Mondadori, 1968.
- AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, atti del convegno di Gardone Riviera (1973), a cura di E. Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- AA.VV., *D'Annunzio giovane e il verismo*, atti del I convegno internazionale di studi dannunziani (1979), Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1981.
- AA.VV., *Trionfo della Morte*, atti del III convegno internazionale di studi dannunziani (1981), Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1982.
- AA.VV., *D'Annunzio giornalista*, atti del V convegno internazionale di studi dannunziani (1983), Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1984.

- AA.VV., *D'Annunzio notturno*, atti dell'VIII convegno internazionale di studi dannunziani (1986), Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1987.
- AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, atti dell'XI convegno internazionale di studi dannunziani (1988), Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1989.
- AA.VV., *D'Annunzio e la Francia*, in « Letteratura Francese Contemporanea », nn. 28-29, dicembre 1989.
- AA.VV., *Gabriele d'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, atti del convegno internazionale di Torino (1988), Genova, Costa & Nolan, 1989.
- AA.VV., *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, atti del convegno dell'Università di Chieti del 23-25 novembre 1988, Torino, Marietti, 1991.
- S. Agosti, « Le strutture del senso », in *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972.
- S. Agosti, « Tecniche della trasposizione in d'Annunzio », in « Il Verri », nn. 5-6, marzo-giugno 1985.
- L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962.
- L. Anceschi, « D'Annunzio e il sistema dell'analogia », in « Il Verri », n. 10, giugno 1975; poi in AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit. e in L. Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- L. Anceschi, « Introduzione » a G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit.
- A.M. Andreoli, *Gabriele d'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.
- A.M. Andreoli, « Campioni simbolisti nel testo dannunziano », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- S. Antonielli, « L'ultimo d'Annunzio », in *I classici italiani nella storia della critica*, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1955.
- P. Aragno, « Assenza e presenza della donna nell'iter edonistico di due "vinti" decadenti », in « Annali d'Italianistica », vol. 5, 1987.
- A. Arbasino, *Certi romanzi. Nuova edizione seguita da La Belle Epoque per le scuole*, Torino, Einaudi, 1977.
- U. Artioli, « D'Annunzio tra silenzio e phoné », in « Il Castello di Elsinore », n. 8, 1990.
- A. Asor Rosa, « La cultura », in *Storia d'Italia*, vol. IV, tomo 2°, Torino, Einaudi, 1975.
- O. Bacci, « Gabriele d'Annunzio prosatore », in *Prosa e prosatori*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1906.
- S. Bach, « Lo stile indiretto libero nel "Piacere" di Gabriele d'Annunzio », in *Studi di grammatica italiana* a cura dell'Accademia della Crusca, vol. II, Firenze, Sansoni, 1972.
- G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, 1986⁸.
- G. Barberi Squarotti, *Il gesto improbabile. Tre saggi su Gabriele d'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, s.d. ma 1971.
- G. Barberi Squarotti, « Il simbolo dell'"artifex" », in *Gli inferi e il labirinto*, Bologna, Cappelli, 1974; poi in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- G. Barberi Squarotti, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.
- G. Barberi Squarotti, « "Alcyone" o la poesia del fare poesia », in « Il Verri », 5-6, marzo-giugno 1985.
- G. Barberi Squarotti, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987.

- R. Barbolini, *Il Sileno capovolto. Socrate nella cultura "fin de siècle", Nietzsche, Pater, d'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1981.
- R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, Milano, Mursia, 1967.
- R. Barilli, « D'Annunzio e il simbolismo delle arti visive », in « Quaderni del Vittoriale », luglio-ottobre 1982.
- G. Barlusconi, « L'estasi di Narciso: il "Meriggio" di d'Annunzio », in *La metafora del testo. Poesia come strategia del senso*, Milano, Edizioni di Teoria e Storia Letteraria, 1986.
- A. Barsotti, « Il teatro di poesia », in « Rivista italiana di drammaturgia », III, nn. 9-10, dicembre 1978.
- S. Battaglia, « L'estetica dell'insincerità », in *Occasioni critiche*, Napoli, Liguori, 1964.
- S. Battaglia, « Il diletantismo di Gabriele d'Annunzio », in *Occasioni critiche*, cit.
- S. Battaglia, « L'estetica dannunziana dell'indefinito », in *Occasioni critiche*, cit.
- S. Battaglia, « Il protagonista diletante », in *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.
- S. Battaglia, « L'intellettuale allo specchio », in *Mitografia del personaggio*, cit.
- G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.
- G.L. Beccaria, « Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana », in « Sigma », XXIX-XXX (1971); poi in *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975.
- I. Benfante, « Percorsi nei carteggi dannunziani: le lettere a Febea », in « Critica letteraria », 19 (1991), n. 71.
- R. Bertazzoli, « Lourdes-Casalbordino, a proposito dei plagi dannunziani », in AA.VV., *Trionfo della Morte*, cit.
- E. Bianchetti, introduzioni e apparati a *Taccuini*, cit.
- E. Bianchetti, introduzioni e apparati a *Altri taccuini*, cit.
- L. Bianconi, *D'Annunzio critico*, Firenze, Sansoni, 1940.
- W. Binni, *La poetica del decadentismo*, « Pubblicazioni della Scuola Norlame di Pisa », 1936; poi Firenze, Sansoni, 1977⁵ (da cui si cita).
- F. Biondolillo, « Il punto sulla critica dannunziana », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- C. Bo, « D'Annunzio e la letteratura del Novecento », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- C. Bo, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1988.
- A. Bocelli, « Il primo romanzo di d'Annunzio », in *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di P.P. Trompeo*, a cura di G. Macchia e G. Natoli, Napoli, Esi, 1959; poi in A. Bocelli, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di B. Marniti-F. Ulivi-E. De Michelis, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1975.
- E. Bona, « Gabriele d'Annunzio e l'arte popolare italiana », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- M. Bontempelli, « D'Annunzio o del martirio », in *Pirandello, Leopardi, d'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1938; poi in *Sette discorsi*, ivi, 1942; ora in *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978.
- G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909; poi Milano, Bompiani, 1932; poi Milano, Mondadori, 1951; ora, ivi (Oscar), 1983², con introd. di A.M. Mutterle.

- G.A. Borgese, *La vita e il libro*, Torino, Bocca, 1910-1913; poi Bologna, Zanichelli, 1923-1928.
- P. Bosisio, « Gabriele d'Annunzio e la nascita della regia teatrale », in « Otto-Nottecento », a. 12, n. 2, marzo-aprile 1988.
- V. Brancati, « Chiuso mondo dannunziano », in « Il Lavoro fascista », 8 agosto 1931; poi in *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930-1954*, a cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, Milano, Bompiani, 1973.
- A. Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento: nascita e storia della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972.
- A. Bruers, « Gabriele d'Annunzio e il moderno spirito italiano », in « L'Idea Moderna », II, fasc. 1, 1910; poi in vol. Roma, La Fionda, 1921.
- R. Cadonici, *Come leggere « Il Piacere » di d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1990.
- A.P. Cappello, « Lo spazio della scena nel testo de *Il Piacere* », in « Critica letteraria », XV, n. 57, 1987.
- A.P. Cappello, « Strutture della poesia nel *Piacere* dannunziano », in « Otto-Nottecento », a. 12, n. 6, novembre-dicembre 1988.
- L. Capuana, *Gli « ismi » contemporanei*, Catania, 1897; poi in *Verga e d'Annunzio*, introd. di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972; poi anche in *Gli « ismi » contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo, ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Longanesi, 1973.
- S. Caronia, « *L'Innocente* dannunziano: il mito di Orfeo ed Euridice in una favola moderna », in « Letteratura italiana contemporanea », a. 9, n. 25, settembre-dicembre 1988.
- P. Casini, « Il rinascimento immaginario di d'Annunzio », in « Problemi », n. 82, maggio-agosto 1989.
- V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Bari, Laterza, 1970, ediz. aggiornata (a cui ho fatto riferimento) 1984.
- E. Cecchi, « Contemplazione della morte », in « La Tribuna », 24 maggio 1912.
- E. Cecchi, « Letteratura dannunziana sulla guerra vecchio gioco », in « La Tribuna », 31 dicembre 1915.
- E. Cecchi, « La Leda e la Licenza », ib., 18 gennaio 1917.
- E. Cecchi, « Notturmo », ib., 24 novembre 1921.
- E. Cecchi, « Il "Notturmo" e l'esplorazione d'ombra », in « Letteratura », 1939, fascicolo speciale di *Omaggio a Gabriele d'Annunzio*; ripreso nell'intervento al convegno « L'arte di Gabriele d'Annunzio » del 1963, e stampato prima in « Lettere italiane », ottobre-dicembre 1963; poi anche in *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- G. Chiarini, « A proposito di un nuovo poeta », in « Fanfulla della Domenica », II, n. 18, 2 maggio 1880.
- G. Chiarini, in *Poesie*, ediz. completa, con una lettera di G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1902.
- I. Ciani, « Sull' "Intermezzo" di d'Annunzio », in « Studi di filologia italiana », XXXII (1974).
- I. Ciani, *Storia di un libro dannunziano: « Le novelle della Pescara »*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.
- I. Ciani, « Avvertenza » e « Nota introduttiva » a *Il Piacere*, nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894, cit.

- I. Ciani, « La rielaborazione del testo giornalistico nell'opera », in « Quaderni del Vittoriale », 1977, 5-6.
- I. Ciani, « Da giornalista a superuomo », in « Quaderni del Vittoriale », 1979, 14.
- I. Ciani, « Altri appunti per una storia del *Piacere* », in « Quaderni del Vittoriale », 1979, 15.
- N. Ciarletta, « Considerazioni sul d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- N. Cimmino, *Poesia e poetica in Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1959.
- E. Circeo, *Saggio sul d'Annunzio narratore*, Roma, Signorelli, 1966.
- E. Circeo, « L'Abruzzo e Pescara nell'opera di Gabriele d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.; e già in « Idea », n. 10, ottobre 1963.
- F. Coletti, « Nascita del d'Annunzio francese. I "Sonnets cisalpini" », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- S. Comes, *Capitoli dannunziani*, Milano, Mondadori, 1967.
- A. Conti, *La beata riva*, Milano, Treves, 1900.
- G. Contini, « Vita macaronica del francese dannunziano », in « Letteratura », I, Gennaio 1937; ora in *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939; poi Firenze, Le Monnier, 1947; poi Torino, Einaudi, 1974, 1982².
- G. Contini, « Il linguaggio di Pascoli », conversazione tenuta a San Mauro nel 1955, poi stampata in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958; poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, 1979², p. 240; e anche come introduzione all'edizione « Oscar » delle *Poesie* di Pascoli, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1968, p. LI.
- G. Contini, in *Letteratura dell'Italia Unita. 1868-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- G. Contini, « Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento », in « Forum Italicum », giugno 1969; ora in *Varianti e altra linguistica*, cit.
- E. Corradini, « "L'Innocente" di G. d'Annunzio », in « Germinal », II, 1892, n. 20.
- P. Corsi, « La maschera del Porfirogenito - L'immagine di Bisanzio nella poesia di Gabriele d'Annunzio. Con nota bibliografica », in « Quaderni Medievali », n. 23, giugno 1987.
- S. Costa, *Il fuoco invisibile*, Firenze, Vallecchi, 1975.
- S. Costa, « Dino Campana: un rendiconto dannunziano », in « Paragone », n. 330, agosto 1977.
- S. Costa, *Gabriele d'Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, Firenze, Sansoni, 1988.
- B. Croce, « Il plagio e la letteratura », in « La Critica », 1903; poi in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1949.
- B. Croce, « Gabriele d'Annunzio », in « La Critica », 1904; poi in *Letteratura della nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1915, 1942.
- B. Croce, « L'ultimo d'Annunzio », in « La Critica », 1935; poi in *Letteratura della Nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1940, 1957.
- B. Croce, « Una lettera di Croce a Capuana », in « L'Osservatore politico letterario », 3 marzo 1950.
- I. Crotti, « *Notturmo*: appunti per una retorica dello sguardo », in « Lettere italiane », a. 43, n. 2, aprile-giugno 1991.
- G. Cucchetti, « Spiritualità in d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.; già in « Selva », dicembre 1963.

- A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia (1885-1900)*, Torino, Einaudi, 1981.
- R. Daverio-C. Ferri, « Echi verghiani in *Terra vergine* », in « Quaderni del Vittoriale », 1978, 8.
- M. David, *Letteratura e psicanalisi*, Milano, Mursia, 1967.
- P. De Angelis, *L'immagine epifanica. Hopkins, d'Annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Roma, Bulzoni, 1989.
- G. De Benedetti, « Nascita del d'Annunzio », in *Saggi critici*, n.s., Milano, Mondadori, 1955.
- P. De Grandis, « "Vedo com'egli vede": appunti sui dantismi dannunziani », in « Quaderni dannunziani », 1989 (5-6).
- E. De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960; poi, col titolo *Guida a d'Annunzio*, Torino, Albert Meynier, 1988.
- E. De Michelis, *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963.
- E. De Michelis, « Sulla "Violante dalla bella voce" », in G. d'Annunzio, *La Violante dalla bella voce*, cit.; poi in *Roma senza lupa*, cit.
- E. De Michelis, « Sul Taccuino della "Pioggia nel pineto" », in « Nuova Antologia », dicembre 1973; poi in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.; poi anche in E. De Michelis, *Novecento e dintorni*, Milano, Mursia, 1976.
- E. De Michelis, « L'enfant de volupté », in « L'Osservatore politico-letterario », 9 settembre 1976.
- E. De Michelis, *Roma senza lupa*, Roma, Bonacci, 1976.
- P. De Montera-G. Tosi, *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.
- P. De Montera-G. Tosi, « D'Annunzio e la critica in Francia », in « L'Osservatore politico-letterario », settembre 1975.
- G. De Robertis, « Il "Libro segreto" di Gabriele d'Annunzio », in « Letteratura », 1939, fasc. speciale *Omaggio a Gabriele d'Annunzio*; poi in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, 1943².
- G. Destri, « La poetica drammatica di d'Annunzio », in « La Rassegna della letteratura italiana », a. 74, Serie VIII, n. 1, gennaio-aprile 1970.
- N. De Vecchi Pellati, *Tipi, simboli, emblemi dell'Imaginifico*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
- E.-M. De Vogüé, « La renaissance latine. Gabriel d'Annunzio: poèmes et romans », in « Revue des deux mondes », LXV, tomo 127, 1° gennaio 1895.
- G. Devoto, « La tradizione dannunziana nella lingua letteraria fra l'Otto e il Novecento », in « Quaderni dannunziani », XL-XLI, 1972.
- G. Devoto, « La musicalità dannunziana », in *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950.
- C. Diano, « D'Annunzio e l'Ellade », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- C. Di Giammarino, *Fogazzaro, Pascoli, d'Annunzio nel quadro del decadentismo*, Firenze, Bulgarini, 1976.
- V. D'Incerti, « Elena Sangro la "Piacente" di d'Annunzio », in « Quaderni del Vittoriale », 17, 1979.
- U. Dotti, « Osservazioni sulla "strofa alcyonica" », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- U. Dotti, *Dal diario alla poesia: una elegia duecentesca dell'Alcyone*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1988.

- U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962 (come parte di *Opera aperta*); 1966 (in volume autonomo), poi 1982⁴.
- U. Eco, « Joyce e d'Annunzio », in « L'Arc », 1968, n. 36.
- F. Erspamer, « La parola a teatro: ritorno alla *Città morta* », in « Rivista di letteratura italiana », n. 1, 1985.
- G. Fabre, « D'Annunzio nelle prime riviste del cinema italiano », in « Quaderni del Vittoriale », agosto 1977.
- G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione*, Liguori, Napoli, 1981.
- E. Falqui, « Variazioni intorno ad alcune varianti del *Forse che sì* », in *Sintassi*, Milano, Panorama, 1936; poi in *D'Annunzio e noi*, Padova, Liviana, 1948; poi, con lievi ritocchi e col titolo « D'Annunzio e il finale del *Forse che sì* », in *Novcento letterario*, serie II, Firenze, Vallecchi, 1960.
- A. Felice, *D'Annunzio e il teatro*, tesi di dottorato inedita, Trieste, 1986.
- P. Ferrantini, « "Qualis artifex valeo!": costanti e variabili del latino dannunziano », in « Studi Urbinati / B », 1988 (61).
- M.N. Ferrara, « D'Annunzio e Jung: accordo di contrari e religiosità », in « Quaderni del Vittoriale », 26 (1981).
- G. Ferrata, *Prospettive dell'Otto-Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- G. Ferrata, « Prefazione » a G. d'Annunzio, *Le Vergini delle Rocce*, Milano, Mondadori (Oscar) 1978.
- E. Ferri, *I delinquenti nell'arte e altre conferenze*, Torino, Utet, 1896, 1926².
- F. Flora, *D'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1926; nuova ediz. riveduta Messina-Milano, Principato, 1935.
- E.M. Forster, « A Mediterranean Problem », in « The Spectator », 22 aprile 1938; poi, col titolo « A Whiff of d'Annunzio », in *Two Cheers for Democracy*, London, Edward Arnold, 1951; poi Harmondsworth, Penguin, 1970.
- F. Fortini, « Prima delle "Laudi" », in *Nuovi Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- C.E. Gadda, « Grandezza e biografia: A proposito della "Vita segreta" », in « L'Ambrosiano », 3 ottobre 1938; poi in *Il tempo e le opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982.
- P. Galic', « Gabriele d'Annunzio nei periodici di Dalmazia », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- A. Gargiulo, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Perrella, 1912; poi, in ediz. ampliata, Firenze, Sansoni, 1941.
- F. Gavazzeni, *Le sinopie di « Alcyone »*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.
- M. Gazzetti, *Gabriele d'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883-1888)*, Pacini, Pisa, 1986.
- S. Gentili, *Trionfo e crisi del modello dannunziano*, Firenze, Vallecchi, 1981.
- F. Gerra, « Gabriele d'Annunzio e l'Indice dei libri proibiti », in « Tempo », 1-2-3 novembre 1957; poi in vol. *Gabriele d'Annunzio e l'Indice dei libri proibiti*, Roma, Pinto, 1958.
- F. Gerra, « Di una eventuale revisione dell'« Indice » in rapporto ad alcune opere di Gabriele d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- G. Getto, « *La città morta* », in « Lettere italiane », gennaio-marzo 1972; poi in *Saggi di letteratura italiana e straniera in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1973; poi in G. Getto, *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta, Sciascia, 1976.

- E. Giachery, *Verga e d'Annunzio*, Milano, Silva, 1968.
- M.R. Giacon Hermosilla, « D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencioniane nel "Piacere" », in « Studi novecenteschi », n. 30, dicembre 1985.
- M.R. Giacon, *Lo spazio descrittivo: temi e tecniche del linguaggio descrittivo naturalista nel romanzo dannunziano*, tesi di dottorato inedita, Padova, 1987.
- M.R. Giacon Hermosilla, « La finestra e l'usignolo », in « Lingua e letteratura », a. 7, n. 12, maggio 1989.
- O. Giannangeli, *Metrica e significato in d'Annunzio e Montale*, Chieti, M. Solfanelli, 1988.
- V. Giannantonio, « Il tempo ne *L'Innocente* e la poetica dannunziana », in « Critica letteraria », 1989 (17), n. 64 e in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- M.T. Giannelli, « Introduzione » a *L'Innocente*, Mondadori (Oscar), 1968.
- P. Gibellini, « I pentimenti della "Sera" », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- P. Gibellini, « Per un diagramma del verismo dannunziano », in *D'Annunzio giovane e il verismo*, cit. e come intr. a Gabriele d'Annunzio, *Terra vergine*, Milano, Mondadori, 1981.
- P. Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985.
- P. Gibellini, « Introduzione » a *Pagine sull'arte*, cit.
- P. Gibellini, « Prefazione » a *Lettere a Jouvence*, cit.; anche, con varianti, in « *Annali d'Italianistica* », vol. 5, 1987.
- P. Gibellini, « Il ritorno di d'Annunzio », in « *Cultura e scuola* », n. 109, gennaio-marzo 1989.
- P. Gibellini, « Storia e poesia dell'*Alcyone* », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- E. Gioanola, *Il decadentismo*, Roma, Studium, 1972, 1977².
- J. Gòmez de la Serna, « Influencias reciprocas de Gabriel d'Annunzio sobre la literatura española y de la España sobre la obra dannunziana », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- J. Goudet, *D'Annunzio romanziere*, Firenze, Olschki, 1976.
- A. Grande-A. Maccariello, « Il piano tematico del *Trionfo della Morte* », in « *Testuale* », a. 7, n. 11, luglio 1990.
- A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne: la musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- G. Guglielmi, « "L'estremo de' bibliomanti" », in « *Il Verri* », 5-6, marzo-giugno 1985; poi in *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986.
- M. Guglielminetti, « L'orazione di d'Annunzio », in *Struttura e sintassi del romanzo italiano del Novecento*, Torino, Silva, 1964; II ediz., col titolo *Il romanzo del Novecento italiano - Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986.
- M. Guglielminetti, « Interpretazione dei "Taccuini" di Gabriele d'Annunzio », in *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa ed altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica, 1969.
- M. Guglielminetti, « Le patrie ideali nel libro di *Maia*: la Grecia », in « *Quaderni del Vittoriale* », 23 (1980).
- M. Guglielminetti, « Né romanzo né autobiografia: il "Solus ad solam" », in « *Il Verri* », 5-6, marzo-giugno 1985.

- G. Gullace, « D'Annunzio teorico dell'arte e della critica », in « Annali d'Italianistica », vol. 5, 1987 e come « D'Annunzio as a theorist of art and criticism », in « Quaderni dannunziani », 1989 (5-6).
- H. Hinterhäuser, « D'Annunzio e la Germania », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- H. von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio e altri saggi italiani*, a cura di L. Ritter Santini, trad. it. di M. Keller, Milano, Mondadori, 1983.
- A. Hulsen, « "Celava l'acqua in sé virtù d'amore": Wasser und Erotik in der Literatur des fin de siècle », in « Italienische Studien », 1990 (12).
- F. Iengo, « Ancora sulle "auctoritates" della prima narrativa dannunziana », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- D. Isella, « Nota a Gabriele d'Annunzio, "Dal taccuino inedito dell'Alcyone" », in « Strumenti critici », n. 18, giugno 1982.
- D. Isella, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- M. Isnenghi, « D'Annunzio e l'ideologia della venezianità », in « Rivista di Storia Contemporanea », a. 19, n. 3, luglio 1990.
- R. Jacobbi, « Cinque capitoletti dannunziani », in « Rivista italiana di drammaturgia », III, n. 9-10, dicembre 1978.
- A. Jacomuzzi, « L'officina dannunziana fra obrador e opificio », in « Quaderni internazionali », n. 1, maggio 1972; poi in *Gabriele d'Annunzio: una poetica strumentale*, Torino, Einaudi, 1974.
- A. Jacomuzzi, « L'"oratio perpetua" delle laudi », in « Studi novecenteschi », II, n. 4, marzo 1973; poi in *Gabriele d'Annunzio: una poetica strumentale*, cit.
- A. Jacomuzzi, « D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- H. James, « Gabriele d'Annunzio », in « Quarterly Review », III, 1904; poi in *Selected Criticism*, Harmondsworth, Penguin, 1968; trad. it. di A. Fabris Grube, in H. James, *D'Annunzio e Flaubert*, pref. di G. Almansi, Milano, Serra e Riva, 1983.
- A. Jenni, « D'Annunzio e l'attenzione », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- F. Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979.
- N. Jonard, « D'Annunzio romanziere decadente », in « Quaderni del Vittoriale », novembre-dicembre 1982.
- G. Laffi-I. Nardi, *Gabriele d'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- R. Lelièvre, « Gabriele d'Annunzio et la tragédie », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- A. Leone De Castris, *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato, 1974.
- G. Leonelli, « La casa paterna. Variazioni sul secondo libro del *Trionfo della Morte* », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- F. Livi, « Tra modernità e mondanità: d'Annunzio nella cultura francese », in « Il Ponte », a. 45, n. 1, gennaio-febbraio 1989.
- N. Lorenzini, « Rassegna di studi dannunziani (1963-1982) », in « Lettere italiane », n. 1, 1983.
- N. Lorenzini, *Il segno del corpo. (Saggio su d'Annunzio)*, Roma, Bulzoni, 1984.
- N. Lorenzini, « Il "linguaggio visibile" del *Fuoco* », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- A. Lualdi, « D'Annunzio musico », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.

- G.P. Lucini, *Antidannunziana*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- G.P. Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, a cura di E. Sanguineti, Genova, Costa & Nolan, 1989.
- R. Luperini, « Il museo, il mercato e la produzione della Bellezza: Gabriele d'Annunzio », in *Il Novecento*, vol. I, Torino, Loescher, 1981.
- M. Lupinacci, « Rileggendo "Il piacere" », in « Corriere della sera », 28 luglio 1965.
- G. Luti, « Situazione della critica dannunziana », in « Quaderni dannunziani », XXXVIII-XXXIX, 1969; poi in *La cenere dei sogni*, Pisa, Nistri-Lischi, 1973.
- M. Luzi, « 10 pensieri su d'Annunzio », in « Il Verri », 5-6, marzo-giugno 1985.
- G. Macchia, « D'Annunzio-Proust, angeli notturni », in « Corriere della Sera », 7 maggio 1988.
- L. Magnani, « D'Annunzio, Mallarmé e la musica », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- V. Magrelli, « Cent'anni di Piacere », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- M.T. Marabini Moevs, *D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976.
- C. Marazzini, « La "vertu du verbe" ed il comportamento linguistico di d'Annunzio », in « Quaderni del Vittoriale », 1979, 14.
- M. Marazzan, « Sulla prosa di d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- V. Mariani, « D'Annunzio e le arti figurative », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- E. Mariano, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1962.
- E. Mariano, « Le opere non compiute di Gabriele d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- E. Mariano, « Suoni e significati ermetici in *Alcyone*. Lettura dell'*Oleandro* », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- E. Mariano, *Il San Francesco di Gabriele d'Annunzio*, « Quaderni del Vittoriale », 1978, 12.
- F.T. Marinetti, *Le Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, Paris, Samsot, 1908.
- C. Martignoni, « Genesis di una "favilla": elaborazione incrociata dei *Taccuini* », in « Paragone », 1975, 308.
- C. Martignoni, « Sull'elaborazione delle "Faville del maglio" », in « Quaderni del Vittoriale », 5-6, 1977.
- C. Martignoni, « Sul *Forse che sì forse che no*, romanzo dell'ignoto », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- G. Marzot, *Il decadentismo italiano*, Bologna, Cappelli, 1970.
- F. Masini, « Lo sguardo della Medusa », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.; poi in *Lo sguardo della Medusa*, Bologna, Cappelli, 1977.
- E. Mazzali, *D'Annunzio artefice solitario*, Milano, Nuova Accademia, 1962.
- A. Mazzarella, « Attraverso la *décadence* », in H. von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio e Eleonora Duse*, cit.
- A. Mazzarella, *Il piacere e la morte. Saggio sul primo d'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983.
- M. Mazzocchi Doglio, « Il mito dell'androgino nel teatro di Gabriele d'Annun-

- zio », in « Letteratura Francese Contemporanea », nn. 28-29, dicembre 1989.
- G. Melchiori, « James, Joyce e d'Annunzio », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- P.V. Mengaldo, « Da d'Annunzio a Montale », in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, « Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano », 1, Padova, Liviana, 1966; poi in P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, 1980².
- P.V. Mengaldo, « Un parere sul linguaggio di "Alcione" » (intervento dell'agosto 1971) poi stampato in *La tradizione del Novecento*, cit.; anche in N. Merola, *D'Annunzio e la poesia di massa*, cit.
- P.V. Mengaldo, « D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento », in « Quaderni dannunziani », XL-XLI (1972); poi in *La tradizione del Novecento*, cit.
- F. Meregalli, « D'Annunzio in Spagna », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- N. Merola, *Su Verga e d'Annunzio. Mito e scienza in letteratura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1978.
- N. Merola, « Introduzione » e cura di *D'Annunzio e la poesia di massa*, Bari, Laterza, 1979.
- N. Merola, « Postfazione » a U. Ogetti, *Alla ricerca dei letterati*, cit.
- N. Merola, « Profilo di d'Annunzio », in « Inonija », n. 7, gennaio-giugno 1990.
- R. Mertens Bartozzi, *L'antirealismo di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1954.
- G. Michelini, *Nietzsche nell'Italia di d'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, 1978.
- B. Migliorini, « Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana », in AA.VV., *Gabriele d'Annunzio*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1939; poi in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941, 1963³ (da cui si cita).
- A. Momigliano, « "Quando nacqui alla gloria" », in « Corriere della Sera », 14 maggio 1935; poi in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938.
- A. Momigliano, « Tendenze della lirica italiana dal Carducci ad oggi », in *Introduzione ai poeti*, Roma, Tuminelli, 1946.
- A. Momigliano, « Svolgimento della lirica dannunziana », in « La Rassegna della letteratura italiana », 1-2, 1953.
- R. Morabito, « Conclusione su d'Annunzio », in *Antiromanzi dell'Ottocento. Foscolo-Sterne, Tommaseo, Verga, Oriani, d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1977.
- V. Morello, *Gabriele d'Annunzio*, Roma, Soc. Libreria Ed. Nazionale, 1910.
- L. Murolo, « Lo scriba del fuoco - D'Annunzio e la costruzione letteraria del "paesaggio moderno di fantasia" », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- A.M. Mutterle, *Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Le Monnier, 1980.
- A.M. Mutterle, *La prosa delle Vergini delle Rocce*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.
- A.M. Mutterle, « Linea circonferenziale e Vergini delle Rocce », in « Studi Novecenteschi », a. 16, n. 38, dicembre 1989.
- S. Muzii, « D'Annunzio, Bruers e il progetto dell'ultima edizione di tutte le opere del poeta », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- E. Nencioni, *Nuovi saggi di letteratura straniera e altri scritti*, Firenze, Le Monnier, 1909.
- F. Nicolosi, « Suggestioni verghiane e sperimentazioni naturalistiche nelle novelle dannunziane », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.

- A. Noferi, *L'« Alcyone » nella storia della poesia dannunziana*, Firenze, Vallecchi, 1946.
- R.O.J. van Nuffel, « Gabriele d'Annunzio in Belgio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979.
- G. Oliva, « Il taccuino di Lamothe », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- L. Orsenigo, « Per una interpretazione delle *Novelle della Pescara* », in « Otto-Novecento », a. 11, n. 5-6, settembre-dicembre 1987.
- L. Orsini, « D'Annunzio e Wagner: per un riesame del cosiddetto dilettantismo dannunziano », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.; poi in *Ottocento-Novecento tra prosa e poesia*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980.
- A. Pagliaro, « Il linguaggio poetico di Gabriele d'Annunzio », in *Gabriele d'Annunzio nel primo centenario della nascita*, cit.
- F. Pappalardo, « Il mito e lo spettacolo. Sul *Fuoco* di Gabriele d'Annunzio », in *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*, a cura di F. Pappalardo, Bari, Dedalo, 1988.
- E. Paratore, « Naturalismo e Decadentismo in Gabriele d'Annunzio », in « Quaderni dannunziani », XXVIII-XXIX, 1964; anche (per la parte finale) col titolo « Le due tragedie abruzzesi », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- E. Paratore, *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966.
- E. Paratore, *Aspetti della personalità letteraria del d'Annunzio*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.
- P.P. Pasolini-A. Moravia, « Processo a d'Annunzio », in « L'Espresso », 24 marzo 1963.
- G. Pasquali, « Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio », in *Gabriele d'Annunzio a cura di J. De Blasi*, cit.; poi in *Terze pagine stravaganti*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1942.
- M. Pazzaglia, « La strofe lunga di *Alcyone* », in *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Patron, 1974.
- G. Petrocchi, « D'Annunzio e la tecnica del "Piacere" », in « Lettere italiane », XII, n. 2, aprile-giugno 1960; poi in *Poesia e tecnica narrativa*, Milano, Mursia, 1965.
- G. Petrocchi, *La Leda senza cigno*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.
- G. Petronio, *D'Annunzio*, Palermo, Palumbo, 1977.
- G. Petronio, « Appunti per una biografia sociale », in « Quaderni del Vittoriale », 1979, 18.
- G. Petronio, « Pirandello e d'Annunzio fra arte e successo », in « Problemi », n. 84, gennaio-aprile 1989.
- F. Piga, *Il mito del superuomo in Nietzsche e d'Annunzio*, Firenze, Vallecchi, 1979.
- G. Pinotti, « Storia e preistoria di *Maia* », in « Studi di filologia italiana », vol. 48, 1990.
- P. Pinagli, « Contributo all'interpretazione della poesia di Gabriele d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960.

- M. Pomilio, « D'Annunzio e l'Abruzzo », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.; anche in « Realtà del mezzogiorno », V, n. 10, ottobre 1965.
- G. Pontiggia, « Trasformare tutto il linguaggio », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- M. Praz, « D'Annunzio e "l'amor sensuale della parola" », in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1930, 1976³ (da cui si cita); riprende « D'Annunzio poeta georgico », in « Rivista delle biblioteche e degli archivi », gennaio-dicembre 1919.
- M. Praz, « Introduzione » a G. d'Annunzio, *Poesie. Teatro. Prose*, a cura di M. Praz e F. Gerra, Napoli, Ricciardi, 1966.
- M. Praz, « D'Annunzio nella cultura europea », in « Lettere italiane », ottobre-dicembre 1963; poi in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- P. Puppa, « Mitologie teatrali nella scena dannunziana: dal *Fuoco* alla *Fedra* », in « Biblioteca teatrale », 1988, nn. 9-10.
- P. Puppa, « Giovanni Episcopo e Mattia Pascal: scrittura del dolore e scrittura sul dolore », in « Autografo », vol. 7, n. 21, ottobre 1990.
- M. Puppo, « Croce o d'Annunzio », in *Croce, d'Annunzio e altri saggi*, Milano, Mursia, 1964.
- M. Puppo, *Mito e verità di Gabriele d'Annunzio*, Savona, Sabatelli, 1974.
- R. Radice, « La vocazione teatrale di d'Annunzio », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- M. Raggi, « Ipotesi per un'esegesi de *Il Fuoco* », in « Il Verri », serie 7a, nn. 7-8, settembre-dicembre 1985.
- E. Raimondi, « Il d'Annunzio e l'idea di letteratura », in « Letteratura », novembre-dicembre 1963; poi in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- E. Raimondi, « Gabriele d'Annunzio », in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969; poi anche, col titolo « D'Annunzio: una vita come opera d'arte », in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- E. Raimondi, « Dal simbolo al segno », in « Strumenti critici », n. 28, 1975; poi in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.; poi anche in *Il silenzio della Gorgone*, cit.; e in N. Merola, *D'Annunzio e la poesia di massa*, cit.
- E. Raimondi, « D'Annunzio, Serra e il Novecento », in *Il silenzio della Gorgone*, cit.
- E. Raimondi-A. Battistini, « Retoriche e poetiche dominanti », in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, Torino, Einaudi, 1984.
- L. Ravasi Bellocchio, *Storie di confine fra la strada e il bosco*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1990.
- G. Raya, « Parola e sintassi dannunziana », in « Italica », 1963, 3.
- C. Riccardi, « Modelli di edizione critica per il *Notturmo* », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- M. Ricciardi, *Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970.
- L. Ritter Santini, « L'artiglio della Chimera. Gabriele d'Annunzio e l'invenzione delle immagini », in *Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur*, Stuttgart, 1978; poi, in versione ampliata, in *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- L. Ritter Santini, « Il Cavaliere e la Malinconia. D'Annunzio, Dürer e Thomas Mann », in *Le immagini incrociate*, cit.

- L. Ritter Santini, « Oltre la siepe. I barbari visti e imitati da Gabriele d'Annunzio », in *Nel giardino della storia*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- W. Rivera, « Discesa, ascesa e senso di morte: per una rivalutazione dell'influsso nietzschiano nel *Trionfo della Morte* di Gabriele d'Annunzio », in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, cit.
- V. Roda, *Decadentismo morale e decadentismo estetico*, Bologna, Patron, 1966.
- V. Roda, *La strategia della totalità*, Bologna, Boni, 1978.
- V. Roda, « Note sui personaggi femminili del d'Annunzio », in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980.
- V. Roda, *Il soggetto centrifugo*, Bologna, Patron, 1984.
- F. Romboli, *Un'ipotesi per d'Annunzio*, Pisa, ETS, 1986.
- F. Romboli, « Gabriele d'Annunzio e Angelo Conti. Il poeta e l'estetismo », in « *Filologia e critica* », a. 14, n. 2, maggio-agosto 1989.
- F. Roncoroni, « Introduzione » e note a G. d'Annunzio, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1978.
- F. Roncoroni, « Introduzione » e note a *Favole mondane*, cit.
- F. Roncoroni, « Sai come si scrive un romanzo? Forse che sì forse che no », in « *Quaderni del Vittoriale* », 31, 1982.
- F. Roncoroni, « Introduzione » e note a G. d'Annunzio, *Prose*, Milano, Garzanti, 1983.
- A. Rossi, « Protocolli sperimentali per la critica - II », in « *Paragone* », n. 210 (agosto 1967).
- A. Rossi, « D'Annunzio e il Novecento », in « *Paragone* », n. 222 (agosto 1968) e 226 (dicembre 1968).
- A. Rossi, « D'Annunzio giovane, il verismo e le tradizioni popolari », in AA.VV., *D'Annunzio giovane e il verismo*, cit.
- L. Russo, *Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1938.
- V. Salerno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, Mursia, 1987.
- C. Salinari, « Il superuomo », in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, 1976¹².
- E. Sanguineti, « Da D'Annunzio a Gozzano », in « *Lettere italiane* », 1, 1959; poi in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961.
- E. Sanguineti, « Introduzione » a *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, 1971².
- N. Sapegno, « D'Annunzio lirico », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.; poi anche in N. Merola, *D'Annunzio e la poesia di massa*, cit.
- E. Scarano, *Dalla « Cronaca bizantina » al « Convito »*, Firenze, Vallecchi, 1970.
- E. Scarano Lugnani, *D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1976.
- M. Schettini, *D'Annunzio. Un racconto italiano*, Firenze, Sansoni, 1973.
- A. Schiaffini, « Arte e linguaggio di Gabriele d'Annunzio », in « *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* », Quaderno n. 66, 1964; poi in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- L. Scorrano, « D'Annunzio: tessere leopardiane », in « *Otto-Novecento* », a. 11, nn. 3-4, maggio-agosto 1987.
- P. Scotti, « I "Giornali" della crociera dannunziana in Grecia », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- R. Scrivano, « Appunti su d'Annunzio novelliere », in « *Quaderni del Vittoriale* », 1977, 5.

- R. Scrivano, « Introduzione » a *Il libro delle vergini*, cit.
- R. Scrivano, « Politica e teatro di d'Annunzio », in *Finzioni teatrali. Da Ariosto a Pirandello*, Messina-Firenze, D'Anna, 1982.
- F. Senardi, « Introduzione » e cura di *Il punto su d'Annunzio*, Bari, Laterza, 1989.
- L. Serianni (con la collaborazione di A. Castelvocchi), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1988.
- R. Serra, « Di Gabriele d'Annunzio e di due giornalisti » (1910), in *Scritti letterari, morali e politici*, Torino, Einaudi, 1974.
- R. Serra, « D'Annunzio », in *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914; poi in *Scritti letterari, morali e politici*, cit.; anche Milano, Longanesi, 1974.
- S. Sighele, « L'Opera del d'Annunzio e la psichiatria », in *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906.
- R. Simoni, « Avvertimento » a *Tragedie sogni e misteri*, vol. I, cit.
- S. Solmi, « L'«Alcyone» e noi », in « Letteratura », 1939, fasc. speciale *Omaggio a Gabriele d'Annunzio*, cit.; poi in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963 e Milano, Garzanti, 1976.
- E. Sormani, *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Bari, Laterza, 1975.
- G. Sozzi, *Gabriele d'Annunzio nella vita e nell'arte*, Firenze, La Nuova Italia, 1964.
- V. Spinazzola, « Il poeta in platea », in « L'Unità », 5 marzo 1978.
- A. Storti Abate, « "Cronaca bizantina". Angelo Sommaruga precorritore della moderna industria culturale », in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di G. Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980.
- B. Tamassia Mazarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Fratelli Bocca, 1949.
- R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La nuova Italia, 1988.
- R. Tessari, « Elevazione della macchina a mito ellenico nell'epopea dannunziana del superuomo aristocratico », in *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973.
- R. Tessari, « Crudités archéologiques e spezie saporose », in « Il Castello di Elsinore », 1989 (2), nn. 5-6.
- L. Testaferrata, *D'Annunzio paradisiaco*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli, Ricciardi, 1910, 1926⁴.
- E. Thovez, *L'arco d'Ulisse*, Napoli, Ricciardi, 1921.
- P. Toschi, « Le tradizioni popolari nell'opera di Gabriele d'Annunzio », in « Abruzzo », I, n. 3, settembre-dicembre 1963; poi in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- G. Tosi, « D'Annunzio et la France », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- T. Gosi, « D'annunzio découvre Nietzsche (1892-1894) », in « Italianistica », n. 3, settembre-dicembre 1973.
- G. Tosi, « D'Annunzio et la symbolisme français », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- G. Tosi, « D'Annunzio e il "romanzo futuro". La prefazione del *Trionfo* e le sue fonti francesi », in « Quaderni del Vittoriale », 29, 1981.
- E. Travi, « Significato della storia interna di "Canto novo" », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- P.P. Trompeo, *Carducci e d'Annunzio*, Roma, Tumminelli, 1943.
- P.P. Trompeo, « Nota » a *Lettere a Barbara Leoni*, cit.

- F. Tropeano, *Saggio sulla prosa dannunziana*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- G. Turchetta, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Morano, 1990.
- G. Turchetta, "D'Annunzio, l'« inverecondia » e il mercato letterario", in *Scrittore e lettore nella società di massa*, Atti del Convegno internazionale di Trieste (1987), Trieste, LINT, 1992.
- F. Ulivi, « D'Annunzio e le arti », in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit.
- F. Ulivi, *D'Annunzio*, Milano, Rusconi, 1988.
- F. Ulivi, *La maschera senza il volto*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.
- V. Valentini, « Studio sui paesaggi delle tragedie di Gabriele d'Annunzio (1897-1909) », in « Ariel », a. 5, nn. 1-2, gennaio-agosto 1990.
- D. Valeri, « L' "Alcyone" o le nuove metamorfosi », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- P. Valesio, « Dante e d'Annunzio », in « Quaderni dannunziani », 3-4, 1988.
- P. Valesio, « Il "miles patiens": genealogie dannunziane », in « Quaderni dannunziani », 5-6, 1989.
- G. Venturi, « "Le Vergini delle Rocce" e un "topos" classicistico: la distruzione del giardino come Eden », in « Quaderni del Vittoriale », 1980, 23.
- M. Verdone, « Gabriele d'Annunzio e il cinema », in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit.
- R. Weiss, « D'Annunzio e l'Inghilterra », in *L'arte di Gabriele d'annunzio*, cit.
- G. Zaccaria, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1984.

INDICE DEI NOMI

- Adam, A., 32 n.
Alceo, 38
Aleramo, S., 5
Alighieri, D., 20, 21, 23, 44, 50, 60, 113, 214
Anceschi, L., 62
Aristotele, 107
Auerbach, E., 141
Bachtin, M., 141
Barassi, E., 160 n.
Barberi Squarotti, G., 131 n.
Barilli, R., 208 n.
Battaglia, S., 29 n.
Baudelaire, C., 31, 32 n., 38, 111, 201 n.
Béguin, A., 168 n.
Bellini, B., 20, 32
Benjamin, W., 174
Bianchetti, E., 99
Bigi, E., 5, 163 n.
Binni, W., 9
Bobbio, N., 160 n.
Bodrero, E., 42 n.
Boine, G., 22
Brooks, P., 158 n., 164 n., 227
Buzzi, P., 36-37, 40
Byron, G., 38
Campana, D., 4, 22, 83, 84
Carducci, G., 8, 121-122
Castelvecchi, A., 22 n.
Catalano, E., 105 n.
Cecchi, E., 10
Chiarini, G., 42 n.
Chomsky, N., 160 n.
Contini, G., 15, 26
D'Annunzio, R., 39
Da Verona, G., 5
Damerini, G., 110 n.
De Michelis, E., 15 n., 16 n.
Dostoevskij, F., 112 n.
Durand, G., 105-107, 114 n., 141
Dürer, A., 77
Duse, E., 7
Eco, U., 208 n.
Eraclito, 113
Filippini, E., 174 n.
Fink, D., 158 n.
Flora, F., 163 n.
Foucault, M., 75 n., 160
Freud, S., 1
Fubini, M., 163 n.
Gautier, T., 38, 128
Giacon, M.R., 43
Giolitti, E., 41 n.
Goethe, J.W., 38, 44
Guerrazzi, F.D., 158
Jacomuzzi, A., 101 n., 122 n.
Jacopone da Todi, 44
James, H., 208 n.
Joyce, J., 208 n.
Lausberg, H., 13 n., 43 n., 45 n., 46 n., 73 n., 77 n.
Lautréamont, 75 n.
Le Dantec, Y.-G., 111 n.
Leoni, B., 21, 70, 81, 97-98, 146 n.
Leopardi, G., 163
Liala, 5

- Lippi, L., 32
Liszt, F., 45, 51
Lodi, L., 42 n.
Mancini, G., 99, 159 n.
Mann, T., 77 n.
Mariano, E., 2 n.
Maupassant, G. de, 61
Mauron, C., 105 n.
Mayer, M., 160 n.
Melchiori, G., 208 n.
Mengaldo, P.V., 4, 22 n., 25
Migliorini, B., 20
Minucci, P., 32
Montale, E., 4
Moretti, F., 220 n.
Musil, R., 206
Nietzsche, F., 6
Nouveau, G., 75 n.
Olbrechts-Tyteca, L., 160
Paisiello, G., 45
Panaitescu, E., 75 n.
Pannuti, U., 168 n.
Panzacchi, E., 42 n.
Pascoli, G., 1, 8, 26, 104, 131
Perelman, C., 160
Petrucci, A., 38 n.
Piaget, J., 105 n.
Picchi, M., 105 n.
Pitigrilli, 5
Praz, M., 74 n., 112 n.
Proust, M., 41
Rabelais, F., 143
Raimondi, E., 63, 65
Rebora, C., 4, 22
Ritter Santini, L., 13 n., 77 n.
Roda, V., 212 n.
Roncoroni, F., 37 n.
Rossetti, D.G., 135
Salierno, V., 93 n.
Salinari, C., 6 n.
Sant'Agata, 157 n.
Schick, C., 160 n.
Schumann, R., 38
Segni, B., 20
Serianni, L., 22 n.
Serini, P., 41 n.
Shakespeare, W., 38, 223 n.
Shelley, P.B., 38, 168
Socrate, 45
Spinazzola, V., 5
Tennyson, A., 136 n.
Tommaseo, N., 20, 23, 32
Tosi, G., 6 n.
Treves, E., 93 n., 133 n.
Van Dijk, T., 160 n.
Verlaine, P., 44, 84
Vicinelli, A., 26 n.
Virgilio, 46, 197
Vitale, M., 5
Vivanti, A., 5
Wagner, C., 45, 51
Wagner, R., 44, 45, 51, 91, 225

Finito di stampare nel mese di ottobre 1993
da La Grafica & Stampa editrice, s.r.l. di Vicenza