

Università degli Studi di Trento

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato in Letterature comparate e studi linguistici, XXII ciclo

Tesi di dottorato

“UN’IMPRECISIONE SIMILE AL SOGNO”

- la Ninfa nell’opera di Gabriele d’Annunzio
e nella cultura del suo tempo -

Relatore:

Prof. Francesco Zambon

Dottoranda:

Gabriella Brugnara

Anno Accademico 2008 – 2009

INTRODUZIONE

Non è solo l'orizzonte della *femme fatale*, figura in cui nell'atmosfera *fin de siècle* si finisce inevitabilmente per imbattersi quale incarnazione più eclatante del femminile, quello che intendiamo esplorare all'interno della poesia e della prosa dannunziana; il nostro interesse si rivolge infatti ad una figura più complessa le cui origini si perdono "chissà dove", e sulla cui provenienza Aby Warburg, nel finto progetto di corrispondenza con Jolles, si interroga con parole incisive:

«Basta, ho perduto la testa per lei e nei giorni di ansia che sono seguiti l'ho vista dappertutto...In molte opere d'arte che avevo sempre amato, ho scoperto qualcosa della mia Ninfa. Passavo da un brutto sogno a un racconto fatato...Una volta era Salomè che danzava con il suo fascino dispensatore di morte di fronte al licenzioso tetrarca; un'altra era Giuditta che, ardita e trionfante, recava con passo gaio la testa del comandante assassinato; poi, di nuovo, si nascondeva nella grazia fanciullesca del piccolo Tobia...Un'altra volta l'ho vista in un serafino che vola verso Dio in adorazione, e ancora in un Gabriele che sta annunciando la buona novella. In una damigella dalla gioia innocente nello *Sposalizio* e poi in una madre che sta fuggendo, con il terrore in volto, nella *Strage degli Innocenti*.

Ho perso la ragione. Nella scena che sarebbe stata serena, era sempre lei a recare vita e movimento. Certo, sembrava l'incarnazione del movimento...ma non era facile amarla...Chi è? Da dove viene? Dove l'ho incontrata prima? Voglio dire, millecinquecento anni prima. Viene da un nobile lignaggio greco, e la sua antenata ha avuto una relazione con qualcuno dell'Asia Minore, dell'Egitto o della Mesopotamia? (23 novembre 1900)¹»

E' ponendoci in questa prospettiva che desideriamo indagare se all'interno dell'opera dannunziana, accanto al *topos*, peraltro spesso abusato, della *femme fatale* coesista anche il motivo della Ninfa, e in quale rapporto le due figure eventualmente si pongano. L'ampia bibliografia critica a tal proposito consultata non instaura un diretto collegamento tra l'estetica del poeta e l'immagine della Ninfa, rinviandovi, tutt'al più, in modo a volte sotterraneo altre volte più esplicito, attraverso gli insistenti rimandi che gli scritti di d'Annunzio rivolgono a pittura e danza, arti in cui le Ninfe «si sfrenano²».

Naturalmente, l'ampio serbatoio mitologico cui d'Annunzio non smette di fare riferimento, porta con sé una costante presenza di creature ninfali; e non potrebbe essere altrimenti visto che Ermete, «il vero³» dio dannunziano, predilige circondarsi delle seducenti Ninfe, insostituibili e frizzanti

¹ Gombrich 2003: 102

² Calasso 2001: 35

³ Diano 1968: 56

compagne di gioco, d'avventura, e d'abbandono erotico, creature al par suo ambigue e capaci di coniugare le arti più dolci agli inganni più sottili.

Il nostro interesse, però, non si rivolge tanto a tale dichiarata presenza che, a parte qualche importante eccezione presente soprattutto in *Alcyone*, rivela la funzione di semplice corredo alla «Santissima Natura»; noi ci rivolgiamo, invece, verso quelle immagini di Ninfa nei cui caratteri si svela l'ambiguità del femminile; un'ambiguità che non inerisce ai soli aspetti dell'interiorità, ma anche a quelli esteriori che, come accadeva presso i greci e come anche Pater raccomanda, non vanno considerati disgiuntamente gli uni dagli altri. Dopo queste precisazioni il concetto stesso di femminile diventa *border line*, confondendosi in molti casi con quello di androgino, in una commistione di caratteri che intellettuali ed artisti della seconda metà dell'Ottocento vedono idealmente espressi dagli aspetti “pagani” della pittura rinascimentale, cui essi rivolgono incondizionata ammirazione.

Le figure danzanti dall'espressione malinconica di Botticelli, lo sguardo enigmatico ed il sorriso indecifrabile della *Gioconda* o del *San Giovann Battista* di Leonardo, il “giorgionesco” inteso quale attitudine della pittura e di ogni altra arte a tendere verso ciò che Pater ha definito il più elevato degli ideali, quello di «aspirare costantemente alla condizione della musica»: nella compresenza di tali suggestioni, in cui Pater individua una riattualizzazione di quelle insuperabilmente espresse dall'arte greca, si iscrivono le coordinate della Ninfa dannunziana, che il poeta, a sua volta, riattualizza nell'atmosfera decadente ed intrisa di misticismo *fin de siècle*. In tale clima di dilagante estetismo, la malinconia botticelliana viene trasfusa nella profonda voragine da cui sembrano emergere le estenuate figure dei preraffaelliti, per poi lasciare spazio agli sfondi immaginari e senza tempo suggeriti dalle tele di Puvis de Chavannes o di Moreau:

Sia in Moreau che in D'annunzio l'espressione più alta va ricercata in una sensualità rapita fuor dei sensi, in una sensualità non più calata e appesantita in immagini stereotipe, “bellâtres, femelles et androgynes”, ma divenuta ritmo e musica stessa del pensiero [...]

Il mal del secolo di quella generazione in preda allo spirito positivo e satura di realismo prese la forma psicologica d'una paura. Mentre le scienze, il progresso sembrano trionfare, trasformando gli uomini e il loro paesaggio, in taluni nasce un male contagioso. Si rimpiangono i tempi passati, la fede perduta. Con tutti i mezzi si torna al sogno o più esattamente si fugge verso il sogno. Moreau ha dapprima sedotto meno per quel che egli proponeva che per quel che egli rigettava. I soggetti che tratta, situati in sfondi immaginari, in una atemporalità semi-favolosa, semi-onirica, han servito di rifugio a quanti non accettavano la loro epoca[...]

Questa atemporalità semi-favolosa, semi-allucinata, non è il clima stesso del teatro e in parte del romanzo dannunziano?⁴».

Gli aspetti appena messi in luce dal commento di Praz riguardano anche molti dei letterati le cui opere vengono convenzionalmente riunite sotto il nome di simbolismo e di decadenza; tali scritti, infatti, risultano spesso abitati da figure femminili inserite in un'inquietante atmosfera atemporale e semi-favolosa, ma etichettare a priori dette figure come *femmes fatales* ci sembrerebbe semplicistico, oltre che riduttivo. Non va perduto di vista, infatti, nemmeno il significativo fenomeno del "ritorno degli dèi" di cui l'arte di fine Ottocento, appassionata di Rinascimento, restituisce ampia testimonianza; e quando gli dèi ritornano, non rinunciano certo a farlo accompagnati dal loro inseparabile corteggio di Ninfe.

L'importante influenza esercitata sull'immaginario artistico dalla commistione di queste componenti, ci sembra emblematicamente messa in luce dal sonetto *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* delle *Fleurs du mal*. Il contenuto di tale lirica risulta ancora lontano dall'atmosfera grondante di sensualità perversa ed omicida dei *Poems and Ballads* swinburneiani; la minaccia che Baudelaire sente insita nel femminile ha a che vedere, piuttosto, con quella duplicità primordiale che già il dio Apollo, alla ricerca di una fonte dalle belle acque ove insediare il suo santuario, sperimenta nell'inganno della Ninfa Telfusa prima e di Pitone poi:

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

La natura ninfale della creatura è già stata enunciata da Baudelaire in questi primi versi, e Warburg, in fin dei conti, non fa che sviluppare un pensiero basato sulle stesse suggestioni: la Ninfa è prima di tutto un essere costitutivamente danzante; lei sembra persino camminare danzando e le sue vesti leggere ondeggiavano luminescenti, ma la sua danza è insidiosa come lo sono le spire di un serpente. Tale creatura, inoltre, pare provenire da un altrove che la mantiene fredda e insensibile alla sofferenza umana, distante come la montaliana «divina Indifferenza»:

Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance

⁴ Praz 1968: 415

Comme les longs réseaux de la houle des mers
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile⁵

Nella creatura baudelairiana la natura di angelo inviolato e quella di antica sfinge si fondono nell'eterno, ma gelido splendore della donna sterile; anche in questo caso, un percorso simile sarà quello esplorato da Warburg attraverso i suoi approfondimenti sulla Ninfa fiorentina. Molte analogie di percorso, però, sono in questo senso ravvisabili anche guardando alla natura dell'essere femminile dannunziano, a quello, cioè, che in certo modo si potrebbe definire il «*Leitfossil*» che sostiene le diverse manifestazioni attraverso cui il femminile si presenta nelle pagine del poeta e del narratore.

Certo d'Annunzio, sin dalla giovinezza profondo ammiratore di Swinburne, ed inoltre sempre ben aggiornato sulle “mode” del momento, non si dimostra insensibile all'atmosfera da *femme fatale* di fine Ottocento. La *Pamphila* del *Poema paradisiaco*, l'Ippolita del *Trionfo della morte*, la Comnèna della *Gloria*, è noto, rappresentano le manifestazioni più significative di questo contagio *fin de siècle*. La formazione del poeta, però, affonda ben più solide radici in quella cultura classica che rimane incrollabile fondamento della sua ispirazione poetica, caposaldo al quale le “mode”, per loro natura più passeggiere, possono eventualmente apportare un arricchimento, una sfumatura diversa, l'accentuazione di un aspetto, ma che mai possono mettere in discussione nella sostanza.

La Ninfa, cioè, costituisce un “a priori” dell'estetica dannunziana sul quale la specificità della *femme fatale* si innesta, senza peraltro mai ottenebrare la commistione di componenti dell'antica creatura del mito che, in ogni momento, rimangono presenti nelle loro specificità all'immaginario del poeta. La *femme fatale* rappresenta un'incarnazione di Ninfa moderna le cui radici provengono anch'esse dall'antico, da figure quali Salomè o Giuditta, capaci di sedurre mortalmente l'uomo attraverso la loro danza sinuosa; a fine Ottocento, però, il movimento danzante con cui la *femme fatale* incanta l'uomo si sposta verso il paradosso dell'agghiacciante immobilismo; è questa la soverchiante sensazione trasmessa anche dalle rappresentazioni pittoriche del periodo.

⁵ Baudelaire 1975: 51

Nella poesia dannunziana nessun'altra figura femminile si presenta staticamente soffocante come la *Pamphila* del *Poema paradisiaco* «da tutti posseduta / nel suo letto sul trivio ove il bisogno / immondo trasse gli uomini del remo, / i soldati ebbri, una turba sconosciuta⁶»; nei romanzi la corrispondente figura è quella dell'Ippolita del *Trionfo della morte* che, assolutamente immobile davanti a Giorgio Aurispa, non ha più bisogno di danzare per sedurlo: da vera icona moderna a lei basta far rivivere il “concetto” di danza. Allora, similmente ad un arbusto, ma senza più alcun legame con il vento, è lei stessa che, con i piedi ben saldi sul terreno, “auto-scuote” il suo corpo, generando il movimento nei capelli e nelle vesti, gli elementi del *pathos* warburghiano. Nella produzione teatrale, infine, incontriamo nella figura della Comnèna la sola *femme fatale* che uccide fisicamente il protagonista superuomo, la vera Salomè che al termine della sua danza porta l'uomo alla morte e, come era accaduto ad Hyla con le Ninfe, lo fa nell'inganno di un abbraccio. In quel momento, e davanti alla folla che vorrebbe il dittatore morto, lei lo stringe a sé, lo bacia e, con l'altra mano lo trafigge a morte, mentre la folla, in delirio, grida: «La sua testa! La sua testa! Gettaci la sua testa!».

Se volessimo, insomma, scegliere una figura da assumere ad emblema dell'universo femminile creato da d'Annunzio, non potrebbe certo essere quella della *femme fatale*, anche se essa rappresenta senz'altro un'importante fase cui l'estetica dannunziana, stimolata dal principale influsso dei *Poems and Ballads* swinburneiani, approda. La creatura baudelaireana di *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, invece, ci appare assai più in sintonia con la personale concezione del femminile che d'Annunzio manifesta in nuce sin dai suoi primi scritti, in poesia come nei romanzi e, con qualche distinguo, anche nelle opere teatrali; una concezione che nel prosieguo egli non muterà sostanzialmente, ma approfondirà nella direzione di una malinconia sempre più avvolgente e pervasiva.

La significativa “variante” della sterilità che Baudelaire introduce rispetto alla natura classica della Ninfa per fare di lei una *fleur du mal* di fine Ottocento, diventa il vero elemento di rottura con il passato. Nel *De antro nimpharum* infatti, Porfirio, all'opposto, racconta come con «Ninfe Naiadi» i teologi designassero tutte le anime che “discendono nella generazione” e come da questo concetto derivi, quindi, anche «l'uso di chiamare “ninfe” le donne che si sposano come se contraessero un vincolo al fine di generare, e di cospargerle di acque attinte da fonti o correnti o sorgenti perenni⁷». Nella seconda metà dell'Ottocento analogo concetto viene ripreso da Decharme nella sua *Mythologie de la Grèce antique*: «L'heureuse action que les eaux exercent sur la végétation devait

⁶ *Poema paradisiaco*: 662

⁷ Porfirio (a cura di L. Simonini) 2006: 55

faire attribuer aux Nymphes une puissance nourricière et fécondante [...] Cette eau donnait sans doute aux femmes le privilège de la fécondité et d'une longue jeunesse⁸».

In d'Annunzio, come in Baudelaire, la figura della Ninfa si caratterizza, invece, proprio per il suo essere sterile e per il suo rendere sterile quanto con lei si ponga a stretto contatto; l'aridità di tale creatura diventa, anzi, uno dei motivi dominanti e più sofferti dell'estetica dannunziana. In d'Annunzio, però, neppure in questo caso ci sembra di ravvisare un'univoca corrispondenza tra sterilità e *femme fatale* così come, specularmene, il protagonista maschile dannunziano, pur dotato in ogni caso di elevatissima considerazione di sé, non coincide necessariamente con il superuomo.

“Un'imprecisione simile al sogno”, con queste parole noi abbiamo racchiuso in un titolo la visione d'insieme che il nostro viaggio “attraverso” la Ninfa dannunziana ci ha suggerito; un viaggio iniziato dalle immagini di un giovanissimo d'Annunzio che, forse in modo ancora libresco, nel primo dei *Taccuini*, in un momento di diporto vicino alla sua Pescara sospira per la mancanza delle «Najadi ne' voli azzurri». Non più così libresco sarà, però, il suo invocare quelle stesse creature quasi quindici anni dopo quando, durante il viaggio nell' «Ellade sculta», compirà il rituale bagno di purificazione nell'Alfeo; il sospetto di “citazione” si dilegua completamente, infine, quando in *Alcyone* scopriamo che lo stesso «spirto» del *Fanciullo* «le amiche naiadi rimembra». In ambito poetico, è soprattutto in questa *Laude* che d'Annunzio delinea delle figure ninfali ben lontane dal rappresentare un semplice richiamo al mito, ma allusive dell'interiorità del poeta, un'interiorità in cui quell' “imprecisione simile al sogno” assume sempre più i contorni di un “bel” sogno cui ormai non è più possibile credere. Il sogno, anzi, in una sorta di progressione verso il negativo, finisce per assumere la dimensione dell'incubo, dell'allucinazione.

Tra le Ninfe di *Alcyone*, la fragrante Ermione sorpresa dallo scoppio di un temporale estivo, fa ancora parte del sogno “buono”; ben presto, però, la stagione trascolora e le figure ninfali si ispessiscono del rimpianto di una promessa di vita a venire da cui il poeta si sente per sempre escluso. È da questa consapevolezza che nasce la conturbante Malinconia dell'*Oleandro*, e dopo di lei le polisemiche immagini di Versilia e di Undulna, mentre con il *Novilunio* Ermione si trasforma in creatura che più non “tace” per mettersi in ascolto della voce della natura come il poeta le aveva chiesto; ora anzi, è lei, con le sue parole, a creare il ritmo della malinconia di Settembre che si posa ovunque, proprio come faceva quell'estiva *Pioggia nel pineto*; è lei «non lieta non triste» a dire al poeta: «T'inganni. Quella ch'è sì chiara / è la falce dell'Estate, è la falce / che l'Estate abbandona / morendo⁹».

Nei romanzi dannunziani, invece, l' “imprecisione simile al sogno” che la Ninfa porta con sé si apre sulla promessa di vita a venire diffusa dal sinuoso ondeggiare di Elena mentre, accompagnata dallo

⁸ Decharme n.d.: 352

⁹ *Alcyone*: 633

sguardo ammirato di Andrea, sale la scalinata del palazzo Ateleta; attraverso personaggi femminili sempre più tormentati, quel sogno impreciso si addensa poi di presagi che si fanno sempre più oscuri ed insidiosi per la donna stessa, ma anche per il protagonista maschile. Nella *Leda*, infine, ha luogo l'estrema degenerazione: i nomi dei due protagonisti diventano un *senhal*, lui è Desiderio Moriar e Leda una Ninfa per definizione, la cui angelica bellezza rivela ancora una volta all'uomo la commistione con il diabolico serpente che assume

«l'incoerenza d'un sogno quando senza sospetto s'entra nella stanza e a un tratto si scopre nell'angolo il rettile enorme, fuggito dal serraglio, che guata eretto sul mucchio delle sue spire all'altezza dell'uomo¹⁰»

La notte in cui Leda si toglie la vita Moriar sente che, con la scomparsa di lei, «in un silenzio eguale alla nudità perfetta, la bellezza dell'Occidente stava supina¹¹».

Il mondo degli umani, da quel momento, non potrà che assumere il lugubre aspetto di una *Waste Land* in cui:

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are
Departed.¹²

¹⁰ *La Leda senza cigno*: 937

¹¹ *Ivi*: 940

¹² Eliot 1976: 61

**PRIMA PARTE : IL RITORNO DEGLI DÈI TRA FINE OTTOCENTO E
CONTEMPORANEO**

I° Capitolo

SGUARDO SUL CONTEMPORANEO: TEMPO D'ECLISSI DEGLI DÈI?

1. SULLE TRACCE DEGLI DÈI TRA NOVECENTO E NUOVO MILLENNIO

1.1 Dopo Hölderlin

Come un'onda che a tratti dilaga, a tratti si ritrae, la presenza degli dèi accompagna il percorso della storia europea moderna: dalla Firenze degli Orti Oricellari, frequentati da Ficino, Poliziano, Botticelli, fino alla contemporaneità, una parabola di picchi e cadute caratterizza il loro manifestarsi agli umani.

«Nel corso di questa lunga, tortuosa, insidiosa storia gli dèi pagani possono assumere ogni sorta di profili, camuffamenti, incombenze. Spesso hanno mera esistenza cartacea, in quanto allegorie morali, personificazioni, prosopopee e altri accorgimenti tratti dall'armamentario della retorica. Talvolta sono cifra segreta, come nei testi alchemici. Talvolta sono puro pretesto lirico, sonorità evocativa. Eppure abbiamo quasi sempre la sensazione che alla loro natura non sia concesso libero corso, come se un sottaciuto timore li accompagnasse, come se il padrone di casa – la mano che scrive – li considerasse ospiti eminenti ma incontrollabili, perciò da spiare con discrezione¹³»

Con queste parole Roberto Calasso in *Acque mentali*, la seconda delle sue *Weidenfeld Lectures* tenute nel 2000 all'Università di Oxford, riflette su come gli dèi dell'antica Grecia, pur tra infinite difficoltà e attraverso il ricorso a molteplici strategie, siano riusciti a sopravvivere anche alle epoche nei loro confronti più aride e refrattarie. L'autore ravvisa nell'opera del poeta romantico tedesco Hölderlin l'esempio più significativo di tale tenacia, avanzando il sospetto che egli possa essere stato il solo a cogliere gli dèi nel pieno della loro «evidenza» e possa aver goduto della loro visione proprio nel momento storico che più negava, o quantomeno ignorava, la loro esistenza. L'unicità del poeta non deriverebbe tanto dalla percezione di una nuova «evidenza» degli dèi antichi, aspetto che veniva condiviso da tutto il gruppo dell'«Athenaeum», ma dall'indagine da lui affrontata «sulla differenza che essi hanno acquisito nel manifestarsi ai moderni¹⁴».

Hölderlin ha chiara la percezione che gli dèi del proprio tempo sono molto diversi da quelli apparsi ai Greci e racconta di una situazione in cui dèi e uomini, piuttosto che cercare di venirsi incontro, cerchino da subito di ingannarsi. Egli avverte i sintomi di profondi mutamenti che gli rendono sempre più insostenibile il peso di un presente in cui, con il dileguarsi degli dèi, anche la bellezza, la grandezza e la profondità della vita sono venute a mancare: all'uomo sarebbe rimasta allora una

¹³ Calasso 2001: 34

¹⁴ Ivi: 44

parola senz'anima, poiché il linguaggio della scienza è assolutamente inadatto ad evocare nelle cose il fondamento sacro che esse hanno perduto. Il presente di Hölderlin è quello dell'assenza, del "non più" e del "non ancora"; in questo presente l'uomo è caduto in uno stato di miseria e di decadenza che solo un riavvicinamento alla dimensione del sacro può aiutarlo a superare. Tale cammino conduce necessariamente l'uomo in direzione dell'abisso perché solo nella parte più profonda dell'essere è ancora possibile trovare le tracce che portano impresso il passaggio della divinità.

Il transito degli dèi non lascia nulla di duraturo dietro di sé sulla superficie, per sua natura esposta a trasformazioni rapide e continue: qui il divino si manifesta in forme improvvisate, in sopravvivenze effimere e quasi inquietanti nel loro vagare senza meta. Il rapporto con la divinità deve coinvolgere e plasmare gli strati più nascosti, più inseparabili, più intrinseci all'essere, affondare in essi le proprie solide radici perché solo dopo aver preso coscienza dell'abisso, dopo aver fatto esperienza del fondo, l'uomo può, forse, trovare la via per risalire.

Su questo pensiero di Hölderlin si sono più volte incentrate le riflessioni di diversi intellettuali che occupano un posto di indubbio rilievo nel panorama letterario e filosofico spaziente tra la metà del Novecento e i giorni nostri. Senza pretesa di esaustività, compiamo di seguito un breve *excursus* occupandoci delle quattro figure che, tra le altre, ci appaiono come le più significative in relazione ai due principali quesiti su cui ci interroghiamo: quali sono, in sostanza, e come si manifestano i rapporti tra uomo e divinità nel tempo attuale?

1.1.1 Heidegger

Nel saggio *Perché i poeti?* Heidegger ritorna più volte sull'immagine di viaggio nelle profondità dell'essere, sorretto dalla convinzione che la via d'accesso all'abisso, solo luogo nel quale è ancora possibile trovare le tracce degli dèi che hanno disertato il mondo, sia la poesia pensante, *denkende Dichtung*, di Hölderlin; è partendo da qui che si può combattere la vera minaccia che investe l'essenza dell'uomo nel suo rapporto con l'essere perché la vera morte non è quella portata dalla bomba atomica, ma dall'ingannevole convinzione che, attraverso il controllo delle cose materiali, attraverso l'insinuarsi dell'oggettivo del dominio tecnico della terra e del governo delle energie naturali l'uomo possa raggiungere una situazione felice.

In *Perché i poeti?* Heidegger risale all'elegia di Hölderlin *Pane e vino* che si interroga appunto sul «... e perché i poeti [*Wozu Dichter*] nel tempo della povertà?»

Si chiede Heidegger: «Come potremo intendere la risposta che Hölderlin dà» visto che «oggi comprendiamo a stento la domanda? ¹⁵». Il filosofo tedesco ritiene che la parola «tempo», usata dal poeta romantico, si riferisca ad un'epoca di cui egli ancora sente di far parte.

Secondo Hölderlin, con la venuta e il sacrificio di Cristo, ha avuto inizio la fine del giorno degli dèi: «Da quando “i tre che sono uno”»: Ercole, Dioniso e Cristo, hanno lasciato il mondo, la sera del tempo mondano va verso la notte», scrive Heidegger; questo significa che

«non c'è più nessun Dio che raccolga in sé, visibilmente e chiaramente, gli uomini e le cose, ordinando in questo raccoglimento la storia universale e il soggiorno degli uomini in essa¹⁶»

Non solo dio e gli dèi sono scomparsi, ma si è anche spento lo splendore di dio nella storia universale e la povertà di «questo tempo» è talmente pervasiva da non avvertire la mancanza di dio come una mancanza. Il mondo viene così privato di ogni fondamento e l'epoca in cui questo accade pende nell'abisso. Per arrivare ad una svolta, per uscire da questa «notte del mondo» è necessario che ci sia qualcuno che raggiunga l'abisso, che la povertà più estrema raggiunga il suo apice.

In *Mnemosine*, composta poco dopo *Pane e Vino*, Hölderlin scrive:

...Non tutto
è ai Celesti possibile. Più presto giungono infatti
i mortali in fondo all'abisso.
Ma così avviene per essi la svolta.
Lungo è il tempo, ma si attua
il Vero¹⁷

La svolta potrà avvenire solo se gli uomini ritroveranno la propria essenza, ma tale essenza giace sul fondo dell'abisso ed è qui che gli uomini devono arrivare. L'abisso per l' Hölderlin dell' *Inno ai Titani* è il «tutto ritenente» ed è l'unico luogo in cui gli uomini privi di dio possono trovare «alcune tracce degli Dei fuggiti».

«Essere poeta nel tempo della povertà significa: cantando, ispirarsi alla traccia degli Dei fuggiti. Ecco perché nel tempo della notte del mondo il poeta canta il Sacro. Ecco perché, nel linguaggio di Hölderlin, la notte del mondo è la notte sacra¹⁸»

¹⁵ Heidegger 1968: 247

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Ivi: 248

¹⁸ Ivi: 250

La salvezza può venire solo da quei poeti “più arrischiati”, quelli che, proprio rendendosi conto della mancanza di salvezza, della perdizione, si incamminano verso la traccia del Sacro, cantando l’integrità della sfera dell’essere. La poesia diventa il luogo di riattuazione dell’origine del sacro, del momento in cui gli dèi vivevano nel mondo garantendo unità sintetica al pensiero. Richiamando l’origine sacra e gli dèi la poesia si fa fondamento dell’essere. Il poeta si pone in un tempo che non c’è più, che è quello in cui gli dèi abitavano il mondo e che non è ancora, ma che con il recupero del sacro rifonderà il rapporto esserci-essere. Heidegger considera Hölderlin come il precursore dei poeti nel tempo della povertà:

«Ma il precursore non dilegua nell’avvenire, bensì proviene da esso, nel senso che soltanto nell’avvento della sua parola si attua l’avvenire¹⁹»

1.1.2 Kerényi

Sulla centralità della poesia di Hölderlin connessa alla necessità per l’uomo di perseguire una «rivivificazione del rapporto col divino²⁰» riflette anche Károly Kerényi in più passaggi del suo testo *Il rapporto con il divino*; in particolare nel saggio *Essenza e attualità del mito* (1964), come aveva fatto Heidegger nel *Perché i poeti?*, egli rivolge l’attenzione al mondo moderno in cui i progressi della tecnica sembrano allontanare sempre più l’uomo da quella che il filosofo ungherese definisce «la genuinità» del mito.

In chiusura della sua analisi sul rapporto tra mito e tecnica Kerényi, dopo aver affermato che il mito della tecnica non può essere genuino in quanto privo di fondamento nell’essere, e dopo aver precisato che, comunque, trova il suo fondamento nella creatura umana che produce il male, proprio per spiegare l’origine di questo male scrive:

«sarà sufficiente sapere che l’uomo, secondo un’espressione di Schelling, è un “abisso di passato”. In Hölderlin si legge:

*Non tutto
possono i celesti. Sono infatti i mortali a giungere
prima all’abisso²¹»*

Si tratta degli stessi versi di Hölderlin che Heidegger aveva commentato nel saggio *Perché i poeti?*, ma assai diverso risulta il concetto di abisso kerenyiano, poiché per il filosofo ungherese esso va

¹⁹ Ivi: 296

²⁰ Kerényi 1991: 29

²¹ Ivi: 140

inteso non come abisso dell'essere, ma come abisso del proprio passato. Tale abisso custodisce l'elemento più antico, che è di origine arcaica e al quale può essere attribuito il significato di elemento che sta più nel profondo; ma la parte che sta nel più profondo dell'uomo non coincide necessariamente con il suo aspetto migliore o meno pericoloso. Per Kerényi, anzi, è da questa parte che nascono i «cattivi demoni delle mitologie» che sono il frutto della partecipazione dell'uomo al mito, ed è «l'uomo stesso che va guarito dai suoi demoni²²».

L'attenzione del filosofo, dunque, anche attraverso il dialogo che egli intrattiene con Jung e con Thomas Mann, è rivolta soprattutto al collegamento tra mitologia e psicologia del profondo, in un contesto in cui al termine “profondo” viene accostato un significato temporale: i fondamenti primordiali dell'animo umano sono anche un *tempo primordiale*, che è la vera sorgente del mito.

Egli considera la mitologia come un'attività particolarmente creativa, quindi anche artistica, della psiche, che non solo si può accostare alla poesia, ma interferisce con essa. Il suo oggetto è sempre qualcosa che sta al di sopra del narratore e di tutti gli uomini, ma si tratta di un qualcosa che può essere visto, sperimentato, o almeno colto in immagini. Kerényi riassume in due punti la condizione indispensabile per diventare oggetto della mitologia: essere superindividuale e saper riempire l'anima dell'uomo di immagini.

Alla domanda “cos'è la mitologia?” lo psicologo ungherese propone questa risposta:

«è un'arte contigua e interna alla poesia (gli ambiti di entrambe si sovrappongono spesso), un'arte che implica però un peculiare presupposto. Tale presupposto è materiale. Esiste una materia particolare da cui viene determinata l'arte della mitologia. E' appunto la materia a cui pensiamo quando udiamo la parola “mitologia”: una massa di antichi materiali tramandata e contenuta in racconti (*mythogíai* o *mythologémata*) che, pur essendo noti, non escludono ogni ulteriore modellamento, i quali trattano di dèi e di esseri divini, di combattimenti eroici e di viaggi agli Inferi, come Platone stesso li riassume²³»

Tre sono i punti fondamentali attraverso i quali si articola il pensiero di Kerényi sulla mitologia:

1. le divinità mitologiche «quali creazioni dell'uomo»: l'uomo antico che va incontro alla divinità incontra un mondo di dèi, ma non si tratta di un altro mondo, bensì dello stesso in cui vive. Sono dèi della vita, ma anche dèi della morte e di tutto quanto ci circonda e ad essi ci si rivolge attraverso la ripetizione di azioni religiose che, se da un certo punto di vista fanno perdere ad esse parte della loro vita, si rivelano indispensabili perché:

²² Kerényi 1994: 14

²³ Kerényi 2001: 20

«attraverso la ripetizione la vita perde forza, ciò che è vivo perde appunto la vita. E tuttavia in ogni ripetizione di un atto religioso resta un elemento creativo che non è più restituibile quando l'atto ha cessato di essere ripetuto²⁴»

2. il *sensu di festività*: Kerényi sottolinea come i momenti in cui l'elemento creativo si esprime siano chiamati "feste" e quanto sia necessario sondare l'essenza di questi momenti se si vuole cercare di comprendere la religione antica. Questo collegamento tra festa ed elemento creativo, era già stato indicato da Jakob Burckhardt e poi ripreso a Firenze dal giovane Aby Warburg durante i suoi studi sulla Ninfa fiorentina: Warburg, infatti, attinge all'affermazione di Burckhardt secondo la quale «le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all'arte²⁵».

Nel *sensu di festività* per Kerényi accade che il concetto di "sacro" si estenda da un luogo ad un determinato momento nel tempo: il carattere festivo che contraddistingue determinate suddivisioni temporali investe ogni cosa entro la sfera della festa, e per gli uomini coinvolti in essa e nella sua atmosfera rappresenta una delle realtà psichiche più significative e piene. Perché ci sia festa occorre che sopraggiunga qualcosa di divino grazie a cui diventa possibile ciò che altrimenti sarebbe impossibile. Si viene innalzati ad un piano in cui tutto è nuovo, splendente e primigenio, dove si sta con gli dèi ed anzi si diventa dèi, dove spira l'alito della creazione. Questa è l'essenza della festa e ciò non esclude la ripetizione, ma al contrario l'uomo, quando i segni della natura e della tradizione lo suggeriscono, sa parteciparvi di nuovo.

3. i concetti di *nómos* e di "evento": su di essi si fonda l'intera religione greca dell'epoca storica. È in base al *nómos* che si pensano e si venerano gli dèi: esso comprende il concetto di fede ma anche il compimento delle azioni di culto, che a loro volta presuppongono il mito. Gli dèi si manifestano attraverso apparizioni subitane, come accade nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, ma questo loro apparire non è un elemento rientrante nel culto:

«Diviene "evento" in un'atmosfera che non è meno festiva di quella del culto. La poesia, infatti, è festiva proprio in quanto è arte autentica e pura, e possiede realmente un carattere creativo.²⁶»

²⁴ Ivi: 47

²⁵ Gombrich 2003: 62

²⁶ Kerényi 2001: 100

Non si tratta però di un evento condivisibile dalla generalità degli uomini. Nell'*Iliade* Era dice «è arduo vedere gli dèi con perfetta chiarezza» e nell'*Odissea* «perché non a tutti si mostrano chiaramente gli dèi²⁷». Achille e Diomede riconoscono gli dèi: questa capacità è il privilegio e la conseguenza di una particolare forma di esistenza semidivina, ma è anche privilegio e conseguenza dell'arte poetica: il poeta, grazie ad una particolare attitudine e alla sua conoscenza della tradizione religiosa, nomina quella particolare forma del divino che le sta sullo sfondo. Il poeta diventa «l'uomo festivo²⁸» per eccellenza, colui che nel naturale riconosce ovunque il divino.

«La differenza fra il sapere di cui sono capaci anche i comuni mortali e quello che il poeta realizza è la differenza fra una visione quotidiana più opaca e una visione chiara, festiva²⁹»

Le riflessioni dello studioso ungherese lo avvicinano ad Heidegger per il ruolo centrale, si potrebbe dire insostituibile, che entrambi assegnano al poeta in quanto unico essere in grado di porsi sulle tracce degli dèi scomparsi, ma la diversità tra i due pensieri rimane sostanziale. In Kerényi non esiste il riferimento a quella dimensione speculativa della poesia, alla *denkende Dichtung* che è fulcro del pensiero di Heidegger, per il quale la poesia diventa il luogo di riattuazione dell'origine del sacro, estrema ultima possibilità per l'uomo di rifondare il rapporto tra esserci-essere, ritornando al linguaggio non categoriale, oscurato dalla concezione metafisica occidentale.

Kerényi, invece, con lo studio del mito intende riavvicinarsi ai fondamenti primordiali dell'animo umano e, attraverso il dialogo con Jung, indagare sui collegamenti tra mitologia e psicologia del profondo: «gli Dèi sono diventati malattie» ha affermato Jung, agiscono nell'inconscio come forze psichiche che determinano molti comportamenti umani.

Questa vicinanza tra Kerényi e Jung invita ad un collegamento quasi obbligato con gli studi del più importante psicologo junghiano tuttora vivente, James Hillman.

1.1.3 Hillman

L'intellettuale americano a partire dal *Saggio su Pan* degli anni Settanta fino alla più recente conversazione sull'*Anima dei Luoghi*³⁰ intrattenuta nel 2004 con l'architetto Carlo Truppi, ha concentrato la sua attenzione attorno al mondo dell'antichità classica con la riscoperta di un modello

²⁷ Ivi: 101

²⁸ Ivi: 102

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Hillman 2004

policentrico, in cui i nuclei sono costituiti dai vari dèi. Quei nuclei vivono ancora nell'uomo contemporaneo ed acquisiscono maggior forza e chiarezza quando vengono effettuate indagini che scavano nei disturbi psicopatologici.

Prendendo le mosse proprio dall'affermazione di Jung «gli Dèi sono diventati malattie» Hillman inizia ad indagare attorno al concetto di normalità psichica e lo sguardo che egli rivolge alla Grecia antica non è tanto diretto alla ricerca delle origini della nostra cultura, quanto a comprendere che cosa la Grecia racconti alla nostra psiche. In questo ritorno è insita la possibilità di una nuova partenza, quindi di una prospettiva futura, perché il guardare indietro ravviva la fantasia dell'archetipo *fons et origo*³¹.

Blumenberg afferma che il «il mito perseguiva l'assolutismo dell'abbattimento della realtà distribuendo un blocco di opaca potenza, che sovrastava o fronteggiava l'uomo, tra una pluralità di forze in conflitto l'una con l'altra fino al punto di annullarsi reciprocamente. Il vantaggio che derivava all'uomo dal semplice fatto della loro molteplicità non stava solo nella possibilità di proteggersi da una di esse per mezzo di un'altra, ma già nel vedere che all'inizio dei tempi ognuna era occupata, intrigata con un'altra³². In modo analogo, per Hillman la complessità politeistica greca allude alle nostre complicate e inesplorate situazioni psichiche, portando con sé un mondo immaginale infinitamente ricco e sfaccettato» Non si tratta, naturalmente, di un ritorno ad una «Grecia letterale», ma ad un paese *psichico*, che il Romanticismo ha riportato in vita dalla condizione di museo in cui si trovava. A parte Byron, che Hillman chiama «l'assurda – e fatale - eccezione» nessuno dei grandi scrittori che inventarono il culto della Grecia vi misero piede: né Winckelmann, né Goethe, né Hölderlin, Hegel, Heine, Keats e neppure lo stesso Nietzsche. Quella che dominava era l'immagine emotiva della Grecia, che attraverso un insieme non interrotto di miti continuava a rimanere nella coscienza:

«La Grecia permane come un paesaggio interiore piuttosto che come un paesaggio geografico, come una metafora del regno immaginale che ospita gli archetipi sotto forma di dèi. Possiamo perciò leggere tutti i documenti e i frammenti del mito rimasti dall'antichità anche come resoconti o testimonianze dell'immaginale. L'archeologia diventa archetipologia, più che una storia letterale essa rivela le esterne realtà dell'immaginazione, e ci parla di ciò che è in atto ora nella realtà psichica [...] La «Grecia» ci offre una possibilità di correggere le nostre anime [...] Noi usciamo completamente dal pensiero temporale e dalla storicità, e muoviamo verso una regione

³¹ Hillman 1977: 11

³² Blumenberg 1992: 37

immaginale, un differenziato arcipelago di ubicazioni, *dove* gli dèi *sono*, e non *quando* essi furono o saranno³³»

E' il ritorno alla Grecia che ci permette di riscoprire gli archetipi della nostra mente e della nostra cultura e la loro importanza per la nostra immaginazione. Hillman sceglie Pan come guida per il ritorno alla Grecia immaginale; il Dio Pan per lo psicanalista americano è morto quando Cristo è diventato il sovrano assoluto e da allora le due figure vengono descritte in inconciliabile opposizione giacché la figura del diavolo non è altro che Pan visto attraverso l'immaginazione cristiana. Il modo in cui Pan si manifesta in ognuno è guidato dalla personale coscienza cristiana e quindi dall'esperienza privata; in base a ciò cambiano le reazioni di fronte a eventi quali lo stupro, la masturbazione, il panico, l'incubo, l'attrazione delle ninfe e altri fenomeni collegabili a Pan.

E' il Nietzsche della *Nascita della tragedia* a fare da sottofondo al pensiero di Hillman. L'unico Dioniso/Pan veramente reale per Nietzsche appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe che lotta, erra, soffre, ma sa abbandonarsi all'ebbrezza preso nella rete della volontà individuale. Dal sorriso di questo Dioniso sono nati gli dèi olimpici, dalle sue lacrime gli uomini; egli ha la doppia natura di un demone crudele e selvaggio e di un dominatore mite e clemente. Il tentativo di annullarne il potere ha la sua origine in Socrate che non guarda con entusiasmo negli abissi demoniaci: la tendenza antidionisiaca con lui raggiunge espressione «inauditamente grandiosa».

Hillman mette in guardia dalle letture semplificate dei miti, nei confronti dei quali è necessario avere invece un approccio psicologico inteso come una «via psichica al mito, una connessione con il mito che proceda attraverso l'anima³⁴» perché solo in questo modo cessa di essere un artificio letterario, filosofico o religioso e diventa una realtà necessaria per la vita: «Non possiamo toccare il mito senza che ci tocchi a sua volta³⁵» .

Per Hillman Pan è tuttora vivo anche se la sua presenza si manifesta solo attraverso dei disturbi psicopatologici in cui «gli Dei rimossi ritornano come nucleo archetipico dei complessi sintomatici³⁶». E' l'immaginazione che rende possibile trasformare l'istinto: affinché il dio che ci rende pazzi possa operare in noi e guarire la nostra follia è necessario che ritroviamo ciò che Hillman chiama l' "immaginale" e cioè una capacità di percepire le immagini a cui la nostra storia culturale ha in qualche modo ostacolato l'accesso. Pensiero dietro il quale sembra di intuire un filo diretto con le analisi warburghiane sull'immagine: Aby Warburg, infatti, a partire dal *Saggio su Botticelli* del 1891 fino all'atlante della memoria warburghiana *Mnemosine*, attraverso l'analisi del

³³ Hillman 1977: 16

³⁴ Ivi: 29

³⁵ Ivi: 30

³⁶ Ivi: 47

Nachleben degli *eidola*, approfondisce lo studio del ritorno degli antichi impulsi attribuendone l'origine alla ricomparsa delle *Pathosformeln* rinascimentali. Sono esse, per lo studioso tedesco, il veicolo tramite il quale si attualizzano associazioni pagane che la Chiesa aveva tentato di eliminare. Anche nel pensiero di Hillman le figure antiche sopravvivono come forme del *pathos*, e questo aspetto nel *Sogno e il mondo infero* risulta particolarmente emergere: in esso l'autore dichiara di porsi una domanda iniziale: a quale «regione mitologica, a quali Dei, appartengono i sogni?»³⁷.

«Il saggio si pone come un esercizio di *epistrophe*, una reversione, un richiamare i fenomeni al loro retroterra immaginale. Una reversione secondo la *somiglianza* per riconnettere un evento alla sua immagine, un processo psichico al suo mito. Un cammino a ritroso rispetto a quello di Freud e di Jung, volto a stabilire un “ponte verso l'interno”³⁸»

Per Hillman nel sogno è la psiche che parla a se stessa nella propria lingua ed è necessario recidere ogni legame con il mondo diurno. Quella che oggi passa sotto l'etichetta di “creatività” dell'inconscio mira a nascondere i processi di distruzione e di morte che avvengono negli abissi dell'anima; in tali abissi il mito è quanto mai vivo ed è ciò che conferisce a concetti come “Inconscio” ed “Es” la loro vitalità e credibilità:

«la mitologia è una psicologia dell'antichità. La psicologia è una mitologia dell'epoca moderna [...] Noi moderni non abbiamo alcuna mitologia, in senso proprio, ma abbiamo sistemi psicologici, teorie congetturali sugli esseri umani nella loro relazione con forze e immagini più che umane, oggi dette campi, istinti, pulsioni, complessi³⁹»

Per Hillman uno dei principali motivi del nostro difficile rapporto con il mondo infero è costituito dalla prospettiva cristiana del mondo occidentale. Cristo è sceso nell'Inferno perché non dovessimo scendervi noi, così attraverso lui e la sua risurrezione la morte viene sconfitta.

«Con un solo, magistrale colpo, il cristianesimo tolse di mezzo il mondo infero e contemporaneamente lo rese orrifico, costituendolo come la perpetua alternativa alla via cristiana: bisognava scegliere, ma chi avrebbe scelto l'orrore?»⁴⁰»

³⁷ Hillman 2003: 12

³⁸ Ivi: 17

³⁹ Ivi: 36-37

⁴⁰ Ivi: 113

In questo modo «il mondo infero è finito nell'inconscio: è addirittura diventato l'inconscio⁴¹» e il sonno ci mette in contatto con i morti, gli *eidola*, le immagini. Inoltre un sogno non può avere un'unica interpretazione, un solo significato: la sua ambiguità risiede nella molteplicità dei suoi valori, nel suo intimo “politeismo”.

Invece il mondo diurno contemporaneo pare caratterizzato da un processo di segno inverso: il bombardamento di immagini che è uno dei tratti più tipici dell'odierna società occidentale, ha spogliato di senso l'immagine stessa che, in questo modo, rischia di perdere ogni autenticità e ogni potere di rappresentare l'anima. La nostra cultura sembra permeata dall'effetto anestetico della generalizzazione: è da questo appiattimento che, secondo Hillman, è necessario uscire per tornare all'animismo, al paganesimo e poter così stabilire un rapporto profondo anche con i luoghi diurni che abitiamo, affinché ciascuno si presenti con la propria individualità e non come spazio vuoto ed uniforme da occupare. La via di uscita dalla situazione è ravvisata da Hillman nella capacità dell'uomo di evitare una *Vana fuga dagli dei*⁴² e di vivere familiarmente e quotidianamente nel mondo irrazionale, spontaneo, mercuriale dell'alterità abbandonando il delirio primario della superiorità di soggettività e razionalità; nel riporre fiducia anche nelle cose che non sa leggere, imparando ad arrendersi per prima cosa all'arte, all'umorismo, alle voci dell'altro: molto meglio nutrire dubbi e paure nei confronti delle proprie certezze piuttosto che sospetti nei confronti dell'altro. Nel pensiero di Jung la connessione con gli altri uomini non passa attraverso la superiorità, che isola, ma attraverso la debolezza. I miti in cui compaiono gli Dèi sono colmi di comportamenti umani: litigano, imbrogliano, hanno ossessioni sessuali, si vendicano: la patologizzazione va quindi assunta come componente intrinseca di ogni complessità archetipica. Inoltre gli Dèi sono *athanatoi* e quindi la loro *infirmetas* è eterna. Le anomalie originarie degli Dèi vengono prima delle nostre, rendendo le nostre possibili. La morte di Dio, commenta Hillman, deriva dal suo stato di ottima salute che gli ha fatto perdere ogni contatto con l'«intrinseca *infirmetas* dell'archetipo». «Il ritorno alla Grecia» non va inteso, quindi, come «un estetismo romantico o simbolista. Ma, piuttosto come, «una discesa nella caverna⁴³».

1.1.4 Calasso

Il luogo oscuro, la «caverna» dove hanno finito per raccogliersi tutti gli dèi, come profughi della contemporaneità è dunque per Hillman l'informe massa psichica: cercando di penetrare, di trovare

⁴¹ Ivi: p. 85

⁴² Hillman 1991

⁴³ Ivi: 19

una via attraverso questo groviglio l'uomo può sperare di uscire da talune importanti patologie del mondo di oggi.

Questa riflessione, in una sorta di percorso circolare, ci riconduce alle *Weidenfeld Lectures* calassiane con le quali abbiamo aperto la nostra analisi. Nell'ottava e ultima sua lezione, *La letteratura assoluta*, scrive infatti l'autore:

«Contrariamente all'illusione moderna, le forze psichiche sono frammenti degli dèi, non già gli dèi frammenti delle forze psichiche. E, quando a queste soltanto essi vengono ricondotti, poiché non hanno più un'esistenza riconosciuta nei simulacri di una comunità o almeno in un canone di immagini, l'urto può essere violento, intrattabile se non con il lessico degradante della patologia. E' appunto quello il momento in cui la letteratura può diventare stratagemma efficace per far sfuggire gli dèi alla clinica universale e reimmetterli nel mondo, disperdendoli sulla sua superficie, dove hanno sempre soggiornato⁴⁴»

In modo simile ad Hillman, ed anche a Kerényi quindi, Calasso considera la psiche umana il luogo dove nella contemporaneità le tracce degli dèi continuano ad incrociare il cammino dell'uomo sulla terra; il nuovo impulso che Calasso imprime a questo concetto risiede nell' importante ruolo da lui assegnato alla letteratura e all' arte in genere, quali forme in grado, anche nel presente, di mantenere in vita gli dèi nel mondo. Tale ruolo sembra accresciuto anche rispetto a quello che era stato dallo stesso Calasso riconosciuto alla letteratura nell' *incipit* della sua prima lezione, *La scuola pagana*, in cui, più genericamente, affermava:

«Gli dèi sono ospiti fuggevoli della letteratura. La attraversano con la scia dei loro nomi. Ma presto anche la disertano. Ogni volta che lo scrittore accenna una parola, deve riconquistarli. La mercurialità, che preannuncia gli dèi, è anche il segno della loro evanescenza. Non sempre così era stato. Almeno, finché sussisteva una liturgia. Quell'intreccio di gesti e parole, quell'aura di controllata distruzione, quell'uso di certe materie e non di altre: questo appagava gli dèi, finché gli uomini ritennero di volgersi a loro. In seguito rimasero soltanto, come brandelli volanti in un accampamento abbandonato, quelle storie degli dèi che erano il sottinteso di ogni gesto. Strappate dal loro suolo ed esposte alla cruda luce nella vibrazione della parola, potevano anche apparire impudenti e vane. Tutto finisce in storia della letteratura⁴⁵».

Il momento di insanabile frattura tra gli dèi e gli uomini, secondo Calasso, non prende avvio dall'avvento e dalla morte di Cristo come in Heidegger e Hillman, ma già dalla guerra di Troia.

⁴⁴ Calasso 2001: 141-142

⁴⁵ Ivi: 15

Fino a quel momento gli dèi si presentavano agli umani come un “evento”, un’ apparizione subitanea, al pari dell’incontro con un bandito o del profilarsi di una nave all’orizzonte. Il concetto kerényiano di «evento» è di fondamentale importanza nel pensiero dell’autore delle *Weidenfeld Lectures* che afferma:

«[...]In questo Kerényi isolava la “specificità greca”: nel “dire di un evento: “E’ *theós*”. E quell’evento che si designa nella parola *theós* può facilmente diventare Zeus, che è il dio più vasto, onnicomprensivo, il dio che è il rumore di fondo del divino⁴⁶»

Il filosofo, infatti, in *Religione antica* afferma che «L’evento del sapere intuitivo può essere concepito in greco anche così: quando esso accade è dio⁴⁷».

Ma tra il pensiero di Calasso e quello di Kerényi esistono altri importanti punti di contatto: innanzitutto il ruolo di «uomo festivo» che entrambi assegnano al poeta rendendolo il solo che degli dèi possa ancora cogliere l’«evidenza».

«*Enarges* è il *terminus technicus* dell’epifania divina: aggettivo che contiene in sé il bagliore del “bianco”, *argos*, ma finirà per designare una pura indubitabile “evidenza”. Quella specie di “evidenza” che poi verrà ereditata dalla poesia. Ed è forse il tratto che la differenzia da ogni altra forma⁴⁸»

Prima della guerra di Troia quando Aiace Oileo incontra Poseidone travestito da Calcante lo riconosce dal modo di camminare, «dai piedi e dalle gambe» ma già con Odisseo avviene un cambiamento quando, rivolgendosi ad Atena, palesa la difficoltà del contatto con gli dèi: «Arduo, o dea, è riconoscerti, anche per chi molto sa». E nell’Inno a Demetra: «Difficili da vedere per gli uomini sono gli dèi⁴⁹». Gli dèi, racconta ancora l’*Odissea* non appaiono a tutti in «piena evidenza». Da questo momento in poi, secondo Calasso, il rapporto tra gli dèi e gli uomini sulla Terra non ha fatto che deteriorarsi, svuotandosi del senso più profondo e rimanendo formula destinata ad una progressiva e inarrestabile perdita di significato. Anche in tale contesto, però, ancora una volta è stata la poesia la sola a conservare la prerogativa di avvicinarsi al sacro, una prerogativa che, sebbene con coerenza e assiduità minori, neppure nel contemporaneo essa ha definitivamente perduto.

⁴⁶ Ivi: 17

⁴⁷ Kerényi 2001: 107

⁴⁸ Calasso 2001: 17

⁴⁹ Ivi: 16

Con l'avvento del tempo moderno il ruolo assunto dagli dèi, però, si è trasformato in consuetudine letteraria e i poeti dell'Ottocento e del Novecento, dai più mediocri ai più sublimi, non hanno resistito a scrivere qualche lirica in cui gli dèi vengano nominati:

«per secolare abitudine scolastica – o magari per sembrare nobili, esotici, pagani, erotici, eruditi. Infine per la ragione più frequente e tautologica: sembrare poetici. Che in una lirica venga nominato Apollo o invece una quercia o la schiuma del mare non fa grande differenza, né è molto significativo: sono tutti termini del lessico letterario ugualmente levigati dall'uso⁵⁰».

Il pensiero di Calasso si avvicina a quello di Kerényi anche per le riflessioni che egli affronta sul tema del raffreddamento del culto e del rituale nel tempo presente, condizione che incrementa ulteriormente la distanza tra uomo e dimensione del sacro. Nonostante questo inconfutabile stato di cose, nel contemporaneo non solo gli dèi continuano ad esistere, ma per il saggista italiano il loro numero si è moltiplicato. Essi sono, però, costretti ad apparire soprattutto nei libri «perché nel frattempo tutte le potenze del culto sono migrate in un solo atto, immobile e solitario: quello del leggere⁵¹». Il termine lettura va, però, inteso nella sua più ampia accezione: non solo una lettura che avviene sui libri, ma anche sullo schermo, fatta non unicamente di parole, ma anche di formule e numeri. Quel grande potere che sembra appartenere al computer, in realtà, risiede nella mente umana che si sta trasformando e dilatando per accogliere tutti i segni che legge attorno a sé. Mente e schermo insieme raggiungono potenzialità nuove e negli interstizi del teatro della mente si aprono caverne in cui i nomi degli dèi continuano a risuonare. Per l'autore delle *Weidenfeld Lectures* il mondo non è animato da alcuna intenzione di «disincantarsi fino in fondo, anche perché, se ci riuscisse, si annoierebbe troppo⁵²».

Proprio in questo mondo che non ha alcuna intenzione di «disincantarsi fino in fondo» Calasso vede iniziare quell'età che egli chiama della *letteratura assoluta*: essa prende le mosse all'interno dell'«Athenaeum» di Schlegel e di Novalis, ed è tale letteratura che, lasciando dietro di sé l'antica costruzione delle *belles lettres*, fugge verso un sapere che trova in se stesso il proprio fondamento e si espande oltre ogni confine. Da Hölderlin ad oggi, secondo il pensiero di Calasso, non si è verificato un fondamentale cambiamento in tutto questo; semplicemente il sociale ha continuato ad avanzare invadendo progressivamente vaste plaghe del religioso, ma una ristretta cerchia di riluttanti ha resistito a ciò, rimanendo unita attorno alla parola “letteratura”. Scrittori molto diversi e lontani tra loro quali Baudelaire, Proust, Hofmannsthal, Valéry, Yeats, Montale, Nabokov, Manganelli,

⁵⁰ Ivi: 16-17

⁵¹ Ivi: 29

⁵² *Ibidem*

Calvino, Canetti, Kundera, «tutti *parlano della stessa cosa*⁵³» ma soprattutto «sanno che la letteratura di cui parlano si riconosce, più che dall'ossequio a una teoria, da una certa vibrazione o luminescenza della frase⁵⁴». Il Nietzsche della "morte del sacro" poi, contrariamente a quanto espresso da Heidegger, rappresenta per Calasso «il primo tentativo di evadere dalla gabbia delle categorie di origine platonica e aristotelica⁵⁵» ma, anche se non si è ancora riusciti ad accertare cosa esista al di fuori della gabbia, lo studioso italiano sospetta che questa terra incognita sia animata da un grande girovagare di dèi che chiedono di essere ascoltati, e che l'uomo deve imparare ad ascoltare per evitare che nell'animo umano si scatenino forze psichiche di impatto devastante.

Il mondo odierno difetta proprio di questa capacità di ascolto, una capacità che certo non doveva mancare nel tempo antico se prendiamo come riferimento quell'immagine con la quale Calasso chiude la sua *Letteratura assoluta*: una coppa attica dell'epoca della guerra del Peloponneso su cui sono rappresentate tre figure: sulla sinistra un giovane che scrive su una tavoletta, più in basso la testa recisa di Orfeo che lo guarda e, a destra, Apollo con il lauro in una mano e l'altro braccio disteso verso il giovane che scrive:

«La letteratura non è mai cosa di un soggetto singolo. Gli attori sono per lo meno tre: la mano che scrive, la voce che parla, il dio che sorveglia e impone⁵⁶»

Calasso propone di chiamare questi soggetti l'Io Il Sé e il Divino: tra essi si instaura un processo di triangolazione continuo ed è da ciò che deriva «l'ambiguità della letteratura⁵⁷».

Colui che scrive sembra assorto nel suo mondo, la testa di Orfeo canta e sanguina perché «ogni vibrazione della parola presuppone qualcosa di violento». Apollo da un lato tiene l'alloro, dall'altro con il braccio:

«accenna qualcosa: impone? proibisce? protegge? Non lo sapremo mai. Però quel braccio teso, asse immobile al centro del vortice, investe e sostiene l'intera scena – e ogni letteratura⁵⁸».

⁵³ Ivi: 146

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ Ivi: 151-152

⁵⁶ Ivi: 158

⁵⁷ Ivi: 159

⁵⁸ *Ibidem*

2. QUALI DÈI OGGI?

2.1 La ricerca storico-religiosa

Concentrandoci ora sugli anni più recenti, accanto al sopra menzionato Calasso altri autori contemporanei quali Massimo Fusillo, Giorgio Agamben, Georges Didi Huberman, Ginette Paris, Umberto Galimberti solo per fare riferimento ad alcuni tra i più significativi, attraverso i loro scritti indagano su quanto nel presente sia sopravvissuto del mondo pagano, del perché sia sopravvissuto e delle forme o non forme, in cui è necessario cercare questo sopravvissuto. La comune convinzione che sta alla base dei loro saggi è che il mondo contemporaneo non appaia disposto ad andare verso il disincanto più totale.

A proposito di questi testi pare opportuno premettere due considerazioni:

- come essi non provengano dalla penna di “letterati”, ma si configurino, piuttosto, come saggi di “eruditi”; la differenza non appare però di sostanziale importanza se, accogliendo il pensiero di Roland Barthes, si concorda nell’intendere la letteratura come una «*mathesis*, un campo di sapere completo che mette in scena attraverso testi molto diversi tutti i saperi del mondo in un momento determinato⁵⁹».
- come tali testi non si occupino di ricerca storica attorno alla mitologia antica, ma compiano invece delle riflessioni riguardanti i temi e, soprattutto, le figure di divinità che, pur attraverso molteplici travestimenti e trasformazioni, non hanno ancora smesso di frequentare il mondo attuale.

Dai tali scritti emerge come le dèe e gli dèi troppo sicuri di sé e della propria identità non diano l’impressione di essere particolarmente graditi nel contemporaneo, insomma non appaiano “di gran moda”: flebili tracce o addirittura nessun indizio della presenza di un Giove, di un Marte, o di un Apollo; di una Minerva o almeno di una Venere *tout court*, in un tempo in cui gli ideali di successo e bellezza, di prestanza fisica e giovinezza, sono diventati modelli di riferimento ad ogni livello.

Le dèe e gli dèi che intellettuali e scrittori sembrano prediligere nel tempo presente condividono, invece, caratteri ambigui e contraddittori e si mostrano aperti a quei fenomeni di ibridazione e di contaminazione che li accomunano ad altri aspetti della società attuale, avvicinandoli ai quei risvolti più notturni e marginali della nostra psiche di cui abbiamo parlato soprattutto a proposito dell’opera di Hillman.

⁵⁹ Lavagetto 2005: 82

Tra le figure più ricorrenti nei recenti libri che si interessano di mitologia vi sono innanzitutto quelle di Dioniso e della Ninfa, ma ruoli di rilievo sono rivestiti anche da Hermes, Artemide, Hestia e Mnemosine. Riservando alla Ninfa ampia trattazione nel prosieguo del presente lavoro, ci occupiamo ora brevemente degli altri dèi che ancora non hanno disertato le vie del nostro tempo, iniziando da Dioniso, di gran lunga il dio più “vivo” nel contemporaneo.

2.1.1 Dioniso

Un lungo ed articolato viaggio attorno alla figura di Dioniso viene affrontato da Massimo Fusillo nel *Dio ibrido – Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*; ciò che interessa allo studioso è “riusare” le categorie del mondo dionisiaco (da lui identificate in irradiazione, contaminazione, possessione, fascinazione) per leggere alcuni fenomeni della contemporaneità e soprattutto per farne emergere i mutamenti nei paradigmi culturali. Perché Dioniso, molto più del suo doppio Apollo, nel nostro recente passato ha sedotto e incantato la letteratura, il teatro, il cinema? Dioniso è il dio dell’ambivalenza ed incarna la sintesi di pensiero ed emozione:

«Il nucleo profondo del mondo dionisiaco è proprio la coesistenza fra l’esplosione violenta della passione e la sua ricodificazione: fra il caos e il ritorno all’ordine, fra il magma e la sua espressione, fra i linguaggi non verbali del corpo, della musica, dello sguardo, e le strategie della retorica⁶⁰»

La cultura contemporanea ha, in diverse occasioni, sottolineato il valore etico delle emozioni che non vengono più considerate come un caos senza forma, ma si intrecciano, invece, ad ogni forma di pensiero. Con Dioniso le polarità si incrinano, ed è questo l’aspetto che ha determinato la straordinaria fortuna del dio nel Novecento. L’incontro con il dio è stato rivissuto e riletto come incontro con tutte le dimensioni che sfuggono al controllo razionale: il perturbante, l’alterità, il sacro.

«L’esperienza dionisiaca appare come il manifestarsi violento e dirompente di un modo di essere radicato in ciascuno di noi, che caratterizza molte esperienze umane e svariate rappresentazioni artistiche e letterarie. Un modo di essere che non può esistere allo stato puro, e che si ibrida continuamente con l’altro, quello incarnato dalla logica dominante⁶¹»

⁶⁰ Fusillo 2006: 8

⁶¹ Ivi: 19

Le Baccanti rispetto ad altre tragedie greche come *Medea* o *Edipo re* non godono di molta fortuna fino al Novecento: da un lato abbiamo il re Penteo che cerca di arginare la diffusione del nuovo culto da cui si sente anche attratto, dall'altro un dio che attua una vendetta iperbolica e distruttiva. Il centro è però costituito dal rapporto tra i due poli, fatto di attrazione latente, sottomissione masochistica, scambi di ruolo. Il fulcro drammaturgico delle *Baccanti* è individuato da Fusillo nel rapporto Dioniso/Penteo sviluppato in una chiave di reversibilità e di rovesciamento simmetrico che scompagina l'identità dei personaggi. Se Penteo appare travestito da Baccante, nel finale Dioniso esercita con freddezza lo stesso potere che era di Penteo.

Dioniso è un dio perturbante perché scardina tutta una serie di polarità primarie su cui si basano sia la vita individuale che sociale: rompe i confini, dissolve i legami, confonde separazioni e divisioni su cui si costruisce la lettura razionale del mondo.

Queste sono le principali polarità che, secondo l'esame di Fusillo, l'incontro con Dioniso ha messo in crisi, anche in riferimento al valore che rivestono per la nostra cultura:

- la nozione di identità individuale io/altro perché l'esperienza dionisiaca implica uscire dai limiti della propria persona, verso la follia, la possessione; uscire da se stessi per dissolversi in una forza estranea che si impossessa del soggetto;
- maschile/femminile (l'androgino, il travestimento). Dioniso è per eccellenza il dio ambiguo e androgino, adolescente femminile e sensuale dai lunghi riccioli. Il travestimento è un mitema presente nella saga di Dioniso: il dio si trasforma in una ragazza e in una serie di animali (toro leone pantera). Nel Novecento l'interconnessione tra abito e identità ha avuto sviluppi complessi, e Fusillo ricorda a questo proposito i queer studies che si indirizzano a dimostrare che la sessualità tende ad essere mobile e di confine. Il culto di Dioniso spezza in modo plateale la rigida separazione tra i sessi e la critica contemporanea riflette sul gender, cioè sulla natura culturale della sessualità;
- gioventù/vecchiaia: dopo il prologo recitato da Dioniso, giungono in scena Tiresia e Cadmo, che, travestiti da Baccanti, esaltano il potere del dionisismo: «Che bello! Ci siamo dimenticati di essere vecchi» dice Cadmo. La figura di Dioniso incarna un'energia primaria, una tendenza verso l'immortalità. Penteo si presenta come difensore della saggezza tradizionale contro il nuovo culto, ma alla fine sarà punito;
- corpo/mente: la storia della sperimentazione novecentesca è anche la valorizzazione dei linguaggi non verbali come gesto, danza, musica, mimo, immagine. Se da un lato il dionisismo è il culto della danza sfrenata e contagiosa, e di un'espressione violenta del corpo e della sessualità, dall'altro rientrano nella sua fenomenologia anche il ritorno all'ordine e allo stato normale e quindi pratiche rigorose di autocontrollo mentale;
- nativo/straniero: il dionisismo coinvolge anche l'identità sociale e collettiva mettendo in crisi una polarità che nella nostra cultura sta assumendo molto rilievo. Dioniso è in fondo il dio del nomadismo e dell'ibridazione tra le culture e dietro l'immagine di Dioniso che si finge barbaro, Fusillo vede un concetto chiave su cui riflette la cultura contemporanea e cioè l'«intrinsecità» dello straniero, il suo

essere dentro di noi. «Straniero interno» è anche l'artista che crea seguendo una prospettiva diversa dalla consueta, ma diventa anche l'inconscio da cui rifuggiamo;

- umano/animale (dall'omofagia al post-human) nelle *Baccanti* incontriamo scene di omofagia, pratica che è quanto di più lontano possa esistere dagli usi culturali greci. In tali scene viene sovvertita anche l'importante polarità culturale tra città e natura selvaggia e le seguaci di Dioniso lasciano la casa per correre al Citerone e cacciare le fiere a mani nude. Dioniso intrattiene un rapporto intenso e privilegiato con il mondo animale, in particolare è identificato con toro e serpente, uno della sfera «alta» vicino all'uomo, l'altro di quella «bassa» vicino alla terra e agli inferi. Nel Novecento il tema dell'animalità assume uno spessore inedito incarnando la dimensione dell'alterità e rappresentando una forma di comunicazione e di linguaggio non verbale, un vuoto di senso, un'epifania del sacro, un'allegoria del corpo e della sessualità, un'ossessione onirica;
- umano/divino (basso/alto). Se la polarità umano animale incrina i confini verso il basso, quella tra divino e umano li incrina verso l'alto: tutta la saga di Dioniso mostra una tensione umano divino, nelle sue epifanie.

È il 1969 l'anno del ritorno del dio: Jean Brun nel *Ritorno di Dioniso* di quell'anno collega la figura del dio con un ampio spettro di fenomeni sociali, culturali e di costume come il movimento hippie, l'uso di allucinogeni, il nomadismo, l'anarchismo e l'happening. Tutta la storia di Dioniso conosce un'alternanza tra lato oscuro e luminoso che invece nell'antico coesistevano come ambivalenza. Per Arthur Evans, in un saggio del 1988 il Dioniso moderno è diventato simbolo della liberazione gay. Diverse sono state le rappresentazioni delle *Baccanti* realizzate sulla scena e sullo schermo nel Novecento:

il primo è lo spettacolo che il 2 giugno 1968, due giorni dopo l'assassinio di Robert Kennedy, viene allestito in un garage di New York a cura di Richard Schechner e che rimarrà *sold out* per un anno chiudendo un mese prima dell'evento Woodstock.

E' poi Luca Ronconi che a Vienna nel 1973, a Prato nel 1977 e a Siracusa nel 2001 propone una radicalizzazione di alcuni tratti del mondo dionisiaco come possessione, follia, reversibilità dei ruoli tra Penteo e Dioniso, emersione del represso.

Wole Soyinka a Londra nel 1973 propone un ibrido tra la mitologia greca, la cultura yoruba e la simbologia cristiana. Attraverso la rivisitazione di quella tradizione che associa Dioniso a Cristo, a partire dal poemetto *Christus patiens* del VII sec d. C. fino al romanticismo tedesco e soprattutto a Hölderlin, dà vita ad una figura di Penteo che presenta un inedito spessore sincretistico.

Follia, animalità, feticismo sono i caratteri che contraddistinguono la rappresentazione teatrale che nel 1974 a Berlino propone Klaus Michael mettendo in bocca a Penteo brani di Wittgenstein. Questa versione segna una tappa fondamentale nella storia del dionisismo novecentesco in quanto enfatizza la visione barbarica e anticivilizzatrice di Dioniso soppiantando quella puramente vitalistica. Lo spettacolo va in cerca delle radici rituali e sacrali del teatro ed abbassa il conflitto primario fra ordine e caos alla dimensione di un trionfo narcisistico di un dio nevrotico.

Dioniso ritorna in Oriente e seduce anche il teatro giapponese: Suzuki Tadashi allestisce *Baccanti* a Tokyo nel 1981. Dello spettacolo il momento più alto, divenuto celebre, è l'urlo muto di Agave nella straordinaria performance di Shiraiishi. Nel 1994 lo spettacolo approda al Teatro Olimpico di Vicenza.

Nel 1991 Ingmar Bergman, ossessionato dal testo di *Baccanti* (che riemerge anche ne *Il volto* del 1958 e ne *Il rito* del 1967) ne allestisce una versione a Stoccolma. Il testo euripideo approda quindi al teatro musicale e al cinema (il *peplum* di Giorgio Ferroni e la rilettura di Jean Rouch tra documentario e fiction), infine anche l'arte visiva del Novecento ha ripreso e rielaborato numerosi motivi dionisiaci come l'androginia, il corpo, lo straniero, l'animalità e Fusillo ricorda, in questo ambito, le *performance* di Hermann Nitsch.

Fusillo rileva altri importanti aspetti della ricezione del mito di Dioniso nel XX secolo: le contaminazioni (in *Morte a Venezia*, da Mann a Visconti; in *Non dopo mezzanotte* di Daphne Du Maurier), la possessione nell'amplificazione dell'accezione distruttiva di Dioniso (nel pensiero e nelle opere di Georges Bataille), ma anche la fascinazione che esercita lo straniero sulla vita di una comunità, grande o piccola che sia (Bulgakov con *Maestro e Margherita*, *Sei gradi di separazione* la commedia di John Guare poi ripresa al cinema da Fred Schepisi). È proprio con la maschera perturbante dello straniero che Dioniso seduce tutti i membri di una famiglia borghese in *Teorema* di Pasolini.

Anche il mondo dell'arte si è di recente interessato alla figura di Dioniso con la mostra *Dyonisiac* che, riportando notevole successo di pubblico e di critica, è stata allestita nel 2005 nelle sale del centro Pompidou di Parigi. L'evento ha presentato opere di quattordici artisti ispirate al dio greco, unitamente ad una serie di eventi performativi. Il nucleo portante dell'operazione, che mirava ad individuare un nuovo percorso nell'arte contemporanea, stava nel rapporto fra il dionisiaco come momento dell'eccesso e della fluidità e la sua ricodificazione nell'opera d'arte attraverso frammenti e residui. La mostra era caratterizzata dalla presenza di un gran numero di opere basate sull'accumulo di rifiuti e oggetti antifunzionali, quindi agli antipodi rispetto all'energia vitale che accompagna Dioniso. Gli artisti hanno puntato sull'ambivalenza fra azione e opera, vita e arte, vitalismo e senso di morte. Da segnalare, per originalità di ispirazione e di allestimento, il lavoro di Christoph Büchel, *Minus*, in cui il visitatore, per vedere i resti di un concerto rock veniva introdotto in un'installazione a meno quaranta gradi. Di notevole impatto lo *stage* di Martin Kersels, *Model for a Dyonisiac*, in cui i rifiuti, avvolti in fascine si muovevano come in una danza.

Al *revival* contemporaneo di Dioniso si interessa anche Ginette Paris in *Hermes e Dioniso*⁶², partendo dalla premessa che il mondo odierno sia troppo complesso e profondo per essere colto solo attraverso la ragione umana e che l'universo non sia riducibile alla non contraddizione apollinea. Per l'autrice l'ambiguità del mito è paragonabile all'ambiguità del sogno il cui significato non può essere esaurito da un'unica interpretazione. Dioniso, come le altre divinità pagane, non ha senso se si esclude il corpo dalla nostra concezione della spiritualità perché è attraverso il corpo che si raggiunge l'estasi dionisiaca. In questo fenomeno è insita una rivincita delle forze dell'istinto su

⁶² Paris 2005

quelle dell'ordine, ma, come Fusillo, anche Ginette Paris mette in guardia dai rischi derivanti da un'eccessiva enfattizzazione degli aspetti del dio connessi con il divertimento sfrenato e la perdita di sé; è fondamentale trovare un equilibrio tra intensità di desideri, pulsioni e necessità di non esaurire un'energia vitale che deve essere indirizzata alla ricomposizione dell'ordine.

Tutte le storie mitologiche, afferma Paris, portano con sé misteri e vuoti da colmare, ma proprio questa imprecisione accende la nostra immaginazione. Ogni epoca può colmare i nessi mancanti, adattandoli alle necessità del periodo; per questo la mitologia pagana è ancora viva, perché ha saputo rispondere, secondo la coscienza del momento, alle domande poste dal mito:

«Dal Dioniso dell'antichità greca alla teoria psicosociale del ruolo si cerca sempre di cogliere una stessa realtà. Per capire oggi il senso della figura di Dioniso bisogna accettare che non è solo il dio del carnevale, del bacchanale e della tragedia, ma è presente nel cappello del capocuoco, nella toga del magistrato, nel vestito della sposa, nell'abbigliamento da jogging e nel completo blu scuro gessato dell'uomo d'affari. E' presente nell'ostentazione delle nostre acconciature, nella messinscena del nostro arredamento, nel bisogno che abbiamo di agghindarci. ...Ispira lo stile delle nostre crisi di pianto, crisi di nervi, crisi di rabbia, fornisce gli elementi per lo svolgimento del nostro cinema personale⁶³»

2.1.2 Hermes

Ginette Paris propone una rivisitazione delle antiche divinità greche, viste come entità psicologiche che possono orientarci per affrontare i problemi del mondo di oggi. La scrittrice e insegnante di Psicologia sociale e Mitologia al Pacific Graduate Institute di Santa Barbara afferma di essersi dedicata per venticinque anni, con trentacinque colleghi, ad una «divinità capricciosa e invisibile : la Comunicazione⁶⁴»: e si chiede perché il concetto di comunicazione debba essere più credibile o utile dell'immagine di Hermes che gli antichi trattavano come fosse la comunicazione personificata. Lo stesso ragionamento, sostiene Paris, perché non potrebbe essere esteso ad altri concetti astratti quali, ad esempio, desiderio, potere, ragione e passione?

Hermes e Dioniso hanno in comune il fatto di contrapporsi alla razionalità di Apollo e Zeus, avvicinandosi agli aspetti più notturni e marginali della nostra personalità.

Hermes, il figlio più agile che Maia ha dato a Zeus, possiede quell'intelligenza che congiunge astuzia e concretezza e mira ad annodare e sciogliere le relazioni, guida tutte le situazioni che

⁶³ Ivi: 173

⁶⁴ Ivi: 11

prevedono un passaggio e un cambiamento. Il mito di Hermes situa la comunicazione all'incrocio dei livelli di linguaggio dove la complessità rischia di diventare confusione:

«se Apollo si può simboleggiare con l'immagine di una freccia, il significato di Hermes si può cogliere al meglio con l'immagine di una rete⁶⁵»

Nella società attuale il commercio non avviene più sotto il segno di Hermes, se non nei paesi in via di sviluppo in cui i migliori mercanti sono ancora degli Hermes. Il loro fiuto per indovinare chi sono le persone con cui contrattano, che cosa sentono, di che genere è l' indecisione che le mantiene prudenti, la loro capacità di seguire il potenziale acquirente dappertutto, sono qualità che nel mondo occidentale si sono trasferite nella pubblicità. I pubblicitari geniali, secondo l'autrice, sono ancora degli Hermes che funzionano come degli artisti e non come degli scienziati. Accordare valore all'intuizione di Hermes non comporta la contemporanea ed automatica svalutazione dei mezzi scientifici; anzi, entrambe le componenti possono convivere e collaborare per migliorare e andare incontro alle richieste della società. Il bastone di Hermes è il caduceo, con sopra i due serpenti, che sono le forze contrarie che organizzate attorno a un asse portano equilibrio

Nei racconti mitologici Hermes porta agli umani la parola degli dèi, ma non è un semplice fattorino, piuttosto un ambasciatore: negozia il diritto di Priamo di recuperare il corpo del figlio vinto da Achille, svolge la missione di portare via Ulisse da Calipso e poi da Circe.

Metis è il nome che i greci davano a quella forma di intelligenza astuta che spesso è stata attribuita alle donne; essa, come sinonimo di prudenza, di riflessione e saggezza, è l'opposto del sapere deduttivo e della logica lineare di Apollo. Essenzialmente intuitiva, è ciò che oggi si chiama "intelligenza della situazione". Questa è l'intelligenza che Hermes ha ereditato direttamente da Metis, dea dell'infinita saggezza, prima moglie di Zeus; il re dell'Olimpo, avendo capito che l'intelligenza della moglie avrebbe potuto trasferirsi ai figli che in questo modo sarebbero stati in grado di contendergli la supremazia, inghiottì Metis prima che desse alla luce Atena:

«l'intelligenza femminile divenne allora letteralmente *underground*, perché Metis resta chiusa nel ventre di Giove. E' comprensibile che per sopravvivere questa intuizione sia diventata discreta, si sia rifugiata nell'intimo delle donne. L'ombra che ancor oggi sussiste a proposito della nozione di "intuizione" ha avuto origine da qui e ha continuato a crescere⁶⁶»

⁶⁵ Ivi: 13

⁶⁶ Ivi: 43

Risulta interessante notare che Dioniso ed Hermes, proprio per la loro ambiguità e vicinanza al femminile, sono i soli dèi che Ginette Paris avvicina ed ammette nel mondo “al femminile” al quale dedica la maggior parte dei suoi saggi.

2.1.3 Artemide Hestia Mnemosine

Attraverso tre saggi, dedicati a tre divinità femminili, Artemide, Hestia e Mnemosine, Paris prosegue la sua indagine sulle forme di presenza degli dèi nel mondo contemporaneo, affermando che «le divinità pagane» la attirano «proprio perché ciascuna si presenta perfetta e incompleta, divina e diabolica al tempo stesso, folle e saggia alla maniera dell'inconscio⁶⁷». Un'indipendenza femminile che non si senta sminuita dal sostenere al contempo il ruolo di “ragno” tessitore dei rapporti all'interno della famiglia e dal curare l'imperdibile lascito della Memoria: questi sono i valori del femminile la cui perdita avrebbe per Paris importanti conseguenze nel contemporaneo.

Nel primo scritto l'autrice si occupa di indagare il tipo di femminilità impersonata da Artemide, alla quale collega il grande valore di rappresentare una femminilità primitiva che non si definisce in rapporto all'amante (Afrodite), né al figlio (Demetra o Maria, Madre di Gesù), né al padre (Atena), né al marito (Hera). Lei è la sorella gemella di Apollo, e l'unica relazione che intrattiene con l'uomo è quella di fratello-sorella. Rivendica quindi quella dimensione di solitudine e femminilità primitiva che trova in sé stessa, e non nella relazione con l'altro, il suo motivo di esistere. La femminilità senza compromessi di Artemide assume oggi la forma di un femminismo radicale, che difende la femminilità al di fuori di ogni promiscuità. Ginette Paris vede un'affinità tra Artemide e Dioniso per la loro vicinanza al primitivo e al naturale.

In questa dimensione di naturalità rientra anche il momento del parto, ed Artemide, pur aiutando le donne a mettere al mondo i figli, si tiene ben lontana dalla maternità; inoltre il suo mito mescola continuamente la realtà della vita e quella della morte perché ogni vita che nasce comporta sofferenza e sconquasso nel corpo della donna. Solo l'uomo dionisiaco può partecipare in profondità ai misteri femminili perché Dioniso ha a che fare con le feste in cui le polarità si mescolano, in cui lacrime e gioia, sangue e vita, dolore e festeggiamento coesistono.

Partendo da Artemide, Ginette Paris, si dilunga in un'articolata esposizione del suo punto di vista circa alcune problematiche femminili di grande attualità; posizione centrale nella sua trattazione assumono i temi dell'aborto e dell'adolescenza femminile. Ampio spazio dedica anche al mito dell'Amazzone così come è stato ripreso da parte del femminismo radicale degli anni Settanta, e all'interno del mondo dello spettacolo ripercorre diversi tipi di immagini femminili, da quello di

⁶⁷ Paris 2002: 13

Wonder Woman a molti altri prototipi di donne battagliere e giustiziere. Inoltre, come protettrice della flora e della fauna, Artemide appare l'archetipo più direttamente coinvolto nel dibattito ecologico contemporaneo.

«si può comunque osservare il riemergere dell'ecologismo purificatore di Artemide e constatare che gli eroi e le eroine di Artemide sono oggi interessate all'ecologia. Una rinascita di Artemide sarebbe vivificante a livello collettivo non solo per l'ecologia, ma anche per ispirare agli adolescenti dei valori sessuali più ricchi di sfumature: quando l'incontro sessuale non ha più a che vedere con la libertà del desiderio amoroso ma con l'incapacità di dire no, vuol dire che è tempo che Artemide riprenda i suoi diritti⁶⁸»

Il secondo saggio è dedicato ad Hestia, definita da Robert Graves «la più mite, la più onesta e la più caritatevole delle dee dell'Olimpo⁶⁹». E' una dea che fa parlare poco di sé, non ama il cambiamento, è principio di stabilità e di pace. Si colloca al centro della terra, della casa, di noi stessi.

Paris si interroga sulle motivazioni che oggi spingono molte donne ad allontanarsi da quanto Hestia rappresentava e perché il fuoco centrale di un numero impressionante di case sia simbolicamente spento. L'archetipo di Hestia si anima dove la famiglia trova il suo centro, che può essere rappresentato in ciascuna casa da un posto diverso: vicino al frigorifero, alla televisione, al computer. Non è una dea associata al nutrimento, rappresentata invece da Demetra, ma è colei che presiede ai banchetti cementando la vita collettiva. Presso i romani Vesta presiedeva alla preparazione del pasto e a lei era consacrato il primo sorso e il primo boccone.

La vita di oggi ha allontanato Hestia dalle case e Paris sottolinea lo squilibrio che questo ha determinato nella vita sociale in genere; l'autrice, attraverso il libro di Nancy Foy *The Yin and Yang of Organisations*, sottolinea il fondamentale ruolo che in un'organizzazione riveste la persona "ragno", cioè chi tesse i legami, trattiene al centro e conserva l'informazione. Accanto a questa parte "stanziale" esiste quella che l'autrice chiama "farfalla" e cioè chi dispiega invece le sue energie all'esterno a vantaggio dell'organizzazione. Ragno e farfalla corrispondono alle figure di Hestia ed Hermes che, quando stanno in un rapporto di equilibrio tra loro, permettono di concentrare ed indirizzare l'energia delle molteplici reti umane.

Hermes rappresenta tutto quanto si sposta di continuo, Hestia privilegia ciò che conserva l'identità e la continuità. Durante il rito del matrimonio entrambi gli dèi erano presenti: Hermes presiedeva alla trasformazione della ragazza in sposa; per onorare Hestia la fanciulla portava nella nuova casa delle

⁶⁸ Ivi: 48

⁶⁹ Graves 1963: 64

bracci dalla casa di sua madre, ad indicare la continuità e la persistenza del legame. Qualcosa di questo è arrivato fino a noi nella nostra tradizione di introdurre nell'acconciatura della sposa "qualcosa di vecchio, qualcosa di nuovo e qualcosa preso in prestito". Nello stesso modo si conservano nelle case oggetti degli antenati che sostituiscono un culto inconscio a Hestia.

Paris espone quelle che, secondo la sua visione, sono alcune delle conseguenze che derivano dalla negligenza umana nei confronti di Hestia, quali:

- propensione dell'uomo verso il cielo, condizionato dall'ascensione cristiana, che offusca la possibilità di essere felici sulla terra;
- poca cura del nostro pianeta che è la nostra casa collettiva di cui ci sentiamo semplicemente ospiti;
- abbandono del "geocentrismo" anche psicologico, senza che sia stata trovata, fino ad ora, alcuna altra forma di vita.

L'ultimo dei tre saggi raccolti in *Grazia Pagana* è dedicato a *Mnemosine*.

Il tema della memoria è di straordinaria pregnanza in un contemporaneo in cui il valore di molti apparecchi elettronici è collegato alla loro capacità di immagazzinare e gestire dati e alla velocità con la quale le relative operazioni vengono svolte.

Gli antichi greci hanno personificato *Mnemosine* come una delle Titanesse, le gigantesche dee della creazione. *Mnemosine*, infatti, è all'origine di qualsiasi cultura, e il lavoro di Titanessa della Memoria è necessario alla conservazione di ogni collettività. Si tratta di un tipo di memoria che si situa esattamente all'opposto di quella informatica, che potrebbe rappresentarne il contrappeso ideale. Paris stabilisce un confronto tra memoria orale, scritta ed informatica.

In una cultura orale la memoria ingloba tutto il sapere ed è di questa memoria che gli antichi hanno fatto una dea. E' una memoria che non si occupa rigorosamente dei fatti e delle date e nemmeno della loro concatenazione lineare e causale; il suo fine è quello di evocare più che descrivere. E' una memoria in cui fattuale e simbolico, storico e mitico, fatti reali e sviluppi immaginari si connettono inestricabilmente. La memoria scritta e del computer, invece, si rivelano insufficienti a tramandare quel concetto di memoria che Esiodo nella Teogonia attribuisce a *Mnemosine* e che comprende la conoscenza «di ciò che è, di ciò che sarà, di ciò che fu». La memoria rappresenta un valore fondante di ogni cultura che va tenuto nettamente distinto dalla concezione di memoria oggettiva ed indistinta gestita dal computer. Nel trattare i dati in modo informatizzato è insito il rischio di porre tutto sullo stesso piano, di giungere quindi ad un livellamento in cui risulta difficile operare delle distinzioni.

L'artista rappresenta la figura che opera a più stretto contatto con *Mnemosine* e le sue figlie, cioè le Muse. A coloro che confondono il ritorno alla Grecia con un movimento reazionario di ritorno

all'indietro, a un'epoca prescientifica, de Benoist risponde «Si tratta di collegarsi con l'insuperabile e non con il superato⁷⁰».

2.2 Il Convegno “Il mito e il nuovo millennio” – Villa Piccolo, Sicilia.

Tra i molteplici segnali che dimostrano quanto sia ancora vivo l'interesse per gli antichi abitanti dell'Olimpo, particolarmente significativo ci appare il convegno che si è tenuto nel 2005 a Villa Piccolo, in Sicilia, dal titolo “Il mito e il nuovo millennio”. Si è trattato di un'articolata iniziativa che ha visto la partecipazione di più di trenta relatori i quali, pur nella specificità di ciascun intervento, hanno posto al centro della propria riflessione il valore del sostrato mitico come forza trainante lo sviluppo dell'umanità e il ruolo che da sempre arte e letteratura hanno avuto nel tramandarne la memoria:

«Un filo sottile, come quello di Arianna, ha attraversato immaginalmente il simposio, percorrendo valli e monti, storie antiche ed attuali, portando alla luce, come un archeologo, la testimonianza di una storia reale o immaginaria che ha permesso al pensiero di riflettere, approfondire, commentare, ampliare e confrontarsi con la diversità dell'Altro in un periodo storico in cui il rispetto e la tolleranza spesso vengono abbandonati e relegati ai margini di un agire sempre più frettoloso ed impellente⁷¹»

Il convegno, alla luce di questa riflessione, si è caratterizzato per due principali aspetti:

- per la variegata compresenza di contributi spazianti in ambito religioso, artistico, psicanalitico, antropologico, storico, letterario, filosofico;
- per aver posto al centro dell'indagine un concetto di mito che abbraccia civiltà e tempi enormemente distanti.

Si sono, infatti, susseguiti interventi riguardanti la concezione mitica egiziana, la cosmogonia e teogonia babilonese, la mitologia indiana, la *sura* XVIII del Corano, il Dio cristiano, ma il più nutrito numero di relazioni ha concentrato l'attenzione attorno agli dèi dell'antica Grecia e alle loro storie. Pur nella specificità dei vari interventi che si sono succeduti durante i due giorni del convegno, notiamo comunque un orientamento sottostante di carattere più generale, volto a

⁷⁰ Ivi: 51

⁷¹ Parodi, Testa 2006: 11–12

riconoscere l'esistenza di un territorio "fuori dal tempo e dallo spazio"⁷², in cui è ancora possibile incontrare gli dèi. Si tratta di un territorio di *pathos* e di esilio dell'anima, quello che Hillman ha chiamato il «fondo poetico della mente»⁷³.

Questo «fondo» è stato indagato dai partecipanti al convegno sotto più profili in cui ravvisiamo quattro principali nuclei tematici:

2.2.1 sviluppo di fervori settari nel contemporaneo:

Gilberto Mazzoleni nel suo intervento dal titolo *Reminiscenze mitiche e sollecitazioni mitopoietiche all'alba del terzo millennio* sottolinea come l'attenzione nei confronti delle storie degli antichi e dei popoli selvaggi non sia mai venuta meno nell'Europa moderna, ma che è stata dapprima la cultura romantica con il suo fervore filologico per il popolare, e poi l'impegno a ricostruire una storia evolutiva dell'umanità da parte dei fondatori delle moderne discipline etno-storico-religiose a fare del mito una sorta di denominatore privilegiato.

Questa funzione, pur con importanti modificazioni, non ha perso la sua efficacia nel presente e l'odierno sviluppo di molteplici fervori settari chiama in causa proprio alcune dinamiche appartenenti al mito:

«l'attuale proliferare di tanti fervori settari, più o meno orientati in senso spiritualistico e sacrifico, rivela due caratteristiche essenziali: da una parte un senso di disagio e insoddisfazione in settori anche egemoni della cultura contemporanea; dall'altra parte è un dato di fatto che questa diffusa inquietudine sollecita delle soluzioni radicali, fideistiche e che vanno comunque contro la storia, in quanto chiamano in causa funzioni e strategie proprie del mito»⁷⁴

Mazzoleni fa riferimento, in particolare, ai settarismi salvifico-apocalittici che ipotizzano catastrofi ambientali o uscite prossime e definitive dalla contingente realtà terrena e cita come esempio due movimenti attivi in tal senso in questi ultimi anni: l'Heaven's Gate, fenomeno tipicamente statunitense e le Congreghe di Lilith che di recente si sono diffuse anche in Italia.

Anche Maurizio Nicolosi, nel suo contributo *Libertà e destino: il potere del mito nella storia personale e collettiva* si concentra sul moltiplicarsi degli "idoli" nel contemporaneo, e ravvisa in questo fenomeno il punto di fuga con cui l'uomo cerca di reagire all'exasperazione e alla diffusione della mentalità neopositivistica; punto di fuga che, per l'autore, sta portando l'uomo, che

⁷² Stroppa 2006: 195

⁷³ Ivi: 194

⁷⁴ Mazzoleni 2006: 43

ormai non crede più in Dio, non a smettere di credere in qualcosa, ma piuttosto a cominciare a credere a tutto, indiscriminatamente. Appare significativo che in un'epoca come la nostra pervasa da una tecnicizzazione a tutti i livelli, esista un interesse ed un rispetto per il mito che erano scomparsi nelle generazioni precedenti, ma Nicolosi appunta la sua attenzione sul pericolo, insito nel contemporaneo, di una rivisitazione del mito come una modalità per sfuggire all'angoscia del presente, che difficilmente potrebbe quindi riportare la vita dell'uomo dentro un orizzonte di senso e di significato. Egli cita Jung e Pavese che, nel 1950, pur in ambiti diversi avevano espresso una simile preoccupazione. Jung in occasione della quarta ristampa dei *Simboli della trasformazione*, vi premette una prefazione di contenuto affatto diverso dalle precedenti che lo conduce ad interrogarsi sul senso della vita con o senza il mito e scrive: «Dovevo sapere quale mito, conscio e preconcio, mi plasmava, da quale rizoma traevo origine⁷⁵». Dall'altro lato Cesare Pavese a fine maggio 1950 pubblica su «Cultura e realtà» *Il Mito*, un saggio che viene avversato dagli intellettuali della sinistra in cui il poeta militava. Nell'articolo Pavese si occupava del rapporto tra mito e poesia, ripercorrendo il tempo della propria personale infanzia tra ricordi, luoghi, sentimenti.

I due intellettuali pervengono, però, a conclusioni diverse; per Jung la coscienza del mito è un fattore stabilizzante che connota creativamente il senso della propria esperienza, per Pavese il mito rende possibile la poesia, ma quando questa ha preso forma il mito si è spento come accade

«a un mistero che non è più tale. Allora comincia la vera sofferenza dell'artista: quando un suo mito si è ormai fatto figura, e lui, disoccupato, non può più crederci ma non sa ancora rassegnarsi alla perdita di quel bene, di quell'autentica fede che lo teneva in vita, e la ritenta, la tormenta, se ne disgusta⁷⁶»

Con Jung e Pavese ci troviamo di fronte a due personalità accomunate dalla convinzione dell'ineluttabilità di un rapporto con il mito che non si può interrompere perché i miti appartengono agli elementi strutturali della psiche dell'individuo; aprono, inoltre, i problemi quotidiani ad una dimensione transpersonale, che viene a coinvolgere la sfera del collettivo.

2.2.2 indagini sul rapporto tra mito e femminile:

Già i titoli di diversi contributi al convegno quali *Tracce di antichi miti nell'epos femminile moderno: Kore, Persefone, Psiche, Il Femminile con gli occhi delle dee, Valenza iniziatica*

⁷⁵ Nicolosi 2006: 483

⁷⁶ Ivi: 484

dell'immagine femminile, Letteratura femminile e mito dell'individuazione, Penelope in alcuni romanzi contemporanei, Isola di Calipso – Il femminile che incanta, tra verità e inganno, palesano quanto sia centrale l'indagine sul rapporto tra mito e femminile.

Grande attenzione è rivolta alle figure di Demetra, Kore e Psiche e, quindi, al rapporto tra femminile e mondo infero:

«Parlare di mito del femminile oggi, significa riferirsi a un mondo fatto non di oggetti reali e concreti ma di una realtà immaginale dove collocare, o meglio ri-collocare la posizione del femminile. Per far ciò, innanzitutto, è opportuno dedicare la nostra attenzione al mito del femminile, in particolare a quello nella donna, e quindi a quegli aspetti che implicano un contatto con le forze primordiali della vita, con i segreti della natura, con l'inconscio, attraverso uno sguardo depurato da una coltre di proiezioni accumulate nel corso degli anni da una visione monoteistica e monotematica⁷⁷»

Nel mito di Persefone, Kore riesce a superare il suo stato di innocenza e inconsapevolezza di sé, rompendo, grazie all'aiuto di Ade, la campana di vetro dove era imbalsamata la sua giovinezza: è questo un percorso attraverso il quale si snoda, anche nel presente, il significato dell'essere donna; a meno che la donna non decida di fare la scelta di Artemide, quella cioè di privilegiare la valorizzazione della parte cognitiva del Sé con la rinuncia alla femminilità legata alla procreazione e quindi al rapporto con l'elemento maschile.

Un' emblematica relazione tra elemento femminile e maschile viene analizzato da Carla Stroppa nel saggio *L'isola di Calipso – Il femminile che incanta, tra verità e inganno*: l'incontro con Calipso nel contemporaneo può significare l'incontro con il fondo poetico della mente, ma è un momento in cui è necessario che l'Io sia più che mai vigile affinché le suggestioni dell'anima vengano espresse attraverso un linguaggio intelligibile:

«Calipso rappresenta allora un aspetto centrale dell'anima narrante (il femminile che incanta) di un uomo come Ulisse, che solo alla fine di una lunga e travagliata circoambulazione attorno alla psiche nella sua interezza, incontra se stesso come persona di sesso maschile conforme al modello paterno⁷⁸»

Nel giardino Ulisse e il padre Laerte si parlano a cuore aperto:

⁷⁷ Artale, Pollicina, Msciumarra 2006: 247

⁷⁸ Stroppa 2006: 212

«Ma il mito suggerisce che tale commossa verità maschile non sarebbe stata possibile se Ulisse non avesse conosciuto l'inganno, l'amore e la solitudine radicale di Calipso, che abita il Centro più lontano del mondo. E' lei che dall'isola di Ogiogia offre il filo ai suoi racconti, modula la sua voce narrante, seduce e incanta con le sue sublimi contraddizioni⁷⁹».

Carla Stroppa nota come, accanto alla tendenza generale a demitizzare la vita, non siano pochi i pensatori a saper accogliere l'invito di Psiche ad intraprendere percorsi labirintici che aprono a una percezione sacra dell'esistenza e molti tra gli autori più originali di Otto e Novecento quali Melville, Yeats, Thomas Mann, Attilio Bertolucci, Jung e Hillman si sono inoltrati su questo terreno che è «lambito dalle correnti profonde del tempo e attraversato dall'eco delle voci differenti del sapere che il tempo stesso porta con sé⁸⁰».

2.2.3 rapporto tra mito e tecnica:

Carmelo Romeo in *Conoscenza, razionalità e mito della tecnica*, evidenzia come, nel contesto dei progressi della conoscenza, il mito non abbia subito una marginalizzazione, ma sia anzi stato oggetto di una eccezionale ripresa di interesse. Pensatori come Malinowski, Freud, Jung, Eliade, Cassirer, Levi-Strauss e altri, portando il dibattito culturale su temi quali il rapporto tra mito e natura, tra mito e società, tra mito e inconscio, tra mito e sogno, tra mito e linguaggio, hanno permesso l'affacciarsi di un diverso atteggiamento della cultura nei confronti del mito che cessa di essere considerato racconto o metafora, o più spesso come residuo di espressioni del passato prive di valore per l'uomo moderno.

Non è un caso, continua Romeo, se la riflessione filosofica più recente si occupa proprio del rapporto tra esistenza e tecnica:

«Emanuele Severino, Umberto Galimberti, Gianni Vattimo, tra gli altri, hanno efficacemente intessuto, sulla scia di Heidegger, un discorso sull'essenza della modernità additandone alcuni tratti significativi: il rapporto tra tecnica e radici della violenza (Severino), la vocazione totalitaria della tecnica (Vattimo), la tecnica come rottura del quadro mitico (Galimberti)⁸¹»

Non di rapporto tra mito e tecnica, ma di tecnicizzazione del mito si occupa, invece, Mariolina Graziosi nel suo saggio che prende lo spunto dal già citato *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* in cui Kerényi parla di «miti fabbricati per le masse, divenuti veicoli dei moti politici e, soprattutto,

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ *Ivi*: 193

⁸¹ Romeo 2006: 297

al servizio della forza, della violenza e non della verità⁸²». Il linguaggio simbolico del mito viene, cioè, trasformato in un codice ed il suo potere evocativo è strumentalizzato per veicolare un messaggio ideologico. Il caso più tipico di questo uso del mito è rappresentato dai regimi totalitari, in cui l'ideologia, trasformata in religione, mira a far perdere al regime la sua storicità affinché assuma i tratti tipici del mito: l'a-temporalità e l'a-storicità. La Graziosi esemplifica con il mito di Demetra e Kore questa modificazione strumentale per dimostrare come, durante la dittatura di Mussolini, anche nel mito della madre fascista fosse fondamentale il rapporto madre-figlio; qui però il sacrificio del figlio non aveva come scopo la sua emancipazione, ma l'accettazione della guerra, presentata come sacrificio della propria vita per distruggere il nemico.

La tecnica sconfinava poi nell'iper-tecnica nel curioso e convincente esame che Daniele La Barbera affronta per cercare quel "fondo" che più distingue e disorienta il nostro tempo rispetto a tutte le epoche precedenti: la «grande Rete della civiltà globale⁸³». In una contemporaneità che sembra dominata dal transitorio, ripetibile e rivedibile in tutte le sfere egli afferma che:

«la tendenza a metaforizzare la Rete non è certo casuale; innanzitutto la necessità di esprimere il senso di questa straordinaria infrastruttura tecnologica attraverso modalità analogiche e simboliche può avere il significato di colmare con la metafora la distanza tra l'oggetto e la sua comprensione; esiste cioè una discrepanza tra la familiarità con la quale la Rete è entrata nell'uso comune e abituale di molte persone e la difficoltà a comprenderne in maniera dettagliata non solo i complessi meccanismi di funzionamento che la supportano, ma anche le molteplici possibilità operative e funzionali. L'attività fantastica che si esprime nella metafora mitiga quindi la durezza dell'apparato tecnico e consente un approccio conoscitivo mediato; dove l'attività razionale trova dei limiti difficilmente sormontabili sappiamo che l'immaginazione può fornire un appiglio per aggirare l'ostacolo conoscitivo e dare in tal modo nuova forma al pensiero, aiutandoci a vedere la realtà in maniera più chiara⁸⁴»

La Barbera sottolinea come per descrivere Internet e tutto quanto gli gravita attorno non siano stati coniati, se non in pochi casi, dei termini nuovi e molto più spesso ci si esprime attraverso metafore, in un linguaggio per immagini che tende ad accostare concetti e realtà affini all'immaginario individuale e collettivo, attraverso nessi associativi spesso inconsci.

Tra le innumerevoli metafore della Rete, le più affascinanti sono quelle di tipo biologico in cui proprio la struttura del corpo umano, con il suo complesso funzionamento costituisce il primo

⁸² Graziosi 2006: 278

⁸³ La Barbera 2006: 261

⁸⁴ Ivi: 262

modello per cercare di spiegare il fenomeno della comunicazione globale; si parla così di rete neuronale, di effetto farfalla che si ripercuote sull'intero organismo, di virus e di antivirus:

«Le metafore biologiche della tecnologia e della telematica in particolare avrebbero dunque, ancora una volta, lo scopo di smussare l'enorme attrito cognitivo che questi processi determinano quando la mente umana tenta di comprenderli⁸⁵»

Qualsiasi cosa accada in qualsiasi parte del corpo umano va ad influenzare altri organi e tessuti allo stesso modo in cui "l'effetto farfalla" diffonde i suoi effetti nel villaggio globale.

La Barbera passa quindi in rassegna altri ambiti che permettono di stabilire delle connessioni tra Internet e il mito, iniziando dal concetto di labirinto e dal mitologema di Arianna. Nell'antica Creta, il *labrys* era l'ascia usata per scavare nelle miniere e quindi il labirinto nella sua etimologia si collega con le «"profondità dell'esistenza"⁸⁶».

Così entrando nella Rete ciascuno traccia il proprio sentiero, procede, ha l'impressione di perdere l'idea di centro e di stabilità. Internet si propaga come un'infinita ragnatela, come il labirinto costruito da Dedalo a Creta. La Rete è tessitura, ordito, tela ed è in questo ambito che l'uomo del terzo millennio intesse la sua personalissima maglia virtuale. Penelope tesseva di giorno e la notte scuciva, nella Rete si cuce, si attivano delle connessioni, si producono pensieri e informazioni ma succede anche l'esatto contrario: si sciolgono i nodi, si disgiunge, si disattiva. Tutto risulta estremamente mobile e fluttuante, un immenso mare in cui, appunto, si "naviga", e il mare, come sottolinea La Barbera, è una delle metafore più note e pregnanti della rete: ha in sé l'idea di superficie e di profondità, di luce e buio profondo, di mobilità e di uniformità.

Il saggio continua con uno sguardo all'idea di "villaggio globale", fantasia che proviene dalla notte dei tempi, quando gli antichi attraverso reti stradali e rotte marittime cercavano di costituire un'unica cultura globale. E su un'immagine ancor più fantastica il saggio si conclude:

«La *koinè* ellenistica, il latino, ma anche l'inglese e l'esperanto, nati da questa esigenza, richiamano direttamente alla mente il processo di digitalizzazione; esso infatti rende omogenee tutte le rappresentazioni perché tutte sono riconducibili a un bit. Sembra così realizzato il mito della biblioteca universale, la nuova Alessandria digitale, simile alla fantastica biblioteca di Babele, la biblioteca descritta da Jorge Luis Borges, che coincide con l'intero universo⁸⁷»

⁸⁵ Ivi: 263

⁸⁶ Ivi: 265

⁸⁷ Ivi: 269

2.2.4 tempo d'eclissi

Tempo d'eclissi è il significativo titolo del contributo di Maurizio Nicosia al convegno. Nell'*incipit* egli si pone una questione di capitale importanza:

«Il mito è davvero un'esigenza insopprimibile dello spirito umano? O rappresenta, più semplicemente, un momento della storia della coscienza? Dinanzi a questa domanda Kavafis non avrebbe esitato:

Se abbiamo abbattuto le loro statue

Se li abbiamo scacciati dai loro templi

Non per questo gli dèi sono morti⁸⁸ »

Nella nostra società disillusa e orfana di tanti valori, Nicosia sente la necessità di cercare una risposta che non sia provvisoria ed informa che la sua «asciutta risposta» non è altro che una constatazione: «è tempo d'eclissi». Il mito, come già visto soprattutto in Kerényi e Calasso non è solo narrazione, ma si intreccia inestricabilmente con riti e culti, non chiede solo ascolto, ma innanzitutto partecipazione.

Per Nicosia l'eclissi del mito ha inizio in un tempo molto anteriore a quello della nascita del pensiero scientifico: l'inconciliabilità tra la fede monoteista e la pluralità presente nel mito si rivela pienamente nel momento in cui Mosè scende dal Sinai con le tavole della legge ed il vitello d'oro viene bruciato. Da quel momento le immagini vengono bandite e costrette all'esilio e questa proibizione è già una condanna del mito:

«Lo svanimento delle immagini, della loro polisemia, della loro atemporalità ha sottratto al mito fondamento e funzione: ad abbozzare una grammatica del mito, coglieremmo nelle immagini la morfologia, e nella ripetizione la sintassi che le organizza. Retorica e poetica sono tutt'uno. L'ossimoro, ovvero l'unione degli opposti, è origine e meta della narrazione mitica: essa narra *nel* tempo, perché costretta alla sequenza narrativa, ciò che al tempo si sottrae con l'eterno ritorno. E' con la ripetizione incessante officiata dal rito che il mito s'assicura d'indicare nel senza tempo origine e meta dell'universo. Tramite l'eterno presente il mito innesca una terapia contro la morte⁸⁹»

Il saggio si chiude sull'immagine in cui Cristo muore per poi risorgere: in questo modo ciò che nel mito era evento ciclico diventa evento unico ed irripetibile, che l'uomo può commemorare ma non

⁸⁸ Nicosia 2006: 333

⁸⁹ Ivi: 336

vivere in prima persona. Il “tempo d’eclissi” di cui parla Nicosia è ogni giorno sotto gli occhi di chiunque non si lasci abbagliare dall’effimero di altre luci che predominano nel contemporaneo.

Iniziative come quella di Villa Piccolo, però, accanto ad altre che in modo analogo si interrogano sul rapporto uomo/mito nel contemporaneo, costituiscono un confortante segnale di quanto l’eclissi di cui parla Nicosia si configuri, appunto in quanto eclissi e non scomparsa, come un fenomeno che non presenta, a tutt’oggi, i caratteri del definitivo.

Pur nella scarsa luce di un’eclissi da cui non si intravede via d’uscita, e in un tempo molto più povero del tempo di Hölderlin, qualche poeta o artista o erudito nel contemporaneo non smette di inseguire le tracce del sacro: lo fa anche semplicemente chiedendosi se tali tracce ancora esistano.

2.3 «I miti del nostro tempo»⁹⁰

Sulla stessa lunghezza d’onda di quanto discusso nel Convegno di Villa Piccolo sembra porsi *I miti del nostro tempo*, il libro che Umberto Galimberti ha appena dato alle stampe (novembre 2009) ad ulteriore riprova di quanto nel contemporaneo l’interesse per la mitologia rimanga più che mai vivo. In copertina colpisce l’emblematica opera dello scultore inglese Marc Quinn, *Sphinx* (2005), in cui una delle icone della bellezza moderna, la top-model Kate Moss, ritratta in un’originale posa yoga, assume le sembianze di una figura eroica, totemica, quasi ultraterrena. Marc Quinn, artista molto noto anche in Italia, ha di recente (22 maggio-27 settembre 2009) esposto le sue opere presso la Casa di Giulietta a Verona in una personale dal titolo *Il Mito*. La sua *Sphinx* in bronzo colorato bianchissimo richiama il candore e la perfetta levigatezza dei marmi di Canova, e l’acrobatico incrocio di braccia e gambe con cui la figura si presenta ci sembra evocativo dell’abbraccio di *Amore e Psiche* dello stesso Canova, ma con una fondamentale differenza: non si tratta più di due figure teneramente allacciate, ma del groviglio degli arti di un’unica figura che, in qualche modo, sembra bastare a sé stessa.

Molteplici sono i miti che Galimberti passa in rassegna attraverso il suo libro, suddiviso tra «miti individuali» quali il mito «dell’identità sessuale», «della giovinezza» «della felicità» «dell’intelligenza» «del potere» e «miti collettivi» quali il mito «della tecnica» «delle nuove tecnologie» «della razza» «della globalizzazione» «della crescita». La figura in copertina ci pare quanto mai adatta a restituire la visione individualistica che nel contemporaneo si pone alla base dei miti messi in luce dall’autore; se questa caratteristica emerge in chiaro per quei miti da lui definiti «individuali», per quelli «collettivi» ci troviamo a confrontarci con la stessa nozione di

⁹⁰ Galimberti 2009

individualismo estesa, invece, ad una razza, ad una casta, ad una minoranza privilegiata, in più casi alla gigantesca figura dell'Occidente.

Il libro di Galimberti, già dal titolo - *I miti del nostro tempo*-, stabilisce un intuitivo richiamo a *Miti d'oggi* di Barthes, opera scritta tra il 1954 e il 1957, che in modo memorabile colleziona una serie di osservazioni sulle cose e sulle situazioni più disparate: una gara ciclistica, un incontro di *catch*, un articolo della stampa femminile, il congresso mondiale dei produttori di detersivi, la bistecca e le patate fritte, il viso della Garbo, il matrimonio della regina Elisabetta, il cervello di Einstein, etc. Nella seconda parte, *Le mythe, aujourd'hui* il critico sistematizza il suo pensiero, iniziando con il porsi una domanda: «Che cos'è un mito oggi? Darò subito una risposta molto semplice, che si accorda perfettamente con l'etimologia: *il mito è una parola*⁹¹» afferma Barthes, e di seguito costruisce la sua teoria del «mito come sistema semiologico⁹²».

Mentre Barthes mette insieme una nutrita serie di “lampeggianti” ed imprevedibili capitoletti, l'approccio di Galimberti avviene attraverso tematiche più ampie, cui assegna a priori l'etichetta di “mito”: nella parte che egli riserva al “mito della moda” la presenza di Barthes si fa preponderante in quanto il capitolo si apre su una citazione dal *Sistema della moda* (1967) e, passando attraverso vari riferimenti interni, si chiude poi sulla constatazione presa a *Miti d'oggi* che, nel contesto contemporaneo in cui la moda tende ad abolire le differenze sessuali, «la leggibilità perfetta della scena, anzi la sua *messa in scena*, ci dispensa dal ricevere profondamente l'immagine nel suo scandalo⁹³».

Il dialogo sul mito affrontato oggi da Galimberti può ancora nutrirsi delle parole profetiche di un insuperato Barthes che, con tono ironico e disincantato, ha visto in embrione le potenzialità destabilizzanti di quei “falsi” miti la cui «*messa in scena*» ora appare talmente naturale da venire scambiata spesso per una novella “figlia della Necessità”.

⁹¹ Barthes 1994: 191

⁹² Ivi:193

⁹³ Galimberti 2009: 114

II° Capitolo

GLI STUDI SUL RINASCIMENTO E IL MONDO CLASSICO

1. IL “MITO” DEL RINASCIMENTO

Premessa

Verso la metà del XIX secolo nasce e si diffonde in Europa un'immagine del Rinascimento che, anche se verrà poi ridimensionata da successivi studi di specialisti in medievistica, rimarrà comunque viva a significare un periodo di straordinaria “rinascenza” di arte, letteratura e di diverse altre attività umane. Un nutrito gruppo di intellettuali ed artisti con vocazione cosmopolita contribuisce alla formazione di tale immagine; essi, nei loro frequenti incontri in salotti privati e Caffè alla moda, così come attraverso i loro scritti, manifestano la spiccata e condivisa predilezione per un periodo storico - culturale che ha lasciato in eredità opere che è ormai possibile vedere anche attraverso “gli occhi della mente”. Il rinnovato interesse attorno alla *Nascita di Venere* e alla *Primavera* di Botticelli, alla *Gioconda* di Leonardo e al *David* di Michelangelo, rappresentano in tal senso degli esempi molto significativi ed emblematici del risveglio di quella *brise* dal sapore tardo quattrocentesco che, verso la metà dell'Ottocento, ha iniziato a soffiare e a diffondersi tra Italia, Inghilterra, Francia e Germania.

Fra i nomi che hanno contribuito alla creazione di questa atmosfera sono da ricordare quelli dello storico Michelet e del critico Ruskin, ma è stato soprattutto Burckhardt che, attraverso la sua opera *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), ha presentato una definizione del periodo basata sui due concetti di «individualismo» e di «modernità».

«Nel Medioevo i due lati della coscienza [...] se ne stavano come avvolti in un velo comune, sotto al quale o languivano in un lento torpore o si muovevano in un mondo di puri sogni [...] L'uomo non aveva valore se non come membro di una famiglia, di un popolo, di un partito, di una corporazione, di cui quasi interamente viveva la vita». L'Italia del Rinascimento «è la prima a squarciare questo velo [...] l'uomo si trasforma nell' *individuo* spirituale e come tale si afferma⁹⁴»

I personaggi che lo studioso svizzero passa in rassegna, si tratti di Leon Battista Alberti, di Michelangelo, dei Borgia o dei diversi altri sui quali si soffermano le sue riflessioni, vengono descritti con caratteristiche amplificate rispetto alla vita reale; Burckhardt racconta delle loro vicende personali e della loro opera rivolgendo particolare attenzione a quanto in esse poteva ricondurre a concetti quali “risveglio” e “rinascita”. Il tutto nell'univoca direzione di sottolineare il

⁹⁴ Burckhardt 1984: 125

ruolo fondamentale rivestito da questi personaggi nella creazione del clima di profondo mutamento culturale che ha caratterizzato l'Italia della seconda metà del Quattrocento.

A proposito delle riflessioni di Burckhardt, Peter Burke nel suo *Rinascimento*, evidenzia come l'errore dello storico tedesco sia stato quello «di accogliere la valutazione che gli intellettuali e gli artisti del periodo offrivano di se stessi, di accettare questo racconto della rinascita in base al suo valore apparente, e di elaborarlo in un libro⁹⁵». Inoltre lo scrittore fa notare come Burckhardt che in giovinezza aveva persino italianizzato il suo nome in Giacomo Burcardo, esprimesse in questo modo soprattutto la sua volontà di identificazione con l'Italia.

Molti aspetti di questo generalizzato fenomeno di interesse per il Rinascimento sono da ricondurre al culto quasi religioso che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento viene riservato alle arti, soprattutto attraverso l'istituzione di musei che rendono presenti ideali del passato e creano il mito di un'età aurea, di un miracolo culturale. Gli intellettuali *fin de siècle* sono assidui frequentatori di musei, attratti soprattutto dalla pittura rinascimentale per la particolare sintonia che avvertono tra gli ideali da essa espressi e quelli cui loro ispirano i propri intenti culturali ed artistici. La concezione sacrale che tali intellettuali nutrono per l'Arte implica una sua conoscenza approfondita ed una contemplazione lunga e ripetuta delle opere, in un'atmosfera di silenzio e di solitudine. Questo stato di raccoglimento non può e non deve venire turbato dagli schiamazzi e dalle osservazioni superficiali dei «turisti in vacanza pasquale⁹⁶», moltitudine alla ricerca di un'emancipazione culturale che per la massa è destinata a rimanere un miraggio.

Uno spirito aristocratico ed elitario anima, dunque, i raffinati scrittori ed artisti dell'estetismo e della decadenza alla ricerca di un'arte e di un concetto di bellezza che possano superare il generale senso di sfiducia nella cultura che positivismo, scientismo e naturalismo hanno lasciato in eredità. L'artista si sente estraneo a valori quali attività, produzione, profitto e per superare il senso di disprezzo che la mediocrità borghese gli ispira, fugge verso quel mondo di bellezza raffinata, insolita, preziosa racchiuso nella parola Arte e nelle forme attraverso cui l'Arte si esprime.

Nella seconda metà del Quattrocento, proprio in un periodo non certo dei più favorevoli alla libertà di espressione degli artisti, qualcosa di simile era potuto accadere. Infatti, in una congiuntura storica in cui il potere del Papato aveva raggiunto le prerogative più elevate e la committenza proveniva quasi esclusivamente da fonte ecclesiastica, gli artisti più attenti ai fermenti di "rinascita" dell'Uomo avevano trovato la via per esprimere una rinnovata disponibilità a guardare con fiducia al futuro. Chiese, cappelle, ville e lussuose dimore erano state impreziosite da affreschi e quadri a soggetto religioso ma, in modo quasi furtivo, nuovi destabilizzanti particolari avevano fatto la loro timida comparsa nelle raffigurazioni pittoriche: gli intellettuali di fine Ottocento interpretano questi

⁹⁵ Burke 1990: 10

⁹⁶ Gombrich 2003: 113

dettagli come espressione, forse ancora inconsapevole, di un nuovo gusto “pagano” per la vita. Tra immagini di devozione cristiana, infatti, si erano insinuate figure del mito e nelle cappelle i ritratti dei donatori si affiancavano con naturalezza a figure di santi, in una commistione di sacro e profano che, per molti intellettuali *fin de siècle*, rappresenta il vero spirito nuovo del Rinascimento.

A partire dagli anni settanta dell'Ottocento, gli artisti rinascimentali maggiormente studiati sono proprio quelli nelle cui opere aleggia il sottile fascino della contaminazione, dell'ambiguo, dell'oscuro, dell'incompleto: il Botticelli della *Primavera* e della *Nascita di Venere* primo tra tutti, ma anche il Leonardo della *Gioconda*, non il Michelangelo della *Pietà*, ma quello dei *Prigioni* e del *David*, il Giorgione dalle tele raffiguranti atmosfere e figure misteriose, anche se, successivamente, alcuni di tali quadri sono stati dalla critica attribuiti a Tiziano.

Quest'atmosfera di “culto” riguardante alcune personalità artistiche rinascimentali trova nel *Rinascimento* (1873) di Walter Pater il fondamentale punto di origine. Tale opera consta di una raccolta di saggi, per la maggior parte già apparsi in rivista, attraverso i quali l'autore sottolinea l'importanza della qualità da lui definita «spirito rinascimentale»: un inafferrabile *quid* che lega ed accomuna determinate personalità ed opere artistiche. E' questo concetto di «spirito rinascimentale» che spiega la ragione della presenza tra detti saggi di uno studio sullo storico dell'arte settecentesco Winckelmann: per il critico inglese, è chiaro, il Rinascimento non va inteso nel modo proposto da Burckhardt, cioè come un periodo circoscrivibile tra due date, bensì come uno «spirito» i cui albori sono già presenti in taluna arte del Medioevo. Questi fermenti iniziali, poi, sono letteralmente esplosi nella seconda metà del Quattrocento e nel corso del Cinquecento, senza, peraltro, esaurire quella carica potenziale di cui Winckelmann incarna, appunto, l'ideale prosecutore settecentesco.

Questo stesso «spirito rinascimentale», tanto studiato ed ammirato dagli intellettuali ed artisti di fine Ottocento racchiude, nella sua indubitabile quanto sfuggente essenza, la più elevata aspirazione verso la quale anch'essi avvertono lo stimolo nonché l'inderogabile necessità di indirizzare la propria arte. Un'arte concepita quale unico strumento in grado di risollevare le angustie e le ristrettezze culturali di un presente; ma, se «ciò che retrospettivamente fece apparire oscuro il medioevo, dopo l'atto di fondazione dell'età moderna, era l'assolutismo teologico⁹⁷», ora, per gli intellettuali *fin de siècle*, il pericolo contro cui l'Arte deve combattere è rappresentato da un potere asservito a mere istanze di carattere materiale ed utilitaristico.

1.1 Walter Pater e lo «spirito rinascimentale»

⁹⁷ Blumenberg 1991: 32

«Ma è in Italia, nel Quattrocento, che risiede principalmente l'interesse della Rinascenza – in quel solenne Quattrocento che non si studierà mai abbastanza non solo nei suoi risultati positivi nel campo dell'intelletto e della fantasia, le sue concrete opere d'arte, le sue tipiche figure eminenti, col loro profondo fascino estetico, ma per il suo spirito e per il suo carattere in genere, per le qualità etiche di cui esso offre un modello perfetto⁹⁸»

Con questa affermazione Walter Pater, nell'*Introduzione* al suo *Rinascimento* puntualizza gli aspetti ai quali intende rivolgere l'attenzione: il valore della fantasia, ma anche quello dell'opera dell'arte nella sua concretezza, congiunti alla presenza di personalità eminenti, dotate di fascino estetico; altrettanta importanza egli assegna, però, proprio allo «spirito» del periodo e alle «qualità etiche» di cui esso fornisce «un modello perfetto». È proprio questa «unità di spirito» a creare, continua il critico inglese, un legame che conferisce «unità a tutti i vari prodotti della Rinascenza».

Queste caratteristiche, seppur con sfumature diverse, fanno da sfondo a ciascuno dei saggi raccolti nel *Rinascimento*, opera da cui prendiamo le mosse per riflettere su due aspetti che rimarranno di centrale importanza anche nelle opere successive del critico inglese, ma per i quali, soprattutto, egli svolge un ruolo di progenitura e di imprescindibile riferimento sia per diversi intellettuali suoi contemporanei, sia per quelli appartenenti alla generazione appena successiva di cui anche d'Annunzio fa parte. Quanto l'estetica dannunziana risulti debitrice al pensiero di Pater lo vedremo nella seconda parte della tesi; qui vogliamo soltanto far presente che molti degli aspetti dell'opera del critico sui quali ci soffermeremo sono proprio quelli ripresi e fatti propri da d'Annunzio all'interno della sua opera.

Le due tematiche per le quali Pater svolge un ruolo di progenitura non solo sono intrinsecamente collegate ma risultano in qualche modo inseparabili l'una dall'altra; attraverso esse lo «spirito rinascimentale», seppur condizionato dalle suggestioni di un presente molto diverso e distante da quello di fine Quattrocento, riprende a soffiare e a diffondersi nell'arte *fin de siècle*. Tali tematiche riguardano:

1. la centralità degli *Dèi in esilio* di Heine;
2. il *revival* degli dèi pagani nella pittura rinascimentale

1.1.1 *Le dieux en exil* di Heine

Afferma Blumenberg che «il vanto dell'età moderna era di aver fatto piazza pulita – o in ogni caso di poterla fare in breve – dei miti e dei dogmi, dei sistemi concettuali e delle autorità, riuniti tutti

⁹⁸ Pater 2007: 17

sotto la categoria del “pregiudizio”. Le sopravvivenze apparivano come indifendibili atavismi, chimere del desiderio, adulazioni coagulate della vanità antropocentrica». In tale atmosfera, «la posizione antitetica è stata formulata nella maniera più drastica da Heine⁹⁹» attraverso gli *Dèi in esilio*, opera la cui centralità per Pater emerge sin dal saggio con il quale egli apre la “galleria” del suo *Rinascimento*, quello dedicato a Pico della Mirandola. Nell'*incipit* dell'articolo, infatti, introducendo alcuni caratteri salienti del periodo rinascimentale, il critico afferma che:

«nessuna storia del Rinascimento può essere completa senza qualche notizia del tentativo fatto da alcuni umanisti italiani del Quattrocento per conciliare il cristianesimo con la religione della Grecia antica. [...] E il Quattrocento era un'età appassionata, così ardente e così seria nel suo perseguimento dell'arte, da consacrare come religiosa qualsiasi cosa con cui l'arte avesse a che fare¹⁰⁰»

L'importanza attribuita al rapporto intercorrente tra cristianesimo e dèi antichi viene ulteriormente ribadita da Pater attraverso una lunga citazione tratta dagli *Dèi in esilio*, testo che era stato pubblicato in edizione francese a Parigi, sulla «Revue des deux mondes», nell'aprile 1853:

«“Che io ricordi brevemente al lettore” - dice Heine negli *Dei in esilio*, un saggio pieno di quella strana mescolanza di sentimento che è caratteristica delle tradizioni del Medioevo circa le religioni pagane – “come gli dei del vecchio mondo, al tempo del definitivo trionfo del cristianesimo, cioè nel terzo secolo, incapparono in difficoltà che somigliavano assai a certe tragiche situazioni della loro vita iniziale. Si trovarono ora premuti dalle stesse tormentose necessità alle quali erano stati esposti già una volta durante le età primitive, in quell'epoca rivoluzionaria in cui i Titani si sottrassero alla prigione dell'Orco, e, ammassando il Pelio sull'Ossa, scalarono l'Olimpo. Sventurati dei! Essi dovettero darsi allora a una fuga ignominiosa, e nascondersi tra noi qui sulla terra, in ogni sorta di travestimenti. I più si recarono in Egitto, dove per la maggior sicurezza assunsero aspetto d'animali, come ognuno sa. Nello stesso modo dovettero darsi di nuovo alla fuga e cercare rifugio in remoti nascondigli, allorché quei fanatici iconoclasti, la nera genia dei monaci, abbattono tutti i templi e perseguitarono gli dei col fuoco e gli anatemi. Molti di questi sventurati emigranti, ora interamente privi di asilo e di ambrosia, dovettero darsi a mestieri dozzinali per guadagnarsi il pane. In tali circostanze, molti a cui erano stati confiscati i sacri boschetti, s'allogarono come tagliaboschi in Germania e furono costretti a bere birra invece di nettare. Pare che Apollo si contentasse di prender servizio presso allevatori di bestiame, e come una volta egli aveva badato alle vacche di Admeto, così egli visse ora come

⁹⁹ Blumenberg 1991: 73

¹⁰⁰ Pater 2007: 45

pastore nella Bassa Austria. Qui però, essendo caduto in sospetto per via del suo bel canto, fu riconosciuto da un dotto monaco come uno degli antichi dèi pagani e consegnato al tribunale ecclesiastico. Alla tortura confessò di essere il dio Apollo; e prima della sua esecuzione pregò che gli fosse concesso di suonare ancora una volta sulla lira e di cantare un canto. Ed egli suonò in modo così commovente e cantò con tanta magia ed era inoltre così bello di persona e d'aspetto che tutte le donne piansero, e molte di loro rimasero colpite così profondamente che poco dopo infermarono. Trascorso qualche tempo la gente volle trarlo di nuovo dal sepolcro, per trapassargli il corpo con un palo, credendo che egli fosse un vampiro e che in questo modo le donne inferme sarebbero guarite. Ma trovarono vuota la tomba¹⁰¹»

Heine, raccontando delle trasformazioni subite dagli dèi greco-romani con l'avvento del cristianesimo, ripercorre leggende, fiabe, superstizioni medievali attraverso le quali sottolinea come, seppur attraverso tratti demonizzati, gli dèi continuino a frequentare la terra, dando testimonianza della loro incancellabile vita. Egli, in questo modo, pone l'accento su una serie di temi che, da quel momento in poi, «avrebbero ossessionato tutta la cultura europea: l'amore per i Greci e il satanismo, il mito della Donna perversa, i piaceri della contaminazione¹⁰²».

I saggi raccolti nel *Rinascimento* appaiono come un coerente sviluppo del pensiero heineiano in quanto Pater prende in considerazione artisti dalla cui opera egli vede emergere un tentativo di «riconciliazione degli dèi della Grecia con la religione cristiana¹⁰³». Numerosi, in tal senso, gli esempi contenuti nel testo, ad iniziare da quello su Pico della Mirandola, a proposito del quale Pater afferma:

«Eppure egli che aveva sì fine senso delle cose spirituali, neanche dopo la sua conversione – e in ciò sta l'interesse permanente della sua storia – dimenticò gli antichi dèi¹⁰⁴»

Nel saggio su Leonardo il motivo della commistione religiosa ritorna in alcune tra le affermazioni che Pater ha espresso sulla Gioconda:

«Ponetela per un istante vicino a una di quelle candide iddie greche o delle belle donne dell'antichità [...] come Leda, fu la madre di Elena di Troia; e, come Sant'Anna, fu la madre di Maria¹⁰⁵»

¹⁰¹ Ivi: 46- 47

¹⁰² Secci 1978, *Gli dèi in esilio*, ultima di copertina

¹⁰³ Pater 2007: 49

¹⁰⁴ Ivi: 55

¹⁰⁵ Ivi: 127

In modo analogo il critico inglese si sofferma sui caratteri distintivi dei personaggi dipinti da Botticelli definendoli «sacri e profani, leggiadri, e in un certo senso simili ad angeli, ma soffusi d'un senso di smarrimento o di perdita¹⁰⁶ », per giungere, quindi, all'ulteriore precisazione che

«quel ricercato disegno di Botticelli è un tramite più diretto allo spirito greco che non le opere dei Greci stessi, perfino del periodo più bello¹⁰⁷»

Altro importante *trait d'union* tra i saggi del *Rinascimento* riguarda le doti umane e l'impegno personale profuso dagli artisti per la diffusione dell'arte, nonostante le frequenti difficoltà che il periodo stesso frapponessa al loro operare. Non mancano, inoltre, dettagliate ricostruzioni dell'aspetto fisico degli artisti trattati, spesso ammantate da atmosfere di una suggestione non molto diversa da quella sprigionata dai personaggi descritti da Heine negli *Dèi in esilio*. È il caso, ad esempio, del ritratto di Pico della Mirandola descritto nel suo aspetto fisico:

«d'aspetto e di forme piacevole e vago, di alta e prestante statura, tenero e morbido nelle carni, il volto leggiadro e bello, la carnagione bianca commista di vaghi rossori, gli occhi grigi e di sguardo penetrante, i denti bianchi ed eguali, i capelli biondi e copiosi¹⁰⁸»

o di Leonardo che Pater immagina:

«in giovinezza affascinar tutti con la sua beltà, improvvisar musica e canti, comprare uccelli in gabbia e liberarli, mentre passeggiava per le vie di Firenze, vago di bizzarre e splendide vesti e di focosi cavalli¹⁰⁹»

La scelta di Pater di ambientare i propri racconti in tempi lontani, ricreando atmosfere mitiche ed evocative, va ulteriormente definendosi in scritti successivi a *Renaissance*, quali *Ritratti immaginari* e *Studi greci*, due raccolte di brevi racconti, animati di volta in volta da un misterioso personaggio isolato, dietro la cui apparenza di uomo comune sembrano celarsi autentiche incarnazioni dei personaggi delineati negli *Dèi in esilio* heineiani.

I protagonisti dei vari *Ritratti immaginari* sono dei personaggi apparentemente inseriti in un contesto di normalità, ma che ben presto rivelano i loro tratti e poteri divini. In particolare, in due

¹⁰⁶ Ivi: 67

¹⁰⁷ Ivi: 69

¹⁰⁸ Ivi: 49-50

¹⁰⁹ Ivi: 108

dei saggi che l'opera include, *Denys l'Auxerrois* e *Apollo in Picardia*, le figure di Dioniso e Apollo presentano caratteri che palesemente riflettono l'influenza esercitata dall'opera di Heine.

Per quanto riguarda Dioniso, Heine lo presenta sotto le spoglie di un monaco che si mostra nella sua reale identità solo quando si trova al cospetto dei suoi adepti riuniti per la celebrazione del corteo annuale in onore del dio. Nel momento in cui il religioso si libera del saio viene descritto come:

«una meravigliosa figura di giovane in una tunica scintillante di diamanti: di proporzioni nobilissime, solo i fianchi torniti e la vita esile avevano un che di femminile. Anche le labbra delicatamente tumide e la soave vaghezza dei lineamenti conferivano al giovinetto un'aria un po' effeminata; ma nello stesso tempo il suo volto mostrava una certa espressione di audacia, quasi temerariamente eroica¹¹⁰»

Pater, non in modo dissimile, descrive Denys, il misterioso costruttore d'organo della cattedrale:

«una creatura bionda e floreale. Certo, non ostante la sua grazia, e la sua dovizia d'accessori graziosi, una figura sofferente, torturata. Con tutta la bellezza regolare d'un dio pagano, egli ha sofferto in un modo di cui dobbiamo supporre incapaci gli Dèi pagani. Era come se uno di quegli esseri belli, trionfanti, avesse fatto causa comune con le creature d'un'età posteriore alla sua, gente di più vasta capacità spirituale e certo di più vasta capacità di melanconia¹¹¹»

Denys nasce dall'unione tra un «grande signore» già sposato ed una ragazza di umile condizione che dopo averlo dato alla luce straordinariamente bello, viene trovata morta folgorata davanti alla porta della stanza del suo signore. Nel prosieguo del racconto i punti di contatto con la figura di Dioniso si fanno sempre più numerosi fino all'epilogo finale in cui, però, non sono le Baccanti sul Citerone a fare strage dei corpi dei non fedeli al dio, ma è lo stesso Denys che, durante la rappresentazione il *Ritorno dall'Oriente* nella quale riveste il ruolo di protagonista, viene inseguito da un pubblico assetato di sangue che ne dilania il corpo.

Nel secondo dei *Ritratti immaginari*, *Apollo in Picardia*, la figura del dio manifesta legami ancor più stretti con quella delineata da Heine negli *Dèi in esilio*. Il grande poeta e scrittore tedesco racconta come Apollo avesse preso servizio in qualità di pastore presso alcuni allevatori di bestiame austriaci ma, a causa del suo bel canto, fosse stato riconosciuto come antico dio pagano da un monaco erudito.

¹¹⁰ Heine 1978: 37-38

¹¹¹ Pater 1964: 51

In *Pater* la storia di Apollo viene, invece, narrata attraverso le vicende di un priore che per motivi di salute lascia la città medievale fortificata in cui vive per raggiungere le distese di Picardia, una regione ricca di luoghi selvaggi e non consacrati, sede di antichi culti pagani. Nella soffitta della sua dimora un giorno trova un servo addormentato il cui atteggiamento e la cui postura, però, rivelano tutt'altra origine. Il giovane ha con sé due strumenti: un'arpa che ha perso la sua doratura ed un arco che sembra fatto dello stesso materiale. La forma di quegli oggetti riempie il religioso di apprensioni circa la loro provenienza e il loro possesso da parte di un giovane che non è francese, ma pagano o zingaro proveniente dal lontano oriente, e dice di chiamarsi Apollion. Il priore intuisce i poteri magici della singolare creatura, che passa da atteggiamenti della più grande dolcezza ad altri in cui i suoi trastulli si fanno violenti. E' persino sospettato di un delitto e si distingue per «una specie d'intesa pagana con il cupo regno della materia¹¹²».

L'ambivalenza del personaggio raggiunge il suo apice quando, durante quello che avrebbe dovuto essere un gioco, egli colpisce a morte un giovane con il suo disco. Il racconto si chiude con la partenza del dio verso Nord, in adempimento di un suo costume annuale. Il risveglio del priore avviene sulle note di un canto che non è cristiano, ma che Apollion aveva insegnato alla gente per salutare il suo viaggio, perché strano o no «essi l'amavano a dispetto di sé medesimi¹¹³».

Anche in *Studi greci*, una raccolta di saggi che Pater scrive tra 1875 e 1894, tutto un mondo di conoscenza dell'arte, soprattutto antica, è fatto confluire e precipitare nel mito. Il primo di tali saggi, *Studio di Dioniso – la forma spirituale del fuoco e della rugiada*, ritorna sulla figura del dio dell'ebbrezza ripercorrendo la sua origine, i poteri a lui associati, le molteplici rappresentazioni artistiche di cui, sin dall'antichità, è stato oggetto. Pater sottolinea come gli artisti del Rinascimento si siano occupati molto della persona e della storia di Dioniso; Michelangelo, a Firenze, lo ha rappresentato in una scultura che ha poi tentato, con successo, di far passare presso i critici per un pezzo di scultura antica. Persino a Delfo, centro della spiritualità greca e della religione di Apollo, accanto all'immagine aurea di Apollo era possibile vedere una specie di urna con l'iscrizione “qui giace il corpo di Dioniso figlio di Semele”. Tra le due divinità era diviso il timpano del grande tempio, Apollo e le nove muse da un lato, Dioniso con le tre grazie dall'altro. Dioniso è, sin dalle origini, il dio dell'ambivalenza, è colui che nasce dal fuoco, il figlio della folgore che viene poi protetto dalla rugiada e porta in sé, quindi, anche la freschezza dell'acqua. E' un dio ctonio e come tutti i figli della terra contiene un elemento di tristezza. Perciò, come Persefone, sulla cui figura Pater si sofferma nel saggio successivo, appartiene a due mondi.

Le figure divine che interessano Pater risultano accomunate dalla duplicità della loro natura, nello stesso modo in cui gli artisti rinascimentali da lui presi in considerazione condividono la

¹¹² Ivi: 139

¹¹³ Ivi: 146

caratteristica di una creatività ispirata all'ambigua commistione di sacro e pagano. La vicenda di Demetra, centrale anche nell'estetica dannunziana, proprio per la sua intrinseca duplicità, viene da Pater assunta a paradigma per evidenziare le tre diverse fasi che egli vede presenti in ogni mito:

1. fase semi-inconscia istintiva o mistica in cui sotto forma di leggenda orale, che muta i dettagli da luogo a luogo, vengono raccontate le primitive impressioni dei fenomeni del mondo naturale;
2. fase poetica o letteraria, della consapevolezza, nella quale i poeti diventano depositari del vago istintivo prodotto dell'immaginazione popolare e lo trattano con interesse puramente letterario fissandone i contorni ed esemplificando le situazioni;
3. fase in cui il mito entra nella dimensione etica nella quale persone e accadimenti della narrazione poetica sono concepiti come simboli astratti¹¹⁴

Nel mito di Demetra la prima fase è quella relativa alla concezione confusa dei mutamenti stagionali; nella seconda fase, sono i poeti di un'età successiva a creare le figure di Demetra e Persefone come le conosciamo in arte e poesia. Nella terza fase i personaggi si prestano ad elevare e correggere i sentimenti di dolore e di sacro timore, tramite la presentazione ai sensi e all'immaginazione di una loro espressione ideale. Demetra incarna il tipo del dolore divino, Persefone è la dea della morte, ma con una promessa della vita a venire.

Pater si interroga su cosa possa raccontare il mito all'uomo del suo tempo e sul perché l'uomo del suo tempo non smetta di ricorrere al sostrato mitologico. Egli individua l'unicità del mito nella sua prerogativa ad illustrare il potere della religione greca come religione di pure idee, di pure concezioni che, non avendo legami con fatti storici, sono nate spontaneamente dalla mente dell'uomo e ne sono diventate simboli adeguati. Tali simboli sono ancora pieni di forza anche per «la mente moderna che le ha a suo tempo accettate come proprie riconosciute e abituali abitatrici¹¹⁵». E' attraverso la riproposizione di questi «simboli adeguati» che Pater insegue l'idea di un'arte che, sganciata dal contingente, possa di nuovo riuscire ad esprimere valori universali, animati da quel respiro diacronico che non conosce compromessi con istanze di natura esterna all'universo dell'arte stessa.

Accanto alla tematica sin qui trattata, direttamente collegata alla ricostruzione delle vicende mitiche in senso stretto, un'altra di grande suggestione unisce gli scritti di Pater agli *Dei in esilio* di Heine: ci riferiamo a quell'insieme di aspetti, di dettagli, di sottili percezioni, di atmosfere evocative che riconducono al concetto di *genius loci*, a quello "spirito del luogo" di cui diffusamente si occuperà Vernon Lee, la discepola di Pater, e che molto spazio troverà anche nella concezione estetica

¹¹⁴ Pater 1994: 63

¹¹⁵ Ivi: 105

dannunziana, come vedremo nel prosieguo a proposito del rapporto del poeta con le “cose”. Si tratta di quel *quid* in grado di trasformare un ambiente fisico in una specie di tempio dove tutti i pensieri umani si intrecciano a un sistema di simboli.

Il fanciullo nella casa e *Mario l'epicureo* risultano due testi emblematici in tal senso; per Floriano, il protagonista del *Fanciullo nella casa*, il senso della sua dimora assume valenza di profonda armonia tra anima ed ambiente fisico. In questo luogo i sentimenti della bellezza e della pena convivono e alimentano in lui profonde ambivalenze: da un lato è presente una sensibilità quasi morbosa alla vista della sofferenza, dall'altro si assiste allo sviluppo della capacità di sentire il fascino dei colori brillanti e delle forme elette:

«v'eran periodi quand'egli poteva pensare alla necessità in cui si trovava di associare ogni pensiero al tatto e alla vista, come a un vincolo di simpatia tra lui e gli oggetti effettivi, senzienti, viventi; una protesta in favore d'uomini e di donne reali contro mere astrazioni, grigie irreali; e con gratitudine si ricordava come la religione cristiana, poco meno della religione degli antichi Greci, traducendo in cose visibili tanto della sua verità spirituale, condiscepolando in parte a sanzionare quest'infermità, se tale essa è, della nostra esistenza umana, in cui il mondo dei sensi conta per noi tanto e accoglieva questo pensiero come una specie di custode e di sentinella sulla sua anima in questa vita¹¹⁶»

Matura in Floriano quel bisogno che mai lo abbandonerà di condividere i suoi pensieri con un personaggio ieratico o ideale, una compagnia celeste, una specie di “sacro sosia” che lo segua in ogni passo. Questo lo porterà nel tempo a sostituire le presenze reali con immagini di angeli e di messaggeri fino a che tutti gli atti e gli incidenti della sua vita di ogni giorno verranno ad assumere un significato e una dimensione di sacralità e di riconoscimento dell'esistenza «d'un correlativo celeste accanto a ogni circostanza ed evento della vita¹¹⁷».

La stessa atmosfera di pervasiva spiritualità costituisce il tratto più evidente di *Marius the epicurean* del 1885, lungo racconto filosofico del quale Vernon Lee curerà la recensione sul «Fanfulla della domenica» nel maggio dello stesso anno. Vi si narra la storia della formazione intellettuale e spirituale di Mario nella Roma opulenta del II sec d.C, una città in cui, però, i sintomi di insicurezza politica, sociale, ma soprattutto etica e religiosa sono crescenti. L'autore descrive le reazioni del giovane Mario di fronte alle influenze spirituali che caratterizzano il suo viaggio dall'Etruria fino a Roma, portandolo a contatto con le scuole filosofiche allora in voga quali cirenaismo, epicureismo, platonismo, stoicismo e la nuova religione cristiana.

¹¹⁶ Ivi: 161

¹¹⁷ Ivi: 167

Come Floriano nel *Fanciullo nella casa*, anche Mario avverte profondamente il “sentimento della casa”, manifestando una disposizione a sentirsi felice nei luoghi sacri e una particolare sensibilità ai loro influssi. La sua formazione viene influenzata da due personalità forti che il racconto adombra di mistero: Flaviano e Cornelio. Il primo è descritto come un giovane dallo sguardo inquieto che sembra cogliere più nel profondo degli altri ragazzi e manifestare nel volto e negli atteggiamenti un’ombra di sdegno che gli conferisce un tratto di distinzione; «per Mario, in un momento successivo, egli rappresentò come un’epitome dell’intero mondo pagano, la profondità della sua corruzione e la perfezione della sua forma¹¹⁸». Cornelio, invece, irrompe nel sognante idealismo di Mario durante il viaggio che lo conduce a Roma al servizio di Marco Aurelio; attraverso questa seconda figura il giovane entra per la prima volta in contatto con la religione cristiana e varcando la soglia di una chiesa, egli si sente invadere dalla sua innata disponibilità a cogliere lo spirito e le speciali affinità dei luoghi nel loro significato ieratico o religioso.

Il tratto più notevole del governo di Marco Aurelio per Mario risiede nella grande apertura che l’imperatore dimostra nei confronti di tutte le religioni; egli ripristina, infatti, persino la festa di Iside, proibita sin da Augusto e la statua greca della Vittoria viene portata accanto al trono dell’imperatore.

Commenta l’autore:

«Quell’epoca e la nostra hanno molto in comune, molte difficoltà e speranze. Il lettore mi perdonerà se, di tanto in tanto, sembra che io passi da Mario ai suoi moderni rappresentanti – da Roma, a Parigi, a Londra¹¹⁹»

E a chi poteva alludere Pater parlando dei «moderni rappresentanti» di Mario, se non a se stesso e agli altri intellettuali del suo tempo che, come lui, erano dotati di quell’attitudine a “sentire” la presenza del divino e la bellezza nonché il respiro misterioso profuso da un dipinto in cui un artista di fine Quattrocento era riuscito a dare forma tangibile al desiderio di «rinascita»?

Pater, in definitiva, sia attraverso i profili degli artisti rinascimentali sia attraverso i protagonisti dei suoi racconti non fa che inseguire e sottolineare un concetto centrale della sua estetica: quello di un’arte che non può prescindere dalla misteriosa e perturbante onnipresenza del divino. *Gli dèi in esilio* hanno trovato una nuova dimora all’interno delle sue pagine e, grazie alle suggestioni evocate dai suoi scritti, anche in numerose altre pagine e tele di scrittori ed artisti suoi contemporanei, animati da una sensibilità non dissimile dalla sua e che con lui condividono la preoccupazione per

¹¹⁸ Pater 2001: 89

¹¹⁹ Ivi: 245

un'arte che sappia «consacrare come religiosa qualsiasi cosa con cui l'arte avesse a che fare¹²⁰». E vedremo quanto tutto questo sarà fondamentale nell'estetica dannunziana.

1.1.2 Il *revival* della pittura rinascimentale

La tematica del “ritorno degli dèi” nell'opera degli intellettuali ed artisti di fine Ottocento deve molta parte della sua vitalità anche al secondo degli aspetti per il quale gli scritti di Pater hanno svolto un ruolo di capitale importanza: il *revival* dell'arte rinascimentale. Il *Rinascimento* di Pater, che ha rappresentato il nostro punto di partenza per la parte relativa all'influsso degli *Dèi in esilio* heineiani sull'atmosfera *fin de siècle*, diventa ora il punto di riferimento centrale anche per il prosieguo del nostro discorso.

Nel riprendere in esame il *Rinascimento* notiamo come i saggi vengano presentati secondo un ordine diverso rispetto alla cronologia della loro redazione e come Pater compia una scelta tra gli artisti da trattare. La prima edizione dell'opera risale al 1873 e viene pubblicata, quindi, priva della *La scuola di Giorgione*, saggio che apparirà nella «Fortnightly Review» dell'ottobre 1877 suscitando larga eco soprattutto in Italia. Tale scritto ispirerà, infatti, il *Giorgione* di Conti e sarà ben presente al d'Annunzio del *Fuoco* quando, a proposito del pittore di Castelfranco, commenterà:

«Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi, di lui s'ignora, e taluno giunge a negare la sua esistenza. Il suo nome non è scritto in alcuna opera; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa¹²¹»

Il *Rinascimento* si apre con un'*Introduzione* in cui l'autore espone alcuni principi di critica estetica; seguono, quindi, *Due novelle francesi primitive* come esempio della «prima rinascenza» già avvenuta «in seno al Medioevo¹²²». Iniziano, a questo punto, i vari saggi dedicati agli artisti rinascimentali, esposti secondo un ordine che, non rispettando la cronologia di stesura degli scritti o le date di nascita degli artisti, rispecchia, forse, quello che per Pater rappresentava un *climax* all'interno dello «spirito rinascimentale»: da Pico della Mirandola a Leonardo, passando attraverso Botticelli, Luca della Robbia e Michelangelo. Pater inserisce nell'opera anche un articolo sulla figura del poeta ed umanista francese Joachim du Bellay, quasi a dimostrare come, anche durante il Cinquecento francese, gli iniziali fervori dello «spirito rinascimentale» affidati alle *Due novelle*

¹²⁰ Pater 2007: 45

¹²¹ *Il Fuoco*: 250

¹²² Pater 2007: 16

francesi primitive, fossero giunti al grado di massima intensità proprio nell'opera poetica di du Bellay.

Il *Rinascimento* si chiude con un saggio su Winckelmann, figura di intellettuale che lo stesso Pater afferma «realmente» appartenere

«in ispirito a un'età anteriore. Pel suo entusiasmo per le cose dell'intelletto e della fantasia di per se stesse, pel suo ellenismo, la lotta di tutta la sua vita per attingere lo spirito greco, egli è legato da un vincolo di simpatia con gli umanisti d'un secolo anteriore. Egli è l'ultimo frutto della rinascenza, e ne chiarisce in modo impressionante il motivo e le tendenze¹²³»

Per quanto riguarda, invece, i nomi dei pittori rinascimentali scelti da Pater per la sua opera sono da ricordare, innanzitutto, due grandi “esclusi”: Raffaello e Tiziano; poi, due grandi “ovvi”: Leonardo e Michelangelo; infine, due grandi “*in itinere*”: Botticelli e Giorgione. Sono proprio gli ultimi due a diventare la vera “scoperta” del secondo Ottocento e a condividere un'autentica “rinascita” di interesse attorno alla loro opera, al termine di un lunghissimo periodo nel corso del quale erano stati quasi completamente dimenticati. Ad accomunare i due artisti è, quindi, una sorte che li rende quanto mai affascinanti per la sensibilità culturale degli ultimi decenni dell'Ottocento: in modo non dissimile al destino toccato agli dèi che, come scrive Heine negli *Dèi in esilio*, con l'avvento del cristianesimo erano incappati «in difficoltà che somigliavano assai a certe tragiche situazioni della loro vita iniziale» dovendo per sopravvivere «darsi allora a una fuga ignominiosa, e nascondersi tra noi qui, sulla terra, in ogni sorta di travestimenti¹²⁴», anche Botticelli e Giorgione erano stati confinati dalla critica successiva in un oblio durato secoli. Questa circostanza non fa che accrescere l'attrattiva ed il senso di mistero che i loro dipinti, esercitano su intellettuali quali Pater o, per rimanere in ambito italiano, quali d'Annunzio e Conti.

Nel saggio su *Sandro Botticelli* del 1870 Pater, se da un lato esprime con fervore le sue convinzioni ed argomentazioni a sostegno dell'importanza, per certi versi dell'unicità della pittura di Botticelli, dall'altro lato sembra quasi sentirsi in dovere di giustificare la scelta che lo ha indirizzato verso un pittore da lui stesso definito come «secondario¹²⁵». E lo fa ricorrendo all'autorevolezza di Leonardo che nel *Trattato di pittura* menziona «per nome» solamente Botticelli. Il critico inglese passa poi in rassegna le caratteristiche peculiari dello stile botticelliano, prima tra tutte quel suo essere

¹²³ Ivi: 18

¹²⁴ Ivi: 48

¹²⁵ Ivi: 71

«un pittore poetico, che al fascino del racconto e del sentimento, veicolo dell'arte della poesia, mescola il fascino della linea e del colore, veicolo della pittura astratta¹²⁶».

Inoltre Botticelli, pur essendo un artista che appartiene ad una «generazione di naturalisti», presenta le caratteristiche di «un pittore visionario, e nella sua facoltà di visione somiglia a Dante¹²⁷». Egli è dotato di quella libertà e di quella duttilità intellettuale che gli consentono di catturare i fremiti e le inquietudini peculiari allo «spirito rinascimentale», rielaborandoli poi in personali trasposizioni pittoriche. I personaggi che nascono dalla sua pittura non esprimono condizioni d'animo di spessore o di forza eccezionali; non condividono, cioè, «né l'assoluta bontà dei santi dell'Angelico, né l'assoluta malvagità dell'Inferno dell'Orcagna¹²⁸»; Pater li connota, invece, con i caratteri di:

«uomini e donne, nella loro condizione mista e incerta, sempre attraenti, rivestiti talvolta d'un carattere di vaghezza e d'energia dalla passione, ma perpetuamente attristati dall'ombra che su loro scende dalle grandi cose dalle quali si ritraggono¹²⁹»

E' proprio questa condizione «mista e incerta», unitamente a tratti fisici «non conformi ad alcun tipo riconosciuto o evidente di bellezza¹³⁰», che, nel pensiero del critico inglese, accresce e rende unico il fascino di Botticelli. Tale fascino si esprime al massimo grado in «un quadro degli Uffizi, Venere che sorge dal mare», descritta come:

«[...]una figura che vi ricorda gli impeccabili nudi di Ingres [...] A tutta prima, forse vi sentirete solo attirati da una ricercatezza di disegno, che par richiamare tutt' insieme quel che avete letto della Firenze quattrocentesca; poi potrete pensare che questa ricercatezza non deve accordarsi col soggetto, e che il colore è cadaverico o per lo meno freddo. Eppure più riuscite a capire quel che realmente sia il colore fantastico, e che il colore non è una mera qualità gradevole delle cose naturali, ma uno spirito su di esse che le rende espressive al nostro spirito, più vi piacerà questo peculiar genere di colore; e troverete che quel ricercato disegno di Botticelli è un tramite più diretto allo spirito greco che non le opere dei greci stessi, perfino del periodo più bello¹³¹»

Il prosieguo del saggio lascia chiaramente intuire la preoccupazione che muove il critico inglese e la ragione per la quale egli consideri proprio Botticelli l'artista più idoneo a svolgere la funzione di *trait d'union* tra Rinascimento e fine Ottocento e, soprattutto, quella di collegare entrambi i periodi

¹²⁶ Ivi: 64

¹²⁷ Ivi: 65

¹²⁸ Ivi: 67

¹²⁹ *Ibidem*

¹³⁰ Ivi: 68

¹³¹ *Ibidem*

a ciò che Pater considera il valore fondante di civiltà e cultura: lo «spirito greco». L'autore del *Rinascimento* non nutre dubbi sul fatto che gli intellettuali suoi contemporanei sappiano molto di più a proposito «dei Greci quali essi furono realmente», rispetto a Botticelli o ai «suoi contemporanei più dotti¹³²». Il suo saggio, però, va nella direzione di rivolgere un preciso monito agli uomini di cultura del suo tempo, esortandoli a non dimenticare mai quanto essi, proprio per la loro arte, debbano considerarsi debitori nei confronti dello spirito ellenico. «La lunga familiarità» con tale spirito ha avuto, secondo il pensiero di Pater, la conseguenza di un'inevitabile attenuazione del «mordente della lezione¹³³».

La chiave di lettura dell'intero saggio ci sembra racchiusa nella seguente affermazione di Pater:

«in pitture come questa di Botticelli avete un documento della prima impressione prodotta da esso sugli animi che vi si rivolgevano come un'aspirazione quasi penosa, da un mondo in cui era stato ignorato sì a lungo; e la passione, l'energia, la solerzia d'esecuzione, con le quali Botticelli manda ad effetto il suo intento, dan l'esatta misura del legittimo influsso che ebbe sull'animo umano il sistema fantastico di cui questo di Venere è forse il mito centrale¹³⁴»

La pittura di Botticelli, quindi, assurge ad emblema del risveglio di un mondo a lungo costretto ad un forzato assopimento: in tale mondo la fantasia del pittore proietta, come un lampo di luce, l'immagine della Venere del mito sorgente dalle acque. In questo modo la dea greca, spinta dalla brezza di Botticelli, approda alla società fiorentina di fine Quattrocento spargendovi un desiderio di rinascita. Pater, in quel suo ricordare ai contemporanei l'importanza dello «spirito ellenico», indica loro la via della nuova «rinascita»: li invita, cioè, ad aprirsi alle suggestioni del divino, al «sistema fantastico di cui questo di Venere è forse il mito centrale».

Al secondo dei pittori la cui fama durante l'Ottocento abbiamo definito, al pari di quella botticelliana, “in itinere”, Pater dedica *La scuola di Giorgione*, un lungo saggio articolato in tre parti: l'approccio di Pater al pittore di Castelfranco avviene attraverso una premessa iniziale che fornisce al lettore un sostanzioso nucleo di considerazioni di critica estetica destinate a venire più volte riprese da altri intellettuali; prima tra tutte l'idea che ciascuna arte parli un proprio linguaggio, intraducibile nelle forme di ogni altra:

¹³² Ivi: 69

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ Ivi: 70

«ogni arte, avendo il suo proprio peculiare, intraducibile incanto sensuale, ha il suo proprio modo speciale di colpire la fantasia, le sue proprie speciali responsabilità verso la sua materia¹³⁵»

Questo principio di carattere generale non esclude, però, che ciascuna arte possa mirare ad un parziale straniamento dai propri limiti per fare in modo che essa, senza prendere il posto di un'altra arte, le possa prestare «nuove forze». Pater, a questo punto, introduce, scrivendolo in corsivo, un ulteriore approfondimento del concetto sopra esposto, approfondimento sul cui significato non smetteranno di riflettere più generazioni di artisti e uomini di lettere, e che viene da subito ripresa anche da Conti nel suo *Giorgione*:

«Tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica¹³⁶»

La musica rappresenta per il critico inglese l'arte che attua in modo più completo l'ideale artistico di identificazione di materia e forma, avvicinandosi, in questo modo, alla perfezione. Uno dei principali compiti della critica estetica consiste proprio nello «stimare il grado» in cui tutte le altre arti si avvicinano alla «legge musicale¹³⁷».

Al termine di tale introduzione teorica, nella seconda parte del saggio Pater sposta l'attenzione sulla pittura veneziana mettendo in evidenza come essa, a differenza di quella fiorentina, non sia stata «imbarazzata da naturalismo, da misticismo religioso, da teorie filosofiche¹³⁸», e non abbia così perso di vista che la pittura deve essere prima di tutto decorativa:

«una cosa fatta per gli occhi, uno spazio di colore sulla parete, soltanto più abilmente fuso della policromia delle preziose tessere musive o del casuale gioco di luce e d'ombra su quella parete: questo il principio e il fine della pittura¹³⁹»

Nomina pittori veneziani quali Carpaccio e i Bellini per soffermarsi, poi, su Tiziano e sul suo rapporto con Giorgione, soprattutto in relazione alla dubbia attribuzione di talune opere:

«E, come potremmo attenderci, qualcosa di favoloso e d'illusorio si è sempre mescolato allo splendore della fama di Giorgione. Fin dappprincipio fu incerto l'esatto rapporto con lui di molte

¹³⁵ Ivi: 133

¹³⁶ Ivi: 136

¹³⁷ Ivi: 139

¹³⁸ Ivi: 140

¹³⁹ *Ibidem*

opere – disegni, ritratti, pitture di soggetto idillico – spesso assai affascinanti, che in varie collezioni andarono sotto il suo nome¹⁴⁰»

Pater, nonostante la critica del suo tempo avesse ridotto il numero delle opere riconducibili a Giorgione in favore di una loro attribuzione a Tiziano, sostiene che «in quel che è legato a un gran nome, molto che non è reale è assai spesso stimolante¹⁴¹». In particolare:

«Per il filosofo estetico, dunque, oltre il reale Giorgione e le sue autentiche opere esistenti, c'è anche il “giorgionesco”: un influsso, uno spirito o tipo artistico, operante in uomini così diversi come coloro ai quali sono realmente assegnabili molte delle sue opere presunte¹⁴²»

La terza parte del saggio descrive quali siano per Pater i caratteri della “scuola di Giorgione” e, il principale tra questi riguarda l'attitudine che è propria della pittura di tale scuola, a tendere verso il più elevato degli ideali: quello di «aspirare costantemente alla condizione della musica». Grazie a questa qualità le creazioni del pittore di Castelfranco appaiono come «poemi dipinti» che riescono a catturare «istanti ideali» all'interno di «quel mondo febbrile e tumultuosamente colorato degli antichi cittadini di Venezia¹⁴³». Si tratta di una pittura in grado, quindi, di riprodurre il moto istantaneo, l'atto subitaneo, la rapida transizione di pensiero, l'espressione fuggevole, affinché il riguardante possa di fronte ad essa godere di :

«squisite pause nel tempo, nelle quali, così fermate, ci sembra di essere spettatori di tutta la plenitudine della vita, ché della vita esse sono come qualche perfetto estratto, come una quintessenza¹⁴⁴»

La centralità della musica nella “Scuola di Giorgione” si esprime anche nella scelta delle tematiche che vengono dipinte: momenti di canto, di esecuzione, di accompagnamento strumentale, unitamente alla presenza di personaggi che si inteneriscono al suono della musica, musica sulla riva degli stagni o accanto all'acqua corrente, diventano soggetti della pittura stessa. E Pater effettua un collegamento tra la musica, la presenza dell'acqua e i «momenti di diporto»:

«Quando gli uomini sono felici in questa terra sitibonda, l'acqua non è lontana; e nella scuola di Giorgione la presenza dell'acqua – il pozzo, o la vasca dal margine marmoreo, l'attingere o il

¹⁴⁰ Ivi: 142

¹⁴¹ Ivi: 145

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ Ivi: 147

¹⁴⁴ *Ibidem*

versare dell'acqua, come la versa da un mesciroba con la sua mano ingioiellata la donna nel *Concerto campestre*, che ascolta, forse, il fresco suono mentre essa cade, mescolato alla musica della zampogna – è altrettanto caratteristica, e forse altrettanto suggestiva quanto la presenza della musica stessa¹⁴⁵»

Il *Concerto campestre*, sublime opera che la critica sembra aver definitivamente attribuito a Tiziano ma che noi, per quanto argomentato da Pater, ci sentiamo di poter far rientrare nell'area di influenza della "Scuola di Giorgione", ci appare ora, forse ancora più della Venere botticelliana, l'emblema e la perfetta sintesi dell'estetismo pateriano. Infatti, in una natura lussureggiante, in cui il *genius loci* trova la sua dimora ideale, un concerto viene interrotto dall'intrusione di un pastore arruffato, allontanatosi dal boschetto rappresentato sullo sfondo. Accanto a lui, un elegante giovane di città stringe tra le mani un liuto, strumento nobile e colto. La sua figura si colloca in perfetta simmetria tra due immagini femminili la cui nudità viene legittimata dalla loro provenienza da un tempo lontano, da quel tempo mitico in cui creature di origine divina ancora frequentavano il mondo degli umani. Le fanciulle sono forse due muse, o come pochi anni dopo avrebbe detto Aby Warburg, due Ninfe il cui panneggio è ormai quasi completamente scivolato a terra. Entrambe occupano il primo piano, stabilendo in questo modo un'immediata gerarchia di importanza per il riguardante: una di esse, presentata di schiena è seduta sul prato ed ha un flauto tra le dita, l'altra, in posizione frontale ed eretta, sembra versare acqua da una brocca trasparente in un'antica vasca.

Attraverso l'evocazione di queste suggestioni e di molte altre che il *Rinascimento* propone, il monito di un rinnovato confronto con l'ellenismo lanciato da Pater agli intellettuali ed artisti suoi contemporanei non cade a vuoto: letteratura ed arte *fin de siècle*, stimulate anche dalle coeve scoperte archeologiche presso Micene e Delfi, attingono agli ideali dello «spirito rinascimentale» quale tramite diretto con il mondo classico. In quello scorcio di fine secolo l'interesse per tutto quanto "sa di greco" è talmente vivo e "globale *ante litteram*" che, nello stesso decennio in cui riemergono l'*Ermes* di Prassitele, l'*Auriga* di Delfi e la *Sfinge* di Nasso, anche il mondo dello sport riprende entusiastico contatto con le origini: dopo 2672 anni dalla celebrazione della prima edizione dei giochi olimpici dell'antica Grecia, infatti, il 6 aprile 1896 vengono riproposti ad Atene i "Giochi della I° Olimpiade dell'Era Moderna, impresa resa possibile solo dall'impegno e dalla perseveranza del giovane barone francese Pierre Fredi de Coubertin, grande appassionato di sport.

¹⁴⁵ Ivi: 149

1.2 Intellettuali cosmopoliti nelle città d'arte italiane tra fine Ottocento ed inizio Novecento

1.2.1 La centralità di Firenze

Tra la metà dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento un rilevante numero di viaggiatori anglosassoni (si parla di circa ventimila presenze¹⁴⁶) e, in aggiunta ad essi, anche molti americani scelsero Firenze come meta preferita dei loro spostamenti in Europa. La folta colonia anglosassone, assai variegata in quanto a composizione interna, accanto ai tanti personaggi anonimi quali eccentriche dame, romantiche signore del bel mondo, rampolli di grandi famiglie oramai decadute, mercanti d'arte e altro ancora, comprendeva diversi tra i nomi degli intellettuali più in vista del momento.

Questi intellettuali si dimostrarono particolarmente sensibili al richiamo della Firenze degli Orti Oricellari ove Poliziano, Ficino, Lorenzo il Magnifico, Botticelli a lungo avevano dialogato d'arte e di letteratura. Alcuni tra essi raggiunsero il capoluogo toscano semplicemente per visitarlo, ma molti, invece, lo elessero a luogo ove soggiornare per un periodo più o meno lungo contribuendo, con la loro presenza ed i loro studi, ad accrescere ulteriormente la fama della città. Questa folta schiera di intellettuali annoverava al suo interno scrittori, pittori, copisti, collezionisti, ammalati, soprattutto, dall'arte dei primitivi e di Botticelli, nonché dalla pittura rinascimentale in genere.

Pur nella diversità dei tempi e dei modi in cui tali uomini di cultura vissero la loro esperienza fiorentina, furono in molti tra loro a condividere l'interesse per la ricerca di dimore cittadine dall'intensa connotazione storica e la passione per le antiche ville che costellavano le colline di qua e di là dell'Arno. Henry James in *Italian Hours* del 1909, un taccuino di viaggio in cui l'autore ha raccolto varie testimonianze del suo "mal d'Italia", così commenta a proposito del fenomeno delle ville toscane: «the villas are innumerable. If you are an aching alien, half talk is about villas¹⁴⁷».

L'elenco delle ville anche brevemente possedute o abitate da Inglesi e Americani, infatti, sarebbe straordinariamente lungo, ad iniziare dalla villa di Careggi, sede dell'Accademia Platonica al tempo di Cosimo il Vecchio e che, verso la metà dell'Ottocento, fu acquistata dal geologo e studioso di scienze naturali Francisco Joseph Sloane. Egli fece restaurare la villa in modo da restituirle l'aspetto di un'architettura del Quattrocento fiorentino e trasformò il circostante parco secondo il gusto romantico, immettendovi anche numerose specie di piante esotiche.

¹⁴⁶ Naldini 2006: 27

¹⁴⁷ Acidini 2006: 21

Al di là dell'Arno, tra le tante residenze ricordiamo la villa Castellani a Bellosguardo dove visse la pittrice nord americana Elisabeth Boot Duvenek, e la villa Torre Galli a Scandicci dove nel 1910 fu ospite John Singer Sargent.

Sulle colline fiorentine molto nota era La Pietra, la villa dei coniugi Acton; essi apportarono sostanziali modifiche all'antico edificio, completandolo con magnifici giardini che riproponevano un impianto classico "all'italiana" su tre terrazze digradanti. Ereditata dal figlio Harold, scrittore e collezionista d'arte, la villa si trasformò in un brillante centro culturale, e venne impreziosita da una ricca collezione di dipinti, statue, arazzi, affreschi, materiale archeologico, ceramico ed oggetti di arte varia. Harold fu uno degli ultimi esponenti della comunità anglo-fiorentina ad animare i salotti e i locali storici fiorentini. Proprio lo scorso febbraio (2009), è stata pubblicata la traduzione italiana di una raccolta di scritti di Harold: *Il Botticelli fantasma e altri racconti*¹⁴⁸, un insieme di *short stories* che, in modo molto raffinato, ricostruiscono l'atmosfera del primo Novecento fiorentino.

A Firenze si trasferiscono anche tre figure di intellettuali che, più delle altre, non solo manifestano la loro vicinanza al pensiero pateriano, ma si occupano di quelle tematiche al centro degli interessi dannunziani soprattutto nei due decenni a cavallo tra fine Ottocento inizio Novecento. L'intellettuale forse oggi meno ricordato fra i tre, è Herbert P. Horne (1864 – 1916) che negli anni Novanta spinto dalla passione per Botticelli lascia Londra per venire in Italia a studiare “sul campo” l'opera del suo pittore prediletto; il frutto paziente delle sue ricerche confluisce nel corposo *Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli Pittore in Firenze*, tra i cui dedicatari Horne include il nome di Walter Pater, esprimendo in questo modo il suo debito di riconoscenza nei confronti dello scrittore.

Architetto e uomo di molteplici interessi nel campo dell'arte, della letteratura, della musica e del collezionismo, nel 1911 Horne acquista palazzo Corsi in via dei Benci, restaurandolo secondo il gusto rinascimentale e trasformandolo in scrigno ideale ove disporre la sua collezione composta di una preziosissima raccolta di pitture, sculture, ceramiche, oggetti di oreficeria e di vario uso, mobili, placchette, sigilli e stoffe, tutto, o quasi tutto databile tra Trecento e Cinquecento. Una tra le prerogative essenziali della collezione Horne riguarda l'incredibile varietà di opere e di oggetti che, in assoluta coerenza e armonia, convivono con l'ambiente espositivo. Di notevolissimo interesse sono, inoltre, il fondo dei disegni e delle stampe dal Cinquecento all'Ottocento, il prezioso archivio e la ricca biblioteca che, naturalmente, non poteva mancare nell'ideale ricostruzione del palazzo di un colto e benestante signore del Rinascimento. Alla sua morte l'intellettuale inglese donò il palazzo e la collezione allo stato italiano, purché venisse costituita una fondazione a lui intitolata. L'organizzazione del museo si deve al primo Consiglio di Amministrazione della Fondazione creata

¹⁴⁸ Acton 2009

nel 1917. La sistemazione spetta ai due amici e primi membri della Fondazione, Giovanni Poggi e Carlo Gamba, che nel 1921 inaugurarono il museo, tuttora aperto giornalmente al pubblico.

Il secondo importante personaggio che, nello scorcio di fine Ottocento, si trasferisce sulle colline fiorentine è Bernard Berenson (1865-1959), intellettuale e scrittore americano. La sua carriera inizia grazie ad una borsa di studio che tra il 1884 e il 1887 gli permette di frequentare l'Università di Harvard. Giunto al termine di un brillante percorso di studi umanistici, nel biennio 1887-1888 affronta un lungo viaggio in Europa, prima a Parigi e a Londra, poi in Italia, in particolare a Firenze, dove acquisisce molto rapidamente una grandissima esperienza di conoscitore d'arte. La sua prima pubblicazione risale al 1894, quando consegna alle stampe un fortunato volume su Lorenzo Lotto; dalla pittura veneziana sposta la sua attenzione a quella fiorentina, con un interesse pressoché esclusivo per il periodo del Rinascimento e per l'opera di Botticelli in particolare. Berenson diventa ben presto una figura di riferimento per il collezionismo d'arte americano, grazie alla sua impareggiabile competenza nei riconoscimenti e nelle attribuzioni delle opere: è, in particolare, per molti anni agente di Isabella Stewart Gardner, che va raccogliendo una preziosa collezione di opere italiane poi confluite nello Stewart Gardner Art Museum di Boston. Circondato da fama e da considerazione, ammirato da esperti e amanti d'arte, Berenson mantiene a lungo e non senza tensioni personali, la duplice veste di appassionato studioso, e allo stesso tempo di esperto nel mercato dell'arte. Nel 1900, si stabilisce nella villa I Tatti nei pressi di Settignano, non molto distante da Il Palmerino della Lee e dalla Capponcina di d'Annunzio. Sin da subito la villa diventa un vivace centro di cultura e di accoglienza per tutti gli appassionati d'arte rinascimentale; molto importante, in tale contesto, il rapporto di amicizia e di stima tra la Lee e Berenson, rapporto che si interrompe nei primi anni del Novecento in seguito ad una lite per la primogenitura delle nuove teorie estetiche. Anche dopo questa rottura, Berenson continuerà, comunque, a definire Vernon la sua "favorite adversary".

Lo studioso americano muore ultranovantenne lasciando la villa I Tatti, con la sua collezione d'arte e la sua superba biblioteca, alla libera consultazione degli studiosi: oggi la villa è sede della fondazione dell'Università di Harvard per lo studio del Rinascimento italiano. I suoi studi sui Pittori italiani del Rinascimento, divisi tra Veneziani (1894) e Fiorentini (1896) rimangono l'opera per la quale Berenson è più conosciuto. Nel 1930 esce ad Oxford *Italian Painters of the Renaissance* e nel 1932, sempre ad Oxford, *Italian Pictures of the Renaissance*, le sue due opere più significative che raccolgono molti dei saggi scritti in precedenza.

Chiudiamo, e non a caso, soffermandoci un po' più a lungo sulla figura di Vernon Lee (1856–1935) questo breve *excursus* sugli intellettuali angloamericani di maggior fama che, tra fine Ottocento inizio Novecento, hanno soggiornato per un lungo periodo a Firenze. Non a caso, innanzitutto

perché la raffinata esteta inglese trascorre, seppur intervallati da frequenti viaggi, ben cinquant'anni in terra fiorentina. Non a caso, soprattutto, per l'importante ruolo di mediazione culturale che la Lee svolge nel capoluogo toscano all'interno del dibattito artistico *fin de siècle*.

Violet Paget si trasferisce con la famiglia a Firenze nel 1873 e, dal 1889 fino alla sua scomparsa, abita a Settignano, nella villa *Il Palmerino*. Firma i suoi scritti come Vernon Lee, nome che polemicamente sceglie nella convinzione che altrimenti nessuno avrebbe mai letto "con attitudine diversa da un assoluto disprezzo, le opere di una donna sull'arte, la storia o l'estetica". Aristocratica, cosmopolita, vittoriana, fiorentina d'adozione, studiosa d'arte, assertrice dell'emancipazione femminile, ricercatrice instancabile di cronache e antiquaria, nei paesaggi italiani oggetto dei suoi racconti Vernon proietta la sua nostalgia per le perdute presenze mitiche, per gli antichi dèi ed eroi, per il gelido tocco degli inquieti fantasmi locali lasciati da una qualche crudeltà selvatica e primordiale o perversamente raffinata: «soffitta fatidica» - dice dell'Italia in un saggio sulle arti raccolto in *Dionea e altre storie fantastiche* - «colma di carabattole misteriose e di ammiccanti fantasmi dove soddisfare gli istinti elementari della finzione e del romanzesco¹⁴⁹». E, visto il folto gruppo di intellettuali che frequentavano la sua villa, la scrittrice inglese doveva essere in numerosa e buona compagnia in questa ricerca di carabattole nella soffitta dell'immaginario fantastico italiano.

Nella lussuosa e raffinata villa Il Palmerino, infatti, per diversi decenni si susseguono incontri tra intellettuali stranieri ed italiani che mettono in contatto scrittori e critici famosi quali i sopra menzionati Herbert Horne e Bernard Berenson, ma anche molti altri, ugualmente attratti dall'erudizione e dal fascino dialettico della Lee: Henry James, Anatole France, Rainer Maria Rilke, Bertrand Russell, Enrico Nencioni, Gabriele D'Annunzio, Angelo Conti, Giosué Carducci, il giovane Praz, solo per ricordarne alcuni tra i più noti. La giovane scrittrice gode, inoltre, dell'invidiato privilegio di conoscere Ruskin, Wilde e i fratelli Rossetti, nonché di venire più volte ritratta dal pittore americano Sargent; ma, soprattutto, durante gli anni Ottanta è lei che Walter Pater sceglie quale interlocutrice di un lungo dialogo su argomenti di critica estetica. I due intellettuali, infatti, si incontrano più volte e tra loro intercorre, anche, un rapporto di corrispondenza epistolare. Sul «Fanfulla della domenica», nel maggio 1885, è proprio Vernon Lee a recensire *Mario l'epicureo* favorendo in questo modo il processo di ricezione della scrittore inglese in Italia. Gli scritti di Vernon, redatti per lo più in forma di racconti brevi, sono palesemente "impregnati" di spirito pateriano, nonché traboccanti di riferimenti al suo pensiero estetico. In particolare, la lettura degli *Dèi in esilio* affrontata dalla Lee passa attraverso la mediazione di Pater¹⁵⁰ che negli *Imaginary Portraits* riesce a sfruttare il potenziale diegetico del tema degli dèi in esilio adattandolo

¹⁴⁹ Lee: 2001

¹⁵⁰ Bizzotto 2006: 362–375

alla forma della *short story* decadente, inaugurando in questo modo il filone narrativo del ritratto immaginario storico-mitologico. Sicuramente sia *Genius Loci* che *Dionea*, come altri racconti della scrittrice anglosassone, non si spiegherebbero se non venissero visti come una ripresa a distanza dei concetti affrontati dal testo di Heine, mediati dalla lettura che Pater di questi concetti propone. La raffinata scrittrice inglese, infatti, appartiene a quella generazione di viaggiatori sensibili alle inquietudini soprannaturali, spirituali, paganeggianti dei paesaggi soprattutto italiani, nei quali rinviene vestigia e sopravvivenze degli antichi dèi ed affida le percezioni che derivano da questa sua sensibilità a resoconti di scrittura elegante e di sottile fascino. Si tratta di brevi storie sospese tra «il visibile e l'invisibile, in cui inquietanti, ma seducenti, fantasmi femminili affiorano improvvisamente dal passato per catturare la psiche e tormentare le esistenze di deboli e mutevoli personaggi del presente¹⁵¹». Questo è quanto accade, ad esempio nel racconto di *Dionea*, la ninfa di mitica bellezza che lascia il mare facendo ritorno a un villaggio ligure: di tale spunto la Lee si serve per riflettere sul fatto che

«le divinità pagane durano molto più a lungo di quanto noi sospettiamo, qualche volta sono apparse nella loro intrinseca nudità, qualche volta negli abiti riadattati della Madonna e dei Santi»

Si chiede, quindi:

«Esisteranno ancora ai nostri giorni? Si può dire che sono scomparse per sempre? Non è mai venuto meno il terribile mistero dei boschi più profondi con la loro luce verde filtrata, il cigolio delle canne ondegianti e solitarie¹⁵²»

Nel maggio 2005 la città di Firenze, nella ricorrenza dei settant'anni dalla scomparsa della "fiorentina d'elezione", ha voluto rendere omaggio alla sua memoria con il convegno "Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo". «Geniale ed eclettica¹⁵³» così la definisce Serena Cenni nella sua *Presentazione* al Convegno fiorentino, Vernon Lee è stata autrice di un'importante opera sul Settecento italiano pubblicata nel 1880, all'età di appena ventiquattro anni (*Il Settecento in Italia: Accademie, Musica, Teatro*); di rilevanti studi sul Medioevo e sul Rinascimento (*Euphorion, Renaissance Fancies and Studies*), di suggestivi saggi di estetica (*Belcaro, Juvenilia, Laurus Nobilis*) e di estetica psicologica (*The Beautiful e Beauty and Ugliness*), di interessanti pagine di

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² Brillì 2006: 35

¹⁵³ Cenni «UNITN» n. 73 – anno 8 – luglio–agosto 2005: 3

viaggio (*Genius Loci, The Enchanted Woods*), nonché di testi narratologici (*The Handling of Words*), teatrali (*Ariadne in Mantua*) e di molteplici racconti.

Accanto alle figure di intellettuali che, al pari di Vernon Lee o di Horne, trascorrono buona parte della loro vita a Firenze, diverse altre, pur effettuandovi solo dei brevi soggiorni, esercitano un profondo influsso sull'atmosfera culturale della città. Tra questi personaggi vogliamo ricordare Isadora Duncan (1877-1927) per il suo rapporto di stima ed amicizia con la Duse proprio al tempo in cui l'attrice è legata sentimentalmente a d'Annunzio. La danzatrice statunitense riveste un ruolo del tutto speciale nel clima *fin de siècle* sia per l' "unicità" delle sue tormentate vicende personali, come per una concezione dell'arte della danza assolutamente di rottura con la tradizione. Lei incarna quel tipo di donna al quale non ci si può avvicinare senza avvertire un brivido tra ammirazione e timore. Scrive Laura Putti che «Isadora Duncan è stata una donna libera. Prima di tutto da scarpe e corsetto. Che per una danzatrice, all'inizio del secolo scorso, era davvero temerario. Poi, era libera da pensiero, dalla morale e dalla sessualità comuni; da una tecnica di danza e anche da una compagnia¹⁵⁴». Tutte le contraddizioni più grandi e devastanti sembrano albergare nella sua persona: la realizzazione dei sogni più ambiziosi ed insperabili convive, infatti, con un vento gelido che, nello spazio di un attimo, più volte ha saputo portarglieli lontano. Ogni volta, però, Isadora sembra ritrovare la forza di andare a riprendere quei sogni, continuando a riproporli a se stessa ed al suo pubblico in un "vortice di danza". Al ritmo di un vortice di danza si svolge, in fin dei conti, non solo la sua vita tanto intricata ed avventurosa, ma anche la sua morte avvenuta a causa del vortice più fatale: quello che l'ha per sempre imprigionata nel fluttuare della sua sciarpa.

La grande artista statunitense tanto brillante quanto sfortunata, prima di essere danzatrice vuole presentarsi come un'intellettuale ben inserita nel dibattito contemporaneo; studia Platone e i tragici greci, Kant e Schopenhauer, e si appassiona alla filosofia di Nietzsche. La sua vita è un eterno viaggio: da San Francisco, sua città natale, a New York, poi a Londra, Parigi, Berlino, Monaco, Firenze, Budapest, Atene, Mosca, San Pietroburgo, Nizza. Durante i suoi spostamenti incontra vari personaggi di spicco nel panorama artistico e culturale; Rodin, ad esempio, è una tra quelli che Isadora ammira di più, dichiarandosi «ossessionata» dal suo genio:

«Il mio pellegrinaggio a Rodin somigliava a quello di Psiche che cerca il Dio Pane nella grotta, ma la strada che io chiedevo, non era quella di Eros, ma quella di Apollo¹⁵⁵»

Un giorno in cui lo scultore va a trovare Isadora nel suo studio, lei indossa la tunica ed inizia a danzare un idillio di Teocrito. Poi si ferma ad illustrargli la sua teoria sulla nuova danza, ma lui non

¹⁵⁴ Putti 2010 «Il Venerdì di Repubblica»: 103

¹⁵⁵ Duncan 1980a: 86

sembra ascoltarla. Isadora, in modo molto sensuale, descrive con queste parole quell'incontro con il grande scultore:

«Mi passò le mani sul collo, sul petto, mi accarezzò le braccia, mi passò le dita sulle anche, sulle gambe nude, sui piedi nudi. Si mise a plasmare il mio corpo come fosse argilla mentre gli sfuggiva dalle labbra un soffio che mi bruciava, che mi ammorbidiva. Il mio più acuto desiderio era di abbandonarmi tutta; e lo avrei fatto con gioia, se la assurda educazione che io avevo ricevuto, ad un tratto non mi avesse fatto arretrare, spaventata e, rimessomi il vestito sopra la tunica, mandar via Rodin pieno di stupore¹⁵⁶»

Nel 1912, la danzatrice conosce anche d'Annunzio mentre, a Parigi, egli sta lavorando al suo *Martyre de Saint Sébastien*. Decisamente la personalità del poeta deve averla affascinata molto, viste le lusinghiere parole che Isadora gli dedica già nel primo capitolo della *Mia Vita*:

«Gabriele d'Annunzio è forse una delle più meravigliose personalità del nostro tempo, tuttavia è un uomo di bassa statura e calvo, sì che, eccettuato quando il suo viso si illumina, è difficile dire che sia bello. Ma quando parla ad una donna che ama, si trasfigura al punto da rassomigliare a Febo Apollo.

E' così che egli ha conquistato le più grandi e le più belle donne del suo tempo. Quando D'Annunzio ama una donna, ne eleva l'anima al di sopra della terra fino alla eterea regione dove si muore e risplende Beatrice. Volta per volta, egli fa partecipare dell'essenza divina una delle sue amanti, e la trasporta così in alto, così in alto, che essa immagina veramente di essere sul piano di Beatrice che Dante ha cantato in versi immortali.[...]

Una sola donna nella vita del poeta resistè a questa prova. Era la reincarnazione stessa dell'Divina Beatrice, e su di lei D'Annunzio, non ebbe bisogno di gettare il suo velo di luce, poiché ho sempre creduto che Eleonora Duse fosse effettivamente la Beatrice di Dante, rivissuta nel nostro tempo.

Davanti a lei, D'Annunzio non potè che cadere in ginocchio, in adorazione. E fu l'esperienza più felice della sua vita; l'unica forse. In tutte le altre egli non trovava se non quello che loro aveva donato: solo Eleonora si elevò al di sopra di lui, rivelandogli l'ispirazione divina¹⁵⁷»

La danzatrice incontra per la prima volta Eleonora Duse nel 1906, in Danimarca, mentre Gordon Craig, il compagno di Isadora, è qui impegnato nella realizzazione delle scenografie per il nuovo percorso teatrale della Duse. La nota attrice, infatti, rotta la sua relazione con d'Annunzio, aveva deciso di interpretare Rebecca West nel *Rosmersholm* di Ibsen, spettacolo che verrà messo in scena

¹⁵⁶ Ivi: 87

¹⁵⁷ Ivi: 13

al Teatro della Pergola di Firenze il 4 dicembre 1906. Il rapporto di amicizia e le occasioni di incontro tra le due donne continueranno nel prosieguo degli anni; Isadora, infatti, nel 1906 sarà a Firenze e nel 1913 in Versilia proprio in seguito ad un invito di Eleonora. Durante il soggiorno sulle coste del Tirreno Isadora conoscerà anche altri due artisti italiani che rimarranno colpiti dalla spiccata personalità della danzatrice: il pittore Plinio Nomellini, esponente della pittura macchiaiola e divisionista e lo scultore e pittore fiorentino Romano Romanelli. Entrambi ritrarranno più volte Isadora e la sua danza. Anche lo scultore francese Antoine Bourdelle riproduce l'immagine dell'artista «in centinaia di disegni e soprattutto sui bassorilievi di marmo della facciata del Théâtre des Champs-Élysées », consacrandola così ad una fama «immortale¹⁵⁸». E proprio all'interno dei saloni del Musée Bourdelle, in questi giorni Parigi sta rendendo omaggio alla figura di Isadora con una grande mostra aperta fino al 14 marzo 2010.

Horne, Berenson, Vernon Lee, Eleonora Duse, Isadora Duncan: a questi fondamentali nomi nei cui scritti si riflette il gusto estetico di quella Firenze *fin de siècle* in cui anche d'Annunzio soggiorna, ne dobbiamo aggiungere almeno altri due: il primo è quello del *Doctor Mysticus* Angelo Conti con il quale, a partire dal 1885 d'Annunzio intrattiene uno stretto rapporto di collaborazione, «considerandolo un prezioso consigliere di letture filosofiche di stampo idealistico e un aggiornato interprete delle nuove tendenze mistico-estetiche circolanti in Europa¹⁵⁹». Nel 1892, per interessamento di d'Annunzio, il ministro Ferdinando Martini fa nominare Conti ispettore alle Antichità e Belle Arti a Roma e nel 1893 egli viene preposto alla dirigenza del museo degli Uffizi. Tra il 1894 e il 1896 dirige anche i musei veneziani ed è proprio nel contesto della città lagunare che Conti incontra Eleonora Duse, con la quale stringe un'affettuosa e duratura amicizia testimoniata da un lungo carteggio. Dal 1896 Conti si trasferisce a Firenze dove collabora assiduamente con «Il Marzocco»: «la rivista dei fratelli Orvieto è una calamita per “i nobili spiriti” dell'estetismo, come li chiama Pascoli, che con D'Annunzio ne è l'*auctor* così come Conti ne è la coscienza estetica¹⁶⁰». «La psicologia artistica» di Conti, inoltre, deduce da Pater «un'idea ciclica di Rinascimento come metafora e metamorfosi, riapparizione di una Grecia dell'anima¹⁶¹», che molta influenza avrà sull'estetica dannunziana.

L'ultima figura di erudito e di storico dell'arte che non possiamo tralasciare di menzionare nella nostra carrellata di intellettuali affollanti il capoluogo toscano sulle tracce degli dèi antichi è quella di Aby Warburg, intellettuale “*outsider*” cui dedicheremo uno specifico capitolo del nostro lavoro. Qui ci sembra importante sottolineare il punto di partenza del suo pensiero, quella *Dissertazione su*

¹⁵⁸ Putti 2010 «Il Venerdì di Repubblica»: 103

¹⁵⁹ Gibellini 2000, *La beata riva, Introduzione*: XII

¹⁶⁰ Ivi: XIII

¹⁶¹ Zanetti 1976: 323

Botticelli (1891) in cui scopre la figura che rimarrà “il dolce amore ossessivo” della sua vita di uomo e di studioso: la Ninfa fiorentina.

1.2.2 Sandro Botticelli e lo spirito greco

L'autentica passione che intellettuali *fin de siècle* come quelli appena menzionati riservano all'arte rinascimentale converge, in particolare, attorno ad una figura di artista di cui già abbiamo discorso in relazione a Pater, e che viene ad assumere un posto di assoluto rilievo tra tutte le altre: quella di Sandro Botticelli. A proposito della sua opera si può realmente parlare di una vera e propria “riscoperta” inaugurata dal mondo intellettuale ottocentesco e proseguita con slancio nel corso dei primi due decenni del Novecento. La fortuna del pittore va ricondotta non tanto alla considerazione di accademici, ma a quella di artisti e di persone «le cui idee sulla storia erano più appassionate che rigorose, e la cui competenza era molto lontana dall'esattezza scientifica¹⁶²».

La necessaria premessa al *revival* botticelliano va individuata nel fatto che nel 1815 la *Primavera* e *La Nascita di Venere* lasciano la Villa di Castello del duca Cosimo e vengono portate agli Uffizi, uscendo in questo modo dal secolare oblio in cui erano state fino ad allora tenute.

In effetti già Vasari nelle *Vite* non aveva sprecato grande entusiasmo attorno alla figura di Botticelli, e la sua pittura nel corso del XVII e XVIII secolo era caduta in una sostanziale dimenticanza.

Dante Gabriele Rossetti e i Preraffaelliti, verso la metà dell'Ottocento, sono tra i primi a riconoscere il carattere peculiare nonché il fascino dell'arte botticelliana; sono stati loro, inoltre, a trasmettere questo entusiasmo botticelliano non soltanto a colleghi artisti, ma anche a letterati come Walter Pater, il quale, come già detto, nel 1870 dedica un saggio a Sandro Botticelli, e come Ruskin che nel 1875 pubblica *Mornings in Florence*. Sono queste le opere che contribuiscono in modo ancor più decisivo a diffondere «quel culto inglese di Botticelli che divenne tratto distintivo di una fase di pensiero e di gusto¹⁶³».

Ciò che rende tanto attuale il pittore fiorentino è la presenza nelle sue opere di un «forte senso della greicità, quasi il suo fosse il primo sguardo moderno rivolto alle forme dell'antico¹⁶⁴». Inoltre nella sua pittura si avverte una «qualità visionaria» che richiama alla mente la vividezza delle immagini evocate da molte terzine di Dante. Il concetto di “modernità” in Botticelli è collegato, in particolare, al suo modo di dipingere la figura femminile, a quella sua predilezione per il prototipo femminile androgino e flessuoso che d'Annunzio non scorderà nel delineare le protagoniste dei suoi romanzi: si tratti di Madonne o di dèe pagane, gli intellettuali *fin de siècle* ritrovano in queste figure il sottile

¹⁶² Kermode 1989: 14

¹⁶³ Horne 1986: XIX

¹⁶⁴ Kermode 1989: 13

fascino dell'ambiguo, del misterioso, dell'irrisolto, del sottinteso, dell'imperfetto, dell'incompleto, di tutto ciò che, non può venire spiegato e compreso fino in fondo. Le Madonne botticelliane non appaiono del tutto appagate dal loro *status* di madre di Cristo e una sensazione non tanto diversa trasmettono le figure femminili attinte al repertorio mitologico, dalle quali traspare un «moderno sentimento di ineffabile malinconia¹⁶⁵».

Fino agli anni sessanta esisteva l'opinione, largamente condivisa, che il fascino di Botticelli derivasse dalla sua predilezione per le donne brutte, fino a quando, nel 1868, Swinburne¹⁶⁶ inizia a considerare quei volti carichi di una bellezza che non si poteva disgiungere dalla tristezza o dalla sofferenza e quindi in grado di assumere rilevanza nel mondo moderno. Da questo momento in poi l'oblio secolare che aveva riguardato Botticelli ha termine ed egli viene «celebrato come nuovo e antiaccademico; di lui vengono esaltate alcune affinità con l'arte giapponese che in quel periodo si stava diffondendo «a profusione a Londra e a Parigi insieme alla voga del tè¹⁶⁷».

La fama di tale pittore sarà destinata a crescere durante tutto l'Ottocento fino a che, nel corso dei primi due decenni del Novecento, la sua notorietà raggiungerà l'apice: «Between 1900 and 1920 more books were published on Botticelli than on any other great painter. They poured from the presses in every language: a spate which followed on that bursting by the nineteenth century of the dam of silence so long built about him¹⁶⁸».

Abbiamo visto come anche gli intellettuali di cui ci siamo brevemente occupati nel paragrafo precedente, sulla scia del pensiero pateriano condividano un'autentica passione per Botticelli; tra essi Horne e Berenson, in particolare, compiono degli studi approfonditi attorno alla figura del pittore. Horne, nello specifico, gli dedica una lunga monografia frutto di anni di paziente e meticoloso impegno, che viene pubblicata dall'editore inglese Bell nel 1908. Bell non era nuovo a pubblicazioni su Botticelli: nel 1900, infatti, erano già usciti per le sue edizioni il *Sandro Botticelli* di Count Plunkett e nel 1903 il *Botticelli* di A. Streeter. Sempre a Londra, presso Duckworth & Co., nel 1904 era stato pubblicato *The life and art of Sandro Botticelli* di Julia Cartwright.

Molto prima di trasferirsi a Firenze, come Yeats informa, Horne era già «un'autorità su Botticelli» e «aveva cominciato a vantarsi che quando avrebbe scritto il suo libro sull'artista non si sarebbe trattato di letteratura, ma di uno studio altamente erudito¹⁶⁹». L'opera di Horne, *Alessandro Filipepi called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, a distanza di cent'anni rimane un testo che, soprattutto per il dettagliato lavoro di analisi che lo caratterizza, è raccomandabile prendere in considerazione nell'affrontare uno studio approfondito su Botticelli. Fritz Saxl elogia dell'opera il

¹⁶⁵ Ivi: 14

¹⁶⁶ Ivi: 13

¹⁶⁷ *Ibidem*

¹⁶⁸ Levey 1960 «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. XXIII: 291 – 306 - Internet

¹⁶⁹ Kermode 1989: 19

grande rigore nonché lo stile misurato e molto controllato, ma Franz Kermode afferma di non riuscire a trovare il libro così «freddo» come viene giudicato da Saxl e da altri.

Uno dei dedicatari del testo è Pater al quale, nonostante alcune divergenze interpretative, Horne riconosce il merito di avere scritto «la valutazione più acuta e suggestiva di Botticelli», legata a quel culto per il pittore fiorentino «che ora è divenuto un tratto distintivo di una fase del pensiero e del gusto, o di quanto passa per tale, una fase eccentrica e stravagante fra le tante del nostro tempo¹⁷⁰». Nel lavoro dello studioso inglese si riscontrano continue tracce del gusto e degli stilemi di Pater e più riprese e integrazioni dei suoi concetti. Horne, inoltre, esprime riconoscenza anche a Warburg per gli studi da lui effettuati su Botticelli e soprattutto per aver messo in luce le relazioni tra i suoi dipinti e le opere di scrittori latini e greci che al tempo di Lorenzo il Magnifico erano di grande attualità a Firenze.

All'interno della sua opera Horne si dedica allo studio della *Primavera* e della *Nascita di Venere* sulle quali scrive due lunghi saggi che prendono le mosse dal contenuto di un inventario del 1598 nel quale sono elencati i beni presenti presso la villa di Castello, vicino a Prato, prima che Cosimo diventasse duca di Firenze. Tra questi beni compaiono, appunto, i due dipinti di Botticelli. Horne procede ad una dettagliata descrizione di entrambe le opere ed istituisce dei collegamenti tra esse e specifici testi letterari, ma la parte più interessante del suo volume riguarda talune prese di posizione che l'autore assume in relazione ai valori estetici espressi dai dipinti. Molto significativa, a tal proposito, l'idea di bellezza che la *Primavera* suggerisce ad Horne, un'idea distante da quella tradizionalmente condivisa:

«In nessun altro dipinto che esprima il sentimento della bellezza con uguale intensità, troviamo tante forme e aspetti così lontani dalle idee di bellezza comunemente accettate [...] Antico, solenne, religioso per concezione; moderno per i suoi tempi, fiorentino, bizzarro per espressione: nell'abile fusione di questi elementi contrastanti consiste principalmente la sua originalità»

«L'abile fusione» di elementi contrastanti non deriva a Botticelli da una rigorosa conoscenza del mondo classico in quanto egli sa «poco o nulla di pittura e scultura greca o romana» ma, secondo Horne, è proprio questa situazione di partenza a stimolare l'attitudine del pittore a guardare al mondo circostante con occhi nuovi e a concorrere «a fare della "Primavera" il dipinto più originale e ricco di inventiva che l'arte fiorentina avesse fino ad allora prodotto¹⁷¹».

¹⁷⁰ Horne 1986: 21

¹⁷¹ Ivi: 92

Le figure non vengono proposte con forme perfette anzi alcuni loro particolari, quali ad esempio la mano destra della Primavera o il piede sinistro di Flora risultano persino sgraziati, ma proprio questa umanizzazione delle forme e queste imperfezioni, secondo Horne, costituiscono «il “sale” del suo stile, conferiscono forza e virilità al suo disegno e correggono quella pura dolcezza di linea che può anche stancare un po’¹⁷²».

Complessità ed originalità, queste sono in sintesi le caratteristiche sulle quali lo studioso inglese si sofferma con maggior insistenza nelle sue riflessioni sull’opera di Botticelli. Nella concezione artistica del pittore, come già aveva sottolineato Pater, la commistione di elementi sacri e profani raggiunge una segreta ed indecifrabile armonia:

«nella Primavera Botticelli rappresenta Venere velata, avvolta in una veste solenne e di una bellezza austera che a malapena si distingue da quella delle sue Madonne. Il manto che la avvolge con una specie di studiato disordine, è porporino damascato d’oro¹⁷³»

Anche a proposito della *Nascita di Venere*, Horne pone l’accento sulla presenza di un’ambiguità di fondo nella figura della dea rappresentata; la “contaminazione”, in questo caso, non riguarderebbe più il confine tra sacro e profano, ma quello tra mondo divino ed umano:

«Nella nuda figura di Venere, Botticelli è attento a conservare il tipo toscano, espressivo più che bello, così come lo incontrava a Firenze; e sottolinea scrupolosamente l’ovale allungato della testa, posata sul collo flessuoso, e le spalle cadenti, il corpo grande per struttura e proporzioni, ma spigoloso di forme e pesante di articolazioni, le braccia grosse i seni piccoli e rotondi, le mani plebee con nocche pronunciate e larghe unghie squadrate. Anche l’abbondante chioma bionda, che a prima vista sembrerebbe una pedantesca citazione dall’antico, si rivela una reale caratteristica fiorentina.

“Se poi si tira su le bionde trecce
Decco la donna di sette bellezze”

Così termina un “Rispetto” fiorentino sulle sette bellezze che una donna dovrebbe possedere¹⁷⁴»

E’ tutt’altro che un rifugio nell’incorruttibilità dell’antico quello che Horne cerca in Botticelli; del pittore del primo Rinascimento, anzi, egli elogia tutti quegli aspetti che possono essere interpretati come “variazioni” al tema della perfezione e dell’equilibrio classico. Gli uomini di cultura *fin de siècle*, in sostanza, guardano a Botticelli come all’artista che più degli altri incarna il nuovo “spirito

¹⁷² Ivi: 93

¹⁷³ Ivi: 89

¹⁷⁴ Ivi: 235

ellenico”, quella qualità, cioè, che essi ammirano più di ogni altra nell’arte rinascimentale e alla quale Pater per primo aveva invitato gli intellettuali suoi contemporanei a fare ritorno. Nel pittore della *Nascita di Venere* tale qualità risulta particolarmente spiccata in quanto egli ne era, in qualche modo, portatore inconsapevole. Per questa ragione la sua pittura riesce ad esprimere le tante contraddizioni naturalmente insite in quel tempo di grande svolta che è stato il Rinascimento, in cui la lezione dei classici non solo è “nata di nuovo” ma è “nata nuova”, aprendosi cioè alle istanze “nuove” della società che, da sempre, l’Arte per prima sa percepire e fare proprie.

Così commenta, a tal proposito, Kermode:

«dopo tutto c’è un po’ di vero in quello che dicono sia Ruskin sia Pater: Botticelli ha veramente “elementi discordanti”, “dolcezze erotiche” e “arcaismi”. Ad ogni modo essi ebbero il merito di riproporre alla nostra attenzione quello che Horne era disposto a chiamare “il risultato più alto dell’arte moderna”¹⁷⁵»

Per quanto riguarda, invece, gli studi affrontati da Berenson, egli s’interessa a Botticelli nell’ambito di una ricerca di carattere generale in cui passa in rassegna le grandi scuole e i massimi maestri della pittura italiana del Rinascimento. Il critico afferma che quanto il clima culturale chiede al pittore del Rinascimento non gli era più stato chiesto dai «grandi giorni della Grecia¹⁷⁶». Il compito consiste nel riuscire a trovare quelle immagini che riescano a dimostrare il potere dell’uomo di «possedere e dominare il mondo».

Nel suo saggio sui pittori fiorentini del 1886, dopo aver passato in rassegna i nomi dei grandi artisti, anch’egli si sofferma, con dovizia di particolari, sul fascino ambiguo e contraddittorio di Botticelli. Lo definisce:

«Mai grazioso, piacevole o almeno attraente, di rado corretto nel disegno e soddisfacente nel colore; poco fortunato nei tipi prescelti; violento nel sentimento e quasi spasimoso, che cosa è che fa tanto irresistibile Sandro Botticelli da non lasciare oramai alternativa fra adorarlo e abborrirlo? Il segreto è questo: che nella pittura europea mai più apparve artista tanto indifferente alle cose rappresentate e intento ai modi della presentazione [...] chi abbia invece immaginazione tattile molto eccitabile e senso del movimento troverà in Botticelli fonti d’un piacere che pochi o nessun altro artista può dargli¹⁷⁷»

Questo «senso del movimento» raggiunge la massima espressione nella *Nascita di Venere*:

¹⁷⁵ Kermode 1989: 24

¹⁷⁶ Berenson 2001: 79

¹⁷⁷ Ivi: 104

«Prendiamo le linee che, nella “Nascita di Venere” rendono il palpitare della chioma, lo svolare dei panni, o la danza delle onde; prendiamo queste linee per se stesse, in tutto il loro potere di stimolare la nostra immaginazione in movimento; e che cosa abbiamo? Puri valori di movimento, astratti, sciolti dal rapporto con qualsiasi rappresentazione. Questa qualità di linea, essendo la quintessenza del movimento, ha, come gli elementi essenziali d’ogni arte, la facoltà di stimolare la nostra immaginazione, e comunicare direttamente la vita. Immaginiamo un’arte in tutto costituita da tali quintessenze di movimento e si avrà qualcosa che, con la rappresentazione della forma, ha l’identico rapporto della musica col linguaggio¹⁷⁸»

Nel parallelo che Berenson istituisce tra movimento delle linee e rappresentazione della forma da un lato, musica e linguaggio dall’altro risuona una chiara eco di derivazione pateriana. Per lo studioso americano un tipo di arte come quella botticelliana può avere rivali in Giappone o altrove in Oriente, non certo in Europa perché nessun altro pittore in Firenze ha la stessa capacità di trarre dal disegno la musica come Botticelli ha fatto. Un movimento quasi musicale, quindi, quello che Berenson vede nei dipinti del pittore fiorentino; un movimento perfettamente adeguato al senso vitale dell’uomo, si tratti di uomo di fine Quattrocento animato dal desiderio di “rinascita”, o si tratti, invece, di uomo appartenente alla società di fine Ottocento alla ricerca di una via “nuova” per un’arte che, come suggerito da Pater, per elevarsi deve «aspirare costantemente alla condizione della musica».

1.2.3 Il passo danzante di Isadora Duncan

La cultura *fin de siècle*, quindi, facendo proprio l’ideale espresso da Pater, aspira ad un’arte che, in modo simile alla pittura botticelliana, sappia unire musicalità, movimento e ritorno all’antico. In quel periodo forse nulla al pari della danza di Isadora Duncan possedeva altrettanta attitudine ad esprimere, con perfetta armonia e reciproca compenetrazione, l’insieme dei tre elementi e, contemporaneamente, ad instaurare un tramite diretto con il pittore fiorentino.

In *Lettere dalla danza* l’artista stessa, infatti, afferma:

«[...] così io mi servirò del più nobile di tutti gli strumenti, il corpo umano, e il suo linguaggio sarà il movimento.

La prima idea mi venne quando da bambina mi fermai a contemplare la riproduzione della *Primavera* di Botticelli, appesa sopra il nostro scaffale. Mi accorsi del meraviglioso movimento

¹⁷⁸ Ivi: 106

che c'era in quel dipinto e come ogni figura raccontasse, attraverso quel movimento, la storia della sua vita¹⁷⁹»

La Primavera sparge fiori ed accenna ad un leggero ma deciso passo di danza; nel leggiadro movimento della fanciulla, così come in quello di ogni altra figura rappresentata, Isadora legge una «storia» perché il movimento del corpo racconta la vita dell'anima, le ansie, i timori, le ascese, le cadute più vortuose. Così, mentre in Europa le tele di Degas immortalavano le “nuvole” di tulle in punta di piedi, in America lei guarda a Botticelli e, a piedi scalzi, inizia a ballare verso il Novecento, rovesciando gli stilemi accademici del balletto. Della danza desidera recuperare il principio primordiale: espressione istintiva, liberazione spirituale e corporea da ogni forma di costrizione: via le rigide scarpette di gesso, via il tutù; al posto del tulle, sobrie tuniche di velo ispirate ai pepi dell'antica Grecia. Si tratta di un'ispirazione non solo estetica perché la «danza naturale» della Duncan – come lei stessa la definisce - è strettamente legata al pensiero classico greco, a quello di Platone, in particolar modo; è, inoltre, fatta delle movenze semplici, naturali, che i quattro elementi le suggeriscono e vuole esprimere una gestualità che richiami quella di sculture e dipinti raffiguranti personaggi e miti lontani. Una danza, quella di Isadora, classica e al tempo stesso modernissima per la quale non smetterà di ricordare la sua prima fonte di ispirazione: la *Primavera* di Botticelli.

Sarà proprio per contemplare questo dipinto dal vero che, in una sera di inizio Novecento in cui si trova a Monaco, la danzatrice sentendosi tanto vicina alla «frontiera della Penisola», avvertirà un «impulso irrefrenabile¹⁸⁰» di prendere il treno per Firenze in compagnia della madre e della sorella Elisabetta:

Con queste parole Isadora racconta la sua emozione:

«Stavo seduta giornate intere davanti alla “Primavera”; ne ero innamorata. Ispirata da questo quadro, creai una danza che cercava di rendere il suo dolce, il suo meraviglioso movimento, il tenero ondulare della terra coperta di fiori, le càrole delle Ninfe e il volo degli Zefiri, che si svolgono attorno alla figura centrale, per metà Afrodite e per metà Madonna, che con un solo gesto significativo esprime la nascita della primavera [...] Restavo là fino a quando mi pareva di assistere realmente allo sbocciare di quei fiori, al muoversi a danza di quei piedi, al palpitare di quei corpi; [...] ed io pensavo allora: “danzerò questa immagine; trasmetterò agli altri il messaggio di amore, di primavera e di vita che ho ricevuto con tanta emozione. E sarà la mia danza che darà loro questa estasi [...] Tale era il senso delle mie meditazioni davanti alla *Primavera* di Botticelli, che cercai, più tardi, di trasformare in ritmo di danza. O dolce vita

¹⁷⁹ Duncan 1980b: 17

¹⁸⁰ Duncan 1980a: 105

pagana, appena intraveduta, e in cui Afrodite traspare dietro la Madre del Cristo, più graziosa e più tenera allo stesso tempo, in cui Apollo si nasconde dietro San Sebastiano, ti sentivo entrata in me in un flutto di pace gioconda sì che mi auguravo intensamente di tradurti in una danza che io chiamavo già la “Danza dell’Avvenire”!¹⁸¹ »

Forse in nessun altro scritto come in questo della Duncan avvertiamo la presenza di quella contaminazione tra sacro e profano che tanto affascina gli intellettuali del tempo: gli dèi antichi sono davvero tornati ad ispirare l’arte di Isadora e lei, a sua volta, danza ispirandosi alla loro gestualità. Dalla continua osservazione e comparazione delle immagini antiche la danzatrice prende lo spunto per quella riflessione che il sapore di affascinante ossimoro di cui è intessuta, rende indimenticabile:

«le linee di una forma veramente bella, anche se immobile, fanno sempre pensare ad un movimento, e le linee veramente belle in movimento suggeriscono sempre la quiete, anche nel volo più rapido.

E’ proprio questa caratteristica di quiete in movimento che dà ai nostri movimenti il loro elemento di eternità¹⁸²»

Era quello un periodo in cui le danzatrici godevano di grandi attenzioni da parte di artisti e di professori, ma anche da parte di uomini di chiesa che le attendevano all’uscita, nei vicoli dietro il teatro «come richiedeva il rituale¹⁸³»: infatti, la danza era «associata alla messa e all’immaginazione poetica, e da Loie Fuller e Jane Avril a Nini Patte – en – l’aire, le danzatrici venivano adorate¹⁸⁴». La danza e le danzatrici divennero importante fonte di ispirazione, non solo pittorica, ma anche poetica; Arthur Symons, in particolare, scrive poesie sulle danzatrici giavanesi ed altre creature esotiche, ma anche sulla figura di Salomè. Kermode vede proprio in questo iniziale interesse l’origine di quel processo che «dopo grandi trasformazioni» condusse verso «le danze e le danzatrici di Yeats e di Eliot¹⁸⁵».

«La *forma fluens* dell’essere che danza¹⁸⁶», come approfondiremo nel prosieguo, riveste, quindi, un ruolo di primo piano nello scorcio di fine Ottocento inizio Novecento. La danza di Isadora Duncan, prendendo le mosse dall’armonia e dal *pathos* raffigurati sui bassorilievi e sui vasi dell’antichità, si muove verso la creazione di un linguaggio che unisca il movimento del corpo liberato all’ideale di

¹⁸¹ Ivi: 106-107

¹⁸² Duncan 1980b: 73

¹⁸³ Kermode 1989:17

¹⁸⁴ *Ibidem*

¹⁸⁵ *Ibidem*

¹⁸⁶ Zanetti 1996: 219

consonanza con la natura sprigionato dalle danze antiche. La danza del futuro è per Isadora la danza del passato, la danza dell'eternità che la natura insegna mentre il balletto si condanna da solo perché impone la deformazione del corpo della donna e vuole costringerlo a posizioni che sono in grande contrasto con quelle meravigliose delle sculture antiche.

In ogni arte i Greci sviluppano i loro movimenti da quelli della natura, come si vede dalla rappresentazione degli dèi che, non personificando altro che forze naturali, vengono raffigurati in modo da esprimerle. Gli dèi stessi, nell'antica Grecia, ricorrono a volte a talune trasformazioni che sono «in realtà soltanto simboli della forma e del movimento splendidi dell'amore¹⁸⁷». La Duncan cita, a questo proposito, alcuni travestimenti cui Giove ricorre nel mito: appare a Semele come luce, a Danae sotto forma di una nebbia d'oro, ad Europa in forma di toro e a Leda come un cigno bianco.

Per l'artista statunitense esistono due tipi di danza, quella sacra e quella profana. Quest'ultima non è immorale ma esprime l'essere fisico e la gioia dei sensi, mentre quella sacra lascia spazio alle aspirazioni dell'anima di entrare in una sfera più elevata di quella terrena:

«come ogni altro artista del nostro tempo sono stata ispirata dall'arte greca, in quanto essa è il fondamento di tutta la nostra cultura occidentale. Certo è vero anche che nel corso di sedici anni sono andata otto volte in Grecia e ogni volta ci sono rimasta fino a che me lo permettevano le mie disponibilità economiche, perché vivere in Grecia è conoscere la vera origine della Bellezza, ispirazione della mia arte. Questo però è ben diverso dall'affermare che voglio far rivivere le danze antiche¹⁸⁸»

Nei vasi greci la bellezza ideale della forma umana e quella ideale del movimento sono state fissate in modo perfetto. La Duncan rimane affascinata dalle linee ondulate ed il movimento dell'onda rappresenta per lei il principio fondamentale della Natura:

«nelle migliaia e migliaia di immagini che ho studiato su questi vasi, ho sempre trovato come punto di partenza una linea ondulata [...] nelle figure che saltano con le ginocchia piegate si ha la sensazione che il movimento continui, vi è un elemento di continuità, una linea ondulatoria che è la stessa che seguono le forze della natura. Così anche nelle danze bacchiche la testa è rovesciata all'indietro, ma questo gesto si ritrova anche nella natura, ad esempio nei cani che abbaiano alla

¹⁸⁷ Duncan 1980b: 42

¹⁸⁸ Ivi: 68

luna, nei leoni, nelle tigri [...] è il movimento dionisiaco universale, compiuto anche dalle onde dell'oceano sotto la tempesta e dagli alberi nella bufera¹⁸⁹»

Questo stesso principio viene ribadito con forza attraverso diversi esempi di fenomeni presenti in natura:

«Tutti i movimenti della terra seguono le linee del movimento dell'onda. Il suono e la luce si diffondono entrambi sotto forma di onde. Il movimento dell'acqua, dei venti, degli alberi e delle piante procede a onde. Il volo di un uccello e ogni animale che si muove segue una linea ondulatoria. Se si cerca allora un punto essenziale dell'origine fisica del movimento del corpo umano, se ne può trovare una traccia nel movimento ondulatorio dei flutti, che è uno dei fenomeni elementari della natura dal quale il bambino e la danzatrice imparano qualcosa di basilare per la danza¹⁹⁰»

La Danza rappresenta per Isadora Duncan il ritmo di tutto ciò che muore per poi rinascere, proprio come il sole che tramonta ed ogni giorno rinasce. E' espressione dei sentimenti più elevati dell'anima umana che vengono dagli dèi ma che vivono in noi. A sostegno del ruolo fondamentale della danza l'artista cita anche il Nietzsche dello *Zarathustra* che in questo modo esprime il suo legame con la forma *fluens*: “Sia considerato perduto ogni giorno in cui non ho danzato”.

Con parole di grande efficacia, a tal proposito, Zanetti afferma:

«La figura della danzatrice appare allora come modalità femminile dell'esistenza, è rêverie gnostica dell'ala e del volo, ambivalenza del corpo liberato, dell'istante stesso di più travolgente appello sensuale. Negli stessi anni un visitatore della Toscana dell'estetismo, Aby Warburg, iniziava il suo romanzo per immagini della memoria biologica e culturale dell'occidente pagano e cristiano dall'irruzione nell'arte quattrocentesca della figura femminile in movimento, la Ninfa abbigliata “all'antica”, dai piedi leggeri e dal drappeggio agitato nel vento. Sin d'allora egli reagiva alle compiaciute Pathosformeln dell'avventura estetica con il turbamento e l'angoscia dell'illuminista moderno. Come ha osservato Franz Kermode, nelle generazioni di fine secolo, fuori dal classicismo di convenzione e dalla riduzione positivista, la danzatrice diviene un archetipo vissuto dell'immaginario, quasi incontro obbligato di una coscienza nuova del simbolismo. Ad esso non si sottraggono né la passione razionale dello storico dei mitologemi

¹⁸⁹ Ivi: 74

¹⁹⁰ Ivi: 88

figurativi né la ricerca di analogie magiche con il passato degli eredi mistici del Pater, nella loro tensione a una nuova mitologia¹⁹¹»

Attraverso queste suggestioni, il passo danzante di Isadora Duncan – novella *Primavera* - unito alle immagini aeree proposte da Zanetti ci conduce con leggerezza verso il prossimo capitolo, dedicato alla figura femminile che della danza ha fatto una ragione di vita e che, attraverso la danza, è giunta sino a noi: la Ninfa fiorentina di Aby Warburg.

¹⁹¹ Zanetti 1996: 221

III° Capitolo

LA NINFA E ABY WARBUG

1. LA FIGURA DELLA NINFA NELLA RICERCA ATTUALE

Il nuovo millennio ha visto nascere un quanto mai vivace interesse attorno alla figura della Ninfa, testimoniato dalla pubblicazione di diversi testi che la prendono ad oggetto della propria analisi. La strada viene aperta da Roberto Calasso che incentra attorno alla fanciulla del mito *Acque mentali*, la seconda delle sue *Weidenfeld Lectures* tenute nel 2000 all'Università di Oxford; dello stesso autore nel 2005 esce *La follia che viene dalle ninfe* in cui il saggio di Oxford, ripreso in molte parti, viene però sensibilmente ampliato. Nel 2004 Georges Didi Huberman pubblica *Ninfa Moderna saggio sul pannello caduto*, un corposo testo che ruota attorno all'immagine del peplo ninfa e nel 2006 ancora Didi Huberman porta in libreria *Immagine insepolta - Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Sempre nel 2006 Susanna Mati pubblica *Ninfa in labirinto* e nel 2007, infine, è la volta di Giorgio Agamben con il suo *Ninfe*.

Un *Leitmotiv* accompagna ed accomuna tutti i testi sopra citati: parlare della Ninfa significa parlare di Aby Warburg ed ogni ragionamento sulla creatura del mito non può più essere svolto ignorando i suoi studi sull'argomento. La Ninfa, è lo stesso Warburg a dirlo, non si sa esattamente da dove venga e neppure dove sia protesa, ma egli, quando la incontra per la prima volta nella cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella, ha da subito la sensazione di averla già incontrata prima: «Chi è? Da dove viene? Dove l'ho incontrata prima? Voglio dire, millecinquecento anni prima.¹⁹²» riporta il finto progetto di corrispondenza tra lui e Jolles.

Se non è possibile risalire all'archetipo della Ninfa, sappiamo però che lei approda al Rinascimento direttamente dalla cultura classica; ed è proprio l'aver riconosciuto tale creatura nella Firenze medicea il più importante merito che gli scrittori sopra esaminati attribuiscono a Warburg: egli ha conferito nuova luce alla Ninfa, egli l'ha "vista" in un certo senso rinascere sul finire del Quattrocento. Attraverso il cammino di studio lungo una vita che lo studioso compie a fianco della Ninfa fiorentina, però, la creatura del mito non solo rinasce, ma viene anche "identificata" e consegnata alla modernità: è attraverso le immagini warburghiane, infatti, che gli scrittori contemporanei instaurano il loro personale, nuovo dialogo con la Ninfa.

Per questa ragione, prima di avvicinarci, seppur brevemente al pensiero di Calasso, di Didi-Huberman, di Mati, di Agamben sull'argomento, è necessario che affrontiamo l'articolato discorso attorno alla Ninfa warburghiana.

¹⁹² Gombrich 2003: 102

2. LA NINFA IN ABY WARBURG

2.1 I primi studi sul Rinascimento fiorentino

Verso il 1890, a Firenze, Aby Warburg è impegnato nei suoi studi sulla sopravvivenza, il *Nachleben*, quando nell'arte del tardo Quattrocento vede riaffiorare l'antichità pagana, non sotto le forme della «nobile quiete - semplice grandezza» di Winckelmann, ma nell'improvviso intensificarsi del gesto in una figura femminile e, soprattutto, nel movimento del drappeggio e dei capelli di questa figura, scompigliati da un soffio. Ed è proprio l'immagine della Ninfa che Warburg scopre a Firenze e che continuerà ad inseguire nel corso della sua vita, dalla prima dissertazione su Botticelli del dicembre 1891 fino all'Atlante *Mnemosyne*, cui non smetterà di pensare e di lavorare e che nel 1929, alla morte dello studioso, rimarrà incompiuto. L'accurata *Biografia intellettuale* che Gombrich dedica ad Aby Warburg rimane la fonte più completa per accostarsi alla personalità e all'opera dello studioso tedesco.

Giovane studente di dottorato, a fine 1888 con il docente di storia dell'arte August Schmarsow Warburg si trasferisce a Firenze ed inizia qui i suoi studi sul Rinascimento indagando il rapporto Masolino - Masaccio nella cappella Brancacci; particolare attenzione egli dedica ai miglioramenti del movimento e delle espressioni facciali, basandosi su Vasari per il quale la storia della pittura fiorentina era uno stabile dirigersi verso la rappresentazione naturalistica. Ma se questo metodo poteva dare risultati indagando su Masaccio, Warburg non nota lo stesso esito all'esame di bassorilievi dei maestri del Quattrocento che proponevano dei decori molto lontani dallo studio dell'aspetto naturale e si dirigevano verso il manierismo. Più si addentra nella cultura artistica fiorentina più aumentano i dubbi del giovane studente sulle conclusioni di Lessing relative al dominio della scultura in quanto arte in grado di rendere i motivi statici; anche la pittura di Botticelli e Filippino Lippi si basa sugli stessi manierismi nella resa di veli ondeggianti e abbigliamento.

Warburg individua un punto di centrale importanza in questo processo nel fatto che con il XV secolo l'arte cessa di essere uno strumento della chiesa per diventare uno strumento di riconciliazione con la vita:

«Se è certo che, dall'inizio del Quattrocento in poi, l'esigenza dominante nella rappresentazione della figura umana fu quella della fedeltà alla natura, è lecito considerare ogni deviazione arbitraria da questa fedeltà – avvenga essa attraverso la frequente ripetizione di motivi

individuali, o sia costituita dall'innaturale distorsione di un oggetto – come il risultato di desideri insoddisfatti provocati dalla visione del mondo di quel periodo, e rivolti al godimento della vita.

Dobbiamo perciò:

1) rinvenire siffatte caratteristiche in ogni periodo dato, e fissarne la fisionomia storica.

Indispensabile anche indagare se sia data imitazione di modelli precedenti;

2) [considerare]i prodotti dell'arte come parte della vita di un'epoca.

(*Entwurf zur Botticelli-Dissertation*, Bonn, 28 aprile 1889)¹⁹³»

Da questo momento Warburg si preoccupa di indagare i motivi di tale sviluppo, che sembrano contraddire il corso del naturalismo progressivo. Approfondisce così, attraverso una serie di appunti, l'influenza dell'antichità classica nel movimento del drappeggio nell'arte del Quattrocento fiorentino, evidenziando come questa ripresa di motivi greci non potesse avere carattere fortuito.

Assorbito da queste ricerche sull'antico nel maggio 1889 Warburg legge una relazione al seminario di Justi: “Abbozzo di una critica del Laocoonte alla luce dell'arte del Quattrocento fiorentino”. Sceglie la discussione dei rilievi di Ghiberti per evidenziare come egli rappresentasse la realtà in contrasto con i postulati di Lessing.

Al centro della sua dissertazione è la convinzione che

«tra il 1400 e il 1420 circa, la pittura cessa di essere una mera illustrazione della Bibbia e delle leggende. Riproducendo consapevolmente la vita come è vissuta, cessa di dare, in uno con i personaggi rappresentati, un giudizio morale preconstituito. Le persone non sono più considerate *sub specie* della vita futura. Riconciliati con la vita in quanto tale, gli uomini cominciano a scegliere più rigorosamente tra le forme di vita che li circondano (*Fragmente*, 4 aprile 1889)¹⁹⁴»

2. 2 La dissertazione su Botticelli: il primo incontro con la Ninfa

E' quindi con un profondo bagaglio di conoscenze e con un inesauribile interesse attorno al periodo rinascimentale che Warburg, nel dicembre 1891, porta a termine la sua tesi di dottorato sulla *Primavera* e la *Nascita di Venere* di Botticelli, opere che incarnavano, secondo la prospettiva degli ultimi anni del secolo, l'autentica essenza del Rinascimento fiorentino. In questi due dipinti, più che in ogni altro luogo, Warburg vede manifestarsi il ruolo che il nuovo interesse per l'antichità assumeva nella storia del Rinascimento.

¹⁹³ Ivi: 49-50

¹⁹⁴ Ivi: 52

Lo studioso tedesco rimane affascinato dal movimento dei capelli e dei panneggi della *Primavera* e della *Nascita di Venere* di Botticelli, scoprendo la loro funzione iconografica, poetica e “patetica” ed è da qui che inizia il suo viaggio con e attorno alla figura della Ninfa. Inizialmente egli intende occuparsi solo di problemi stilistici, ma presto si interessa alle modalità con cui Botticelli e i suoi mecenati immaginavano l’antichità e a quali fossero le idee che le letture di Ovidio e dei suoi imitatori rinascimentali evocavano nel pittore. Gli scritti di Poliziano si rivelano emblematici a tale scopo, in particolar modo la *Giostra*, poema che descrive un’opera d’arte immaginaria in cui la dea dell’amore nasce dal mare. Warburg ipotizza che nella Firenze del Quattrocento si sia creato uno stretto rapporto tra tre figure: quella dell’umanista erudito, del pittore e del mecenate; Botticelli, quindi, deve aver ascoltato i consigli di Poliziano, introducendo nella sua pittura i drappaggi a forma di onde e le chiome abbandonate al gioco dei venti. Nell’uso dell’espressione *bewegtes Beiwerk* (“accessori in movimento”) Warburg attinge al saggio *Lorenzo di Medici*, scritto da Reumont nel 1883, in cui lo scrittore fa riferimento alla predilezione che Botticelli manifesta per gli accessori classici e classicheggianti.

Il testo warburghiano sulla *Nascita di Venere* si apre con una citazione da Vasari che nella *Vita* di Botticelli scrive:

«Per la città, in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; delle quali oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l’uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un’altra Venere, che le Grazie la fioriscono dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse¹⁹⁵»

Lo studioso tedesco prosegue stabilendo un rapporto tra il dipinto e due testi letterari: l’inno omerico ad Afrodite (a questo proposito Warburg informa che fin dal 1488 gli inni omerici furono pubblicati a stampa nel testo di un manoscritto fiorentino) e la descrizione di un bassorilievo raffigurante la “Nascita di Venere” nella *Giostra* di Poliziano di cui Gaspari, nella sua storia della letteratura italiana, evidenzia le somiglianze con il dipinto di Botticelli. Le ottave sono quelle dalla 99 alla 103 del Libro I di Poliziano: Warburg le mette a confronto con l’inno omerico, sottolineando i molti punti comuni e come le aggiunte di Poliziano si riferiscano all’elaborazione di particolari ed accessori ed insistano proprio sul movimento prodotto dai venti che sospingono Venere alla riva. Anche le vesti e le chiome delle tre Ore che attendono la dea sulla riva sono agitate dal vento.

Questi i versi dell’inno omerico:

¹⁹⁵ Warburg 1970: 4

La Veneranda, la bella dall'aureo serto, Afrodite
io canterò, che tutte le cime di Cipro marina
protegge, ove la furia di Zefiro ch'umido spira
la trasportò, sui flutti del mare ch'eterno risuona,
sopra la morbida spuma. L'accolser con animo lieto
l'Ore dai veli d'or, le cinsero vesti immortali:
la fronte sua divina velaron d'un aureo serto,
bello, d'egregia fattura: nei lobi forati, alle orecchie
un fior, nell'oricalco foggiate e nell'oro fulgente:
d'intorno al sen, che argento sembrava, ed al morbido collo,
monili tutti d'or poi cinsero, quali esse stesse
l'Ore dai veli d'oro si cingono, allor che a le danze
muovono dilette dei Numi, e alla casa del padre.¹⁹⁶

E questi alcuni dei versi più emblematici ripresi nella *Giostra*:

[...]

Una donzella non con uman volto,
Da' zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio, e par ch'el ciel ne goda.

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
E vero il nicchio e ver soffiare di venti:
La dea negli occhi folgorar vedresti,
E 'l ciel ridergli a torno e gli elementi:
L'Ore premere l'arena in bianche vesti;
L'aura increspare e' crin distesi e lenti:

[...]

Questa con ambe man le tien sospesa
Sopra l'umide trecce una ghirlanda
D'oro e di gemme orientali accesa:
Questa una perla agli orecchi accomanda:
L'altra al bel petto e bianchi omeri intesa
Par che ricchi monili intorno spanda,

¹⁹⁶ Ivi: 7

De' quai solean cerchiar lor proprie gole
Quando nel ciel guidavan le carole.¹⁹⁷

Botticelli descrive l'azione come viene presentata nel testo di Poliziano, mantenendo intatta tutta la carica di suggestione derivante dal movimento impresso alle vesti e ai capelli di Venere che appaiono esposti ad un leggero vento. Anche l'idea delle Ore che preparano la dea con gli stessi accessori di cui esse si agghindavano quando «nel ciel guidavano le carole» passa dall'Inno omerico a Poliziano e da qui a Botticelli nel cui dipinto l'immagine delle tre Ore, però, si trasforma invece in quella di un'unica Ora, figura di notevole presenza all'interno del quadro. In modo non così distante da Pater, Warburg intende dimostrare come l'immagine dell'antichità presente nella *Nascita di Venere* si venga formando nella generazione precedente a quella di Botticelli, e per questa ragione lo studioso risale innanzitutto al *Liber de pictura* del 1435 in cui l'Alberti suggeriva ai pittori di movimentare i capelli e le vesti delle figure come fossero esposti ad un leggero vento.

Nel tempio Malatestiano di Rimini, intorno alla metà del Quattrocento, si ritrovano a collaborare due personalità di grande rilievo: accanto all'Alberti, architetto della chiesa, infatti, Agostino di Duccio si dedica ai bassorilievi allegorici e «nulla impedisce di supporre» che l'Alberti «fosse l'ispiratore di quelle figure mosse secondo il suo intento¹⁹⁸». Anche per un bassorilievo della facciata di San Bernardino a Perugia, Duccio prende a modello un'Ora raffigurata su un antico cratere pisano, lo stesso al quale Nicola Pisano aveva attinto per il suo Dioniso del pulpito del Battistero di Pisa; dal modello di una menade antica poi Duccio riprende le sembianze per il bassorilievo di un angelo.

In questa possibilità di attingere ad un modello per trasformarlo indifferentemente in una figura di Dioniso, di angelo o di fanciulla avvertiamo in nuce la natura ambigua della flessuosa ed insidiosa creatura cui Warburg si rivolgerà con l'appellativo di Ninfa fiorentina.

«Ora, allo stesso modo che Agostino, come scultore, ricerca nelle opere d'arte plastiche degli antichi, modelli per i suoi motivi di movimento dei capelli e delle vesti, il Poliziano presta attenzione alle opere dei poeti antichi, in particolare a descrizioni di motivi in movimento, che egli poi echeggia fedelmente nelle sue opere poetiche¹⁹⁹»

¹⁹⁷ Ivi: 6-7

¹⁹⁸ Ivi: 11

¹⁹⁹ Ivi: 12

In Poliziano, però, la ripresa dall'antico assume una ben più profonda consapevolezza rispetto a quella espressa da Duccio, ed egli modella «fedelmente le parole destinate a illustrare questi accessori mossi sulle parole da lui cercate in poeti antichi, in Ovidio e Claudiano²⁰⁰».

Warburg estende quindi la sua analisi ad un disegno che viene messo in relazione con la *Nascita di Venere* e che «è difficilmente di mano del Botticelli stesso²⁰¹»; in esso appaiono cinque figure: un torso di donna vista di spalle, coperta con un panno trattenuto sul davanti, un nudo femminile accanto a lei nella posa della Venere medicea in cui una «"brise imaginaire" determina anche il rigonfio di una veste simile a scialle poggiata sulla spalla sinistra; le altre tre figure sembrano far parte di una composizione antica a tipo di fregio²⁰²». Importante segnalare, innanzitutto, come questo risulti il primo utilizzo da parte di Warburg di quell'espressione *brise imaginaire* divenuta ormai una sorta di formula evocativa della presenza della Ninfa stessa; inoltre, anche nel caso di tale disegno scatta nello studioso il confronto con il modello antico, «una illustrazione su sarcofago dell'"Achille a Sciro"²⁰³».

«Le figure basate sul modello antico mostrano ancora come un artista del secolo XV si fosse cercato in un'opera originale antica quello che lo "interessava". In questo caso null'altro che la *veste rigonfia ad ovale*, da lui completata come scialle»

Nel successivo riferimento introdotto da Warburg compare finalmente anche la parola "*Nymphe*"; egli cita infatti uno scritto dell'architetto rinascimentale Pirro Logorio che a proposito dell' "Achille in Sciro" commenta:

«Nel pila sono sei donne scolpite, come vaghe *Nymphe*, di sottilissimi veli vestite, alcune di esse dimostrano ballare e far baldanzosi atti con un velo, con li panni tanto sottili et trasparenti che quasi gnude si dimostrano[...]»²⁰⁴

Analogo esempio di «figure femminili dalle vesti mosse con una opinione preconcepita particolare» è individuato da Warburg in Filarete che «riferisce, da Plinio, di opere d'arte che si trovavano a Roma»:

«"Eragli ancora due *ninphe* con panni sottile svolazzanti". Delle "ninphe" Plinio tace; vi è detto: *duaeque aerae velificantes sua veste*.

²⁰⁰ Ivi: 12

²⁰¹ Ivi: 19

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ Ivi: 20

²⁰⁴ Ivi: 21

Che non soltanto per il Filarete le “*aurae*” fossero ninfe, meglio di ogni altra cosa dimostra il fatto che i primi editori del testo pliniano sostituirono nel testo alle “*aurae*”, il cui significato probabilmente era loro poco chiaro, semplicemente le “*nymphae*”.

Nella princeps editio del 1469 di Joh Spira si trova ancora:

duaeque *aurae* velificantes sua veste.

Per contro nell’edizione di Sweynheym e Pannartz del 1473 si legge:

Dueque *nymphae* velificantes sua veste.

E lo stesso nell’edizione parmense del 1481:

Duaeque *nymphae* velificantes sua veste

Anche nella versione pliniana di Cristoforo Landino si legge:

Item due nimphe che fanno vela della propria veste²⁰⁵»

Anche per la *Primavera* botticelliana Warburg svolge un accurato lavoro di ricerca sulle fonti cui far risalire la composizione delle figure e analizza in dettaglio le figure stesse iniziando dalle «tre Grazie danzanti» che, nei diversi riferimenti citati dallo studioso, si presentano con l’analogia caratteristica delle vesti discinte e mosse dal vento. Per la scena dell’inseguimento erotico tra il «giovane alato» e la «fanciulla fuggente» dalla cui bocca «escono fiori diversi²⁰⁶», Warburg risale ai *Fasti di Ovidio*, in particolare all’episodio di Apollo e Dafne, ripreso nella *Giostra* di Poliziano non meno che nel suo *Orfeo*. Warburg, convinto assertore del valore morale di cui l’opera d’arte deve farsi portatrice, presta molta attenzione a quelle “forme intermedie” che, come la festa, costituiscono un ponte tra l’arte e la vita. Scopre così che nelle rappresentazioni teatrali ricorrono con frequenza delle scene di Ninfe in fuga e questo accade anche nell’*Orfeo*, la prima tragedia italiana rappresentata a Mantova verso il 1480, in cui Aristeo che insegue Euridice pronuncia le stesse parole che in Ovidio Apollo rivolge a Dafne:

Non mi fuggir, Donzella;
[...]
Ascolta, o ninfa bella,
Ascolta quel ch’io dico:
Non fuggir, ninfa, ch’io ti porto amore.
[...]
Dunque raffrena il tuo volante corso.
Poi che ‘l pregar non vale
Et tu via ti dilegui,

²⁰⁵ Ivi: 21-22

²⁰⁶ Ivi: 32

El convien ch'io ti segui,
Porgimi, Amor, porgimi or le tue ale²⁰⁷

Già nel *Ninfale fiesolano* Boccaccio si era ispirato ad Ovidio nella scena in cui Africo rimprovera Mesola che fugge; così la strofe “C” inizia con «De, o bella fanciulla, non fuggire» e alla strofe “CIX” è descritta la difficoltà della fuga dovuta alle vesti:

La Ninfa correa si velocemente,
Che pareva che volasse, e' panni alzati
S'avea dinanzi per più prestamente
Poter fuggire, e aveaglisi attaccati
Alla cintura, sì che apertamente
Di sopra a' calzerin, ch'avea calzati
Mostrò le gambe, e 'l ginocchio vezzoso,
Che ognun ne diverrai desideroso²⁰⁸

Warburg procede poi con l'analisi delle altre tre figure del dipinto: «la fanciulla spargente rose [...] è la dea della primavera²⁰⁹» che si trova «al lato sinistro della sua signora, Venere»; «l'ultimo del suo seguito, che conclude il quadro a sinistra», è Ermete:

«Al centro del quadro si trova madonna Venere come “Nostra Signora” del boschetto-giardino, circondata dalle Grazie e dalle ninfe della primavera toscana²¹⁰»

L'immagine della Ninfa non solo è già diventata inseparabile dal pensiero warburghiano, ma si presenta con gli stessi attributi di contaminazione che anche Pater riconosce ed elogia come peculiarità delle figure femminili botticelliane. «Ormai non può esservi dubbio», afferma Warburg, «che “Nascita di Venere” e “Primavera” si completino a vicenda²¹¹». Venere che nasce rappresenta il momento iniziale mentre la *Primavera* «raffigura il momento successivo».

La ricerca di carattere comparatistico ed interdisciplinare che Warburg affronta nello studio della *Nascita di Venere* e della *Primavera* toglie i dipinti di Botticelli da una posizione di isolamento e li collega ad altre immagini del periodo; lo studioso ritorna sulle due opere quando nel 1912 scrive il saggio *Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoja di Ferrara*. L'analisi del

²⁰⁷ Ivi: 34-35

²⁰⁸ Ivi: 36

²⁰⁹ Ivi: 39

²¹⁰ Ivi: 43

²¹¹ Ivi: 46

ciclo degli affreschi di Ferrara induce Warburg ad affermare che «esiste una sfera di transizione tra Cossa e Raffaello: Botticelli²¹²»:

«Anche Alessandro Botticelli ha infatti dovuto liberare prima la sua dea della bellezza dal realismo medievale di una banale arte del genere “alla francese” [...] Dalla larva di Borgogna, strettamente imbozzolata, si libera la farfalla fiorentina, la “Nynfa” dall’acconciatura del capo alata e dalle vesti svolazzanti di menade greca o di Vittoria romana.

In connessione con quanto è stato detto risulta ora chiaramente che i dipinti botticelliani di Venere [...] intendono riconquistare la libertà olimpica alla dea incatenata dal Medioevo in duplice modo, litografico e astrologico [...] Oggi vorrei però proporre una sfumatura un po’ diversa di quella medesima definizione[...] : “Venere pianeta”, la dea del Pianeta Venere che appare nel mese di aprile da lei retto. Simonetta Vespucci (e entrambi i dipinti fanno parte, a mio parere, del culto della sua memoria) morì come sappiamo il 26 aprile 1476. Botticelli ebbe dunque dalla tradizione del passato gli elementi tematici, ma se ne giovò per una creazione personalissima di una umanità ideale, il cui stile nuovo egli foggiava con l’aiuto degli antichi greci e latini risuscitati, dell’inno omerico, di Lucrezio e Ovidio (quest’ultimo interpretato dal Poliziano, non da un monaco moraleggiante): e poté foggiarlo soprattutto perché la stessa plastica antica gli mostrava come il mondo delle divinità greche danza la sua ronda in sfere superiori al suono della melodia platonica²¹³»

Nel suo tentativo di riportare l’arte a stretto contatto con la vita Warburg si rifà anche ad un saggio su Leonardo, pubblicato poco tempo prima da Paul Muller-Walde che metteva in luce come quattro grandi disegni attribuiti a Leonardo raffiguranti figure fantastiche fossero stati da lui dipinti a Firenze proprio in occasione del torneo organizzato da Giuliano de’ Medici. Fondamentale per Warburg anche il *Trattato della Pittura* di Leonardo in cui trova conferma di un punto centrale per lo studio della Ninfa: Leonardo, infatti, ricorda agli artisti l’importanza dello spessore dei drappi e mantelli nella resa delle figure, ad eccezione degli arti «di ninfe e angeli che si devono rappresentare in vesti molto leggere spinte e incalzate dai venti che soffiano²¹⁴».

Nella sua *Biografia intellettuale* Gombrich afferma che proprio il *Trattato della Pittura* di Leonardo va considerato come:

«il principale testo che giustifica il nome di “Ninfa” scelto da Warburg, come egli finì per chiamare l’idealizzata figura femminile in movimento²¹⁵»

²¹² Ivi: 266

²¹³ Ivi: 266 -268

²¹⁴ Gombrich 2003: 61

²¹⁵ *Ibidem*

Giunto al termine della sua tesi di dottorato, Warburg ha già messo in luce tutti gli aspetti fondamentali della Ninfa: capelli e vesti quali elementi patetici esposti ad una *brise imaginaire*, passo danzante e quasi alato; incarnazione di menade greca o di Vittoria romana tornata in vita nel Rinascimento.

2.3 La Ninfa del Ghirlandaio

Se, attraverso la dissertazione su Botticelli del dicembre 1891, Warburg entra per la prima volta in contatto con l'immagine della Ninfa, è nella cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella che egli si "innamora perdutamente" della figura della leggiadra fanciulla. Sulle pareti della cappella il Ghirlandaio ha rappresentato la *Nascita di Giovanni Battista*, ed è in una di queste scene che Warburg vede la Ninfa: Elisabetta ha avuto il bambino e tre giovani donne con incedere elegante e compassato si avvicinano a renderle omaggio. La tranquilla atmosfera di intimità domestica viene interrotta, sul lato destro dell'affresco, dall'irruzione di una fanciulla che porta in testa un grande vassoio di frutta, tra cui si distingue un melograno maturo, appena dischiuso, richiamo alla sensualità dell'ancella. La Ninfa del Ghirlandaio introduce appunto quella che Didi Huberman definisce una "differenza" nella storia raccontata dall'affresco. Siamo in una scena sacra che narra la nascita di Giovanni Battista, che ci sta a fare la leggiadra dea?

Sarà proprio questa "intrusione" femminile l'argomento del progetto della corrispondenza fittizia che si instaurerà tra Warburg e l'amico filosofo olandese André Jolles nel 1900.

Il pretesto per iniziare è l'"innamoramento di Jolles della Ninfa": egli descrive come, entrando in Santa Maria Novella, sia rimasto colpito dal contrasto tra il realismo del Ghirlandaio nella *Visita alla camera della puerpera* e le forme seducenti della Ninfa:

«una figura fantastica – un'ancella o una ninfa classica? – entra nella stanza...con un velo ondeggiante. Diavolo, è questo il modo di far visita a una malata anche se per felicitarsi? Questa andatura vivace, agile e svelta, questa irresistibile energia, questo passo ampio in contrasto con la distaccata distanza di tutte le altre figure, che vuol dire tutto ciò?...In certi momenti ho l'impressione che l'ancella si lanci con i piedi alati attraverso l'etere luminoso, anziché correre sulla terra...Basta, ho perduto la testa per lei e nei giorni di ansia che sono seguiti l'ho vista dappertutto...In molte opere d'arte che avevo sempre amato, ho scoperto qualcosa della mia Ninfa. Passavo da un brutto sogno a un racconto fatato...Una volta era Salomè che danzava con il suo fascino dispensatore di morte di fronte al licenzioso tetrarca; un'altra era Giuditta che, ardita e trionfante, recava con passo gaio la testa del comandante assassinato; poi, di nuovo, si

nascondeva nella grazia fanciullesca del piccolo Tobia...Un'altra volta l'ho vista in un serafino che vola verso Dio in adorazione, e ancora in un Gabriele che sta annunciando la buona novella. In una damigella dalla gioia innocente nello *Sposalizio* e poi in una madre che sta fuggendo, con il terrore in volto, nella *Strage degli Innocenti*.

Ho perso la ragione. Nella scena che sarebbe stata serena, era sempre lei a recare vita e movimento. Certo, sembrava l'incarnazione del movimento...ma non era facile amarla...Chi è? Da dove viene? Dove l'ho incontrata prima? Voglio dire, millecinquecento anni prima. Viene da un nobile lignaggio greco, e la sua antenata ha avuto una relazione con qualcuno dell'Asia Minore, dell'Egitto o della Mesopotamia? (23 novembre 1900)²¹⁶»

Warburg, dal canto suo, vede nella figura della “Ninfa” l'immagine di una farfalla che sfugge:

«La più bella farfalla che io abbia mai collezionato improvvisamente mi appare attraverso il vento e beffardamente danza nell'aria azzurra...Vorrei afferrarla di nuovo ma non dispongo di questa capacità. Per la verità lo vorrei, ma la mia educazione intellettuale non me lo permette. Anch'io sono nato in Platonica e mi piacerebbe, insieme a te, guardare dall'alto di un picco montano il volo circolare delle idee. Accostandomi alla nostra agile fanciulla, vorrei roteare via con lei pieno di gioia. Ma questi slanci non sono fatti per me. A me è solo permesso guardare indietro e assaporare nei bruchi lo sviluppo della farfalla...²¹⁷»

L'idea della farfalla introdotta nella *Dissertazione su Botticelli* ritorna qui con nuova insistenza e proprio in quest'immagine Gombrich vede contenuto il motto dell'opera di Warburg: tema centrale è quello della liberazione della bellezza, il volo ascendente dell'ideale platonico, ma la sua coscienza di studioso non ammette il rapimento e l'entusiasmo tra gli strumenti utilizzabili: guarda invece indietro per comprendere cosa abbia ostacolato o favorito la crescita dell'ideale.

Nella fittizia corrispondenza sulla Ninfa, Warburg esprime anche il suo non apprezzamento per quelle che considera le due categorie di turisti “in vacanza pasquale”: da un lato i lettori di Ruskin, i preraffaelliti che arrivano in Italia a cercare un'arte ingenua e un mondo idilliaco che li allontani dai problemi, dall'altro coloro che si cibano dell'idea del superuomo e considerano il Rinascimento come un periodo di individualismo e sensualità senza limiti, come un'epoca di “pagani” malvagi che dicono “sì alla vita”. Siamo nel 1900 e d'Annunzio, ormai personaggio di notevole fama, sta trascorrendo il suo periodo alla Capponcina; nelle parole di condanna espresse da Warburg non ci sembra improbabile cogliere un rimando alla figura e all'opera del poeta italiano, vista anche la

²¹⁶ Ivi: 102

²¹⁷ Ivi: 103

reazione dello studioso di fronte alla pubblicazione dell'*Innocente*, in relazione al quale scrive all'amico Mesnil:

«Non permetto che mi si trascini verso l'Inferno se non a colui che confido sappia anche portarmi attraverso il Purgatorio fino al Paradiso. Ma proprio di ciò difettano i moderni. Non dico un paradiso dove tutti cantino salmi avvolti in bianche tuniche e privi di genitali, dove le care pecorelle si aggirino in compagnia dei bei leoni fulvi senza desideri carnali – ma disprezzo chi perde di vista l'ideale dell'*homo victor*

26 giugno 1896²¹⁸»

La finta corrispondenza sulla Ninfa continua con l'invito a Jolles a non soffermarsi su un unilaterale punto di partenza estetico:

«Abbandona per un momento il punto di vista del godimento puramente artistico. Le grandiose pareti del coro della chiesa di Santa Maria Novella non sono un luogo di danze angeliche per vacanze pasquali, né una romantica rovina per raffinati stanchi, con angoli tenebrosi per nascondersi. Che cosa siano per la gente e per gli artisti di oggi, deve rimanere per noi innanzi tutto indifferente²¹⁹»

Warburg si interroga sul problema del terreno che ha fatto crescere la “Ninfa” e considera il dipinto del Ghirlandaio come un conflitto tra un' «elementare volontà di vivere» e il «rigido fanatismo» del medievalismo monacale; per Gombrich esistono elementi sufficienti per affermare che Warburg considerasse la Ninfa come la personificazione stessa del paganesimo rinascimentale.

Nella lettera a Jolles, Warburg contrappone nel dipinto i ritratti dei membri della famiglia, che appaiono in atteggiamento molto studiato, e l'esuberante vitalità, la consapevolezza di una nascente e creativa voglia di vivere che, forse inconsapevolmente, si mette in contrasto con la stretta disciplina della Chiesa, legittimando questo atteggiamento con il ricorso ad una classicità passata che presti la sua autorità indiscutibile, una libertà, se non di parole, almeno di immagini. La lettera culmina con queste parole:

«Chi è dunque la “Ninfa”? Come essere reale, in carne ed ossa, può essere stata una schiava tartara liberata...ma nella sua vera essenza è uno spirito elementare, una dea pagana in esilio. Se vuoi vedere i suoi antenati, guarda il bassorilievo sotto i suoi piedi²²⁰»

²¹⁸ Ivi: 274

²¹⁹ Ivi: 104

²²⁰ Ivi: 113

La definizione “dea pagana in esilio” riconduce alla tematica centrale della ricerca di Warburg, il “*Nachleben*” degli dei pagani. Gombrich nella *Biografia intellettuale* collega la Ninfa warburghiana alla “Vittoria” classica tornata in vita nel Rinascimento: o più precisamente, la considera l’espressione visiva delle stesse tendenze che avevano preso forma nella “Vittoria” dell’arte romana. E’ uno “spirito pagano” perché attraverso la sua forma elementare le passioni possono trovare uno sfogo. Nota ancora lo scrittore della *Biografia intellettuale* come il ruolo degli elementi classici nel Rinascimento subisca radicali cambiamenti in Warburg dal saggio su Botticelli in poi: rimane la stessa idea che la figura quattrocentesca dal rapido movimento fosse ispirata alle tendenze classiche, ma nel saggio di Botticelli questa si configurava come un’influenza esterna che si imponeva dal di fuori all’artista. Nello studio sulla Ninfa che emerge dalla finta corrispondenza con Jolles, l’impulso classico verso il gesto espressivo e il movimento rapido non ha più nulla di letterario ed è visto come una liberazione dal monotono realismo verso una modalità per esprimere la passione.

2. 4 Il potere «mitopoietico» delle immagini: presenza di dionisiaco e apollineo

Sin dai primi suoi scritti Warburg crea un tipo inedito di rapporto tra particolare ed universale: il dettaglio non è qualcosa che permette di inserire l’opera all’interno di uno stile o di una corrente e neppure una chiave per comprendere il senso nascosto delle immagini, ma viene sempre da lui affrontato come un “sintomo”:

- Warburg non ha come finalità quella di definire l’identità delle figure, ma quella di trovare il loro *Nachleben*, la loro vita paradossale in quanto fossili;
- il dettaglio va compreso nel suo carattere di eccezionalità e di intrusione;
- questa singolarità, che è come una faglia nel presente, viene compresa come l’indizio di una *struttura di sopravvivenza*;
- il dettaglio, proprio come in Freud si rivela nello “scarto dell’osservazione”; è un *dettaglio per spostamento* e non un *dettaglio per ingrandimento*²²¹

Le immagini sono come dei fantasmi disseminati ovunque, in una lettera commerciale, in una ghirlanda di fiori, in una fibbia, in una acconciatura e che ritornano come ciò che sopravvive di una

²²¹ Didi-Huberman 2006: 451

dinamica e di una sedimentazione antropologiche divenute parziali, virtuali, perché l'azione del tempo le ha in larga misura distrutte.

Nei suoi studi sulla trasmissione delle antiche formule di *pathos* che dall'antichità raggiungono il Rinascimento, Warburg non si occupa solo della filogenesi delle immagini, ma anche del dialogo fra le immagini, i testi, le feste, il teatro e le pratiche rituali. Per Warburg l'immagine è parte dell'agire globale e del sapere di un'epoca, costituisce una condensazione significativa di quanto una cultura sia in un momento particolare della propria storia. Egli parla di un «potere mitopoietico dell'immagine²²²» la quale non va dissociata dall'agire globale di una società o dal sapere di un'epoca e non si può separare dal suo rapporto con la poesia, la religione, il culto e il dramma. Ne consegue che un'immagine pura non può esistere. Warburg accoglie nella sua concezione la polarità nietzscheana di dionisiaco e apollineo: nelle immagini valorizza la presenza di aspetti contraddittori quali la grazia del terribile, la lotta, l'ebbrezza della sofferenza, «la sovranità delle metamorfosi (a scapito delle serene eternità)²²³». Se tutto ciò ci è apparso in nuce sia nella *Dissertazione su Botticelli* come nel finto progetto di corrispondenza sulla Ninfa, nel 1905, attraverso il saggio su *Dürer e l'antichità italiana*, Warburg non solo metterà in luce il suo concetto di *Pathosformel*, ma caratterizzerà tutto il Rinascimento come conflitto tra “ebbrezza dionisiaca” (*dionisisch*) e “lucidità apollinea” (*apollinisch*).

Nel 1914 nel saggio *L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*²²⁴ la polarità nietzscheana sarà pienamente integrata all'opposizione, cara a Warburg, di *ethos* e *pathos*²²⁵. Lo studioso tedesco scrive infatti che «l'irrequietezza classica» è da considerare «una qualità essenziale dell'arte e della civiltà antica» e che l'antichità va vista come «un'erma bifronte di Apollo e Dioniso». Il Quattrocento è stato un periodo fecondo perché ha saputo apprezzare la duplice ricchezza dell'antichità pagana. Warburg vede la storia dell'umanità cristiana continuamente attraversata da una “energia pagana” e per tutta la vita non smette di studiare le sopravvivenze di tale energia. Attraverso la complessa dialettica del *Nachleben* egli pone in luce come, all'interno di ciascuna cultura, sopravvivano con maggior tenacia quegli aspetti riguardanti la sua parte più oscura, più lontana, più ambigua; inoltre, come efficacemente sintetizza Didi-Huberman:

«ciò di cui le sopravvivenze serbano memoria non è il significato – che cambia a ogni movimento e in ogni contesto – in ogni rapporto di forze in cui è incluso – ma lo stesso tratto significante²²⁶»

²²² Ivi: 48

²²³ Ivi: 139

²²⁴ Warburg 1970: 307

²²⁵ Didi-Huberman 2006: 141

²²⁶ Ivi: 169

La problematica del *Nachleben* e delle «formule di *pathos*» percorre tutta l'opera di Warburg ed il quesito attorno al quale egli non smette di interrogarsi rimane lo stesso: perché l'uomo moderno ritorna a formule antiche per esprimere una gestualità? Secondo Careri:

«La *Pathosformel* si situa tra l'*ethos*, ovvero l'insieme dei meccanismi di controllo di sé che gli individui di una società condividono in larga parte per averli interiorizzati fin dalla prima infanzia, e il *pathos* che è quello che sfugge a questa istanza di controllo e che l'individuo e il gruppo sociale esperiscono come una prova di perdita di sé²²⁷»

per Didi-Huberman:

«La nozione di *Pathosformel* sarà elaborata in gran parte per rendere conto di quella intensità coreografica che attraversa tutta la pittura del Rinascimento e che, trattandosi di grazia femminile – di venustà – è stata riassunta da Warburg, al di là della sua denominazione concettuale, in una sorta di personificazione trasversale e mitica: la Ninfa²²⁸»

Cercare le formule primitive del *pathos* significa per Warburg cercare di comprendere cosa il primitivo significhi nell'attualità. Nella *Pathosformel* tutto è mescolato: dibattito, desiderio, battaglia; esse esprimono, cioè, delle polarità in cui la contraddizione diventa elemento costitutivo: per questo una menade pagana può diventare un angelo annunciante come in Agostino di Duccio o un gesto di terrore di una figura antica del gruppo delle *niobidi* può diventare un gesto di eroismo vittorioso nel *David* di Andrea del Castagno.

La Ninfa con i suoi capelli ed i suoi drappaggi in movimento appare come un punto di incontro tra una forza esterna che è il vento ed una interna che è il desiderio che la anima. La sua presenza si manifesta anche laddove vengono rappresentati temi iconografici che comportano una lotta, persino cruenta, come la battaglia dei Centauri, la Morte di Orfeo, il *Laocoonte*, Giuditta e Oloferne e le battaglie dipinte da Leonardo e Michelangelo: con la Ninfa accanto alla lotta e alla morte si manifesta la coreografia del desiderio. Ninfa porta la componente erotica all'interno della lotta e questo diventa un interesse centrale per Warburg che si rivolge allo studio dell'*Apollo e Dafne* del Pollaiuolo, alla *Giuditta* del Botticelli, alla morte di Orfeo di Mantegna e di Dürer. Che si tratti di scene di lotta o di scene che mettono in evidenza l'aspetto più leggiadro della fanciulla, in ogni situazione rappresentata, al di sotto del fiume del divenire ne scorre un altro fatto di sedimenti,

²²⁷ Careri 2002: 55

²²⁸ Didi-Huberman 2006: 238

ciottoli, sabbie mosse da un ritmo molto diverso da quello che agita la superficie: *Leitfossil* è l'espressione che egli usa per definire questo insieme

Quando la Ninfa appare in un quadro di Botticelli, in un affresco del Ghirlandaio o in una Salomè di Moreau:

«i panneggi del suo abito in movimento liberano al passaggio ciò che nascondono anche, tra una piega e l'altra: sopravvivenze dell'Antichità, dinamogrammi di un desiderio da tempo fossilizzato²²⁹»

La nozione di fossile è un paradigma insistente del *Nachleben* ed ha attraversato tutto il pensiero di Warburg: egli usa l'espressione *Leitfossil* o fossile «guida». Si tratta di fossili appartenenti alla stessa epoca che si possono trovare in luoghi disparati; questo presuppone, quindi, una tenacia temporale delle forme, anche se attraversate da fratture e sismi. Le formule di *pathos* per Warburg altro non sono che movimenti fossili, «dinamogrammi sconnessi²³⁰» che conservavano le impronte di energie antiche, sconnessi in quanto disgiunti dalla loro simbolicità originaria. Questi tempi che sopravvivono non sono sepolti, ma sempre pronti a fraporsi ai nostri passi e quindi in continuo movimento. La Ninfa del Ghirlandaio, sempre lei, nel pensiero di Warburg, esemplifica al massimo grado l'ambivalenza del corpo in movimento e del *Leitfossil* della pietrificazione, è un «dinamogramma sconnesso» che lo studioso continuerà ad incontrare sul suo cammino: la Ninfa del Ghirlandaio, con il suo cesto di frutta in testa, si riaffaccerà infatti nella foto di una giovane indiana con un otre sul capo e in quella di una contadina di Settignano.

Nel suo ultimo saggio raccolto nella *Rinascita del paganesimo antico, Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (1920), scritto l'anno precedente il suo ricovero presso la clinica neuropsichiatria di Kreuzlingen, Warburg ritorna sull'opera di Dürer concentrandosi sul carattere del melanconico, incarnato dal genio creatore, dall'intellettuale, dall'artista. Nel 1514, infatti il pittore tedesco raffigura la *Melancholia* come un angelo «dalla ambigua e intimidatoria femminilità²³¹». Nel citato saggio, Warburg riassume i risultati delle sue ricerche precedenti mettendo in luce come l'antichità classica delineata da Winckelmann sia una creazione degli umanisti eruditi. Una eredità “demoniaca” aveva dominato di fatto il periodo medievale ed era da essa che il mondo antico doveva essere liberato per recuperare l'aspetto olimpico. Tramite la tradizione astrologica la fede negli antichi dèi si era mantenuta viva, come una fede pagana rivale che veniva tollerata dalla Chiesa; le divinità astrali avevano potuto sopravvivere migrando dal

²²⁹ Ivi: 307

²³⁰ Ivi: 311

²³¹ Cernia Slovin 1995:101

mondo ellenistico all'Islam, alla Spagna, all'Italia e raggiungendo quindi anche la Germania sotto le mentite spoglie di «dèi del calendario» che non solo presiedevano allo scorrere del tempo, «ma lo “governavano” in senso personale e mitico²³²».

Sulla *Melanconia*, in tal senso, Warburg scrive:

«In Durer il dèmone Saturno è dunque reso innocuo dalla meditazione in cui è immersa la creatura irradiata; essa cerca di sottrarsi mediante la propria attività contemplativa alla maledizione dell'astro demonico che la minaccia con il “temperamento meno nobile”. In mano alla Melanconia è il compasso del genio, non una volgare vanga. Giove magicamente invocato reca il suo aiuto mediante la sua azione benefica e rasserenante su Saturno. L'uomo, in virtù di questa opposta irradiazione di Giove, è già in un certo modo salvato, l'atto del duello demonico, quale abbiamo dinanzi in Lichtenberger, è finito, e la magica tavola numerica pende alla parete come un ex-voto di gratitudine per i servigi del benigno, vittorioso genio astrale (*Ges. Schr.*, II, 530-531)²³³»

La *Melanconia* non del tutto liberata dalla paura degli antiche demoni, non porta sul capo il lauro, ma il *teukrion*, cioè l'antica erba medicinale contro la malinconia. Quest'immagine più che rappresentare «l'opposto della Ninfa, della sua leggerezza fisica, delle sue vesti velate, dei movimenti rapidi e ariosi²³⁴» ci pare invece assumere per Warburg quella valenza duplice ed ambigua che egli vede in ogni immagine: da un lato un'estrema degenerazione della Ninfa, ma dall'altro l'estrema ultima possibilità per l'uomo di uscire dal demonico affidandosi al proprio genio creativo.

2.5 Mnemosyne: il funzionamento “epidemico” dell'immagine della Ninfa

Spesso, durante i suoi viaggi tra Italia e Germania e all'interno dei due paesi Warburg porta con sé dei pannelli sui quali ha disposto le *sue* immagini alla ricerca di modalità che gli permettano di esporre ad un pubblico competente i suoi studi e le sue deduzioni.

Già nel 1905 aveva provato a costruire una griglia sistematica nella quale inserire le immagini, lo *Schemata Pathosformeln*, ma il progetto si era presto arenato ed è solo del 1927, uscito dalla clinica di Bellevue, l'annuncio della sua intenzione di comporre un'opera sotto forma di “atlante illustrato” il cui nome sarebbe stato *Mnemosyne*. Il nucleo del progetto consisteva in una sequenza di pannelli foderati di cotone nero, delle dimensioni di m 1,70 x 1,40 attraverso i quali esplorare le relazioni tra

²³² Gombrich 2003: 183

²³³ Ivi:187

²³⁴ Cernia Slovin 1995:102

le immagini partendo da quelle che illustravano i due principali versanti dell'interesse scientifico di Warburg: le vicissitudini delle divinità olimpiche nella tradizione astrologica medievale ed il ruolo delle antiche *Pathosformeln* nell'arte e nella cultura post-medievale. Attraverso uno studiato, e più volte rimesso in discussione, lavoro di montaggio Warburg cerca di restituire l'originaria carica espressiva alle figure arcaiche sedimentate nella cultura moderna, mantenendo centrale il concetto di "bipolarità" e cioè il fatto che ogni immagine si componga di un insieme di forze conflittuali e contraddittorie.

Il vero oggetto di *Mnemosyne* è costituito dal ritorno degli antichi impulsi, attraverso la ricomparsa delle *Pathosformeln* nel Rinascimento come veicolo di associazioni pagane che la Chiesa aveva tentato di eliminare. Accanto a questo aspetto, Gombrich sottolinea come altrettanto importanti nell'*Atlante* siano le commistioni: i motivi del *pathos* classico che emergono nei racconti cavallereschi, la passionalità dell'epica greca soffocata dalle forme dell'amor cortese, le giostre dell'età dei Medici che convivono accanto ai temi *all'antica* ripresi da Donatello, Pollaiuolo e Botticelli. Il Rinascimento così rappresentato risulta ancora di più un momento eccezionale di equilibrio precario, in cui prende vita un'apertura alle fonti pagane, ma in un modo ancora controllato.

Per Agamben «l'atlante è la mappa che deve orientare l'uomo nella sua lotta contro la schizofrenia della propria immaginazione²³⁵».

Didi Huberman parla di *Mnemosyne* come dell' "atlante del sintomo" che raccoglie "i quadri del pensiero di Warburg" ed è quindi la ricapitolazione di tutti i temi sui quali ha lavorato una vita:

«atlante di un sintomo specifico dello stesso Warburg: l'incapacità – così strana in uno storico – di raccontare la storia dell'arte come si racconterebbe una serie ordinata di eventi, oppure, alla maniera di Vasari, una bella saga familiare[...]Ma, più esplicitamente, *Mnemosyne* è un atlante del sintomo in quanto raccolta delle "formule di *pathos*" censite da Warburg, in tutta la sua vita, nella cultura occidentale²³⁶»

L' "Atlante" rappresenta un oggetto d'avanguardia non perché rompa con il passato ma perché rompe con un certo modo di pensare il passato,

«componendo un atlante della memoria "erratico", regolato sull'inconscio, invaso da elementi anacronici, assillato dal nero degli schermi che spesso assume il ruolo di indicatore di spazi vuoti, di buchi [...]Mnemosyne nell'età del positivismo e della storia trionfante osa «funzionare

²³⁵ Agamben 2007: 56

²³⁶ Didi-Huberman 2006: 425

come un puzzle o una partita di tarocchi sproporzionata – configurazione senza limiti, numero di carte variabile all'infinito²³⁷»

In *Mnemosyne* Warburg dedica ampio spazio ai suoi studi sulla Ninfa e dall'esame in dettaglio delle immagini raccolte nella tavola 46, dal titolo "*Ninfa. Rapida portatrice di vittoria (Eilbringitte) negli ambienti Tornabuoni. Addomesticamento*", è possibile provare a ricostruire il metodo sul quale si basano le sue associazioni.

Commenta Gombrich:

«Adesso Warburg adoperava un vezzeggiativo per questa apparizione che lo aveva affascinato più di trent'anni prima. Nei suoi appunti la chiama la "*Eilsiegbring*", la "rapida portatrice di vittoria", o, con un gioco di parole ancor meno traducibile, "*Eilseigbringitte*", "Brigida rapidavittoria". Il pannello doveva raccontare la "favola della signorina Porta-in-fretta (*Das Märchen vom Fräulein Schnellbring*)²³⁸»

Il pannello, che si sviluppa su cinque fasce orizzontali di immagini, è dominato dall'affresco della *Nascita della Vergine* nella Cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella, che pur essendo collocato nell'angolo superiore destro e non al centro, ha una dimensione tale da attirare subito l'attenzione del riguardante: è in questo affresco infatti che appare la Ninfa, spinta da quella *brise imaginaire* che Warburg non ha mai smesso di inseguire; a fianco l'immagine viene duplicata, in formato ridotto, presentando solo il mezzo busto dell'ancella con il canestro di frutta sul capo.

Provando a dare un senso logico allo sviluppo delle altre immagini disposte nella tavola, si può ipotizzare la presenza di tre momenti diversi, tutti gravitanti attorno alla figura della fanciulla anche se le immagini che li rappresentano sono mescolate tra loro. Questa disposizione anacronica rispecchia perfettamente il concetto di *Nachleben* warburghiano nel quale è insita l'impossibilità di risalire ad un archetipo, ad un'origine da cui tutto discenda. Abbiamo così:

- il passato pre-rinascimentale, rappresentato da immagini di natività e da figure in movimento provenienti dall'antichità che spaziano da rilievi longobardi del VII secolo ad altri della Cripta in San Zeno a Verona tra il X e il XII;
- il XV secolo, rappresentato da immagini di affreschi e disegni contemporanei alla Ninfa della Cappella Tornabuoni. Tra esse sono da mettere in particolare evidenza una Madonna con Bambino di Filippo Lippi, da cui è probabile che Ghirlandaio abbia tratto ispirazione per la sua Ninfa, nonché il disegno di una portatrice d'acqua di Raffaello. La fascia centrale

²³⁷ Ivi: 444

²³⁸ Gombrich 2003: 253

del pannello è occupata da immagini che testimoniano l'importanza del *milieu* storico-sociale nel quale Ghirlandaio lavora e cioè l'ambiente dei Tornabuoni, con il ritratto e il medaglione di Giovanna Tornabuoni e cinque pagine di manoscritto che provengono, come scrive Gombrich, «da versioni in rima delle storie sacre ad opera di Lucrezia Tornabuoni²³⁹»

- il contemporaneo, affidato all'immagine della contadina con l'otre in testa che Warburg fotografa a Settignano, che segnala il non interrotto manifestarsi della Ninfa fino al tempo presente

Con il trascorrere degli anni, però, emerge in Warburg anche l'aspetto più terrorizzante della Ninfa: quella che chiamerà «la cacciatrice di teste», la Giuditta, la Salomè, la menade.

«la Ninfa svelata in Botticelli continuava ad agire in lui come immagine-fonte di quella demoniaca esaltazione del “gesto vivo” con cui gli antichi simulacri tornavano a manifestare la loro potenza²⁴⁰»

Nella tavola 47 di *Mnemosine* abbiamo, infatti, altre 26 immagini della Ninfa riunite sotto il commento warburghiano di “*Ninfa come angelo custode e cacciatrice di teste. Portatrice della testa. “Ritorno dal tempio” come protezione del Bambino in terra straniera (Raffigurazioni di Tobiuzzuolo come immagini di devozione)*”.

Molte immagini di questo pannello riguardano delle rappresentazioni di Salomè e di Giuditta effettuate da Donatello, Pollaiuolo, Filippo Lippi, Botticelli e Ghirlandaio: esse incarnano “menadi cacciatrici di teste” inserite però in un contesto cristiano.

Nella tavola 48, la *Fortuna. Simbolo del conflitto dell'uomo che si libera (mercante)*, troviamo un altro travestimento della Ninfa:

«la Fortuna, che nel Medioevo è una figura statica che gira la sua ruota, diviene nel Rinascimento un'altra personificazione della donna in rapido movimento, che devi afferrare per i capelli se vuoi che non passi via in fretta²⁴¹»

Nel pannello 77 appare anche la Ninfa moderna. Le immagini che la rappresentano sono separate da un lungo arco temporale: riproduzione di monete del 400 a. C., un sigillo reale inglese del 1662 in basso sul pannello, il monumento a Hindenberg collocato sull'estrema destra. Ninfa attraversa tutto come un fantasma o un vento del tempo sopravvivate.

²³⁹ Ivi: 254

²⁴⁰ Didi-Huberman 2006: 40

²⁴¹ Gombrich 2003: 254 -255

Troviamo la Ninfa malata e baudelairiana, la Ninfa fatta morire nel *Massacro di Scio* del 1824 di Delacroix e la riproduzione di Medea, accanto alla quale Warburg colloca due foto prese dalla stampa sportiva che riprendono un giocatore e una giocatrice di golf, poi esemplari di francobolli francesi appartenenti alla serie *Seminatrice* (considerata una metamorfosi della Ninfa), un dépliant di una crociera dove i panneggi sono l'acqua increspata e persino la pubblicità della carta igienica *Hausfee*. Il funzionamento "epidemico" delle immagini, al di là delle frontiere geografiche e cronologiche, permette di accostare *Medea* alla moderna *Hausfee*. Ninfa attraversa tutto come un fantasma o un vento del tempo sopravvivente.

Ulteriori trasformazioni della sua immagine sono presentate, ad esempio nella tavola 6 in cui è raffigurata la menade che impugna il coltello circondata da scene di sacrificio, come quella di Polissena, o di violenza come quella di Cassandra inseguita da Aiace. Questo stesso pannello contiene anche il *Laocoonte*, la prima *Pathosformel* analizzata da Warburg quando era ancora giovane studente universitario. Il pannello 58, poi, ospita anche l'immagine della *Melancolia* düreriana.

Nelle sue molteplici trasformazioni che Warburg ha tentato di fissare in *Mnemosyne* la Ninfa attraversa e rimane il nucleo contraddittorio al quale l'intero percorso warburghiano si ispira:

«affascinante come la memoria, il desiderio e come il tempo stesso. [...]Eroina impersonale dell'aura – il tempo lontano che turba l'evento sotto i nostri sguardi – vive costantemente tra la pietra e l'etere, il flusso e la stabilità: fuggitiva come il vento, pallida e tenace come un fossile²⁴²»

Con il suo *Atlante* Warburg opera una raccolta delle immagini – le *Pathosformeln* della civiltà occidentale, spostando la sua indagine su un piano storico e collettivo. La Ninfa è, come la definisce Agamben, l'immagine dell'immagine, la cifra delle *Pathosformeln* che gli uomini si trasmettono nello scorrere della storia, è quindi qualcosa di vivo; ma anche le immagini hanno bisogno di un incontro con l'umano per vivere veramente.

L'atlante warburghiano diventa allora mappa in cui l'uomo si può orientare per combattere la schizofrenia della propria immaginazione:

«La storiografia warburghiana (in questo vicinissima alla poesia, secondo l'indiscernibilità tra Clio e Melpomene che Jolles suggeriva in un bel saggio del 1925) è la tradizione e la memoria delle immagini e, insieme, il tentativo dell'umanità di liberarsi da esse, per aprire, al di là dell'"intervallo" fra la pratica mitico-religiosa e il puro segno, lo spazio di una immaginazione senza

²⁴² Didi- Huberman 2004: 12

più immagini. Il titolo *Mnemosyne* nomina, in questo senso, il senza immagine, che è il congedo – e il rifugio – di tutte le immagini.²⁴³»

3. ABY WARBURG: UN NACHLEBEN?

Sporadici nelle generazioni successive rimangono gli omaggi a Warburg, come se, con il trascorrere del tempo, i principi sui quali egli aveva basato lo studio delle immagini si siano resi applicabili anche alla stessa sua persona.

Il concetto warburghiano di *Nachleben*, infatti, si fonda sull'idea che la sopravvivenza delle immagini tutto possa essere considerata fuorché un dato oggettivo: essa si manifesta attraverso intermittenze, fratture, folgorazioni, fantasmi, dettagli, assilli, incoerenze: “sintomi” che necessitano di una paziente e mai conclusa o conclusiva indagine. Una specie di cantiere in cui, come a volte accade sulle nostre strade di periferia, il cartello “lavori in corso” finisce per diventare parte integrante del paesaggio. *Mnemosyne* rappresenta, in tal senso, l'esempio più significativo del progetto “non concluso e non concludibile” all'interno dell'opera warburghiana.

Qualcosa di simile ci sembra di poter affermare anche a proposito del ruolo “intermittente” e “fantasmale” che la critica successiva ha attribuito a Warburg e alla sua opera all'interno del panorama culturale europeo. Il nome di Warburg, infatti, non rientra certo tra quelli di coloro che, in modo analogo a quello di Vasari o a quello di Winckelmann, vengono presi in considerazione in modo sistematico, quasi automatico quando ci si trovi a riflettere in materia di storia dell'arte o di iconologia e, raramente, i suoi studi sono stati, o sono, oggetto di insegnamento in scuole ed università.

Ciò è sicuramente correlato all'impossibilità riscontrata da Warburg di pervenire ad una formulazione sistematica delle sue esplorazioni sulle immagini, inserendole in “schemi” attraverso cui il suo pensiero potesse trovare una collocazione coerente ed esaustiva. Egli ha più volte tentato di dar vita ad un'operazione di questo genere per rendersi ogni volta conto delle insormontabili difficoltà che si frapponivano alla realizzazione del suo progetto: maggiore era l'impegno con il quale Warburg cercava di imbrigliare le immagini in uno schema e più egli sentiva tali immagini sfuggirgli e mutare di continuo.

Negli ultimi anni, però come anticipato all'inizio del presente capitolo, il *Nachleben* del pensiero warburghiano sembra stia trascorrendo una fase di ottima vitalità grazie alle riflessioni proposte da alcuni eruditi contemporanei; vediamo ora brevemente le elaborazioni formulate da questi intellettuali cui spetta senza dubbio il merito di aver riproposto all'attenzione del mondo della

²⁴³ Agamben 2007: 57

cultura, così come a quella della nostra ricerca, l'immagine dell'affascinante ed ambigua creatura in eterno movimento che è diventata il simbolo stesso dell'intera opera di Aby Warburg: la "Ninfa fiorentina".

3.1 Calasso e la Ninfa

Ad aprire la strada a questo processo è stato Roberto Calasso che ad Oxford nel 2000 in una delle sue Weidenfeld Lectures, *Acque mentali*, si richiama al concetto di «onda mnemica» con il quale Warburg fa riferimento all'intermittenza del manifestarsi degli dèi nella storia dell'Occidente. Il loro apparire ha da sempre rappresentato qualcosa da dover sorvegliare e solo in pittura per Calasso gli dèi si «sfrenano» in quanto «l'immagine dipinta può restituire gli dèi alle loro apparizioni fascinosi e terrorizzanti in quanto simulacri²⁴⁴». Il *Festino degli dèi* non è mai cessato e soprattutto il manifestarsi di emissari divini quali Ninfe, satiri o messaggeri testimonia il succedersi dei diversi stili artistici nelle varie epoche. Le Ninfe in particolare hanno accompagnato le metamorfosi dello stile dal momento del loro primo annuncio in Santa Maria Novella a Firenze dove Warburg ha visto soffiare quella «*brise imaginaire*»; da allora hanno continuato ad apparire su caminetti, fontane, balaustre, edicole e balconi. Naturalmente tale fenomeno non può essere valutato prescindendo dal pretesto erotico connaturato a tali figure, ma la presenza delle Ninfe sottende un significato molto più profondo in quanto esse rappresentano gli araldi di una delle più antiche forme di conoscenza: la possessione.

A questo punto Calasso inserisce un'ampia digressione in cui ricostruisce la "storia" della Ninfa partendo dal momento in cui Apollo, alla ricerca di un posto adatto ove insediare un oracolo, venne ingannato dalla Ninfa Telfusa, guardiana solitaria di un «luogo intatto» con una bella fonte (*choros apemon*), nelle vicinanze di Delfi. Dopo Telfusa Apollo incontrò Pitone che proteggeva anch'ella una «fonte dalle belle acque»: si tratta delle due facce della stessa potenza, fanciulla incantevole ed enorme serpente arrotolato (si riuniranno in Melusina) che custodivano l'acqua della sapienza e della conoscenza usurpate da Apollo. La Ninfa si rivela sin da subito quale creatura profondamente ambigua: essere presi da una Ninfa significa venire immersi in un elemento morbido e mobile che ha in sé due elementi contrastanti altrettanto forti. Per questo le ninfe racchiudono un potere salvifico e devastante, che si può evidenziare sin dalle prime testimonianze sulla vita di Telfusa che era chiamata Telfusa Erinys. Nella *Teogonia* di Esiodo Ninfe ed Erinni nascono dal sangue che sgorga da Urano, ferito dal falcetto del figlio Crono, per questo la Ninfa è anche funesta giustiziera. Al pari

²⁴⁴ Calasso 2001: 35

dei draghi poi, e come una fonte che non smette di sgorgare le Ninfe sono dei notturni esseri insonni..

Pausania parla di un antro delle Ninfe, nascosto sotto la cima del Citerone, chiamato *Sphragitides*. Calasso riconduce il termine a *sphragis*, «sigillo», e cita Bouclé-Leclerq che ha proposto di tradurre *Sphragitides* con «sigillate» con il significato di «misteriose». Tale mistero nella *Vita di Aristide* di Plutarco riguarda il fatto che un tempo tale antro era la sede di un oracolo e «che molti abitanti dei dintorni fossero posseduti, sicché venivano chiamati *nymphólēptos*²⁴⁵», cioè presi, catturati, rapiti dalle Ninfe. L'essere posseduti dalle Ninfe non ha nulla in comune con le possessioni dell'epilettico descritte nel *De morbo sacro* di Ippocrate e collegare il *nymphólēptos* esclusivamente al delirio erotico appare troppo semplicistico. Più stimolante, continua Calasso, è quanto si legge nell'*Etica a Eudemo* di Aristotele, dove si parla di *nymphólēptos* in un passo sulla «felicità». In questo contesto, Aristotele, dopo aver distinto tra cinque possibili tipi di felicità esamina ciascuna in dettaglio. Al termine della trattazione inerente alle prime tre forme afferma:

«O forse la felicità non può venire in noi in nessuno di questi modi, bensì in due altri, e cioè come accade ai *nymphólēptoi* e ai *theólēptoi* che entrano come in una ebbrezza (*enthousiázontes*) per ispirazione di un essere divino (*epípnōia daimoníou tinóis*) o altrimenti attraverso la fortuna (molti infatti dicono che la fortuna e la felicità sono la stessa cosa)²⁴⁶»

Questi due tipi di felicità sono accomunati dal loro carattere improvviso, inoltre i *nymphólēptoi* e i *theólēptoi* vengono messi sullo stesso piano di generalità come se mondo delle Ninfe e degli dèi fossero in qualche modo equivalenti.

Calasso sottolinea come siamo noi moderni ad intendere la possessione quale fenomeno con valenza unicamente negativa, come qualcosa di estremo o esotico o comunque poco chiaro; per gli antichi, accanto alle patologie della possessione, esistevano anche importanti implicazioni positive:

«Per i Greci la possessione fu innanzitutto una forma primaria della conoscenza nata molto prima dei filosofi che la nominarono. [...] tutta la psicologia omerica, degli uomini e degli dèi – questa mirabile costruzione che solo l'ingenuità dei moderni ha potuto giudicare rudimentale –, è attraversata da un capo all'altro dalla possessione, se possessione è in primo luogo il riconoscimento che la nostra vita mentale è abitata da potenze che la sovrastano e sfuggono a ogni controllo, ma possono avere nomi, forme, profili²⁴⁷»

²⁴⁵ Calasso 2005: 22

²⁴⁶ Ivi: 24 – 25

²⁴⁷ Ivi: 27

L' *excursus* di Calasso sulla Ninfa continua con Pindaro che narra del modo in cui la possessione erotica raggiunse l'Olimpo. Afrodite, affinché Giasone riuscisse a conquistare Medea, gli donò un oggetto circolare con al centro, fissato nell'incrocio di quattro raggi, il corpo di un uccello delirante, noto per il suo guizzare inquieto. Tale uccello, Iynx, era un Ninfa che aveva offerto a Zeus un filtro d'amore per farlo innamorare di Io, sacerdotessa di Hera. Ella per punirlo lo aveva trasformato in quell'uccello che i greci chiamavano *seisopygis*, «che scuote le natiche».

Nella ruota in cui l'uccello viene fissato si manifestava il cerchio ineludibile della necessità di Issione, ma nei guizzi di Iynix i Greci percepivano un gesto della fatuità erotica: è dall'unione dei due elementi che per Calasso è possibile risalire all'origine delle Ninfe:

«Se all'origine della possessione incontriamo una Ninfa – Iynx –, se le Ninfe presiedono alla possessione nella sua massima generalità, così è perché esse stesse sono l'elemento della possessione, sono quelle acque perennemente increspate e mutevoli dove improvvisamente un simulacro si staglia sovrano e soggioga la mente. E questo ci riconduce al lessico greco: *nymphē* significa sia “fanciulla pronta alle nozze”, sia “sorgente”²⁴⁸»

Lo scrittore approfondisce quindi il discorso sull'acqua facendo ricorso al *De antro Nympharum* di Porfirio ed in particolare al frammento di un inno ad Apollo in cui è scritto che il dio ricevette dalle Ninfe il dono delle «acque mentali». Calasso ritiene che qui finalmente si nomini «*the stuff Nymphs are made of*». Ninfa è perciò la «*materia mentale* che fa agire e che subisce l'incantamento²⁴⁹». O come lo stesso autore scrive nella *Lletteratura e gli dèi*:

«Conquistate, le Ninfe offrivano se stesse. Ninfa è la fremente, oscillante, scintillante *materia mentale* di cui sono fatti i simulacri, gli *eidola*. Ed è la materia stessa della letteratura. Ogni volta che si profila la Ninfa, vibra quella materia divina che si plasma nelle epifanie e si insedia nella mente, potenza che precede e sostiene la parola²⁵⁰»

Per Calasso l'ultima grande celebrazione della Ninfa è in *Lolita* e nella storia del cacciatore Humbert Humbert che entra nel regno delle Ninfe seguendo un paio di calzini e di occhiali a forma di cuore. Si tratta di un libro che nel 1958 è in testa alle classifiche americane di vendita in cui, secondo Calasso, già nelle prime dieci pagine l'autore rivela il suo «segreto palese»: «Adesso voglio esporre il seguente concetto. Accade a volte che talune fanciulle, comprese tra i confini dei nove e i quattordici anni, rivelino a certi ammaliati viaggiatori – i quali hanno due volte, o molte

²⁴⁸ Ivi: 31

²⁴⁹ Ivi: 32

²⁵⁰ Calasso 2001: 37

volte, la loro età – la propria vera natura, che non è umana, ma di ninfa (e cioè demoniaca); e intendo designare queste elette creature con il nome di “ninfette”²⁵¹». Il termine ninfetta divenne presto parte del linguaggio comune, ma non passò così facilmente l'altra idea, quella cioè che Lolita non fosse una ragazza avente natura umana, ma di Ninfa.

«Ma chi erano, dopo tutto, le Ninfe?» si chiede Calasso per poi affermare che sono delle creature dalla vita lunghissima, cui l'umanità deve molto. E' stato per loro che gli dèi sono scesi sulla terra perché, prima loro, e poi gli uomini compresero che il corpo delle Ninfe era il luogo di una conoscenza ambivalente, al contempo salvatrice e funesta: la conoscenza attraverso la possessione. Il paradosso della Ninfa consiste nel fatto che possederla significa esserne posseduti. Nel momento in cui gli dèi si sono dileguati, la stessa fine hanno subito anche gli esseri intermedi, come angeli, diavoli e ninfe. Le Ninfe si rintanarono in qualche nicchia solitaria della storia dell'arte e forse Lolita ha suscitato tanto scalpore perché ha costretto la mente a risvegliarsi all'esistenza delle Ninfe: «più che il sesso lo scandalo era la letteratura stessa».

3.2 Didi-Huberman e la Ninfa

Anche Didi Huberman nelle sue considerazioni sulla Ninfa prende gli studi warburghiani quale punto di partenza e nel suo *Ninfa Moderna saggio sul pannello caduto* del 2004 analizza la fanciulla del mito sin dalle prime rappresentazioni che di essa fornisce l'arte classica, cogliendo in tali immagini un movimento che non smette mai di inquietare: «l'inarrestabile caduta della Ninfa, il suo movimento verso il suolo, il suo rovinare al rallentatore²⁵²»:

«come l'*aura* di Benjamin, la Ninfa declina con i tempi moderni. In senso proprio non si può dire che invecchi, perché è un essere della sopravvivenza, e nemmeno che scompaia: semplicemente *s'accosta al suolo*²⁵³»

Così, se Warburg già nelle sue prime intuizioni sulla *Primavera* e la *Nascita di Venere* individua la presenza dell'elemento patetico non più nei personaggi, che si presentano in modo impassibile, ma sui loro ornamenti ed accessori in movimento, Didi introduce una specie di biforcazione in cui sembra che il pannello di Ninfa, assumendo una sua autonomia figurale, cada a terra come al rallentatore, lasciando tale creatura nuda un attimo prima che anch'ella raggiunga il suolo. Da queste premesse Didi affronta un suggestivo viaggio attraverso la «caduta di Ninfa nella miseria

²⁵¹ Calasso 2005: 47

²⁵² Didi-Huberman 2004: 15

²⁵³ *Ibidem*

contemporanea», ravvisando l'estrema degenerazione di tale processo in un oggetto démodé tipicamente parigino in cui lo scrittore intuisce una sopravvivenza dell'antico peplo ninfale. Si tratta di uno straccio, dell'avanzo di tessuto che gli stradini depongono nei canali di scolo, vicini ai marciapiedi, per indirizzare i rigagnoli verso i tombini della fognatura. A tale aspetto nascosto delle strade parigine più artisti nel Novecento hanno dedicato alcune mostre fotografiche, nell'ultima delle quali (1988) Steve McQueen ha esposto cinquantanove fotografie aventi ad oggetto quei «*pannelli da marciapiede*».

In *Immagine insepolta - Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* del 2006, Didi-Huberman dedica all'opera dello studioso un corposo volume in cui passa in rassegna le diverse fasi del pensiero di Warburg, suggerendo un'interessante lettura del suo fondamentale concetto di *Nachleben*. Il filosofo-saggista riflette sull'esistenza di un intervallo che struttura il *Nachleben* dall'interno e lo definisce come:

«tutto ciò che accade tra il *Nach* – il “dopo” – e il suo *Leben*, quel “vivere” passato al quale conferisce un'esistenza differita, differente. E' ciò che lega due momenti disgiunti del tempo e fa dell'uno la memoria dell'altro. E' ciò che rapporta un corpo fossile al corpo vissuto un tempo, un vestigio risorto all'organismo sepolto sotto terra. E ciò ha luogo tra un gesto impensato di oggi e un gesto ritualizzato di un tempo. Tra un gesto di trionfo rinascimentale e un gesto di morente antico, tra una Maddalena di dolore e una menade di godimento, tra una giovane serva fiorentina e una dea dimenticata della religione romana.

L'intervallo entra in ogni oggetto warburghiano: è l'*intermezzo* effimero di una festa fiorentina o la zona in *grisaille* che separa due *istorie* dipinte nel Rinascimento. E' il vento reminiscente che fa ondeggiare ogni piega di un drappo scolpito. E' l'energia che trasforma una pura *dépense*, una pura spesa grafica in simbolo del cosmo. E' la contorsione che agita, come dall'interno, l'abbraccio crudele dell'uomo e dell'animale, nei gesti disperati del Laocoonte o nella danza ieratica di un sacerdote indiano. E' la rete di affinità che permette di pensare insieme una costellazione celeste e una rappresentazione anatomica. E', già, il movimento sottile che separa una Venere impassibile dalla sua chioma patetica²⁵⁴»

Per Didi Huberman, dopo Warburg è cambiato il modo in cui l'uomo si pone «*davanti all'immagine e davanti al tempo*»²⁵⁵: l'immagine, attraverso le riflessioni dello studioso tedesco, è diventata un «*tempo complesso*»²⁵⁵.

Molto nel prossimo futuro rimane da fare rispetto all'opera warburghiana, di cui ancora non esiste un *corpus* definito e, se da un lato Didi Huberman riconosce a Gombrich il merito di aver svolto un

²⁵⁴ Didi Huberman 2006: 463-464

²⁵⁵ Didi-Huberman 2004: 40

apprezzabile lavoro, dall'altro non trascura però di muovere importanti critiche a talune scelte operate dallo studioso all'interno della *Biografia intellettuale*. Esse riguardano il poco spazio riservato alla malattia, a quelle «*perdite di sé*» che obbligarono Warburg a trascorrere cinque anni nella clinica di Bellevue, ma riguardano, soprattutto, il tentativo operato da Gombrich, e dopo di lui ancor più da Panofsky, di:

«invalidare la struttura dialettica della sopravvivenza, negando l'alternarsi di sopravvivenze e rinascite, sostenendo che il *Nachleben* di Warburg può, in fin dei conti, risolversi semplicemente in ciò che chiamiamo *revival*; [...]invalidare la struttura anacronica della sopravvivenza, riportandola ad una semplice distinzione cronologica tra Medioevo e Rinascimento²⁵⁶»

Didi Hubermann compie anche una significativa associazione tra *Fusées* di Baudelaire, una raccolta di pensieri erratici in cui è presente una concezione della cultura e delle sopravvivenze pagane, e il pensiero di Warburg. Baudelaire suggerisce in particolare che «il sacro sopravvive a tutto, anche e soprattutto all'inesistenza di Dio; che il panteismo sopravvive alla modernità; che la magia sopravvive nella lingua, anche e soprattutto nelle locuzioni popolari, nei suoi tratti che restano inavvertiti; infine che l'uomo civile rimane “allo stato selvaggio” non meno di un indiano d'America²⁵⁷».

3.3 Agamben e la Ninfa

Il concetto warburghiano di immagine viene affrontato con un approccio molto suggestivo da Giorgio Agamben il quale, nel breve libro *Ninfe*²⁵⁸ del 2007, propone una convincente analisi del rapporto tempo - immagine. Lo spunto gli viene offerto dalla mostra di video *Passions* di Bill Viola, inaugurata nel 2003 al Getty Museum di Los Angeles in cui, attraverso un filmato, venivano proiettate delle immagini di dipinti famosi. A prima vista tali immagini sembravano immobili, ma, in realtà, scorrevano in un tempo estremamente dilatato, suscitando nello spettatore, al contempo, un senso di familiarità e di estraneazione. Il punto centrale per Agamben è che in lavori come questi non sono le immagini ad inserirsi nel tempo, ma è il tempo ad inserirsi nelle immagini, modificandole: «l'essenza del media visivo è il tempo...le immagini vivono dentro di noi... noi siamo databases viventi di immagini – collezionisti di immagini – e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere²⁵⁹».

²⁵⁶ Ivi: 89

²⁵⁷ Didi-Huberman 2006:430

²⁵⁸ Agamben 2007: 10

²⁵⁹ *Ibidem*

Per indagare la relazione tra immagine e tempo Agamben risale al trattato di Domenichino *Dela arte di ballare et danzare* che, dopo aver citato Aristotele e insistito sulla dignità della danza che è «de tanto intelecto e fatica quanto ritrovare se possa²⁶⁰», enumera sei elementi fondamentali di tale arte: misura, memoria, agilità, maniera, misura del terreno e “fantasmata”. Quest’ultimo elemento, che Agamben ritiene di assoluta centralità per lo studio del rapporto tra immagine e tempo, viene definito da Domenichino in questo modo:

«Dico a ti che chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fantasmata e nota che fantasmata è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto della misura... facendo requie a cadauno tempo che pari aver veduto lo capo di medusa, como dice el poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante e in istante metti ale come falcone che per paica mosso sia, secondo la regola disopra, cioè operando misura, memoria, maniera cum misura de terreno e aire²⁶¹»

Esiste quindi, per Domenichino, un momento in cui misura e memoria dell’intera serie coreografica si concentrano, una specie di “terra di nessuno” che coincide con l’arresto improvviso tra due movimenti. Si tratta di idee che l’artista rinascimentale dichiara di riprendere dal trattato di Aristotele *Sulla memoria e la reminiscenza*, laddove il filosofo poneva uno stretto collegamento tra capacità di ricordare e percezione del tempo: la memoria non può esistere senza un’immagine (*phantasma*) e l’immagine è un *pathos* della sensazione o del pensiero, un’affezione. L’immagine si interiorizza nella memoria, diventando energia in grado di interferire con il corpo e il suo movimento.

Dall’elaborazione di questi concetti aristotelici, Domenichino espone nel suo *Dela arte di ballare et danzare* come la danza sia «essenzialmente un’operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata».

«Il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell’immagine come “capo di medusa”, come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica. Ma ciò significa che l’essenza della danza non è più il movimento - è il tempo²⁶²»

Agamben ipotizza che Warburg conoscesse il trattato di Domenichino e pone una connessione tra i concetti di “fantasmata” e *Pathosformel*, espressione che Warburg usa per la prima volta nel saggio su Dürer del 1905. In tale scritto Warburg collega il tema iconografico di una incisione düreriana al

²⁶⁰ Ivi: 11

²⁶¹ Ivi: 12

²⁶² Ivi: 14

“linguaggio gestuale patetico” dell’arte antica, tramite una *Pathosformel* che da una pittura vascolare greca passa a un’incisione del Mantegna e da qui a delle xilografie veneziane, per poi venire ripresa da Dürer. Nell’uso del termine *Pathosformel* anziché *Pathosform* Agamben ravvisa l’intenzione di Warburg di porre l’accento sull’aspetto stereotipo e ripetitivo delle immagini con cui lo studioso si confrontava, al fine di comprendere e di trasmettere quel concetto di “vita in movimento” (*bewegtes Leben*), tanto centrale nella sua ricerca.

Nel periodo in cui Warburg lavora al suo *Mnemosyne* il filologo americano Milman Parry stava analizzando il repertorio di “formule”, intese come combinazioni verbali (“più veloce”, “di molti inganni” ecc), presenti nell’Iliade e nell’Odissea; in quegli stessi anni anche Albert Lord e Gregory Nagy stavano effettuando studi analoghi; la loro ipotesi di partenza era che fosse il metro a derivare dalla trasmissione orale della formula e non viceversa.

«Ma ciò significa che le formule, esattamente come le *Pathosformel* di Warburg, sono degli ibridi di materia e di forma, di creazione e *performance*, di primavoltità e ripetizione²⁶³»

Per analogia con il concetto esposto, non risulta possibile neppure risalire ad un archetipo di Ninfa, né considerare la Ninfa come una materia a cui dare una nuova forma in relazione agli stati emotivi dell’artista. La Ninfa riunisce in sé archetipo e ripetizione, forma e materia.

A questo punto della sua analisi Agamben ritorna al trattato di Domenichino:

«Ma un essere la cui forma coincide puntualmente con la materia e la cui origine è indiscernibile dal suo divenire è ciò che chiamiamo tempo, che Kant definiva per questo nei termini di un’autoaffezione. Le *Pathosformeln* sono fatte di tempo, sono cristalli di memoria storica, “fantasmatici” nel senso di Domenico da Piacenza, intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia.²⁶⁴»

Il saggio prosegue instaurando un parallelo tra il cinema, che al tempo di Warburg stava muovendo i primi passi, e la rappresentazione del corpo in movimento, il “*bewegtes Leben*” che per Warburg ha il suo esemplare canonico nella Ninfa. Così, come alla base del cinema esiste un «*Nachleben* fisiologico», basato sulla persistenza delle immagini sulla retina, nello stesso modo esiste anche un «*Nachleben* storico» delle immagini che conservano la loro carica mnestica. Warburg riflette sul fatto che le immagini trasmesse dalla memoria storica conservano una vita postuma, cioè sopravvivono, seppur in una forma diminuita. Il tempo, come ha suggerito Agamben, vi «scrive la

²⁶³ *Ibidem*

²⁶⁴ Ivi: 18

sua coreografia», ma la sopravvivenza delle immagini non va assunta come un dato: è il vivente a dover compiere un'operazione che prima riconosca e poi metta in movimento le immagini che vengono dal passato.

L'incontro tra uomo e immagini avviene in una zona non ben definita, né conscia, né inconscia, né libera, né non libera. Come nel "danzare per fantasmata" di Domenico da Piacenza tra l'immobilità e il movimento esiste una pausa carica di tensione in cui vivono le immagini, nello stesso modo esiste per l'uomo una zona centrale «terra di nessuno tra il mito e la ragione»; in tale zona egli si pone a confronto con le immagini inanimate del passato che la memoria storica gli trasmette ed è proprio in questa «terra di nessuno tra il mito e la ragione» che l'atto artistico prende vita.

Agamben con *Ninfe* riflette anche sul carteggio fiorentino del 1900 tra Warburg e Jolles, apportandovi un interessante contributo di lettura. In una lettera Jolles chiede a Warburg: «chi è la ninfa, da dove viene?». Warburg risponde operando una distinzione tra due aspetti: «secondo la sua realtà corporea, essa può essere stata una schiava tartara liberata (...), ma secondo la sua vera essenza essa è uno spirito elementare (*Elementargeist*), una dea pagana in esilio...²⁶⁵». Agamben mette in luce come già negli *Dieux en exil* sia presente l'accostamento fra *Elementargeister* e dèi in esilio, ma come non sia invece stato notato che «la dottrina degli spiriti elementari, attraverso Heine e l'*Undine* di La Motte Fouquè, rimandi al trattato di Paracelso *De nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus*²⁶⁶». Questo riferimento permette di individuare un ramo nascosto, e per così dire «esoterico» che Warburg e Jolles non potevano non conoscere. Nel trattato di Paracelso, che Warburg cita espressamente, si descrivono gli spiriti elementari (o creature spirituali), ciascuno collegato a uno dei quattro elementi: la ninfa (o ondina) si lega all'acqua, i silfi all'aria, i pigmei (o gnomi) alla terra e le salamandre al fuoco. Questi spiriti, e soprattutto la Ninfa, pur essendo simili all'uomo, non vengono dalla stirpe di Adamo, perché per Paracelso, accanto alla carne «crassa e terrena» ne esiste una «non adamitica, sottile e spirituale». Ciò che contraddistingue questi spiriti è il non avere un'anima e non essere quindi né uomini né animali (in quanto hanno ragione e linguaggio) e nemmeno spiriti (perché hanno un corpo). Sono perciò più che animali e meno di uomini, creature fatte da Dio come soggette alla morte ma estranee all'economia della salvezza e della redenzione.

Le Ninfe però si differenziano dalle altre creature non adamitiche perché se si uniscono con un uomo e hanno un figlio possono ricevere un'anima. E sarebbe questa la ragione per la quale ricercano gli uomini. Paracelso pone l'intera vita delle Ninfe sotto il segno di Venere e dell'amore e Venere stessa è la più elevata delle ondine. Le Ninfe, in questo modo, sono condannate ad una continua ricerca dell'uomo. Create non a immagine di Dio, ma dell'uomo, ne costituiscono una

²⁶⁵ Ivi: 38

²⁶⁶ Ivi: 39

specie di ombra o *imago*. Solo nell'incontro con l'uomo le immagini inanimate acquistano un'anima e diventano veramente vive:

«la storia dell'ambigua relazione fra gli uomini e le ninfe è la storia della difficile relazione fra l'uomo e le sue immagini:²⁶⁷»

3.4 Mati e la Ninfa

Attraverso il suo *Ninfa in labirinto* Susanna Mati, invece, risale a Platone che «come quasi sempre accade, ha detto l'essenziale – poi variamente elaborato dall'Occidente. Qui l'idea della “*megálen psychên*” (*Enn.* V, 1, 2), in qualità di grande Ninfa cosmica, è stata ormai enunciata, ha preso il via, ha iniziato la discesa; quindi, fattasi Anima Mundi nel platonismo successivo, e poco dopo esplicita ninfa, la ritroveremo (portatrice di inalterabili caratteri) fin nella modernità, dove apparirà tuttavia perennemente fratta. Di fatto noi contemporanei abbiamo a che fare esclusivamente coi frattali della Ninfa, coi suoi cocci: l'integrità della figura vergine, come volevasi dimostrare, è per noi ricomponibile solo in via di ricordo; il ritorno al grande pensiero della pura Ninfa ci è impedito²⁶⁸». La Mati procede ad una dettagliata analisi del *De antro Nympharum* di Porfirio per mettere in luce le caratteristiche fondamentali della Ninfa:

«In capo al porto vi è un olivo dalle ampie foglie: / vicino è un antro amabile, oscuro (*ántron espératon eroeidés*) / sacro alle Ninfe chiamate Naiadi (*híron nympháon ai neiádes*); / in esso sono crateri e anfore / di pietra; lì le api ripongono il miele. / E vi sono alti telai di pietra, dove le Ninfe / tessono (*hyphaínousin*) manti purpurei, meraviglia a vedersi; / qui scorrono acque perenni; due porte vi sono, / una, volta a Borea, è la discesa per gli uomini (*katábatai anthróposini*), / l'altra, invece, che si volge a Noto, è per gli dèi e non la / varcano gli uomini, ma è il cammino degli immortali (*athanáton hodós*) (il passo è *Od.* XIII, 103-12)²⁶⁹»

In questa allegoria porfiriana l'antro omerico rappresenta il cosmo, le Ninfe-api s'identificano con le anime, i manti purpurei da queste intessuti su telai di pietra il corpo, tessuto attorno alle ossa; le due porte di accesso sono le due vie attraverso cui passa l'anima, in discesa verso la *hýle* o in risalita verso gli dèi immortali. La Ninfa è industriosa tessitrice; le si attribuisce l'invenzione (oltre che del miele) delle vesti tessute, che di conseguenza saranno sempre parte integrante della sua figura, per

²⁶⁷ *Ibidem*

²⁶⁸ Mati 2006: 26

²⁶⁹ Ivi: 43

quanto essa appaia costantemente seminuda. Le raffigurazioni di Botticelli incarnano in modo esemplare quest'idea di Ninfa che, anche quando vestita, trasmette un'intrinseca immagine di nudità. Nessun matrimonio si celebra senza le Ninfe e esse proteggono il velo nuziale sorvegliandone la tessitura ovvero l'ornamento che qualifica la sposa come creatura ninfale. Tessere assume il significato di predestinare e questo avvicina le Ninfe alle Moire. Le tessitrici cosmiche sono anche divinità lunari come Kore-Persefone, colei che tesse il manto del cielo: la Luna stessa tesse e anche le "Lunari" che sono quasi sempre divinità feconde visto che la luna regola il divenire ciclico di acque, piogge, maree, vegetazione e fertilità. «La ninfa è una donna liquida, in principale movimento: impossibile trattenerla dal discorrere, dal declinare, dal mutare forma. Sempre in caduta o in fuga come dimostra un abusatissimo topos letterario e iconografico²⁷⁰»:

«L'ondivaga ninfa sale e scende; all'interno della nostra letteratura, capitano momenti in cui mostra chiaramente di elevarsi all'ultracelleste, di tendersi al proprio limite; altrettanto, ella può in breve volger di tempo svelarsi come creatura interamente demonica o troppo umana, aderente in tutto al terreno²⁷¹»

Tra Dante e Boccaccio, continua la Mati, si attua la catabasi storica della ninfa che in quanto oggetto d'amore cade non più in senso metafisico ma tangibile:

«Scatta qui un meccanismo epocale per cui, a partire da allora, la ninfa decade per lo più a figura demonico-drammatica; diventa di conseguenza portatrice di significati allegorici di varia natura, ma soprattutto, recisa la teleologia del suo moto, inizia una disperata fuga senza fine, e forse senza esito²⁷²»

In questo processo la Ninfa «si spoglia, oltre che delle vesti (e in senso proprio, non più figurato) dei suoi caratteri di semidea, diventando donna comune o figlia del popolo fiorentino²⁷³»

«Una grande agitazione di ninfe ha regnato un tempo su Fiesole e sui colli fiorentini. Firenze, patria adottiva per i risorti dèi antichi, è essenzialmente luogo ninfale; se ne accorge chi alzi lo sguardo, da un qualunque punto della città, verso le colline che la abbracciano. La città conserva ai propri margini, sull'orlo del proprio catino, quei luoghi propizi all'apparizione di figure graziose, insieme semplici spiriti naturali e preziose elaborazioni culturali pronte ad irrompere in ogni decorazione pittorica del Rinascimento [...] E' nella Rinascenza, quando già parevano

²⁷⁰ Ivi: 52

²⁷¹ Ivi: 73

²⁷² Ivi: 81

²⁷³ Ivi: 82-83

estinte da secoli, che si riprende a vedere le ninfe – camminano per le strade della città come nulla fosse: ma inizia alla stesso tempo una prolifica serie di lunghe e ripetute fughe della ninfa [...]Le sue antenate saranno forse greche e poi romane ma la ninfa è ormai trapiantata in Toscana e la lingua che parla è il volgare nobile. La parola ninfa nella Firenze dell'epoca possiede il significato classico di divinità minore e quello comune di fanciulla in età da marito²⁷⁴»

Savonarola è talmente consapevole del problema “Ninfa” da dover richiamare in un pubblico sermone del 1496 «le donne fiorentine che “menono a mostra [le figlie] e acconcianle là che paiano ninfe”²⁷⁵». Egli si spinge oltre affermando: «Questi son l'idoli vostri, e' quali avete messo nel mio tempio. L'immagine de' vostri dei sono le imagini e similitudini delle figure che voi fate dipingere nelle chiese, e li giovani poi vanno dicendo a questa e quella: “Costei è la Maddalena, quell'altra è santo Giovanni” perché voi fate dipingere le figure nelle chiese alla similitudine di quella donna o di quell'altra [...] Voi fate parere la Vergine Maria vestita come meretrice²⁷⁶».

Ninfa in labirinto ci ha così riportato a quella Toscana da cui ha preso il via la fuga della Ninfa warburghiana ed è a questo punto che noi iniziamo ad inseguirla nell'opera di Gabriele d'Annunzio.

²⁷⁴ Ivi: 89 90

²⁷⁵ Dempsey 2004: 30

²⁷⁶ *Ibidem*

SECONDA PARTE

LA NINFA NELLA RIFLESSIONE DANNUNZIANA

I° Capitolo

GLI DÈI DANNUNZIANI ED IL LORO CORTEGGIO DI NINFE

1.1 I primi riferimenti alla figura della Ninfa

Percorrendo la Gardesana occidentale tra Riva e Gardone, il luogo che d'Annunzio ha scelto per stabilire la sua ultima frastornante dimora, l'attenzione non viene catturata solo dagli indimenticabili scorci di lago che, improvvisi, si aprono tra una galleria e la seguente, ma si sofferma anche sui segnali indicanti i nomi delle gallerie stesse che, uno dopo l'altro, sfilano. Eccone alcuni: di Orione, delle Gorgoni, del Tritone, dell'Aurora, dei Titani, di Eolo, delle Limniadi, delle Naiadi, delle Driadi, delle Sirene, dei Coribanti, dei Satiri, dei Fauni, dei Nani, delle Muse, di Ebe, di Egeria. Anche se, da fonti vicine al progettista dell'opera, è stato affermato come tali richiami al mito non derivino direttamente da una scelta del poeta, a noi piace e non sembra fuori luogo pensare che il grande e prolungato impegno profuso da d'Annunzio per veder realizzata la strada che egli chiamava "il mio Meandro", porti impressi i segni della sua fantasia. Lo stretto legame di d'Annunzio con "il suo Meandro" si manifesta anche nel fatto che egli, il 5 settembre 1931, ha percorso tale strada prima della sua inaugurazione ufficiale: «fu una visita privatissima, non segnalata dalla stampa, la quale, invece, diede notizia del passaggio del poeta sul Meandro solo ad inaugurazione avvenuta²⁷⁷».

Attraverso il richiamo mitologico suggerito dal termine "Meandro" inizia la nostra "sinuosa" esplorazione attorno all'animo pagano di d'Annunzio: il quasi interminabile susseguirsi di gallerie dai nomi evocativi, antri nella roccia al cui buio si alterna improvviso il chiaro abbagliante – e non forse altrettanto oscurante? - delle vedute sul lago, ci appare metafora del ricco e contrastato universo dannunziano. Tra meriggi accecanti e notturni di ripensamento, tra apparizioni pubbliche e lunghi periodi di isolamento, tra iperboliche pericolose imprese e ricerca di angoli di quiete, tra amore per tecnica e scienza e attenzione ai più piccoli segnali della natura, un *Leitmotiv* nell'estetica dannunziana ci sembra non risentire di bruschi passaggi tra oscurità e luce abbagliante: la linfa costante che gli attinge al prezioso *thesaurus* della mitologia. Quest'inesauribile serbatoio di spunti, lungi dall'aver costituito per il poeta un repertorio di motivi prestabiliti, ha invece per lui rappresentato un insostituibile punto di riferimento attraverso il quale mettere in luce «temi» che riflettessero «esemplarmente un clima culturale, e talvolta un disegno ideologico²⁷⁸».

Ogni poeta, da Dante in poi, si crea una propria mitologia intesa come mondo di immagini e di figure in continua trasformazione cui attingere nella composizione della propria opera, ma è noto come nell'atmosfera estetico-simbolista dell'Europa *fin de siècle*, si assista ad una ben più intensa e generalizzata ripresa di motivi e di suggestioni direttamente collegabili al sostrato mitologico. Nel

²⁷⁷ Mazza 1984: 18

²⁷⁸ Gibellini 2003, *Il mito nella letteratura italiana*, Vol III, *Prefazione*: 8

panorama letterario italiano di quel periodo la figura di Gabriele d'Annunzio viene ad assumere un posto di assoluto rilievo, quasi di unicità, in relazione al rapporto che la sua scrittura instaura con il mito. Attraverso la sua opera, infatti, non meno che attraverso lo stile cui impronta la sua vita da egli stesso definita "inimitabile", il ruolo rivestito dal poeta non si limita ad essere quello di evocatore, ma diventa anche quello di vero e proprio creatore di miti. Per d'Annunzio il mito si avvicina ad una «virtù musicale e mimetica che ha bisogno, per prendere corpo, di un attore, di uno strumento che prolunghi le finzioni nella realtà tangibile della propria presenza²⁷⁹».

E' proprio la pervasività dei riferimenti al mondo classico presente nella sua intera opera che ci suggerisce di accostarci al mondo delle immagini mitologiche dannunziane attraverso un itinerario meno percorso, ma sicuramente significativo visto il lunghissimo arco di tempo durante il quale esso è stato frequentato da d'Annunzio. Il nostro avvicinamento al pensiero del poeta avviene, cioè, attraverso il tramite dei suoi *Taccuini*, i piccoli quadernetti tascabili, «prezioso retroterra che racchiude la preistoria testuale delle liriche²⁸⁰», in cui annota sensazioni ed emozioni, ma anche fatti che ritiene degni di essere ricordati, viaggi, notizie, impegni mondani, elenchi di persone, indirizzi, menù e molto altro ancora poiché, come d'Annunzio stesso scrive nel *Taccuino LXIII*:

«tutto parla, tutto è segno per chi sa leggere – In ogni cosa è posta una volontà di rivelazione. Ma nessuno è disposto e aperto a riceverla [...] Così guardata la vita è una successione perpetua di emozione. Nulla è indifferente²⁸¹»

L'ingente quantità di appunti che il poeta prende durante il lunghissimo periodo che va dal 1881 al 1925 costituisce, anche e soprattutto, la fonte ininterrotta alla quale egli attinge per la composizione delle sue opere, sia per quelle di poesia, come per quelle di prosa e di teatro; è possibile osservare, anzi, come diversi *Taccuini* rappresentino essi stessi stralci di poemi e di narrativa, poi integralmente ripresi dallo scrittore all'interno delle sue opere. Lo strumento del *Taccuino*, infatti, non viene usato da d'Annunzio nel modo in cui ci aspetteremmo: quello di farsi, cioè, depositario di un'immediatezza che coinvolga sia la registrazione di sensazioni e di fatti, sia la forma stilistico-linguistica con cui essi vengono esposti. Accanto a *Taccuini* scritti di getto ne esistono diversi altri che il poeta rielabora allo scrittoio e che rappresentano perciò già «un'operazione letteraria²⁸²»; in taluni casi può persino capitare che la composizione del *Taccuino* avvenga in un momento posteriore alla stesura dell'opera stessa.

²⁷⁹ Raimondi 1968: 92

²⁸⁰ Gibellini 1995a:11

²⁸¹ *Taccuini*: 619-620

²⁸² Bianchetti 1976, *Premessa a Altri Taccuini*: XXII

Questa sensazione di appunto impressionistico stilisticamente levigato viene trasmessa sin dal primo dei *Taccuini* risalente secondo la datazione di Morello, agli anni 1881-1882, e facente parte dei centodiciotto pubblicati con l'iniziale raccolta del 1965. Assumendo come nostro, però, il breve motto del poeta «tutto parla all'attenzione²⁸³», già l'*incipit* del *Taccuino* non delude le aspettative della nostra ricerca, introducendoci direttamente tra i riferimenti mitologici più cari a d'Annunzio:

«L'acqua corrente tra i pioppetti dilaga, acqueta le ire, poi seguita il viaggio tra i cespugli di celidonia, gialla e d'ortiche. Si specchiano i pioppetti nell'acqua. Il rivo ha freschissimi murmuri; scende un bove grigio a bere. A fronte di queste ombre fatate s'ergono d'intorno le rocce aridissime, bruciate dal sole, prendendo stupendi riflessi dorati e d'argento. Ciuffi di menta odorosa sulle rive. Un coro lontano; è il meriggio. E il rivo passa con murmuri freschi suadendo i sonni pagani. Sopra, l'azzurro tenero limpidissimo.

La Pescara dappresso è un nembo di spume...dilaga precipitando da piccole roccie muscose. I pioppi d'intorno stan come giganti verdi sognanti al murmure soave. Volan le cavolaie candide di tra le foglie – s'alzano gruppi di ortiche coi fiori roseo violetti. Mancan le Najadi ne' voli azzurri [...]

Selvaggia santissima Natura!...Si rifrangono l'acque sulle rocce spugnose, traforate, ricamate. Sale su al mio viso ardente una freschezza di pulviscolo acquoso che ricade e scintilla tra l'erbe [...]

Che pace, che verdura, che freschezza divina!

[...]

Io disteso sul tappeto morbido dell'erba sotto una cupola fresca di pioppi fra cui giuoca il sole meravigliosamente [...]

Solitudine verde, ove canta il vento ne la tua musa, o Teocrito, e sento volare sul vespro l'esametro tuo mollissimo greco [...]

Dal Gran Sasso vengono torrenti interminati di luce abbagliante. E le vele vengono vengono ancora inanzi. Siamo in Oriente!²⁸⁴ »

«Acqua» è la parola con cui si apre il *Taccuino I*, un'acqua di fiume che scorre fresca tra pioppi ed erbe profumate. Il cielo è limpido e la Pescara diventa «un nembo di spume» che «dilaga precipitando da piccole roccie muscose». L'ora è quella accecante del meriggio, una delle dannunziane per eccellenza, ma il viso «ardente» del poeta viene raggiunto dalla freschezza del «pulviscolo acquoso». Egli si distende sull'erba accanto al vivace scorrere dell'acqua, e di grecità è

²⁸³ *Taccuini*: 617

²⁸⁴ *Ivi*: 5-8

intriso quel suo molle abbandonarsi alla natura: il suo pensiero, infatti, sogna la comparsa delle Najadi e, nella solitudine, «ove canta il vento», invoca la musa che ha ispirato Teocrito. Questo ambiente di perfetta compenetrazione tra la «santissima Natura» e l'animo umano suggerisce a d'Annunzio di indulgere ad un riposo «pagano» che accende i suoi sensi e la sua fantasia, aprendo il suo animo persino a suggestioni d' «Oriente».

Tali impressioni tattili e sensorie costituiscono il nucleo essenziale di pagine scritte, presumibilmente, quando il poeta era poco più che diciottenne; sono, quindi, contemporanee o poco successive alla pubblicazione delle prime due edizioni di *Primo Vere*, uscite tra il '79 e l'80. Il confronto tra il *Taccuino* ed alcuni versi delle liriche del *Primo Vere* del 1879 mette in risalto quanto le due opere fossero ispirate ad un comune modo di pensare e di sentire del giovane d'Annunzio, modo all'interno del quale si avvertono già chiaramente in nuce motivi ed aspetti che non smetteranno di porsi al centro di quell' «attenzione» che rimase sempre rimasta cara all'uomo e allo scrittore.

Nel *Praeludium*, la primissima lirica di *Primo Vere* [1879], egli pone in epigrafe, infatti, due brevi frasi: «*Mihi, Musis et paucis amicis*» ed una citazione da Properzio «*Non haec Calliope, non haec mihi dicant Apollo: ingenium nobis ipsa puella facit*²⁸⁵». La poesia si apre su un contesto di «fiori e d'erbe» ed anche qui, prima la figura dell'Aurora «da 'l crine d'oro, da 'l volto di rosa», e poi quella della Dea d'Amor «su tenue nube», «immortale e bella», con «nude le bianche membra, sciolte le nere chiome» colorano i sogni adolescenti del poeta. La vicinanza di questi versi alle suggestioni offerte dal *Taccuino I* risulta più significativa se prendiamo in considerazione *Hellas (Fantasia)*²⁸⁶, un'altra delle liriche di apertura di *Primo vere*. Nei suoi versi, infatti, l'attenzione del poeta si rivolge ad elementi naturali e alla rievocazione di miti non dissimili dagli spunti impressionistici contenuti nel *Taccuino I*: il fiume greco Ilisso sostituisce la Pescara; anch'esso scende tra spume dai verdi fianchi dell'Imetto che «ride» «bello d'acque e d'erbe» e si ristora «tra fecondi zefiri». Dall'alto del suo scorrere l'acqua lambisce «il mirto sacro a l'idalia Dea». In chiusa di poesia, in modo analogo al citato *Taccuino*, ritorna l'immagine delle vele che appaiono «da lunge, a 'l Sunio».

Sebbene questi primi riferimenti dannunziani al mito rivestano carattere piuttosto scolastico e risentano di una forte influenza carducciana, essi ci permettono di mettere in luce un riferimento essenziale che, come un punto nevralgico, non smetterà di attirare a sé anche un d'Annunzio artisticamente ed umanamente più maturo. Il *Taccuino I* come *Praeludium* e *Hellas di Primo Vere*, infatti, ci restituiscono come prima immagine “vivente” quella della stessa conturbante creatura femminile: che il poeta la chiami Aurora o Dea dell'Amor o la racchiuda in un sentimento di generica nostalgia delle leggiadre fanciulle un tempo *genius* delle sorgenti, ci troviamo di fronte,

²⁸⁵ *Primo vere* [1879]: 727-728

²⁸⁶ Ivi: 731-732

commenterebbe Warburg, solo a volti diversi della stessa “trasmigrante” figura che conosciamo sotto il nome di Ninfa.

1.2 Gli dèi dannunziani

Già il *Taccuino I* e le liriche di apertura di *Primo Vere* sopra menzionate, ci suggeriscono come la fantasia di d’Annunzio si alimenti di un mondo di immagini al femminile “quasi a priori” che esercita su di lui una forza di attrazione mista a rimpianto cui egli non sa e non vuole opporre resistenza alcuna. In che rapporto si pone tale mondo al femminile con l’indubbia forte presenza del mondo al maschile, spesso “al maschilista” che caratterizza l’opera dannunziana nonché, in senso più generale, la stessa concezione estetica del poeta? Indagando in ambito analogo, seppur in una prospettiva unicamente al maschile, Carlo Diano si è interrogato su quali fossero i riferimenti centrali nella poetica di d’Annunzio: «Quale il dio? Quale l’eroe? Quale l’uomo?»²⁸⁷ si è chiesto lo studioso nel suo ispirato contributo in occasione del centenario della nascita del poeta. “Ma “qual è o quali sono per d’Annunzio le equivalenti figure femminili?”, aggiungiamo noi.

La risposta che Diano fornisce al quesito ch’egli si è posto elenca nell’ordine Ermes quale dio, Ulisse quale eroe, Alcibiade quale uomo, figure che risultano anche accomunate da «un medesimo sangue». Ulisse, poi, appartiene davvero alla discendenza di Ermete visto che Autolico, suo nonno materno, era figlio del dio. La natura dell’Ulisse dannunziano, però, non è quella di Omero, e presenta piuttosto i caratteri dell’eroe dantesco: «che D’Annunzio lo veda e lo senta oltre il modulo omerico, ciò è dovuto al fatto che egli è della stessa natura. Egli è un Ulisside, come Ulissidi sono i suoi eroi superumani»²⁸⁸. Per quanto riguarda la figura dell’uomo egli è: «l’Alcibiade del “Primo Alcibiade” di Platone e del “Convito”, l’Alcibiade che intravediamo nella “Vita” che di lui ha narrato Plutarco»²⁸⁹, una figura per la quale la gioia, il rischio, il piede leggero sono tutti elementi di un senso della vita e del mondo che «è al fondo dell’essere di Alcibiade, ed è in questo che D’Annunzio sente in lui l’uomo e se stesso»²⁹⁰.

Spostandoci infine sulla figura del dio, possiamo guardare ad Ermes come al dio dannunziano per eccellenza visto che la *Preghiera a Erme*, come il poeta «la chiama, occupa quasi seicento versi»²⁹¹. Le fonti più antiche riguardanti tale divinità sono l’Iliade, l’Odissea e l’Inno omerico che ne porta il nome, anche se gli studi di Walter Friedrich Otto e Karol Kerényi hanno messo in luce come si tratti

²⁸⁷ Diano 1968: 51-66

²⁸⁸ *Ibidem*

²⁸⁹ *Ibidem*

²⁹⁰ *Ibidem*

²⁹¹ *Ibidem*

di un dio appartenente al più antico sostrato delle rappresentazioni religiose del Mediterraneo²⁹². Originariamente egli non ha figura e viene simboleggiato con un erma, un cumulo di pietre, una stele quadrata provvista o meno di fallo. In Arcadia, dove il mito greco ne pone i natali, un palo, simbolo ancora più immediato del fallo, sostituisce la pietra. La fallicità di Erme, però, è improduttiva, è quella del fanciullo; egli è, anzi, il dio fanciullo per eccellenza, presentato come adolescente anche nell'Iliade e nell'Odissea. D'Annunzio mostra di prediligere proprio quest'aspetto del dio e nel *Bacchophoro*, il IX di *LAVS VITAE* (1903) che precede la *Preghiera a Erme*, rielabora nei seguenti versi gli spunti impressionistici dei *Taccuini* relativi alla sua visita al museo di Olimpia:

E l'Erme prassitelèo
sul fulcro quadrato mi parve
men virile, quasi fior molle
di grazia feminea, quasi
desiderabile amàsio,
androgina forma venusta,
[...]
Il torace il ventre il pube
non marmo erano ma carne
cedevole. Il nitido capo
dai riccioli corti, recline
verso Diòniso infante,
nella levità del sorriso
e dell'ombre era ambiguo
[...]
El giovine assunto alla forma
Perfetta portava il nascente
Germe inteso a spandersi in gioia,
a sorgere nella pienezza
dell'essere e della potenza.
Così per visibili segni
raffigurata mi parve
nel Divenire Eterno

²⁹² *Ibidem*

Alla fine di questi versi inizia l'interminabile *Preghiera a Erme*, cui il poeta si rivolge invocandolo quale «figlio di Maia», la Ninfa del monte Cillene amata da Giove. Per d'Annunzio, dunque, Erme è innanzitutto il dio fanciullo figlio di Maia, e proprio per questo suo aspetto adolescente si presenta «men virile», «quasi fior molle», «di grazia feminea» di «androgina forma». Si tratta, però, di aspetti di una fanciullezza contaminata da quell'ambiguità che verrà inequivocabilmente menzionata nel prosieguo della strofe, quando il poeta constaterà che il «nitido capo» del dio rivolto verso Dioniso «nella levità del sorriso/ e dell'ombra era ambiguo».

In quanto fanciullo, Erme trascorre molto del suo tempo giocando ed anche la sua fallicità improduttiva non può che rivestire i caratteri del gioco. Infatti:

«Tutti i suoi amori hanno il carattere del gioco: con le Ninfe, con Afrodite, con la dea di sotterra, nota sotto il duplice nome di Ecate e di Brimo. Ma con le Ninfe è Ermete che gioca e con Afrodite e la dea di sotterra, il gioco è dalla parte delle due dee. Ciò fa che esso sia anche produttivo, ma è una produttività che ritorna in se stessa, come appunto può essere quella di un gioco. Ciò che nasce è la raffigurazione del principio che è nascosto in Ermete: Ermafrodito, e cioè l'androgino che ancora è nel fanciullo, nel primo caso, ed Eros nel secondo²⁹⁴»

Gli aspetti ambigui di Ermete coinvolgono altri ambiti in quanto egli è un dio notturno, ma è pure il dio dell'alba e del crepuscolo. Sospeso sempre tra luce e ombra, proprio come la strada scavata nella roccia del Meandro dannunziano, sta tra cielo e terra, ed è messaggero degli dèi. Così accompagna gli uomini per ogni strada, e ne guida le anime nella morte. «Ed anche questo è connesso con la sua fallicità aurorale e però potenziale ed ambigua, al di qua ancora dell'essere, e uscita già dal non essere, e nel cui seme è l'attimo di sospensione che è proprio del fiore, in cui la nascita e la morte si toccano²⁹⁵».

In ugual modo l'intelligenza di Ermete, quella pratica e tecnica che Omero chiama *metis*, non sfugge alla stessa ambiguità di fondo; il dio è per eccellenza *polymetis* come Ulisse, per eccellenza tecnico, ma anche ingannevole e ladro. E', inoltre, il dio per eccellenza momentaneo, il dio precisamente del «*kairòs*, del momento opportuno²⁹⁶»; ama il rischio ed è inventivo nella tecnica, è il dio della «modernità, nume tutelare delle innovazioni meccaniche e tecnologiche, del treno, del

²⁹³ *Maia*: 78-79

²⁹⁴ Diano 1968: 51- 66

²⁹⁵ *Ibidem*

²⁹⁶ *Ibidem*

piroscafo, del telegrafo, del megafono...²⁹⁷». Anche il valore estetico della macchina, generatrice e simbolo del dinamismo, immagine simbolica della nuova mitologia è da riconnettere all'ibrido Ermete e, come lui, può produrre risultati imprevedibili, oggetti, sostanze attraverso le sue combinazioni:

Il gesto del paziente
ilota, che trita la spelta
o il latte agita nel secchio
o scardassa le lane,
s'immilla ne' ferri bracci
nelle ruote dentate
ne' lunghi cuoi serpentini
che per girevoli dischi
trascorrono propagando
l'impulso ai congegni sottili
onde l'informe sostanza
esce trasfigurata
come da industria sagace
d'innumerevoli dita²⁹⁸

La macchina diventa il nuovo simbolo dinamico di vita dionisiaca, degna di ospitare come la nave Puglia, il calco delle curve armoniose della Venere di Milo.

Anche l'uso della lira e la scoperta della musica sono strettamente connessi ad Ermete visto che, appena nato, esce di casa e incontra la tartaruga, animale cosmico e ctonio, la penetra con lo sguardo, la smidolla e costruisce la lira. Il canto di Ermete si dispiega in due occasioni. La prima mentre è da solo, la seconda davanti ad Apollo cui ha rubato i buoi; il suo è un canto erotico e giambico, nel quale l'amore viene ridotto a gioco e cantato per gioco. Neppure davanti ad Apollo il suo canto è serio perché Ermete canta in modo equivoco e fluido delle origini, del mondo degli accoppiamenti da cui nasce la vita. All'interno della *Laus vitae* il mito di Ermete assume per d'Annunzio un significato analogo a quello che il mito di Dioniso assume per la filosofia di Nietzsche. Mentre, però, «per quest'ultimo Dioniso appare come un ideale filosofico, l'Ermete si presenta nella realtà di una epifania, pronto ad instaurare un dialogo con il suo devoto²⁹⁹».

²⁹⁷ Andreoli 2000: 266

²⁹⁸ *Maia*: 82

²⁹⁹ Marabini Moevs 1976: 235

Al termine della presentazione dei caratteri salienti di Ermete, infatti, non inattesa giunge la deduzione di Diano: «Da quello che ho detto», egli afferma, «voi potrete trarre da voi stessi le conclusioni. Perché tutto questo è in D'Annunzio e a me basta appena indicarlo³⁰⁰». Anch'egli, come il dio, è eterno fanciullo che ama il gioco e conosce tutte le ore, le canta, ma è soprattutto notturno; al pari del dio è ingannevole ed anche momentaneo e «tutta la sua arte come la sua vita è fatta di momentaneità».

Oltre alle tante e tutte pertinenti caratteristiche di Hermes che Diano vede rispecchiate in d'Annunzio, noi riteniamo esista, però, un ulteriore importante legame tra il dio e il poeta e che tale legame passi proprio attraverso la figura femminile della Ninfa, creatura con la quale tutti e due prediligono accompagnarsi. Dio e poeta la scelgono innanzitutto in quanto vicino a lei noia e piatezza non hanno voce: si tratta di un essere estremamente volubile e mutevole che incrina ogni possibile stabilità; essi la scelgono altresì perché avvertono affinità elettiva tra il loro animo di eterni fanciulli e quello dell'eterna fanciulla ammaliatrice. Lei, agile e flessuosa, scaltra ed indomita, si rivela in ogni momento capace di far nascere attorno a sé stupore e incanto nonché di ravvivare il desiderio di farsi cercare ed inseguire. Il legame di Hermes con la Ninfa viene dai natali stessi del dio, che il mito fa risalire agli amori tra Giove e Maia, la Ninfa del monte Cillene; la tradizione, inoltre, guarda ad Hermes anche come al padre di Pan, nato da una relazione del dio con la ninfa Driope. L'Ermes prassiteleo regge ed indirizza lo sguardo verso l'infante Dioniso che Giove gli avrebbe affidato dopo averlo sfilato dalla propria coscia nella quale era cresciuto al riparo dalle vendette di Era; in un'altra e meno diffusa versione del mito testimoniata dall'Inno omerico, Giove avrebbe invece affidato il bambino Dioniso alla cura delle Ninfe.

Hermes, Pan, Dioniso stessi, inoltre, prediligono circondarsi delle seducenti Ninfe, insostituibili e frizzanti loro compagne di gioco, d'avventura, e d'abbandono erotico, creature al par loro ambigue e capaci di coniugare le arti più dolci agli inganni più sottili. In un universo ninfale ci appaiono, quindi, immerse le divinità maschili punto di riferimento fondamentale dell'estetica dannunziana; così, se è possibile parlare di un rispecchiamento dell'uomo e poeta d'Annunzio nella figura di Ermete; e se Ermete, come Pan e Dioniso a lui strettamente legati, prediligono accompagnarsi con le Ninfe, anche d'Annunzio-Ermete predilige la figura femminile della Ninfa, la sceglie e la rincorre di continuo nella sua opera, come nella sua vita. Attraverso le molteplici trasformazioni in cui tale creatura si presenta, il suo "rango" può spaziare da quello più elevato di Dea dell'amore (apparsa al poeta in *Primo vere* «su tenue nube», «immortale e bella», con «nude le bianche membra, sciolte le nere chiome») a quello di donna comune, donna i cui tratti ninfali, però, immediatamente mantengono distinta dalle altre appartenenti al consorzio umano, come accade alle tante protagoniste femminili dei romanzi, ad

³⁰⁰ Diano 1968: 51-66

iniziare dall'Elena del *Piacere*. Per questo non riteniamo condivisibile la posizione di chi sostiene che il personaggio femminile dannunziano si presenti come «frustrato e vuoto» o che «tutte le donne» presenti nella sua opera abbiano «poca consistenza» e non siano «in realtà delle creature, ma dei miraggi: espressioni liriche, riflessi corporei delle aspirazioni di cui vivono i personaggi virili, e cioè, - in ultima analisi – l'autore stesso³⁰¹».

La Ninfa, nelle sue molteplici incarnazioni, rappresenta per d'Annunzio l' "immagine" delle immagini femminili; preso atto della grande, spesso preponderante influenza che la presenza femminile riveste nei romanzi come nella vita del poeta, deduciamo come egli non ne potesse avere scarsa considerazione e neppure la potesse ritenere quale semplice appendice del mondo al maschile. Di esempi che renderanno conferma a tale affermazione ne incontreremo diversi nell'analisi dell'opera dannunziana.

La Ninfa, insieme ad Ermes, Dioniso e Pan ci consente di mettere in luce un mito che va oltre la natura del femminile e del maschile, un mito che, in modo trasversale, percorre l'intera opera del poeta: "il mito della giovinezza" che trova la più perfetta e compiuta espressione nella figura del fanciullo androgino, in cui natura maschile e femminile sono ugualmente presenti senza che alcuna delle due acquisti preponderanza sull'altra. La figura dell'androgino Hermes dai molti travestimenti, però adombra un'ambizione più profonda del poeta, «quella di creare nuovi simboli per un nuovo significato». Da questa ambizione nascono «creature poetiche indimenticabili come il "Fanciullo, figlio della cicala e dell'ulivo, come la "ninfa boschereccia Versilia", o l'evasiva, magnifica "Undulna"³⁰²». D'Annunzio celebra l'apoteosi del fanciullo nelle ballate che aprono *Alcyone*, forse il canto più vicino all'autentica natura del poeta che nell'immagine del fanciullo vede rispecchiarsi il suo essere più vero.

Nel bassorilievo di Eleusi il poeta ammira Demetra, Persefone e Trittolemo, il dio fanciullo. E l'auriga di Delfi è anch'esso un fanciullo; tra i resti del tempio di Olimpia vede solo Ippodamia, la donna primigenia il cui «grembo» è un «abisso», e il cui «orrendo virgineo silenzio» d'Annunzio collega con «la gravezza del dorico peplo³⁰³» che imprigiona il suo giovane corpo. L'identificazione di Ippodamia da parte di d'Annunzio si basa su quanto Charles Diehl afferma nel suo *Excursions Archéologiques en Grèce*, libro conservato con numerosissimi segni di lettura nella biblioteca privata del Vittoriale; nei *Taccuini* il poeta descrive come maestosa figura dal pesante peplo quella figura in cui ora gli studiosi riconoscono in realtà la madre di Ippodamia. La fanciulla Ippodamia sarebbe raffigurata, invece, da un'altra immagine d'aspetto gentile e più movimentato, con l'aria intimidita dalle prossime nozze con il vittorioso Pelope.

³⁰¹ Ciarletta 1968: 118

³⁰² Marabini Moevs 1976: 240

³⁰³ Diano 1968: 51-66

Da Ippodàmia discende Ifigenia anche lei fanciulla divina e saranno tali figure ad introdurre il poeta alla visione di Ermete. «Queste sono le opere che D'Annunzio sente più di tutte le altre fra le mille dell'arte greca³⁰⁴»; ognuna di esse disorienta ed affascina chi l'osservi con attenzione. Il loro sguardo ed il loro sorriso, infatti, sottendono qualcosa di ambiguo, e nei loro corpi le distinzioni tra femminile e maschile si attenuano fino a confondere i loro tratti.

Quanto questo aspetto fosse importante per il poeta lo possiamo desumere da un semplice giro nelle stanze del Vittoriale dove le immagini più emblematiche derivano proprio dal processo di contaminazione tra maschile e femminile. Pensiamo in tal senso allo splendido *Antinoo come Dioniso* nella Stanza di Cheli, all'*Hermes* nella Stanza delle Reliquie, al *Kouros dell'Acropoli* dorato e ingioiellato nella Stanza della Musica, all'*Apollino* nella veranda omonima, al michelangiolesco *Prigione morente*³⁰⁵ nella Stanza di Leda il cui corpo ignudo, ricoperto con un prezioso tessuto e decorato con vistosi monili, è stato trasformato in figura androgina. In ambito sacro, un analogo processo di contaminazione viene operato sulla figura religiosa del *San Sebastiano* nella Stanza del Lebbroso.

Considerare Ermes, Dioniso e Pan, attornati dal loro corteggio di Ninfe, quali figure centrali della mitologia dannunziana significa, inoltre, porre l'accento su un fondamentale aspetto della grecità del poeta, attorno al quale Diano ha fornito un'illuminante prospettiva di indagine:

«D'Annunzio ebbe familiari i Greci, dice Pasquali, come nessun altro dei poeti italiani dopo il Foscolo e il Leopardi e “bevve alla fonte”. La grecità la conobbe “di prima mano”, e non attraverso i Latini, come accadde in gran parte al Carducci. “Il professionale Pascoli” – è Pasquali che parla – “lesse non più ma meno di lui.” E non solo i poeti conobbe, e i prosatori, e li usò e li tradusse, ma anche le opere dell'arte figurativa, che i primi due ignorarono. Di greco è permeata gran parte della sua opera. Ma...la grecità di D'Annunzio non è classica, è ellenistica, e precisamente nelle due opere che più devono alla Grecia, in *Canto novo* e nell'*Alcione*³⁰⁶»

L'interesse del poeta, infatti, come emerge in prima istanza dai *Taccuini* relativi al suo viaggio verso «l'Ellade scolpita / ove la pietra è figlia della luce / e sostanza dell'aere il pensiero» non si rivolge tanto ad una visitazione della grecità classica, perché è tutto quanto trasmette una sensazione di ellenistico a risvegliare in lui le suggestioni più intense. Il paesaggio, gli animali, le selve, i monti, tutti gli elementi che d'Annunzio più ama appaiono nell'età ellenistica, e Pan è una divinità di questa età; ellenistico è, inoltre, il gusto della parola inconsueta e preziosa che caratterizza lo stile dannunziano. Ma, in un certo senso, si potrebbe persino affermare che il poeta vada oltre lo stesso

³⁰⁴ *Ibidem*

³⁰⁵ Terraroli 2001: 132

³⁰⁶ Diano 1968: 51-66

ellenismo in quella «sua mancanza del limite, nella “sensualità e sensuosità” con cui ama la parola, fino all’esuberanza e all’incontinenza, in quella presenza continua della natura che fa dimenticare l’uomo, come si vede già dalle prime opere, in quello “sciogliersi nelle cose” e farsi tutt’uno “con gli alberi, con la terra, con la luce” cosa, quest’ultima, che è quanto di meno greco si possa immaginare³⁰⁷».

È stata questa concezione “ellenistica” della grecità ad indirizzare d’Annunzio verso le due fondamentali esperienze degli anni Novanta che segnano un importante punto di svolta nella sua poetica: l’incontro con il pensiero filosofico di Nietzsche prima e, poco dopo, il viaggio in Grecia; o meglio, il viaggio verso un’ “idea” di Grecia della quale il poeta aveva sin da prima ben chiare le coordinate mentali. Ci ritornano alla mente, in tal senso, le suggestioni del *Taccuino I* e delle liriche di apertura della prima edizione di *Primo Vere*, nelle quali un d’Annunzio poco più che adolescente già spingeva lo sguardo verso quell’Oriente dal quale avrebbe poi visto avvicinarsi anche Dioniso. Un Oriente quale luogo dove la fantasia del poeta dipingeva le vele che il vento spingeva «ancora inanzi» nella sua Pescara e «da lunge a’l Sunio». Erano queste le prime anticipazioni di quel vento che una quindicina di anni più tardi avrebbe gonfiato davvero le vele dell’altra reale “Fantasia”, la nave dello Scarfoglio a bordo della quale d’Annunzio si sarebbe imbarcato per compiere il suo viaggio verso l’ «Ellade scolpita».

1.3 L’incontro con Nietzsche

Buona parte della critica concorda sul riconoscere a d’Annunzio una sorta di “nietzschianesimo preesistente” al quale il pensiero del filosofo non avrebbe fatto altro che conferire una direzione, una via per manifestarsi. E’ lo stesso d’Annunzio, del resto, in una pagina della *Beata riva* dell’amico Angelo Conti, ad affermare che «le concordanze con il pensiero nietzschiano derivano “dal fondo della sua natura” e si trovano già “in germe” nel libro della sua adolescenza³⁰⁸».

Alcune delle più autorevoli voci nell’ambito della critica dannunziana si sono confrontate sul controverso e delicato punto del rapporto tra il filosofo e il poeta; Ezio Raimondi, ad esempio, afferma che «non possono più sussistere dubbi: la scoperta di Nietzsche costituisce per il D’Annunzio la conclusione necessaria di tutta la sua avventura estetica³⁰⁹». Per Luciano Anceschi, Croce non ha colto nel segno affermando che per d’Annunzio «Nietzsche fu un sentimento, non un sistema». Per il critico l’analisi va ricondotta alla considerazione secondo la quale d’Annunzio «fu lettore tale, aggressivo e divorante, da ridurre Nietzsche – e qualunque altro autore - entro la propria prospettiva e ignorare tutto ciò che in essa non entrava». Fu questo a fargli

³⁰⁷ *Ibidem*

³⁰⁸ Raimondi 1968: 88

³⁰⁹ *Ibidem*

perdere «il Nietzsche grande, sconvolgente e terribile della crisi dei valori e della civiltà. Nel medesimo modo lesse anche Wagner³¹⁰». Secondo Carlo Diano l'incontro di d'Annunzio con Nietzsche avviene nel momento in cui il poeta aveva già provato «tutte le forme di moda» e si trovava «in una cultura in contraddizione con quanto si agitava nella primordialità del suo essere, in un mondo in cui ogni suo gesto appariva equivoco e lo rendeva equivoco a se stesso». Nietzsche servì a farlo uscire da questo stato, ma «tra lui e Nietzsche c'era un abisso e quella del superuomo fu un'avventura dolorosa di cui poi comprese l'errore³¹¹». In tal senso si esprimerebbe lo stesso d'Annunzio nel *Libro Segreto*: «dopo tanti anni imperfetti ho ricostruito l'interno mio universo; e ne sono unico signore. Ritorno forse alle origini³¹²». Tale dichiarazione, in realtà, ci appare di natura piuttosto generica per essere assunta quale testimonianza del distacco del poeta dal pensiero nietzschiano. Mario Praz, dal canto suo, addebita a d'Annunzio il limite di far propri fenomeni alla moda e mode letterarie quali nel 1880 l'apoteosi di Schopenhauer, nel 1883 la morte di Wagner, nel 1885 la fondazione della «Revue Wagnérienne»; oppure altre tendenze artistiche quali il preraffaellismo inglese, il verbo di Ruskin, di Péladan, di Swinburne e di Nietzsche di cui «coglierà gli aspetti più evidenti». Dai due ultimi scrittori «prende calchi belle e pronti in cui riversa la sua nativa ispirazione sensuale³¹³».

Molteplici risultano le letture e le interpretazioni che un argomento tanto cruciale come il rapporto d'Annunzio/Nietzsche può far nascere, ma sono le opere, più di ogni altro discorso, a testimoniare l'impatto che il pensiero del filosofo ebbe su quello del poeta e del narratore.

E' durante il periodo dal poeta definito della “splendida miseria” napoletana, quindi negli anni tra il 1891 e il 1893, che d'Annunzio giunge per la prima volta a contatto con il pensiero di Nietzsche. Il poeta intercetta un articolo di Jean de Nethy, *Nietzsche Zaratoustra*, apparso nella «Revue Blanche³¹⁴» dell'aprile 1892, e lo propone nella *Bestia elettiva*, saggio in cui dibatte di aristocrazie e democrazia pubblicato nella prima pagina del «Mattino» del 25 settembre di quello stesso anno. Grazie alla sola antologia nietzschiana allora esistente in Italia, in francese a cura di Lauterbach e Wagnon, datata 1893, *A travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages³¹⁵*, d'Annunzio si accosta poi ad ulteriori letture dei testi del filosofo tedesco.

Sempre nel corso dell'estate 1892 in tre articoli apparsi sulla «Tribuna» intitolati *Il caso Wagner*, il «giovane poeta prende posizione [...] di fronte ai due “barbari enormi che allora rappresentavano la

³¹⁰ Anceschi 1976: 82

³¹¹ Diano 1968: 62

³¹² *Ibidem*

³¹³ Praz 1968: 413.

³¹⁴ Tosi, «Quaderni del Vittoriale» marzo – aprile 1981 n.26: 5 – 63

³¹⁵ Meda 1993: 31

cultura tedesca vivente³¹⁶». Con tali articoli si apre una nuova fase nella produzione di d'Annunzio poiché a quell' «etica della compassione», ispirata dai grandi romanzi russi, che aveva informato di sé romanzi come *Giovanni Episcopo* e *l'Innocente*, succede un periodo in cui l'ispirazione del poeta risente fortemente della concezione del superuomo. A questa tematica sono direttamente collegabili romanzi quali il *Trionfo della Morte*, le *Vergini delle Rocce* e il *Fuoco*; in essi d'Annunzio pone l'accento rispettivamente sull'aspetto sensuale, politico ed estetico del superuomo; nella stessa direzione si collocano una serie di drammi quali la *Città morta*, la *Gioconda*, la *Gloria*, ma anche diverse liriche dei cicli di *Maia* e di *Elettra*.

Il filosofo della *Nascita della Tragedia* aveva legato la nascita e lo sviluppo dell'arte greca «all'antagonismo di due poteri naturali, il controllo cioè del *principium individuationis* sul panismo dell'unità primordiale³¹⁷», identificati rispettivamente nei simboli superstorici di Apollo e Dioniso; aveva in questo modo scoperto «la dimensione umana dell'anima greca e chiamato difficile conquista la serena disposizione ritenuta fino a quel momento naturale, in breve aveva teoricamente riconosciuto il substrato aclassico dell'antichità classica³¹⁸». D'Annunzio assorbe l'avvertimento di Nietzsche del valore assoluto, esemplare e atemporale che la civiltà greca assume per la vita dell'uomo moderno e, sotto l'influsso delle pagine del filosofo, egli è certamente indotto a rileggere i dialoghi platonici, primi fra tutti il *Simposio* e il *Fedone*, ma anche quei testi che «negli anni giovanili gli erano apparsi nella prospettiva distante della tradizione accademica³¹⁹». Il poeta, però, non si dichiara certo discepolo o seguace di Nietzsche, alla cui figura celebrata nell'ode *Per la morte di un distruttore* (F.N. XXV AGOSTO MCM)³²⁰, si rivolge affermando:

Questi è il mio pari.
Questo duro Barbaro che bevve
una colma tazza dell'ardente
vin campàno ed ebro di dominio
e di libertà corse i mari
armoniosi agognando il suolo
ove l'uomo per la divina
etra incedeva al fianco del dio
ed entrambi erano Ellèni,
questi è il fratel mio

³¹⁶ Hinterhäuser 1968: 440

³¹⁷ Marabini Moevs «Quaderni del Vittoriale» luglio – ottobre 1982 n. 34 – 35: 183

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ *Ibidem*

³²⁰ *Elettra*: 344-356

Non solo è il suo «pari», il suo «fratello» elleno insieme a Dioniso, ma il pensiero filosofico di Nietzsche deve molto all'Italia:

Come un novo Erme
senza caducèo
egli portò su la sua spalla
Dioniso infante, nelle Terme
di Caracalla,
nel Fòro, nel Colossèo.
Come Eraclito nel tempio efesio,
egli meditò la sua dottrina
illuminato dagli ori
di San Marco nell'ombra marina.

Novello Ermete prassiteleo, Nietzsche, illuminato dalla vicinanza di Dioniso, nel suo visitare i luoghi della Roma antica sembra quasi esprimere il suo debito di riconoscenza anche nei confronti dell'italianità del poeta; per quanto riguarda d'Annunzio, invece, vediamo come egli attinga a Nietzsche soprattutto i miti di cui il suo pensiero si nutre nonché la loro possibile applicazione "attivistica". Come già in altri luoghi della sua opera, inoltre, anche nell'ode *Per la morte di un distruttore*, d'Annunzio mette in luce la sinonimia virtuale di Grecia ed Italia, colpito in particolar modo dalla scintilla di quello «spirito ellenico» al quale il filosofo ispira la propria opera e di cui d'Annunzio si sente indubitabile prosecutore. Sono soprattutto le parole di Stelio Effrena nel *Fuoco* (1900) a riprendere il discorso estetico nietzschiano:

«Creare con gioia! E' l'attributo della Divinità. Non è possibile immaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale. Le parole stesse che lo significano hanno la splendor dell'aurora³²¹»

E più avanti l'epifania della nascita del dramma, già esplorata da Nietzsche:

«Tal dal Ditirambo strepitoso la natività del Drama. La grande metamorfosi del rito dionisiaco – la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del travedo – pareva trasfigurata in quella vicenda musicale. Il soffio igneo del dio tracio aveva dato vita a una forma sublime dell'Arte. [...] Così, d'improvviso, nell'interno mondo dell'animatore si schiudevano le vie dei secoli, prolungandosi per le lontananze dei misteri primitivi. Quella forma dell'Arte, a cui

³²¹ *Il Fuoco*: 256.

tendeva ora lo sforzo del suo genio attratto dalle aspirazioni oscure delle moltitudini umane, gli appariva nella santità delle sue origini³²²»

Dionisiaco ed apollineo, superamento dell'antitetica dualità tra le forze convulse e distruttive, armonizzate dall'apollineo; evento tragico, mito e musica unificate dalla concezione wagneriana dell'opera totale e dalla conoscenza del pensiero di Nietzsche forniscono a d'Annunzio lo stimolo e l'ispirazione per i propri drammi e trovano nella Duse la Musa ed interprete ideale. Inoltre, l'esortazione di Nietzsche: «Cerchiamo di vivere nella maniera degli antichi ed immediatamente giungeremo cento miglia più vicini a loro che con tutta la nostra erudizione»³²³, e l'invito a tornare nella patria in cui il mito ha avuto origine, espresso dal filosofo tedesco nella *Nascita della tragedia dallo spirito della musica. Ovvero Grecia e pessimismo* del 1886, colpiscono profondamente la fantasia di d'Annunzio e non sono estranei alla sua decisione di intraprendere il viaggio verso l'«'Ellade scolpita».

1.4 La crociera della “Fantasia”: il viaggio in Grecia di Gabriele d'Annunzio

A bordo della “Fantasia” Gabriele d'Annunzio, insieme ad altri quattro argonauti, salpa da Gallipoli alla ricerca del vello d'oro che indirizza la rotta dei suoi pensieri verso le acque del «greco mar da cui vergine nacque Venere». E' il 28 luglio 1895: i compagni di viaggio sono Edoardo Scarfoglio, proprietario dell'imbarcazione, il pittore ed etnologo Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio e Georges Hérelle, il traduttore francese di d'Annunzio.

Sulla “Fantasia” il poeta compie soprattutto un viaggio nella sua interiorità attraverso cui l'arte e la cultura ellenica diventano fonte irradiante di stimoli artistici e di ispirazione per l'opera dannunziana successiva, per *Laus Vitae* o *Maia*, primo libro delle *Laudi* (1903), in particolare che è «un viaggio verso la madre patria ellenica, viaggio nel passato e nel mito³²⁴» e per la tragedia *La Città Morta* messa in scena per la prima volta a Parigi nel gennaio del 1898. In *Maia* è narrata in più di ottomila versi la crociera greca del 1895 (lode del primo rinascimento), interrotta da una digressione toscana (lode del secondo rinascimento) fino all'approdo in Roma con la Sistina universale simbolo del nuovo Rinascimento di cui il d'Annunzio si dice poeta e artefice.

L'escursione greca è per d'Annunzio piuttosto libresca e sul panfilo egli ha con sé il *Deux masques* di Paul de Saint-Victor, gli *Etudes sur la Grece* di Gabriel Thomas e la *Philosophie de l'art* di

³²² Ivi: 264-265

³²³ Marabini Moevs 1976: 39

³²⁴ Caronia 2003: 300

Taine, insieme ai classici nella traduzione di Leoconte de Lisle³²⁵ che ha chiesto ad Herelle dalla Francia. Nei *Taccuini* il poeta annota, a tal proposito, frasi del tipo:

«Siamo tutti riuniti in coperta, verso la poppa. Propongo di leggere qualche pagina di Tucidide³²⁶»

oppure:

«io ho ancora gli occhi dell'anima pieni dell'inaudito fulgore che i tesori del tempio d'Olimpia emanano nelle pagine di Pausania! Leggevo pur dianzi, sul ponte, la descrizione del Giove Fidiaco e della cassa di Cipselo³²⁷»

L'ambizioso itinerario verso la Grecia comprende, a livello di progetto, quasi tutto il Mediterraneo orientale; nella lettera che d'Annunzio scrive ad H erelle l'11 luglio 1895 il poeta illustra il percorso attraverso il quale si svolger  la navigazione:

«Gioved  o venerd  della settimana prossima (ossia il 18, o il 19) io mi imbarcher  sul yacht a Brindisi e far  vela direttamente su Corf . Da Corf  navigher  al Golfo di Corinto, ove getter  l'ancora nella rada di Tea, per fare un'escursione ai meravigliosi scavi di Delfo. Poi passer  il Canale, entrer  nel golfo di Egina e in quello di Nauplia, d'onde far  un'escursione a Micene e a Tirino. Poi filer  diritto a Salonicco; da Salonicco a Costantinopoli, da Costantinopoli a Tenedo, per fare un'escursione alle rovine di Troja; e quindi a Scio, Smirne, Samos, Rodi. E da Rodi, se avremo tempo, ce ne verremo coi venti di tramontana in poppa costeggiando la Sor , l'Egitto e la Tripolitania; altrimenti navigheremo a Malta senza indugio e da Malta in Sicilia e a Napoli.

Che ve ne pare?

Il yacht   un eccellente cruiser di alto mare, perfettamente armato ed equipaggiato per due mesi.

E c'  posto per voi³²⁸»

In realt  d'Annunzio compir  solo una parte del percorso programmato, rientrando dopo una ventina di giorni su una nave postale, stanco e desideroso di ritornare agli agi cui ha informato la sua vita.

³²⁵ Andreoli 2000: 263-264

³²⁶ *Taccuini*: 37

³²⁷ Ivi: 43

³²⁸ Cimini 2004: 325.

Il viaggio è indirizzato verso una Grecia arsa dal sole; il periodo è, infatti, quello di piena estate ed offre allo sguardo un paesaggio con rada vegetazione e torrenti prosciugati dalla calura. L'incontro con quel mondo definito da Hillman come il luogo «*dove* gli dèi sono³²⁹» segna profondamente il poeta; le sue annotazioni (*Taccuini III, IV, V; Altri taccuini*, 1) lo testimoniano e sorreggono la sua scrittura attraverso la *Città morta* fino agli esiti poetici di *Maia* ed *Alcyone*. Scrivendo all'amico Michetti, d'Annunzio, già ad inizio viaggio, palesa l'intuizione che quell'esperienza sarebbe stata importante per la sua ispirazione futura:

Pireo, 12 agosto

La Grecia è quale la immaginavo: arida e rocciosa, coperta di olivi e di cipressi, con linee di montagne meravigliose. Le montagne per la loro bellezza armonica hanno un valore d'arte, come le statue. Sobrietà dappertutto, come nella prosa di Tucidide e di Senofonte. Resteremo qui fino a giovedì o venerdì, poi faremo vela per Chio, Tenedo, il Bosforo...Il viaggio non è senza melanconie e senza disagi. La Grecia è dura come un deserto, a chi la traversa. Ma, fra un anno, il ricordo diventerà magnifico...non ho sofferto se non qualche leggerissima nausea. E credo che riuscirò a domare anche le tempeste.

*Ave, Gabriele*³³⁰

Probabilmente il poeta che, anche per le piccole comodità del quotidiano, amava perseguire un ideale di vita "inimitabile", non avrebbe intrapreso quella crociera che lo allontanava da agi e mondanità se l'Oriente non avesse costituito una tappa obbligatoria per tutta l'intelligenza europea del periodo. Le scoperte archeologiche di Schliemann presso Micene tra agosto e novembre 1876, avevano risvegliato un grande interesse per il mondo classico; accanto a questa spedizione sono da ricordare quella germanica ad Olimpia, sotto la direzione di Curtius e Adler, e quella iniziata dalla Scuola Francese di Atene, sotto la direzione di Homolle, presso il santuario di Apollo a Delfi. Tra il 1885 e il 1890, per merito soprattutto di Dörpfeld, gli scavi interessano la zona dell'Acropoli di Atene, portando alla luce molti resti che permettono di ricostruire una stimolante visione dell'arte greca nell'età arcaica. Nell'ultimo decennio del secolo riemergono proprio il dannunziano *Ermete* di Prassitele, l'*Auriga* di Delfi, la *Sfinge* di Nasso.

Il periplo greco viene ripartito dal Vate secondo il tracciato di Schuré: fisico, intellettuale, passionale, per cui la visita prevede nell'ordine prima Olimpia poi Atene e quindi Eleusi, le città dove si celebrarono rispettivamente la ginnastica, la tragedia e i misteri.

L'incontro più atteso da d'Annunzio è quello con l'*Erme* prassiteleo:

³²⁹ Hillman 1977: 15-16

³³⁰ Giardinazzo 2005: 11-12

«M'addormento pensando con delizia che domani a Olimpia vedrò l'Ermete famoso, la sola statua di Prassitele veramente *originale*, di mano del maestro, giunta sino a noi quasi intatta.³³¹»

«Il Museo – costruzione che imita gli edifizî antichi – è di contro all'albergo. Una commozione sincera è in fondo a me, quando guardo le vetrate illuminate dalla luna e penso che di là sta sul suo piedistallo l'Ermete: il divino capolavoro³³²».

«Mi sono addormentato a mezzanotte pensando all'Ermete; mi sono risvegliato pensando a Lui. Dalla finestra della mia stanza veggo l'edifizio del Museo, elevato dalla liberalità del greco Zingros: un edifizio che imita l'architettura di un tempio antico: Dietro quale delle vetrate che fiammeggiano al sole mattutino, sorge la divina effigie prassitelèa?³³³»

Appena varcato il museo di Atene il poeta afferma di essersi sentito guidare dall'istinto in fondo alla sala, passando tra i due frontoni di Paeonios e di Alcamene: il sogno a lungo vagheggiato si stava realizzando e la realtà per una volta non riesce a deludere le aspettative. La statua, infatti, esprime un «prodigio di vita» ed è circondata da mistero; emana quella «vita superiore, più intensa e più profonda della vita umana, quella che noi tutti artefici cerchiamo d'infondere nelle nostre funzioni inutilmente». La visione di Ermes suscita nell'animo del poeta «un sentimento religioso e quasi il bisogno di compiere un segno visibile di adorazione: di baciare la pietra o d'inginocchiarsi pregando». Gli sembra che la statua respiri, coniugando con perfezione realismo ed idealità: «E tutto è semplice, facile, spontaneo. Sentiamo che in quel marmo è fermato per sempre il segreto della Gioja». Ermes viene descritto nella sua posizione eretta, con il peso del corpo appoggiato alla gamba sinistra, mentre regge in braccio «l'infante Dioniso e inclina verso il piccolo dio la faccia sorridente³³⁴».

«Tutto è perfezione. Ecco la perfetta immagine ideale della giovinezza ellenica; ecco l'esemplare Efebo. «Il Giovine, che è nel più bel fiore di sua esistenza, regge con una placida forza sul suo braccio il pargolo divino; il germe che attingerà la forza assoluta della sua potenza latente, integrandosi nella pienezza dell'essere. Così è raffigurata la immortalità della vita nell'Eterno Divenire³³⁵»

Sotto la statua di Ermete «dai ginocchi agli omeri in ritmi leggeri saliva la forza» e quest'idea della salita «lascia intuire l'alleggerimento della posa del nudo virile introdotto da Prassitele nell'arte

³³¹ *Taccuini*: 46

³³² *Ivi*: 48

³³³ *Ivi*: 49

³³⁴ *Ivi*: 49 -51

³³⁵ *Ivi*: 51

greca³³⁶». La vita fluisce nell'Ermete e la famosa impostazione ondulata delle statue di Prassitele si trasforma nella versione dannunziana in un "acquatico" veicolo di vita. Il poeta sottolinea il valore dell'ondeggiare del chiaro scuro attorno al corpo del dio e la grazia che emana dalla sua figura gli appare già essere cosa nuova e diversa rispetto agli ideali più propriamente classici della scultura greca.

In una lettera all'amico Enrico Seccia, D'Annunzio scrive:

«mi sono inginocchiato dinanzi all'Ermete di Prassitele (l'unica opera originale del divino artefice); e ho provato una delle più profonde commozioni estetiche della mia vita intellettuale³³⁷»

Intensa attenzione il poeta dedica anche alla leggiadra figura femminile rappresentata dalla statua della Vittoria « (opera certa di Paeonios di Mendé)³³⁸ » che, in fondo alla sala del museo, sembra pronta ad alzarsi in volo. Con queste parole d'Annunzio la descrive nel *Taccuino III*:

«La dea è nell'atto di involarsi al cielo, con tutto il corpo inclinato innanzi, per un movimento ardito e superbo. Il lungo peplo dorico disegna le forme nettamente come se fosse umido e aderisse alle membra vive. Tutto il marmo, se bene mutilato, è meraviglioso di audacia, di eleganza e di verità³³⁹»

L'immagine della *Nike* costituisce uno dei simboli fondamentali dell'estetica dannunziana e la incontreremo ripetute volte nell'analisi dell'opera del poeta; ulteriori immagini di "Vittorie" ricorrono già in abbondanza nel *Taccuino 1* di *Altri Taccuini*, la cui lettura restituisce maggior immediatezza di sensazioni rispetto agli altri riguardanti il viaggio in Grecia. Il linguaggio del *Taccuino 1*, con uno stile assai più franto e schematico, appare molto più consono a quello che ci si aspetterebbe di incontrare in un quaderno di appunti. In tale *Taccuino*, d'Annunzio si sofferma semplicemente sul «peplo» della Vittoria che ne «disegna le forme, come umido³⁴⁰». Ben più dettagliate e significative sono invece le descrizioni che il poeta fornisce sulle *Vittorie* del Museo dell'Acropoli:

«Bassorilievi della balaustrata del tempio della Nike Apoteros.
Vittorie alate che conducono al sacrificio un toro -

³³⁶ Mariani 1968: 328

³³⁷ Giardinazzo 2005: 39

³³⁸ *Taccuini*: 53

³³⁹ *Ibidem*

³⁴⁰ *Altri Taccuini*: 8

Un'altra dislaccia i suoi sandali. Il suo corpo giovine e agile, palpitante sotto il peplo sottile dalle pieghe facili. Tutta la vita di un bel corpo di donna giovine nella stoffa obbediente. La sua gamba destra (a) è sollevata, e la mano destra dislaccia il calzare. Il busto s'inclina. Le mammelle sporgono molli e vivide.

Una freschezza e una grazia voluttuosa palpitano nel marmo. Le ali al riposo cadono dagli omeri.

Una con la sua punta superiore inquadra la testa

Un'altra esce di profilo dal marmo. La stoffa modella il suo corpo, si attacca ai suoi lombi e alla sua coscia sinistra, quasi fosse umida. Le pieghe le si addensano tra le gambe, cadono tra i due ginocchi.

Il ventre è morbido –

Le due vittorie che portano il toro sacro. Le pieghe sono più folte e più mosse, nell'atto violento poiché il toro balza. I corpi sono agili, alti snelli, alacri. Creature vibranti e veloci. Le loro ali fremono intorno al toro veemente. Quella che precede è tutta un fremito di pieghe, è tutta alata. L'appiccatura del braccio sinistro, che appare nudo, è deliziosa. L'ascella è molle, carnea di una estrema finezza. La gamba sinistra – su cui poggia il corpo – è piena di vigore, nervosa. La tunica, cinta intorno ai fianchi – si empie di aria, svolazza.

Creature aeree, giovini e veloci. Danno un desiderio d'amore. Debbono vibrare come fiamme bianche tra le braccia che le stringono³⁴¹»

L'ammirazione per la Vittoria viene ribadita in più liriche di *Alcyone*³⁴²: nell' *Ulivo* la tenue aria del mattino si concretizza nel fluido e luminoso pannello di una Vittoria:

Biancovestita come la Vittoria
alto raccolta intorno al capo il crine,
premendo con piede alacre la gleba
a lui t'appressi.

L'aura move la tunica fluente
che numerose ferve, come schiume
su la marina cui l'ulivo arride
senza vederla.

Nuda le braccia come la Vittoria,
sul flessibile sandalo ti levi
a giungere il men folto ramoscello

³⁴¹ Ivi:12 -13

³⁴² *Alcyone*: 432

per la ghirlanda.

Nella *Corona di Glauco*³⁴³, Gorgo emerge con le vesti disposte come quella della *Nike*:

Gorgo, più nuda sei nel lin seguace.
La tua veste ti segue e non ti chiude.
Fra l'ombelico e il depilato pube
il ventre appare quasi onda che nasce.

Nei versi del *Peplo rupestre*³⁴⁴ la *Nike* è descritta nello slancio alato delle vesti:

La cruda rupe che non dà mai crollo,
o Nike, il tuo ventoso peplo effigia!
La violenza delle tue vestigia
eternamente anima il sasso brollo,
[...]
sembra che disperata a volo irrompa
tu negli ardori e sul mio capo io senta
crosciar la gioia dell'immensa foga

e in *Maia*, negli *Elleni a Olimpia*³⁴⁵

Vittorie che armavano il cielo
d'un fremito aquileo, nube
di penne di pepli di chiome
impetuosa volante
in aura di giovinezza.

Anche nella *Città morta*, nel racconto di Anna, seconda scena del primo atto, c'è l'immagine della Vittoria che "dislaccia i suoi sandali":

«Ho udito un giorno Alessandro dirti che somigliavi alla Vittoria che si dislaccia i sandali. Mi ricordo... ad Atene...in un marmo dolce come un avorio, una figura delicata e impetuosa che

³⁴³ Ivi: 542

³⁴⁴ Ivi: 577

³⁴⁵ *Maia*: 56

dava il desiderio del volo, d'una corsa aerea senza termine... Mi ricordo: la sua piccola testa si disegnava nella curva dell'ala che pendeva in riposo dall'omero. Alessandro diceva che l'impazienza del volo era diffusa in tutte le pieghe della tunica e che nessun'altra immagine rappresentava più vivamente il dono della celerità divina... Noi vivemmo per qualche tempo nell'incanto della sua grazia giovanile. Ogni giorno salivamo all'Acropoli per rivederla...³⁴⁶»

Gioinezza, abilità, slancio, quasi volo, pepli e chiome ondegianti: ricordiamo come Warburg consideri questa figura in rapido movimento tra le antenate della Ninfa fiorentina. Per Warburg, anzi, «la “Ninfa” era la “Vittoria” classica tornata in vita nel Rinascimento o più, precisamente, era l'espressione visiva delle stesse tendenze che avevano preso forma nella “Vittoria” dell'arte romana³⁴⁷». Nei suoi appunti per *Mnemosyne*, lo studioso chiama la Ninfa “*Eilsiebring*”, la “rapida portatrice di vittoria”, o, con un gioco di parole ancor meno traducibile, “*Eilseigbringitte*”, “Brigida rapidavittoria”. Sappiamo anche quanto a lungo Warburg abbia indagato attorno all'ambiguità della «signorina Porta-in-fretta (*Das Märchen vom Fräulein Schnellbring*)³⁴⁸», figura in grado di assumere indifferentemente le leggiadre sembianze della Ninfa del Ghirlandaio e quelle temibili della “tagliatrice di teste”. Due ruoli che, seppur attraverso modalità diverse, sortirebbero il comune esito di non lasciare all'uomo alcuna possibilità di fuga di fronte al potere del femminile.

D'Annunzio, attraverso la descrizione delle “Vittorie” affidata ai suoi *Taccuini*, non si rivela così lontano dal pensiero warburghiano, ma mentre per Warburg i tratti più insidiosi della *Nike* appaiono quale prerogativa della natura femminile, d'Annunzio attribuisce a tale figura anche altri caratteri assai poco consoni ad un leggiadro essere femminile pronto ad elevarsi in volo aggraziato. Infatti, i *Taccuini* descrivono “Vittorie” i cui movimenti agili e celeri trasmettono al contempo un'idea di energia e di potenza fisica che non è possibile riconnettere al passo danzante della Ninfa: tali creature conducono «il toro sacro», un toro che poi addirittura «balza»; si parla dei «lombi» di una Vittoria e un'altra di esse viene descritta come «piena di vigore». Per d'Annunzio, quindi, l'ambiguità sprigionata dalla figura della Vittoria sembra andare oltre la natura femminile per accogliere in sé una contaminazione di caratteri maschili e femminili. Da tale immagine mista di grazia e di potenza vediamo ancora una volta emergere il vero mito su cui si sorregge l'estetica di d'Annunzio, un mito trasversale alla sua intera opera: la fede incrollabile che il poeta ripone nel valore della giovinezza, la profonda «umana nostalgia dell'interezza³⁴⁹» che la figura dell'androgino, attraverso la duplicità della sua natura, esprime al grado più perfetto. Va inoltre sottolineato come questo mito della giovinezza sia ben presente nelle riflessioni di un d'Annunzio

³⁴⁶ *La città morta*: 110

³⁴⁷ Gombrich 2003: 114

³⁴⁸ Ivi: 253

³⁴⁹ Zolla 1989: prima di copertina

ancora giovane; non si tratta quindi di un mito elaborato tardivamente quale espressione del rimpianto per un periodo della vita già concluso. Il poeta ha piena consapevolezza del valore unico ed irripetibile della giovinezza già mentre la sta vivendo.

Le “Vittorie”, inoltre, appartengono tutte allo stesso linguaggio figurativo prediletto dal poeta, linguaggio che si manifesta principalmente attraverso quel tipo di panneggio definito convenzionalmente “bagnato”, fatto di pieghe minutissime su un tessuto trasparente di grande sensualità. Attraverso tali vesti le “Vittorie” esprimono la vivacità vibrante dei movimenti; il luminoso articolarsi della stoffa «obediente» sui corpi dal modellato morbido e sostanzioso mette in luce «quella naturalezza e semplicità che è il segno della grande arte greca». E’ in queste figure che il poeta vede attuarsi la fusione dei due concetti di vita e di stile cui tende tutto l’orientamento della sua estetica, «l’una tradotta in movimento e freschezza di corpi giovanili, l’altro esaltato nel decorativismo sapiente del panneggio³⁵⁰».

Analoghe sensazioni risveglia nel viaggiatore d’Annunzio l’incontro con il bassorilievo di Eleusi raffigurante Persefone e Demetra, del quale egli fornisce questa descrizione nel *Taccuino I*:

«Bassorilievo di Persefone e Demeter. [...] L’una delle donne ha i capelli fluenti sul collo e ondulati [...] Il suo peplo ha le pieghe diritte e simmetriche [...] L’altra ha i capelli raccolti su la nuca. [...] Le pieghe del suo peplo sono più varie e mosse [...] Il fanciullo è nudo. Un mantello gli cade dalla spalla destra [...] Un sentimento calmo e religioso è diffuso sulla scena »

Sullo stesso argomento il poeta ritornerà più diffusamente nel *Taccuino XXVI* del 1899, scritto in occasione del successivo viaggio in Grecia che egli compie in compagnia di Eleonora Duse:

«L’onda perpetua dei mari è nella chioma di Demetra; la calma dei cieli superni nella sua fronte pura; l’alito delle selve nella sua bocca sinuosa; la curva dei monti, nel suo petto possente; la rigidità delle colonne sacre, nelle pieghe del suo peplo; tutta la dolcezza del consentimento nella declinazione del suo volto [...] Ambo i suoi piedi posano su la terra. Ambo i piedi di Trittolemo posano su la terra. L’adolescente è ignudo, la sua mano lascia cadere il lembo del vestimento. [...] Nelle sue forme giovanili palpita già il presentimento della prossima fatica [...] Egli e la madre premono la terra, ne sentono sotto i piedi ignudi la virtù immortale. Ma l’un dei piedi di Persefone è levato come nell’atto di chi sia per giungere o sia per partirsi. Le pieghe della sua veste sono interrotte, sembrano respirare lo spirito volubile dei venti. I suoi capelli di su le tempie si rivolgono verso l’occipite con il movimento della fiamma che sale [...] Dinanzi a lei è

³⁵⁰ Marabini Moevs 1976: 222

la visione del mondo mutevole sotto l'occhio del sole; dietro di lei è la tenebra del mondo sotterraneo ove le immagini delle cose terrene stanno immote nella bellezza immutabile della morte³⁵¹»

Entrambe le descrizioni del bassorilievo, pur separate da quattro anni, sono illuminanti rispetto ad un motivo capitale dell'estetica dannunziana, che avvicina in modo sorprendente il pensiero del poeta a quello di Warburg, ma anche a quello di Pater nei *Greek studies*. D'Annunzio, infatti, da un lato ci presenta Demetra, la madre, nella cui figura sembra rimanere ancora una traccia di quel movimento che la maturità ha necessariamente trasformato in quiete. In particolare sono i capelli, «l'onda perpetua dei mari» che è nella sua «chioma» a suggerirci un richiamo di warburghiana memoria. Il peplo della dea, però, ha la «rigidità delle colonne sacre», e, per ben due volte, i suoi piedi vengono descritti come saldamente ancorati al terreno. In modo completamente diverso viene presentata la giovinezza di Persefone perché nella figura della fanciulla proprio tutti e tre quegli elementi - capelli, veste, e piedi - dettagliatamente studiati da Warburg a proposito della Ninfa fiorentina, appaiono estremamente movimentati e quasi pronti alla fuga raccontata dal mito. Il tema della rinascita, legato alla ciclicità del tempo e delle stagioni, e quello dell'eterna giovinezza che gli è strettamente congiunto, trovano le loro radici nel mito di Persefone, come già abbiamo visto a proposito del mito del fanciullo divino incarnato da Ermete e da Dioniso.

Il poeta, similmente, ammira poi le *korai* dell'Acropoli, figure di destinazione religiosa con severità di portamento e ieraticità di gesti. Il poeta le vede nelle vetrine del museo, somiglianti ad immagini di culto plasmate nella cera, e «un'impressione strana di stupore³⁵²», addirittura di «repugnanza» è la prima reazione che esse suscitano in lui. Subito dopo però, egli nota in loro «una vitalità strana» ed un sorriso prodotto dagli «occhi obliqui» e dagli «angoli della bocca salienti». Nel passaggio tra una *kore* e l'altra il sorriso, chiaro richiamo al *Leonardo* di Pater, rimane il tema centrale: esso appare via via «enigmatico» «grave» «dolce» «molle» «fluttuante», talvolta «sta per rompere in riso» o si fa «quasi penoso». Alla fine della descrizione il poeta ripeterà quanto aveva detto all'inizio «Ah chi dimenticherà il vostro sorriso³⁵³». La vitalità delle *korai* viene accentuata anche dalla colorazione che sottolinea i loro occhi, dalla raffinatezza delle acconciature, dall'eleganza ionica degli abiti, dal tracciato ondoso dei capelli.

Non di natura tanto diversa sono le figure femminili che accompagnano l'immaginazione del poeta mentre egli sta compiendo il «il rito di purificazione nelle mitiche acque del fiume Alfeo». Come già avevamo notato a proposito del *Taccuino I*, infatti, anche durante questo rituale di

³⁵¹ *Taccuini*: 307-308

³⁵² *Altri Taccuini*: 13

³⁵³ *Ivi*: 15

ricongiunzione all'acqua, la fantasia nostalgica del poeta si volge al rimpianto di quel tempo in cui le Ninfe palesavano la loro presenza accanto ai corsi d'acqua. Infatti, a quell' «ora di vera felicità corporale»:

«non manca se non la presenza delle ninfe amiche. Nudi – come già gli atleti – discendiamo per il greto. La ghiaja ardente mi brucia i piedi. Il venticello reca il profumo della resina e della menta. E ho in me splendida l'immagine di Aretusa inseguita dal furioso amante fin nel mare siciliano.[...]

«Il mio corpo ed il mio spirito assorbono la gioja da tutte le apparenze; rivivono un'ora dell'antica giovinezza, di quella giovinezza che risplende nelle membra immortali dell'Ermete prassitelèo³⁵⁴»

In ogni immagine su cui si sofferma, d'Annunzio non fa che rincorrere il mito della giovinezza, del corpo agile, scattante, pronto alla partenza o già in movimento. Questa volta è il pensiero di Aretusa inseguita dal suo furioso amante ad accompagnarlo mentre fa il bagno nell'Alfeo, e in quell'ora di piena felicità fisica il ricordo delle conturbanti creature del mito si trasforma nel concreto rimpianto di una donna con la quale trascorrere i giorni sul fiume «satireggiando e ninfeggiando».

Per d'Annunzio desideri fantastici e reali sembrano davvero trovare nella figura della Ninfa il magico punto di incontro e di espressione. L'acqua, più di ogni altro elemento, appare come il punto di convergenza dell'estetica dannunziana; “acqua”, lo abbiamo visto, è la prima parola del suo *Taccuino I* e, seppur nato a Pescara, in una lettera ad Hérèlle del 1892 il poeta segnala l'importanza dell'essere venuto alla luce «a bordo del brigantino *Irene*, nelle acque dell'Adriatico³⁵⁵». Egli avverte che la propria nascita, e quindi ogni rinascita, risulta per lui strettamente collegata alla sostanza liquida: «Questa natività marina ha influito sul mio spirito. Il mare è in fatti la mia passione più profonda: - m'attira veramente *come una patria*³⁵⁶». Una «linea acquatica³⁵⁷», quindi, ci sembra porsi al centro dell'estetica dannunziana ed attraversare l'intera opera del poeta e del narratore; fluidi e movimentati al pari di un'onda sono i lunghi capelli delle creature femminili che costellano il suo universo fantastico; come un'onda palpitano i loro «vestimenti leggeri», anche il loro modo di intrecciare e disgiungere le mani come i loro sorrisi indecifrabili ben presto sfumati, ritmano la crescita e il dissolversi di un'onda. Sinuosa ed avvolgente come un'onda avanza la creatura femminile dannunziana, quell'immagine di Ninfa che abbiamo notato pronta, in ogni momento, ad apparire all'orizzonte del poeta.

³⁵⁴ *Taccuini*: 54-56.

³⁵⁵ Guglielminetti «Quaderni del Vittoriale» settembre-ottobre 1980 n. 23: 41

³⁵⁶ *Ibidem*

³⁵⁷ Marabini Moevs 1976: 86

Altre figure danzanti non smettono di attorniare la scrittura e la fantasia di d'Annunzio anche nel prosieguo dei *Taccuini* sul viaggio in Grecia:

«Myrma. Donne alate, sospese su le ali, con le gambe in atto di danza [...] Con il piede su uno sgabello e la lira sul ginocchio sollevato [...]

Due donne l'una accanto all'altra, molli, che favellano, eleganti, alte, con le belle chiome, altre poggiate su un piede, ondulose [...]

Lascive, molli, dolci, irridenti un piccolo popolo di grazia – Si slanciano alla danza³⁵⁸»

Le immagini del mondo antico non lasciano d'Annunzio neppure mentre, dopo il bagno nell'Alfeo, sta consumando la sua colazione: negli acini «piccoli e densi» dell'uva di Corinto egli avverte, infatti, un richiamo ai «bei riccioli di Antinoo», lo splendida figura di giovane dall'aspetto androgino amata dall'imperatore Adriano. L'immagine di Antinoo ritornerà nell' *Uva greca* dei *Madrigali dell'estate* di *Alcyone* e nella stanza di Cheli, al Vittoriale, la copia della *Testa di Antinoo* in veste di Dioniso con il capo ricoperto da pampini dorati, ancor oggi racconta del legame tra il poeta e il giovane dalla bellezza femminile e, più in generale, tra il poeta ed ogni altra figura presentante i caratteri dell'ambigua androginità del fanciullo.

1.5 D'Annunzio e il rapporto con le “cose”

La copia della *Testa di Antinoo* costituisce anche uno dei tanti esempi di come le suggestioni del mito non si riflettano solo negli scritti di d'Annunzio, ma anche nel rapporto particolare che egli intrattiene con le cose; il Vittoriale, in questo senso, può essere assunto ad emblema del complesso intreccio tra emozione e materia tanto congeniale al poeta, di quella sua capacità, cioè, di percepire le cose come “dall'interno” conferendo ad esse «un'evidenza misteriosa, una qualità emblematica ed astratta che emana dall'atto stesso di nominarle. E' sufficiente pronunciare il loro nome, nudo di ogni tempo verbale, perché si manifesti l'aura dell' "ignoto", il sapore del mondo³⁵⁹».

L'immagine delle cose che d'Annunzio crea dentro di sé, viene per lui ad assumere il valore di un “documento” incontestabile ed unico in cui verità e finzione non sono più distinguibili. Molto tempo più tardi, il 20 luglio 1912, egli annota nei *Taccuini*:

³⁵⁸ *Altri Taccuini*: 18 19

³⁵⁹ Giardinazzo 2005: 65

«tutto parla, tutto è segno per chi sa leggere – In ogni cosa è posta una volontà di rivelazione. Ma nessuno è disposto e aperto a riceverla [...]Così guardata la vita è una successione perpetua di emozione. Nulla è indifferente³⁶⁰»

Nel corso della sua vita d'Annunzio non fa altro che indagare su come ci si metta in rapporto con le cose, come le si faccia parlare, in che modo esse diventino specchio della nostra storia e del nostro universo. Persino parlando di pittori di paesaggio (“paesisti” nella sua formula) egli insiste sul fatto che è l'anima dell'uomo a dover penetrare quella delle cose, definendo poi diverse forme di realismo: «da un realismo estrinseco e meccanico, senza significato, a quello che si potrebbe chiamare un realismo interiore, dove soggetto e oggetto vengano intimamente congiunti³⁶¹».

Il legame inestricabile tra dimensione interiore ed esteriore, di cui discorre Pater nel *Fanciullo nella casa* o in *Mario l'epicureo*, risulta, quindi, molto presente in d'Annunzio ed egli avverte nel più profondo la pressione che le cose esercitano su di lui, quella “simpatia” intesa come correlazione inspiegabile tra l'uomo e le cose. Nei *Greek Studies* Pater afferma che dietro il sogno della mitologia per noi venuti tardi esiste la nostalgia di riscoprire le sensazioni primarie e primordiali: il senso del vento, dell'aria, dell'acqua, delle nuvole, la ricomposizione di un'unità probabilmente perduta. Così anche la casa diventa una specie di luogo primordiale: in essa si verifica sia “l'espansione dell'anima” nelle cose, sia la riscoperta delle cose attraverso noi. D'Annunzio nel *Libro Segreto* scrive: «ho fatto di tutto me la mia casa; e l'amo in ogni parte, se nel mio linguaggio la interrogo, ella mi risponde nel mio linguaggio³⁶²».

La cura maniacale con la quale d'Annunzio ha creato una «corrispondenza d'amorosi sensi» con ciascuno degli oggetti da lui scelti e disposti all'interno delle sale del Vittoriale rappresenta la più significativa testimonianza di quest'espansione dell'anima nelle cose, di quest'idea pateriana che d'Annunzio interiorizza e rende propria. «E, come sui libri delle sue letture senili annota solo i passi in cui si riconosca per analogia, così nelle opera d'arte egli legge, sempre più, se stesso; allora la copia può rimpiazzare l'originale [...], ed anzi, *artifex additus artificis* con oltranza egolatrica, Gabriele può bistrare d'oro e di turchese il volto marmoreo dell'Apollo[...]»³⁶³. Accade così che gli oggetti «per il Vate esoterico» si facciano «lettere d'un alfabeto misterioso», proprio come «l'estrema scrittura dannunziana sembra cifrarsi in nèumi d'un segreto spartito: rarefarsi e sfarsi in un ritomo di suoni fra pause e silenzi³⁶⁴».

³⁶⁰ *Taccuini*: 619-620.

³⁶¹ Raimondi 2002 «Quaderni del Vittoriale», Nuova serie, n. 1:15

³⁶² Raimondi 1968: 95.

³⁶³ Gibellini 1995a: 157

³⁶⁴ *Ivi*: 158

Sullo splendido anfiteatro del lago di Garda, nulla di diverso sembra testimoniare anche la prua della nave Puglia con il suo stagliarsi ad ultimo fantasmale e fantasmagorico legame del poeta con l'acqua. Attraverso il relitto della nave Puglia, un d'Annunzio già in là con gli anni e non più in buone condizioni di salute, continua la sua navigazione, il “*navigare necesse est*” tra memorie e cose di cui ha riempito e che continuano ad affollare la sua mente e la sua dimora. Un tempo lunghissimo è passato dalla sua nascita «a bordo del Brigantino *Irene*», ed uno molto lungo anche dalla crociera a bordo della “*Fantasia*”, ma la nave Puglia è ancora tanto fantastica e reale da sembrare pronta a salpare, o da trasmettere l'impressione di non essersi ancora fermata.

Il sapore del mondo, infatti, per d'Annunzio non rimane altrove racchiuso se non in quel «sentimento» della Grecia che egli portava in sé ben prima di approdare nell' «Ellade scolpita». Questo è, almeno, quanto il poeta stesso racconta nel suo *Libro Segreto* [1935], molti anni più tardi:

«Viaggiare non giova. io conoscevo la vera Grecia prima di approdare a Patrasso o di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro. io conoscevo l'Egitto molto più veracemente che quando veleggiai sul Nilo e galoppai nei roseti verso le Piramidi³⁶⁵»

Tale ammissione di d'Annunzio ci induce a pensare che per lui «la scoperta della Grecia equivalga essenzialmente al riconoscimento dei rapporti analogici esistenti fra la terra della sua immaginazione e quella che la crociera dell'agile *Fantasia* ha ora dischiuso ai suoi occhi³⁶⁶».

³⁶⁵ *Libro segreto*: 1878

³⁶⁶ Marabini Moevs 1976: 10

II° Capitolo

LETTURE E FREQUENTAZIONI DI D'ANNUNZIO

1. L'AVVICINAMENTO AL MITO

Nella *Nascita della tragedia* Nietzsche avverte che «l'uomo privo di miti sta in mezzo a tutti i passati, eternamente affamato e scavando e frugando cerca radici, anche a costo di rintracciarle nelle antichità più remote. Cosa esprime l'enorme bisogno storico dell'insoddisfatta cultura moderna, il sovrapporsi d'innunerevoli altre culture, la divorante volontà di conoscere, se non la perdita del mito, la perdita della patria mitica, del mitico grembo materno?³⁶⁷». L'assunto fondamentale della *Nascita della tragedia* riguarda il fatto che i Greci, supremi creatori dei miti nel tempo della loro infanzia, e capaci di riportare gli stessi in vita nel periodo di fioritura della loro tragedia, ne fossero poi stati derubati dall'avvento della filosofia socratica. Solo attraverso una rinascita del mito anche l'uomo moderno può trovare la via semplice e sicura per uscire dalla prigione del tempo; condizione essenziale per l'attuazione di questo processo di rinascita, però, è l'innesto del mito nel corpo vivo di un'altra cultura.

L'arte dannunziana risulta congenialmente inserita proprio all'interno di questo tentativo di infondere nuova vita al corpo degli antichi miti: «corroborando con la lettura di Nietzsche», specie della *Nascita della tragedia*, «la sua propensione naturale a sentire e a cogliere l'antica visione del mondo, D'Annunzio rilancia il mito in grande stile. Lo ripropone soprattutto sostenendo la necessità di ricreare un teatro *en plein air* che, come quello ellenico, si colleghi a una cerimonia sacra, di segno naturalmente precristiano³⁶⁸». Da qui le diverse sue opere teatrali, ad iniziare dalla *Città morta* (1898) i cui «intentivi sono esposti nelle pagine di impronta nietzscheana del *Fuoco*» e le cui suggestioni derivano al poeta dagli scavi micenei di Schliemann e dal ritrovamento delle maschere d'oro degli Atridi. D'Annunzio si cimenta direttamente con il mito tragico componendo la *Fedra* (1909) e ripercorrendo in essa la passione della matrigna per il figliastro, già indagata da Euripide, da Seneca, da Racine e, nel suo tempo, da Swinburne. Sui grandi archetipi antichi è costruita anche *La figlia di Iorio* (1904) la cui vicenda si svolge in un Abruzzo fuori del tempo.

«Quanto alla poesia», è necessario ricordare che «il componimento premiale e programmatico dell'intero ciclo delle *Laudi* contiene l'*Annunzio* che "Il gran Pan non è morto", palinodia di quello con cui Plutarco (e Nietzsche) avevano decretato la fine del mondo antico³⁶⁹». Così, se *Maia*, il primo libro del ciclo, è una rivisitazione dell'«Ellade sculta», è *Alcyone* «che restituisce le favole

³⁶⁷ Marabini Moevs 1976: 196

³⁶⁸ Gibellini 2003, *Il mito nella letteratura italiana*, Vol III, *Prefazione*: 26

³⁶⁹ Ivi: 27

antiche della poesia [...], tutto costellato di miti, ora modellati su Ovidio ora su Régnier, ora frutto di creazioni originali³⁷⁰».

Tutte le opere appena menzionate sono state scritte dal poeta posteriormente all'incontro con il pensiero di Nietzsche e al viaggio in Grecia, le due esperienze su cui ci siamo diffusamente soffermati nel capitolo appena concluso. Il legame tra d'Annunzio e il mito, però, è qualcosa di precedente a tutto ciò, qualcosa che prende inizio sin dal tempo in cui egli è giovane studente del Liceo Cicognini di Prato; qui «usa leggere i classici, Ovidio e Orazio in particolare, nelle edizioni non purgate³⁷¹», ma estende i suoi interessi ad opere che vanno dal *Novellino*, allo *Spartaco* di Giovagnoli, alla *Spagna* di De Amicis ai *Doveri* di Silvio Pellico³⁷². Il padre acquista per lui la seconda edizione delle *Odi barbare* con l'estesa nota prefativa di Giuseppe Chiarini, *I critici italiani e le nuove Odi barbare*, e d'Annunzio asserisce di aver letto quelle pagine «una decina di volte»; inoltre, nella prefazione egli trova i riferimenti che servono ad un giovane deciso ad emergere. Chiarini menziona, infatti, l'*Hyperion* di Keats, l'*Adonais* di Shelley, l'*Hymne to Proserpine* di Swinburne, gli esametri di Hölderlin, le *Romische Elegien* di Goethe, le liriche di Leopardi, una lista ben nutrita di letture che sollecitano senz'altro lo studente liceale³⁷³. L'educazione classica di base del poeta, unitamente alle frequentazioni che accompagnano i suoi anni giovanili contribuisce a formare e a tenere viva in lui la fede nella superiorità assoluta dell'arte greca sulle altre arti.

Tra i numerosi corrispondenti di d'Annunzio, sin dagli inizi del suo soggiorno romano degli anni Ottanta, cominciano ad apparire Edoardo Scarfoglio ed Enrico Nencioni, l'esperto anglista che lo indirizzerà verso le letture di Keats e di Shelley e che, pochi anni più tardi, gli farà scoprire anche Whitman, Pater e i Preraffaelliti. Nel 1882 d'Annunzio conosce Conti, e dal 1885 si consolida il loro rapporto, riaccessi poi negli anni veneziani e proseguito fino alla morte dell'amico, nel 1930; è da lui che d'Annunzio assorbe l'idea dell'arte come «continuazione» della natura: il genio dell'artista percepisce le «aspirazioni» più nascoste della natura e le realizza attraverso lo stile. Per il poeta Conti diventa il prezioso consigliere di letture filosofiche di stampo idealistico, e l'aggiornato interprete delle nuove tendenze mistico-estetiche circolanti in Europa. A Roma frequentano insieme il Caffè Greco e il cenacolo dei pittori simbolisti, fondato nel 1886 da Alfredo Ricci e Alessandro Morani, sotto il motto *In Arte Libertas*; il teorico dell'associazione culturale è lo stesso Conti, filosofo schopenhaueriano che divulga i testi di Pater e Ruskin. Si tratta di un gruppo anglofilo che si rivolge ai romantici inglesi ed instaura uno stretto rapporto tra pittura e poesia

³⁷⁰ *Ibidem*

³⁷¹ Andreoli 2000:28

³⁷² Ivi: 33

³⁷³ Ivi: 40

dedicandosi in particolar modo ad uno studio approfondito dell'arte fiorentina del Quattrocento. Il loro interesse riguarda, in particolare, pittori quali «Botticelli, i “primitivi”, Leonardo, Giorgione, e poi Michelangelo, e, su su, Rossetti, Alma Tadema³⁷⁴».

In questo stesso ambito culturale operano anche i pittori più dannunziani quali Michetti, Sartorio, de Carolis, Cellini, gli stessi che animano il Cenacolo di Francavilla, luogo prediletto dal poeta per i suoi “ritiri” nei momenti in cui l'impegno creativo diventa massimo. Altro incontro determinante per d'Annunzio è quello con Hérelle, il suo traduttore francese, che lo accompagnerà anche nel viaggio in Grecia del 1895; i due intellettuali si conoscono in una Venezia che è luogo di elezione per decadenti ed esteti di fine secolo, da Lorrain e Barrés, da Ruskin a Monnier a Proust. Venezia si dimostra città della quale immediatamente d'Annunzio avverte il fascino profondo ed ambiguo; è qui che prendono inizio anche le sue frequentazioni con la Duse, la *Foscarina* di quel *Fuoco* dannunziano che celebra i misteri della pienezza autunnale. Tra attrice e poeta si instaura un profondo legame artistico ed emozionale che li porterà a vivere in due ville contigue, nei dintorni di quella Firenze la cui l'atmosfera culturale, come discorso nel capitolo precedente, risulta vivacizzata dalla presenza di un nutrito gruppo di intellettuali, italiani e stranieri che, accomunati dalla passione per l'antichità e il Rinascimento, operano a stretto contatto, non si stancano di visitare e rivisitare musei, si “sorvegliano” a vicenda, scrivono e leggono sugli stessi temi, dibattono, litigano per la progenitura di teorie estetiche, organizzano eventi, partecipano a conferenze, apportando ciascuno il proprio contributo su argomenti di comune interesse.

Tra tale folto gruppo di intellettuali, Aby Warburg con la sua ossessione per la “Ninfa fiorentina”, la discepola pateriana Vernon Lee con la sua passione per il *genius loci*, i due “botticelliani” d'elezione Berenson e Horne – sono accomunati da interesse e passione attorno alla tematica del paganesimo rinascimentale; per questo le loro ricerche non possono certo essere sfuggite a un d'Annunzio che, ancora nutrito delle sollecitazioni del suo viaggio nell' «Ellade sculta», in terra toscana intendeva farsi interprete di una nuova stagione di rinascita del mito e dell'arte.

2. D'ANNUNZIO A FIRENZE

Già nel 1895, all'interno dell'intervista che d'Annunzio rilascia ad Ojetti, il poeta si chiede: «Tutto è dunque favorevole a un Rinascimento?». Si tratta di una domanda tautologica poiché «il nuovo Rinascimento» per lui non potrà che superare di gran lunga «i Rinascimenti anteriori» in quanto «oggi...è da noi saputo con certezza inoppugnabile quel che dai greci era sentito e dagli italiani contemporanei di Leonardo era intuito...Diretti eredi dell'antico spirito, i nuovi artisti vorranno

³⁷⁴ Gibellini 1995a: 149

l'arte indissolubilmente ricongiunta alla vita, scoprendo la verità, creando la bellezza e donando la gioia³⁷⁵».

Non estranea a questa affermazione appare la scelta operata da d'Annunzio che, a partire dal 1898 e fino al 1910, si trasferisce presso la Capponcina, prestigiosa villa sulle pendici di Settignano dove «per compiacere a un de' miei spiriti allora dominante, io ritrovava senza sforzo i costumi e i gusti d'un signore del Rinascimento, fra cani, cavalli e belli arredi³⁷⁶»; nel villino a fianco, da lui francescanamente denominato “La Porziuncola”, si stabilisce anche Eleonora Duse. Per almeno dieci anni la villa del poeta diventa il centro di attrazione letterario mondano per la buona società fiorentina: vi si guarda come al luogo ideale del rinnovamento artistico italiano, come al rifugio dove il poeta trascorre una stagione di splendente creatività e di dispendioso sfarzo. Tra Settignano, il Casentino e le spiagge del Tirreno nascono, infatti, i romanzi *Il Fuoco* e *Forse che sì forse che no*, i capolavori poetici delle *Laudi* e gran parte delle opere teatrali, tra le quali *Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *La nave*, *Fedra*.

Proprio a pochi passi dalla Capponcina si distende il grande parco che circonda la villa Ai Tatti, residenza di Bernard Berenson. Alle pendici di Fiesole, nella splendida dimora *Il Palmerino*, la fiorentina d'elezione Vernon Lee da molti anni ormai riunisce nel suo salotto gli esponenti più in vista della cultura dell'epoca. Negli anni Novanta anche Herbert Horne, l'autore del corposo volume su Botticelli, si trasferisce a Firenze e, nel 1911, acquista e ristruttura il rinascimentale palazzo Benci. Aby Warburg e la moglie Mary Hertz, novelli sposi, nell'autunno 1897 si stabiliscono anch'essi nel capoluogo toscano per rimanervi, almeno durante i mesi invernali, fino al 1902.

2.1 D'Annunzio e Warburg

L'assoluta particolarità del clima culturale fiorentino di quel periodo si rileva dal fatto che, persino una figura schiva ed in un certo senso anomala come quella di Warburg, più volte definito un *outsider* rispetto al clima imbevuto di estetismo della Firenze *fin de siècle*, non riesca ad evitare il contagio da “mania” rinascimentale. Infatti, nonostante le ricorrenti depressioni che lo affliggono, Warburg conduce una vita sociale intensa e frequenta la cosmopolita cerchia degli intellettuali presenti nel capoluogo toscano. La sua disapprovazione di quell'estetismo tanto alla moda perseguito da scrittori quali Ruskin, Pater, d'Annunzio, il cui torto era quello di trasformare il “suo” Botticelli in «pittore languido e malinconico che attirava il loro animo pieno di autoindulgenza

³⁷⁵ Andreoli 2005a: 10

³⁷⁶ *La vita di Cola di Rienzo ad Annibale Tenneroni*: 1995-1996

decadente³⁷⁷», non gli impedisce di partecipare attivamente alle conferenze fiorentine e di confrontarsi con gli studiosi “più” botticelliani del momento: Berenson «(che però non amava), e Herbert Horne, che invece stimava molto³⁷⁸». «L’incontro dell’accademico e del dilettante avvenne a Firenze [...] I due divennero amici, e quando Warburg non era a Firenze rimanevano in contatto epistolare. Poi la guerra li divise, ma quando Horne stava per morire a Firenze nel 1916 Warburg andò a trovarlo, anche se si trattava del cittadino di un paese nemico; fra l’altro Warburg era un vero patriota, molto fiero di essere tedesco³⁷⁹». Diversamente vanno le cose con Vernon Lee in quanto: «Warburg and Lee never met, but he was clearly influenced by her work on the psychological basis of art and her interest in the relationship between artists and observers³⁸⁰».

A proposito del rapporto tra Warburg e d’Annunzio, la dettagliata *Biografia intellettuale* di Gombrich non riferisce di incontri diretti tra i due uomini di cultura, ma fa capire come lo studioso fosse aggiornato sulle opere del poeta ed esprimesse dei giudizi su di esse (già abbiamo visto, a tal proposito, il tenore della lettera che Warburg indirizza all’amico Mesnil dopo la pubblicazione dell’*Innocente*³⁸¹).

Due personalità intellettualmente tanto distanti quali quelle di d’Annunzio e di Warburg, pur dimorando in contemporanea e per un lungo periodo nella stessa città, non risulta si siano mai incontrate direttamente; questo è, almeno, quanto ha fino ad ora restituito l’esame dei documenti presenti al Vittoriale; per quanto riguarda la ricerca nell’ambito dell’archivio warburghiano, il lavoro di catalogazione da compiere è ancora enorme, così non è possibile escludere a priori l’eventualità di un contatto tra d’Annunzio e Warburg. Entrambi gli uomini di cultura, comunque, seppur da prospettive diverse, finiscono con l’occuparsi di tematiche analoghe, derivanti dal comune interesse per il Rinascimento; sembra quindi legittimo ipotizzare che essi, attraverso la cerchia delle comuni frequentazioni, “sapessero”, e non poco, l’uno dell’altro. Berenson, ad esempio, personaggio che entrambi conoscevano bene, è probabile abbia rappresentato un ideale *trait d’union* tra il pensiero di d’Annunzio e quello di Warburg, soprattutto in relazione alla condivisa passione per Botticelli, artista che sappiamo al centro dell’interesse del mondo intellettuale *fin de siècle*; inoltre, recependo il suggerimento di Pater per il quale «quanto a suggestività, solo la *Melancolia* di Dürer³⁸²» poteva essere paragonata alla *Gioconda*, d’Annunzio e Warburg si accostano entrambi anche all’opera del pittore tedesco. Accade così che nelle battute conclusive del *Fuoco*, quando la Foscarina dice a Stelio di voler partire, venga introdotta nella narrazione la toccante similitudine tra lei e l’immagine

³⁷⁷ Gombrich 2003: 93

³⁷⁸ Ivi: 92

³⁷⁹ Kermode 1989: 34

³⁸⁰ Roeck *Foreigners in Florence* «The Times Literary Supplement» June 3, 2009 - Internet

³⁸¹ vedi nota 218

³⁸² Pater 2007: 125

della *Melancholia* düreriana. Warburg, a sua volta, lo abbiamo visto, nel 1905 pubblica un saggio su *Dürer e l'antichità classica* e, nel 1920, nello scritto *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, si sofferma a riflettere proprio attorno all'immagine della stessa *Melancholia*³⁸³.

Anche Ferrara e gli affreschi di Schifanoia costituiscono un ulteriore punto d'interesse comune tra i due intellettuali. Nel *Piacere* Andrea Sperelli a tal proposito scrive:

Schifanoia in Ferrara (oh gloria d'Este!)
ove il Cossa emulò Cosimo Tura
in trionfi d'iddii su per le mura³⁸⁴

Nella *Parisina*, poi, viene nominato «Borso nei freschi di Schifanoia³⁸⁵».

Nel 1912 Warburg scrive un articolato saggio sugli affreschi di Ferrara elaborando una convincente chiave di lettura dell'intero ciclo. Entrando a Schifanoia il visitatore può tuttora leggere i risultati della ricerca warburghiana, esposti in una dettagliata didascalia all'ingresso del grande salone affrescato.

Molti anni più tardi, al tempo del suo *Tagebuch* scritto a quattro mani con la giovane assistente Gertud Bing tra il 1926 e il 1929, Warburg farà capire di non aver ancora smesso di occuparsi del poeta. In data 6 settembre 1926 la Bing, infatti, annota:

«Post: Artikel über d'Annunzio und wichtige Angebote von Baer Prof. Warburg nachgesandt.
Haseloff schickt Photographien in den nächsten Tagen, da die ersten schlecht ausgefallen³⁸⁶»

Anche il nome di Berenson ricorre nel diario, e più di una volta. Il 19 gennaio 1928, ad esempio troviamo scritto «Von Berenson aus Settignano zwei Bücher geschickt erhalten³⁸⁷», il 20 giugno 1929 poi «[...] der Weite Kreis derer, die am Florentiner Leben beteiligt sind, vom Kunst-Großhändler Berenson zum Photographien-Kleinvertriebler Squanci mit der Freude[...]»³⁸⁸.

Nel 2005 è uscita l'edizione italiana di un estratto del *Tagebuch*, il *Diario romano*³⁸⁹, curato da Maurizio Ghelardi, ricco di «osservazioni mai accademiche, molto estemporanee, a volte coniate in un linguaggio quasi esoterico. Sempre folgoranti³⁹⁰». Si tratta del diario relativo al soggiorno

³⁸³ Warburg 1970: 357-359

³⁸⁴ *Il Piacere*: 155

³⁸⁵ Tamassia Mazzarotto 1949: 403

³⁸⁶ Warburg 2001: 10

³⁸⁷ Ivi: 183

³⁸⁸ Ivi: 463

³⁸⁹ Ghelardi (a cura di) 2005

³⁹⁰ Colonnelli, «Corriere della sera», 13 novembre 2001 - Internet

trascorso da Warburg al Plaza di Roma tra luglio 1928 e primavera del 1929, l'ultimo anno di vita dello studioso; in questo periodo egli mette a punto la cosiddetta "penultima serie" (68 tavole) del suo atlante *Mnemosyne* che raccoglie anche i materiali esposti da Warburg il 19 gennaio 1929 nel corso della nota conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma.

2.2 D'Annunzio e Berenson

Berenson rappresenta per la nostra ricerca una figura di intellettuale assolutamente fondamentale in quanto, durante il lungo soggiorno fiorentino, funge da *trait d'union* con ciascuno degli altri che abbiamo preso in considerazione. Già abbiamo fatto menzione ai suoi rapporti con Warburg; inoltre, particolarmente stretto è il suo legame con Horne, basato non solo sulla comune passione per Botticelli, ma anche su vicende di carattere personale. E' proprio Horne, infatti, che, in qualità di guida turistica, accompagnerà Mary Costelloe, scrittrice d'arte, nonché futura moglie di Berenson, alla scoperta della Firenze rinascimentale.

Intensi e frequenti sono, soprattutto, i contatti tra Vernon Lee e Berenson il quale: «like many students of Italian culture [...] made his pilgrimage to the casa Paget on his first visit to Florence in the spring of 1889³⁹¹». Lo studioso inventerà più epiteti per lei, ad esempio quello di "Palmerino Sibyl"; già negli anni Novanta, però, talune lettere che egli scrive a Mary Costelloe lasciano trapelare le prime incrinature nel rapporto con Violet che, in seguito, si trasformeranno in rottura definitiva per sopravvenute insanabili divergenze di pensiero estetico.

Il primo incontro tra Berenson e d'Annunzio avviene già nella primavera del 1896, attraverso il giornalista e scrittore Carlo Placci che li presenta l'uno all'altro nel corso di un pranzo al Doney's di Firenze. Mary, la moglie di Berenson, a proposito di d'Annunzio annoterà che «his real name [...] was the comical "Arrafeta Cipollone!!"³⁹²». Al pranzo fa seguito un'esilarante discussione, nel corso della quale, «as Berenson re-created it for Mary, D'Annunzio "dropped his pose and became serious, impersonal, and modest, besides being astonishingly eloquent"³⁹³». Berenson, tra l'altro, affermerà anche che «one could not help being struck by the way he looked and behaved, always overdressed, very much aware of being taken for a remarkable man, and by the timbre of his voice³⁹⁴». Berenson e d'Annunzio, vicini di casa a Settignano, nel prosieguo si incontreranno molte altre volte per colazioni, pranzi, discussioni d'arte e di letteratura. Le visite del poeta ai "Tatti"

³⁹¹ Colpy 2003: 158 - Internet

³⁹² Samuels 1981: 265

³⁹³ *Ibidem*

³⁹⁴ Ivi: 281

«grew agreeably frequent [...] Mary's account of one of those evenings when D'Annunzio and the Duse came over in the rain would suggest that he did not exercise his fabled charm upon her. "The Duse looks about 50 [she was 44 at the time], a sad but attractive face, large gestures, and something *populacière* in voice and movements. D'Annunzio looks like a small, white, nasty worm and has common excited Italian gestures and talks a great deal about his poetry, plays and novels – in short just the cad you would expect from his novels" He flirted with Countess Serristori, "turning the femme savante into la femme" [...] D'Annunzio gave his view of life, how the four great guides to life were...Instinct, Pride, Will, and Volupté. He forgot intellect, and quickly recovered himself when B.B. called attention to the omission and said the Intellect was the Ego which made use of those four ministers" [...] D'Annunzio, who found in Berenson a man whose mind ranged distant seas of thought, sent him a copy of his newest book, *Il fuoco* (The flame of life), which celebrated his liaison with the Duse, inscribed "Bernardo Berenson, all'alto e libero spirito che naviga i mari lontani questo poema navale e fraternamente offerto"³⁹⁵». Le parole non certo lusinghiere che Berenson, però, continua ad indirizzare al poeta anche dopo la sua scomparsa non permettono di pensare che lo studioso avesse cambiato idea nei suoi confronti: «sarebbe stato inutile, per me», scrive Berenson, «parlargli del mio lavoro perché gli mancava qualunque senso di qualità per le arti visive. Pur essendo un così raffinato deliberatore di parole, il suo gusto in materia d'arte e di arredamento era pessimo³⁹⁶». Forse, un'offesa più velenosa, che mirava proprio a quegli ambiti in cui d'Annunzio si riteneva sopraffino intenditore, crediamo sarebbe stata difficile da architettare e da proferire.

2.3 D'Annunzio e Vernon Lee

Ci rimane da accostarci in modo più particolareggiato al rapporto tra d'Annunzio e Vernon Lee, la «coltissima amica anglo-fiorentina di Conti³⁹⁷» che il poeta incontra per la prima volta a Venezia nel 1887. Nei suoi confronti l'estetica dannunziana ha un fondamentale debito di riconoscenza per il ruolo centrale rivestito dalla Lee nella diffusione del verbo pateriano in Italia, anche se la sua ricezione da parte di d'Annunzio avviene principalmente attraverso la mediazione dell'amico Angelo Conti. Il 10 maggio 1885, quando il poeta poco più che ventiduenne sta trascorrendo il suo periodo romano (1881-1891) ed è tra i collaboratori più assidui del «Fanfulla della domenica», sulla prima pagina dello stesso giornale Vernon Lee pubblica: *La morale nell'estetica – appunti sul*

³⁹⁵ Ivi: 387

³⁹⁶ Berenson 1959: 201

³⁹⁷ Pupino 2005: 324

*nuovo libro di Walter Pater*³⁹⁸. Il “nuovo libro” è *Mario l'Epicureo*, di cui abbiamo già commentato nel capitolo su Pater; ci pare interessante però, introdurre ora le parti più significative della recensione curata dalla Lee a tale opera, perché è attraverso la mediazione della scrittrice che d'Annunzio conosce il contenuto del libro e approfondisce l'estetica pateriana. Mario, scrive la Lee, ponendo l'accento sull'aspetto sacrale della vicenda, è «un giovane studioso e poetico dell'era degli Antonini». Vive in una «casa di campagna, metà villa metà fattoria», situata accanto al «tempio di Esculapio dove lo portavano da ragazzo»; in quel luogo ogni anno si celebra «quella processione rustica dell'*ambarvalia*, dove i contadini accendono i ceri e le torcie attraverso i campi, spargendo di fiori i viottoli selciati, ponendo le ghirlande dinanzi alle immagini degli dei». Vernon interrompe in vari punti il racconto per inserire alcune riflessioni personali sul contenuto del libro: esso suscita in lei «un'impressione primaverile» soprattutto per quella sua capacità di riconciliare «insieme il bello ed il buono». La scrittrice esprime tutta la sua ammirazione per il movimento *estetico* che «concentrato fino alla più alta potenza in un crocchio di artisti e poeti, erasi comunicato, anzi, aveva invaso l'intero pubblico intelligente dell'Inghilterra; la vecchia Filistia s'era sottoposta con entusiasmo ai propugnatori del bello». Tra questi artisti nomina Rossetti, Morris, che considera «nella pienezza del genio» e cita Swinburne che «con i suoi seguaci predicava insieme il paganesimo sereno della Grecia e il moderno rococò». Quali sono per la Lee i caratteri del nuovo movimento? Esso stava avanzando ovunque con la proposta «del bello, del nuovo, della cosa più raffinata o più stordente ancora, che potesse invaghiare, o stuzzicare o scuotere l'immaginazione: il desiderio della sensazione, dell'emozione, della visione, o se preferite, dell'allucinazione estetica; si voleva ad ogni costo il bello, includendo nel bello, per una stranezza di tutte le epoche di fervore immaginativo, anche l'orribile, lo schifoso, direi quasi il brutto».

L'articolo prosegue con un richiamo al *Leonardo* di Pater al fine di sottolineare come nei dieci anni o poco più trascorsi tra quella pubblicazione e il presente, l'“estetismo” fosse scomparso davanti «alla marea del materialismo, delle triviali miserie, dei triviali interessi della vita». Così per la Lee, in un momento come quello in cui «ogni mente ed ogni cuore è minacciato d'insterilire... s'affaccia il Pater, il profeta dello svanito estetismo con Mario l'epicureo». «Il pregio grandissimo di questo libro consiste nell'aver mostrato, o meglio, nell'aver fatto sentire che il bello fisico, cioè la simmetria, la purezza e venustà nel mondo materiale, possiede il suo equivalente nella forza, la temperanza, la castità, la bontà nel mondo morale».

Il protagonista del libro è un' «anima bennata armoniosa come il ritratto di un giovane atleta greco»; egli «s'apre a tutte le influenze belle, e da tutte acquista qualcosa: dal rustico paganesimo dei suoi avi, dalla temperanza epicurea dei Cirenei, dalla austerità stoica di Marc'Aurelio, dalla

³⁹⁸ Lee, «Il Fanfulla della domenica» 10 maggio 1885: 1

serenità eroica del nuovissimo cristianesimo». Il libro elargisce questo grande insegnamento: «la strada che conduce al buono è parallela sempre a quella che conduce al bello, tutte e due sono nella direzione della vita più piena, più sana, più vantaggiosa per tutti»: se «il parallelismo viene a mancare, è segno che o la morale o l'estetica si è disorientata».

Quelle proposte dalla Lee sono suggestioni che l'affine sensibilità dannunziana è particolarmente recettiva a captare e a fare proprie; già ne abbiamo trattato a proposito del legame tra “l'anima del poeta” e “l'anima delle cose” collezionate ed esposte al Vittoriale³⁹⁹. Nel caso di d'Annunzio si potrebbe affermare, anzi, che la vita dell'artista e dell'uomo trascorrono all'insegna di questo inestricabile legame tra interno ed esterno e che egli agisca sotto l'impulso di «una disperata ricerca delle cose e della loro possibile mitologia quotidiana⁴⁰⁰». In un mondo che ha perduto il suo fascino la lotta che d'Annunzio conduce fino alla fine è quella di recuperare alle cose un incanto, una magia, è quella di restituire ad ogni luogo la sua voce affinché l'uomo la possa riconoscere e quasi dissolversi diventando un tutt'uno con essa. Questo modo particolare di “sentire” le cose da parte di d'Annunzio deve molto all'influsso del Pater di *Mario l'epicureo*.

La Lee, inoltre, nel suo articolo avvicina i nomi di Pater e di Swinburne contribuendo con tale associazione ad indirizzare d'Annunzio verso quella «fase di anglomania che lo domina durante il periodo romano⁴⁰¹» e della quale Conti sarà l'indiscusso regista. Pochi mesi dopo la pubblicazione dell'articolo della Lee sul «Fanfulla della domenica», il 3 novembre 1885, d'Annunzio manifesta quanto fosse interessato al pensiero della scrittrice scrivendo una lettera nella quale egli ringrazia «"il caro Enrico" per avergli “reso benigna Miss Violet. Vorrei scriverle. Dove sta? Guarda se puoi fare in modo da strapparle un articolo per il secondo numero della “Cronaca” [bizantina]⁴⁰²».

L'“Enrico” cui d'Annunzio si rivolge è Enrico Nencioni al quale la Lee aveva dedicato la seconda edizione del suo *Settecento in Italia*, libro, come già visto, di fondamentale importanza per d'Annunzio che lo assegna alla sua Officina e lo usa a larghe mani nelle citazioni musicali ricorrenti nelle sue opere.

Quanto profonda e duratura sia stata l'influenza esercitata da Pater sul circolo degli esteti fiorentini lo testimonia il fatto che nel 1894, anno della morte di Pater, Angelo Conti pubblica il suo *Giorgione*, testo in cui in modo molto dettagliato egli passa in rassegna l'opera e l'estetica del pittore di Castelfranco riprendendo e amplificando diversi spunti ed idee dalla *Scuola di Giorgione* pateriana. Al capitolo dal titolo *La musica della pittura. Giovanni Bellini e Giorgione*, Conti premette proprio la famosa epigrafe di Pater: «All art constantly aspires towards the condition of

³⁹⁹ Raimondi 2002 «Quaderni del Vittoriale», nuova serie, n. 1: 12

⁴⁰⁰ *Ibidem*

⁴⁰¹ Weiss 1968: 465

⁴⁰² Buscaroli, «Quaderni del Vittoriale» luglio-ottobre 1982 34-35: 22

music⁴⁰³»; in quello stesso 1894 Hoffmanstahl pubblica la traduzione tedesca del saggio di Pater su Leonardo. Anche il 1900 è un anno cruciale per la vitalità dell'estetica pateriana: viene pubblicata infatti la *Beata riva* di Angelo Conti, ove si leggono dei dialoghi in presa diretta con d'Annunzio in cui si cita esplicitamente lo scrittore inglese e ci si rammarica di come egli sia ancora poco conosciuto in Italia. Ad un certo punto Gabriele nella *Beata riva*, facendo eco a Pater, parla del rapporto non solo con le cose, ma anche con la vita animale e afferma che occorrerebbe giungere con «i simboli dell'arte alla intuizione che dell'acqua ha un delfino, della foresta un leone, della luce una cicala, dell'aria un'allodola». Sempre nel 1900, anno in cui d'Annunzio licenzia *Il fuoco*, «with his thinly disguised contemporary aesthetes as protagonists, Pater has become surely established in Rome as a new critical voice enshrining a special significance for the devotees of the Italian fin de siècle⁴⁰⁴».

3. LA BIBLIOTECA DEL VITTORIALE

Al termine di questo *excursus* sulle principali frequentazioni di d'Annunzio in ambito fiorentino, la sterminata passione bibliofila del poeta ci indirizza a proseguire la nostra ricerca verificando quali tracce di tali rapporti siano rimaste tra i volumi della biblioteca dannunziana del Vittoriale. In realtà è risaputo come, purtroppo, solo una parte dei volumi della Capponcina sia confluita nelle sale del Vittoriale in quanto tutto ciò che la leggendaria dimora di Settignano conteneva fu posto all'asta nel 1910, dopo la bancarotta che aveva costretto il poeta all'espatrio. Nel 1922 d'Annunzio riesce a recuperare fortunatamente qualche oggetto, qualche mobile e un certo numero di volumi (circa duemila), secondo la testimonianza che egli stesso ci ha lasciato, segnalando l'evento memorabile nei *Frammenti di un colloquio avvenuto in un giardino del Garda il 10 giugno 1922*: «Proprio in questi giorni ho avuto la gioia di recuperare i miei vecchi libri di Settignano e la mia bella raccolta dei citati⁴⁰⁵».

La Biblioteca dannunziana é costituita da più di trentamila volumi ed in essa, oltre ai testi recuperati dalla Capponcina, sono confluiti quelli provenienti dal fondo Thode (Thode era il proprietario della villa di Cargnacco che diventerà il Vittoriale) e dall'appartamento veneziano nel palazzo Barbarigo (d'Annunzio vi conservava i libri traslocati da Arcachon durante l'avventura fiumana). Questa ragguardevole raccolta di libri, soprattutto grazie ai tantissimi segni di lettura e alle annotazioni lasciate da d'Annunzio su quelle opere da lui considerate alla stregua di “strumenti di lavoro”, diventa preziosissimo insostituibile supporto per il vaglio dell'opera del poeta. Non solo però nei

⁴⁰³ Conti 2007: 85

⁴⁰⁴ Bann 2004: 8

⁴⁰⁵ *Libro ascetico della giovane Italia*: 639

termini ovvi secondo i quali la biblioteca rivela la formazione culturale, le predilezioni o le "fonti" di ogni scrittore, ma in quanto il libro, come la lettera o la semplice annotazione diventano per d'Annunzio vicari della scrittura⁴⁰⁶. Egli, cioè, segna e annota quei passi che in molti casi saranno origine delle sue opere fornendoci in questo modo quasi il filo d'Arianna delle sue labirintiche letture.

È noto come il francese rappresentasse una sorta di seconda lingua per d'Annunzio e come, invece, egli non conoscesse per nulla il tedesco e in modo non brillante l'inglese; per tale ragione diversi dei libri da lui posseduti in queste ultime due lingue risultano a volte persino intonsi. Al momento dell'acquisto della villa di Cargnacco, ad esempio, il poeta si è dato molto da fare per entrare in possesso dei circa seimila volumi di Thode i quali, però, essendo per la quasi totalità in tedesco, non possono aver fatto parte delle letture del poeta; anche in un caso del genere, però, d'Annunzio non si è limitato al puro godimento estetico derivante dalla loro esposizione ed ha contrassegnato molte di queste opere con un personale segno distintivo: l'etichetta di "ex libris", piccola impresa disegnata che contraddistingue il libro appartenente a una certa raccolta, incollata all'interno della pagina di copertina.

Di solito, l'ex libris del bibliofilo contiene un'immagine significativa di carattere iconologico, ideata per rappresentare la personalità del titolare. Proprio per questa presenza di richiami aventi carattere biografico, l'ex libris, piuttosto che porsi come contrassegno "dell'aver", assume i contenuti di un documento dell' "essere". Questo aspetto esprime al meglio il senso degli ex libris dannunziani; il poeta, infatti, durante l'ultima decade dell'Ottocento commissiona all'amico pittore Aristide Sartorio ben quattro ex libris, tre ad acquaforte ed un disegno stampato tipograficamente. Le immagini delle tre incisioni sintetizzano l'essenza del mondo dannunziano: le due in color sanguigna riproducono, infatti, l'una un efebo nudo e l'altra due nudi femminili in un idillio dionisiaco; la terza presenta Pallade con due figure femminili laterali. In ciascuna delle etichette ricorre a grandi lettere l'espressione "EX LIBRIS GABRIELIS NVNCII PORPHIROGENITY". Queste indicazioni sono indubbiamente rivelatrici del valore attribuito dal poeta all'ex libris: una sorta di sigillo attestante, cioè, l'alleanza tra lui e una determinata opera.

Alla luce di queste necessarie premesse, il catalogo bibliografico della Biblioteca dannunziana, ormai quasi interamente informatizzato, si è dimostrato fonte preziosa di informazioni, permettendoci di effettuare una dettagliata verifica attorno a taluni autori e a talune opere che riteniamo abbiano giocato un ruolo fondamentale nella formazione della mitologia dannunziana e dell'immagine della Ninfa in particolare. Abbiamo condotto la nostra indagine secondo due principali indirizzi:

⁴⁰⁶ Internet: <http://www.internetculturale.it/genera.jsp?id=99&l=it>

- quello di proseguire con l'approfondimento del periodo di d'Annunzio "Principe del Rinascimento" attraverso la ricerca dei volumi delle conferenze fiorentine e delle opere dei quattro intellettuali i cui nomi abbiamo più volte collegato al suo soggiorno nel capoluogo toscano: ci riferiamo a Warburg, a Horne, a Berenson, alla Lee;

- quello di una ricerca di carattere più generale, avente ad oggetto quelle opere, provenienti dall'ambito culturale del secondo Ottocento, soprattutto inglese, che riteniamo siano state imprescindibile fonte di riferimento nell'elaborazione del pensiero estetico dannunziano.

Nei casi in cui dal nostro controllo all'interno del catalogo emergeva il già incoraggiante risultato della presenza di un certo testo all'interno della Biblioteca dannunziana, la ricerca proseguiva con la verifica delle modalità di utilizzo di quel libro da parte del poeta attraverso questi principali indicatori:

- lo stato di usura del libro;
- la stanza o la sala del Vittoriale alla quale il poeta lo aveva assegnato;
- il numero di copie possedute;
- la presenza dell'etichetta di ex libris;
- la presenza di segni di lettura al suo interno, di annotazioni del poeta, di eventuali dediche o quanto altro.

Dalle parole dello stesso d'Annunzio veniamo a conoscere illuminanti dettagli a proposito dei suoi libri di lettura e cioè come egli, specie negli ultimi anni, amasse scrivere sui risguardi di copertina. Si tratta di un vezzo che il poeta si compiace di esibire e sul quale indugia nel *Libro segreto* proprio per avvertirci che i suoi libri possono contenere tesori di poesia:

«Da alcuni anni talvolta mi accade di svegliarmi [...] e di ritrovarmi perfettamente formata nello spirito un'ordinanza di versi, una vicenda di rime [...]. Talvolta é un epigramma talvolta un'ode intera, e mi levo ansioso a cercare quel che mi occorre perché il carne inane non s'invola, perché il noctivagum melos non dilegui nel silenzio per sempre. Raccolgo un libro caduto dal capezzale; scrivo ne' primi fogli, nell'antiporta, ne' margini, negli spazii lasciati bianchi dalla stampa⁴⁰⁷»

⁴⁰⁷ *Libro segreto*: 1778

Chissà se, segnalando questa sua consuetudine, d'Annunzio desiderasse anche spingere gli studiosi a prestare attenzione ai tanti spunti rivelatori che i suoi segni di lettura sottendono. Certo che avere il privilegio di poter consultare qualcuna delle opere della biblioteca dannunziana significa vedere e toccare con mano quanto il poeta sia stato un autentico “consumatore” di pagine; quelli con i quali ci troviamo a che fare, infatti, sono testi ormai centenari che rendono perfetta testimonianza di tutte le possibili “gradazioni” d'uso su di essi messe in atto dal poeta: libri ancora intonsi e libri talmente distrutti da dover essere protetti all'interno di una busta, in attesa di finanziamenti che ne permettano il restauro, costituiscono le due tipologie estreme del grado di usura delle opere presenti nella biblioteca del poeta. Se, da un lato, era più che mai insito nella natura dannunziana il desiderio di circondarsi di una biblioteca “estetivamente” splendida la quale, al pari della moltitudine degli altri oggetti collezionati dal poeta, servisse ad adornare e a rendere preziosa la sua dimora, dall'altro lato taluni suoi libri mettono in luce fino a che punto egli si sia comportato da vero e proprio topo di biblioteca, leggendo, rileggendo, annotando, segnando con un colore, segnando nuovamente con un altro o a matita, inserendo fiori, segnalibri contenenti parole chiave scritte di suo pugno, lasciando vistose piegature su alcune pagine. In più casi può accadere persino che di uno stesso testo d'Annunzio possieda due copie annotate diversamente per conservare un sistema di segni che non si confonda con un altro sistema di segni.

Prima di accostarci al mondo delle letture dannunziane ci piace ricordare, però, quanto lo stesso poeta ci confida nel *Libro segreto* a proposito del suo modo di “attingere” ai libri:

«O amatore di libri, un certo mio modo di amarli e di possederli ti sarà sempre sconosciuto; né io saprò mai renderlo chiaro. Niun di essi viveva intiero; ma in tutti era un punto sensibile che sapevo cercare e premere...; da quello nasceva una potenza impreveduta operante in tutti i cerchi del mio spirito con un tumulto creatore. E forse quella rapida e splendida imagine dell'opera somigliava a quella che lo scrittore aveva avuto prima di comporla⁴⁰⁸»

3.1 Libri del periodo fiorentino

Niente ci sembra possa esprimere al meglio l'atmosfera culturale della Firenze di fine Ottocento–inizio Novecento che affrontare una rapida rassegna sulle tematiche attorno alle quali venivano promosse le “Conferenze fiorentine”. La biblioteca dannunziana conserva complessivamente una quindicina di volumi che raccolgono gli interventi di tali conferenze nel periodo compreso tra il 1890 e il 1901; gli argomenti riguardano diversi aspetti della cultura italiana quali *Gli albori della vita italiana*, *La vita italiana nel Trecento*, *La vita italiana nel Rinascimento*, *La vita italiana nel*

⁴⁰⁸ *La vita di cola di Rienzo ad Annibale Tenneroni*: 2016

Cinquecento, La vita italiana nel Seicento, La vita italiana nel Settecento in tre volumi, *La vita italiana nel Risorgimento* e così via. I contributi alle conferenze sono dovuti a personaggi di spicco nel panorama culturale del tempo; tra i molti ricordiamo Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Antonio Fogazzaro, Ugo Ojetti, Matilde Serao, Enrico Nencioni, Vernon Lee, Pasquale Villari. La maggior parte di questi volumi risultano contrassegnati da d'Annunzio con l'etichetta di ex libris e tre di essi riportano i segni di lettura del poeta; uno, in particolare, risulta fittamente annotato e con angoli delle pagine piegati. Si tratta del volume relativo agli *Albori della vita italiana* che raccoglie le conferenze tenute a Firenze nel 1890, e conserva i segni del poeta su una quarantina di pagine. I segni di lettura, tracciati in verde e a matita, si intensificano notevolmente nel saggio di Pasquale Villari *Le origini del comune di Firenze*. I passaggi su cui si sofferma l'attenzione di d'Annunzio concernono gli aspetti artistico-culturali e sociali dai quali emerge come la Firenze comunale sia stata superiore ad ogni altra città italiana, e soprattutto sia riuscita ad esserlo nel momento in cui «in Inghilterra, in Germania, in Francia, i contadini erano schiavi, erano servi della gleba⁴⁰⁹». Anche le pagine dedicate ai comuni di Venezia e Milano recano segni di lettura del poeta ma, nel saggio di Ernesto Masi posto come *Epilogo* del volume, l'attenzione di d'Annunzio ritorna alla storia «particolare ed unica del comune di Firenze» definito «il gran tipo del comune democratico⁴¹⁰», nonché «cuore d'Italia cosmopolitismo dell'Arte, della poesia, della scienza» e che vanta, inoltre, «il privilegio della lingua⁴¹¹». Il poeta, in chiusura del saggio, mette bene in vista l'enfatica dichiarazione di Masi: «No, un paese, che costituisce i Comuni, che in poco d'ora ha Dante, Giotto, la Divina Commedia e Santa Maria del Fiore non aspetta nulla da nessuno⁴¹²». Se colleghiamo questi molti segni di lettura del poeta allo spazio che Firenze e i suoi dintorni avranno in *Alcyone* ci accorgiamo che: «come una scatola cinese la Toscana di d'Annunzio contiene la Grecia di Pericle e il Rinascimento di Leonardo, stando anche all' etimo che accomuna Atene (da Anthinea cioè «la fiorita») e Fiorenza-Firenze, entrambe “città dei fiori”⁴¹³».

Come in altri ambiti, anche in quello delle conferenze fiorentine, ci siamo trovati di fronte a due copie di uno stesso testo: si tratta del volume *Vita italiana nel Rinascimento*, raccolta delle conferenze fiorentine del 1892 edita da Treves nel 1896 che contiene, tra gli altri, interventi di Vernon Lee, di Enrico Nencioni, di Giuseppe Giacosa. Nessuna delle due copie riporta segni di lettura ma ci sembra interessante segnalare come una di esse, con rilegatura più preziosa ed etichetta ex libris, risulti perfettamente conservata, mentre la seconda si presenti molto consunta e con pagine scomposte. I titoli di alcuni dei saggi contenuti, che sicuramente d'Annunzio non avrà trascurato di

⁴⁰⁹ Villari 1895: 45

⁴¹⁰ Masi 1895: 377

⁴¹¹ Ivi: 383

⁴¹² Ivi: 397

⁴¹³ Andreoli, «Il Corriere della sera» 22 agosto 2004: 23

leggere approfonditamente, sono la miglior spiegazione dello stato di usura del testo: *La donna fiorentina nel Rinascimento – Il poliziano e l'Umanesimo – La pittura del 400 in Italia – L'arte veneziana del Rinascimento* – il saggio della Lee sulla *Scultura del Rinascimento*.

La nostra ricerca si è poi estesa alla *Dissertazione su Botticelli* di Aby Warburg, visto il ruolo fondamentale che abbiamo assegnato a tale lavoro rispetto alla figura della Ninfa. Questo scritto, in perfette condizioni di conservazione, è presente nella biblioteca del Vittoriale, assegnato alla “Stanza del Mappamondo”, con il numero XXXVIII ma dalla sua consultazione, purtroppo, non sono emerse le informazioni che speravamo. Il testo, infatti, essendo in tedesco (viene dalla collezione Thode), non riporta alcun segno di mano del poeta, se non l’etichetta di ex libris che vi troviamo apposta; soprattutto in relazione alle immagini botticelliane in esso contenute, che sappiamo ben presenti all’immaginario del poeta, ci sembra ragionevole però considerare tale etichetta quale espressione del legame tra il pensiero dannunziano e lo studio warburghiano. Il recupero solo parziale dei volumi della Capponcina non permette, purtroppo, di stabilire con certezza se il poeta disponesse o meno della dissertazione warburghiana già al tempo del suo soggiorno fiorentino, ma non ci pare fuori luogo ipotizzare che egli ne conoscesse quantomeno il contenuto. Questo sia perché, come abbiamo visto, la presenza di d’Annunzio a Firenze coincide per un lungo periodo con quella di Warburg, sia per l’oggetto centrale degli studi warburghiani, quella “Ninfa fiorentina” nei confronti della quale d’Annunzio ha da sempre avvertito una sorta di “genetica” sintonia, e di “fatale” attrazione. Ciò si desume non solo dai tratti “ninfali” con i quali egli contraddistingue molte delle figure femminili ricorrenti sin nelle sue prime opere, ma anche dalla somiglianza che le molte donne della sua vita presentano con i tratti salienti della leggiadra e agile creatura del mito. Pensiamo, in questo senso, all’amata Barbara Leoni nei cui tratti il poeta vede la *Sephora* botticelliana; egli afferma di tenere appesa all’uscio della sua stanza una riproduzione dell’affresco della *Sistina*, che bacia allucinato, e di essere addirittura persuaso che la figlia di Iethro risponda al suo bacio⁴¹⁴.

Non migliori soddisfazioni ci ha dato la ricerca delle opere di Horne e di Berenson; del corposo lavoro dell’intellettuale inglese su Botticelli non abbiamo rinvenuto traccia alcuna; per quanto riguarda Berenson, invece, il discorso è analogo a quello affrontato con Warburg. Ben tre sono, in questo caso, i libri presenti presso la Biblioteca, tutti etichettati ex libris, ma pressoché inutilizzabili e quasi certamente inutilizzati dal poeta se non, forse, per l’apparato fotografico in essi contenuto: uno dei volumi, infatti, è in tedesco, *Die florentinischen Maler der Renaissance*, (probabilmente della collezione Thode), e due sono in inglese con alcune pagine ancora da separare: *The venetian painters of the Renaissance* e *The central italian painters of the Renaissance*.

⁴¹⁴ Andreoli 2000: 103

Assai più interessante è il discorso a proposito di Vernon Lee, in quanto d'Annunzio proprio nella sua "Officina", il luogo del Vittoriale dove egli conserva gli imprescindibili "attrezzi da lavoro, teneva a portata di mano una copia del *Settecento in Italia*, la corposa e pressoché dimenticata opera in due volumi di più di trecento pagine ciascuno in cui una giovanissima Lee, con perfetta erudizione e partecipazione emotiva, ricostruisce sin nei più minuti dettagli il clima culturale italiano di quel secolo. È lei stessa nell' *Introduzione* ad affermare che:

«il libro parla di letteratura e di musica, perché il punto di vista dello scrittore non è né letterario esclusivamente né musicale, ma estetico in generale; perché lo scrittore ebbe di mira lo studio, non già della natura speciale e della storia di un'arte isolata, bensì i modi con che si costituirono e si svolsero le arti diverse paragonate l'una all'altra⁴¹⁵»

D'Annunzio ha contrassegnato l'opera con l'etichetta di ex libris ed ha lasciato moltissimi segni a matita sparsi al suo interno; davvero numerosi sono i paragrafi evidenziati a margine e ripetute le sottolineature di nomi noti in ambito letterario e musicale, che poi ritornano nelle sue opere. Così, ad esempio, nel *Piacere* sotto le dita di Maria al pianoforte:

«riviveva meravigliosamente [...] la musica del XVIII secolo così malinconica nelle arie di danza⁴¹⁶»

Nello stesso modo:

«Il cugino di Francesca, è, in musica, un conoscitore raffinato. Ama molto i maestri settecentisti e in ispecie, tra i compositori per clavicembalo, Domenico Scarlatti⁴¹⁷»

E poco dopo Maria continua le sue annotazioni sul diario scrivendo:

«Ho cantato un' *Aria* del Paisiello e una del Salieri. Ho suonato un po' di *settecento*. Avevo la voce calda e la mano felice⁴¹⁸»

Non mancano però i segni di lettura di d'Annunzio anche accanto a nomi quasi "sconosciuti" quali quello di Muzio Clementi e della sua «celebre *Toccata*⁴¹⁹» cui fa accenno ancora il *Piacere*.

⁴¹⁵ Lee 1881: 2

⁴¹⁶ *Il Piacere*: 167

⁴¹⁷ Ivi: 192

⁴¹⁸ Ivi: 193

⁴¹⁹ Ivi: 212

L'idea principale che il *Settecento* sostiene riguarda il ruolo prioritario dell'Italia nella fondazione delle grandi forme musicali poiché per la Lee durante l'intero secolo non vi fu un solo compositore tedesco che non dipendesse da quelli italiani; ma nulla gli italiani si «ripresero indietro del dono immenso che fanno ai tedeschi» ed è in seguito a ciò che la musica italiana va perdendo il suo primato.

E' probabile che il testo di Vernon Lee «dovesse venir rivelato al giovane Gabriele da Enrico Nencioni, alla cui memoria la scrittrice dedicò, nel 1906, la seconda edizione [...]. Nencioni [...] fu quello cui d'Annunzio (che gli dedicò le *Elegie Romane*) dovette il sentimento e il gusto del barocco romano, che tanta parte ebbe nel violento sboccio della sua sensualità espressiva. I musicisti barocchi che d'Annunzio ricorda sono, qual più qual meno, gli stessi ricordati dalla Lee-Paget⁴²⁰». Così d'Annunzio attinse al testo di Miss Violet tutto quanto di più nuovo ed originale potesse trovarvi in materia musicale e se ne appropriò rielaborandone gli spunti all'interno delle sue opere. «La conoscenza di un ventiduenne nel deserto bibliografico musicale italiano di quell'età non si spiega altrimenti, se non con questa appropriazione integrale⁴²¹». Di musica nel senso più lato con cui può chiamarsi «ogni armonica manifestazione dello spirito»⁴²², di imitazioni e di citazioni musicali risulta intrisa l'intera opera di d'Annunzio, sia in versi che in prosa.

Al periodo fiorentino risale anche la *Beata riva* dell'amico Angelo Conti che dal 1897 si trasferisce a Firenze e collabora con il «Marzocco» sul quale pubblica una serie di articoli che si possono considerare «i cartoni preparatori per gli affreschi del trattato⁴²³». La *Beata riva* e il *Fuoco* vengono pubblicati da Treves nella stessa data, il 1° marzo 1900, come se le due opere formassero un dittico:

«Nel romanzo, che recava ben in vista un *Ragionamento* prefatorio dell'Imaginifico, erano riversate, sotto forma di colloquio tra il poeta Stelio Èffrena e il critico Daniele Glàuro, le discussioni sull'arte che i due amici avevano fatto passeggiando lungo la Riva degli Schiavoni; nel trattato, quegli stessi discorsi erano trasformati in dialoghi di stile platonico tra Ariele e Gabriele⁴²⁴»

Più di uno sono i motivi che legano i due testi: lo sfondo veneziano in cui si collocano, le appassionante e lunghe discussioni sull'arte e le sue possibilità, la condivisa ammirazione per pittori quali Tintoretto e Segantini, il sogno di restituire al teatro l'energia e la struttura della tragedia greca,

⁴²⁰ Buscaroli «Quaderni del Vittoriale» luglio- ottobre 1982 34-35: 21

⁴²¹ Ivi: 22

⁴²² Ivi: 23

⁴²³ Conti 2000: 114

⁴²⁴ Gibellini 2000, *La Beata riva, Introduzione*: IX

l'ideale wagneriano di arte totale e quello di un vertice artistico raggiungibile solo dalla musica sulla scia del pateriano «Tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica».

Beata riva è un testo annotatissimo dal poeta, segnato con il verde in ogni passaggio che contenga indicazioni di estetica, collegamenti tra arte e natura, nomi di filosofi e artisti. Segnatissima risulta poi l'*Appendice* sull'*Arte delle Muse* in cui Pater viene esplicitamente citato da Conti in relazione alla sua concezione della musica e della danza. Nella maggior parte dei casi i segni sono tracciati a sinistra dei paragrafi, più raramente a destra; abbondano anche le sottolineature e troviamo due volte quel particolare tipo di segno "a pettine" (una specie di parentesi dal cui centro prende origine una linea orizzontale che entra tra le parole e le sottolinea) usato da d'Annunzio per porre in luce delle riflessioni di natura estetica che potrebbero essere state scritte di suo pugno per quanto risultano vicine alla sua sensibilità artistica. Nella *Beata riva* il segno "a pettine" è tracciato in corrispondenza delle riflessioni: «Il capolavoro del genio è la natura continuata nelle sue aspirazioni verso la bellezza⁴²⁵» e «salire verso l'infinito, verso il cielo della libertà e della pace» (presente anche la sottolineatura). Nei punti significativi del *Trattato*, inoltre, d'Annunzio inserisce dei segnalibri ritagliati da un foglio di carta, sui quali egli annota delle brevissime espressioni, composte a volte anche di una sola parola, che riassumono l'essenza dell'argomento trattato in una certa pagina: "Materia foggiate", "Il colloquio sugli Schiavoni (Ariele)", "L'Arte e la materia" "Le immagini dell'Arte" "Invenzione" "Parole lontane" "Disuguaglianza Orcagna". La semplice lettura del segnalibro diventa per il poeta evocativa dell'intero ragionamento sotteso.

Oltre al colore verde, d'Annunzio impiega nel testo di Conti anche l'azzurro e la matita, ma solo per un limitatissimo numero di segni. Per quanto riguarda l'azzurro, esso viene usato unicamente per un paragrafo del suo stesso *Ragionamento* prefatorio, riguardante lo stile: «Lo stile d'una forma naturale non è se non l'immagine fedele, il riflesso immediato della sua destinazione nella natura; e nello stile, che è il segno visibile dell'idea, si concentra la sua somma di vita⁴²⁶». I due paragrafi segnati a matita interessano più da vicino la nostra ricerca; nel primo il poeta traccia due grosse linee verticali a destra del paragrafo riguardante quello che Conti definisce il «bellissimo schema estetico di Westphal» in cui «le sei arti antiche: architettura, scultura, pittura, poesia, musica, danza si aggruppano in due triadi parallele; [...] Arti apoteleastiche sono quelle di cui le opere escono compiute dalle mani dell'artefice (architettura, pittura, scultura). Le opere poetiche e musicali e la coreutica (danza) hanno invece bisogno, per essere conosciute, d'un artista che le interpreti e le compia⁴²⁷». L'associazione di poesia, danza e musica in cui d'Annunzio riconosce perfettamente le sue coordinate artistiche, ci introduce al secondo caso di segno a matita tracciato nella parte finale

⁴²⁵ Conti 1900: XXIII

⁴²⁶ Ivi: XLVIII

⁴²⁷ Ivi: 147

del libro, per noi quella in assoluto più significativa poiché prende in considerazione Dioniso ed il suo corteggio femminile. Il passaggio su cui si sofferma il poeta riguarda la differenza tra Apollo e Dioniso, il primo è «il musagete è il dio solare, la divinità della luce bugiarda e mutevole», il secondo è invece colui che «rivela agli uomini la maggiore verità sulla vita, è il dio più potente e più benefico, è il primo salvatore del mondo: ΣΩΤΗΡ⁴²⁸».

Tutta segnata in verde e con sottolineature a matita risulta la parte successiva, con la quale si conclude anche il libro. Vi si parla delle compagne di Dioniso che non vengono identificate con le Muse, ma con le Tiadi «di cui la danza frenetica esprime lo spasimo delle piante e il dolore degli uomini, la voluttà dell'amore e l'aspirazione alla morte, il maggior mistero e la suprema verità: la volontà di vivere⁴²⁹».

E' sulla sua copia della versione del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer che Conti fissa diversi appunti relativi al programma della *Beata riva*⁴³⁰, anche in relazione al concetto di "ritmo". La schopenhaueriana "volontà di vivere" quale radice noumenica del nostro io è costantemente presente all'estetica dannunziana: noi siamo volontà di vivere, un impulso irrazionale che ci spinge, malgrado noi stessi, a vivere e ad agire. Al di là del pensiero nietzscheiano, non ancora noto a d'Annunzio al tempo del *Piacere*, i protagonisti dei suoi romanzi e dei suoi drammi teatrali – dall'esteta Andrea Sperelli all'uomo d'azione e d'avventura Paolo Tarsis, testimoniano proprio quella che Conti definisce «la suprema verità: la volontà di vivere».

Le ultime righe del Trattato di Conti descrivono quindi l'irruzione delle Tiadi danzanti al suono di una musica che viene posta al vertice: figlia della Notte, ha origine nel momento in cui alle Muse apollinee succedono le Tiadi dionisiache, e mira a ricomporre la «totalità androgina». Il poeta sottolinea le parole "frenesia notturna, diventa deserta" e alla loro sinistra scrive "allora veramente la musica incomincia!".

Alla fine del testo annota, con le sottolineature indicate, che «l'anima della musica è nelle pause: è nei silenzii». Daniele Glauro, il Conti del *Fuoco*, rivolgerà a Stelio le stesse parole: l'essenza della musica «è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue⁴³¹».

3.2 Altre letture fondamentali per l'estetica dannunziana

Accanto alle letture che derivano a d'Annunzio dalla vivace atmosfera fiorentina, altre si rivelano fondamentali per l'elaborazione del repertorio mitologico del poeta ed in particolare per la sua concezione della figura della Ninfa.

⁴²⁸ Ivi: 247

⁴²⁹ Ivi: 248

⁴³⁰ Gibellini 2000, *La Beata riva*, *Introduzione*: XVII

⁴³¹ *Il Fuoco*: 359

3.2.1 *Mythologie de la Grèce antique* di P. Decharme

Prendiamo le mosse da un volume che affronta un discorso di carattere generale sulla mitologia: *Mythologie de la Grèce antique* di Decharme, presente nella biblioteca dannunziana in un'edizione Paris Garnier Frères, Libraires – éditeurs ed assegnato dal poeta alla sua Officina con il numero di repertorio F/2 87/A. L'anno di edizione del testo non è indicato, così il solo riferimento cronologico che desumiamo è quello dell' *avant-propos*: 15 febbraio 1884. Le davvero pessime condizioni con cui il libro si presenta testimoniano il lungo lavoro su di esso svolto dal poeta; molte pagine al suo interno risultano addirittura staccate e per questo la loro consultazione richiede grande cautela. Si tratta di un volume assai corposo, composto di quasi settecento pagine, attraverso il quale Decharme, al tempo professore di lettere presso l'Università di Parigi, ricostruisce in forma di manuale sistematico e corredato da molte illustrazioni, il complesso sistema della mitologia antica, suddividendone gli argomenti in quattro “libri”: Divinités du ciel, Divinités des eaux, Divinités de la terre, Les Héros.

Purtroppo tale libro non riporta alcun segno di lettura o alcuna annotazione per mano di d'Annunzio, come avremmo fortemente auspicato al fine di poter ricostruire le gerarchie d'importanza da lui eventualmente stabilite tra gli argomenti del testo. In assenza di tali indicazioni, il modo con il quale ci sembra più corretto prendere in esame il libro di Decharme è quello di ritenerlo tra i supporti più preziosi della scrittura di d'Annunzio che lo deve quindi aver considerato una sorta di “dizionario” della mitologia da tenere sempre a portata di mano e al quale ricorrere ogni qualvolta gli fosse sorto un dubbio o avesse dovuto effettuare una verifica su un determinato argomento. Il considerarlo alla stregua di un dizionario da consultare in modo continuativo e circoscritto al tema su cui il poeta stava scrivendo o riflettendo in quel momento, può fornire una ragionevole spiegazione allo stato di grande usura del testo, ma anche all'assenza di segni del poeta al suo interno. L'unico indicatore che ci rimane per misurare quali siano le parti del libro più consultate da d'Annunzio riguarda, eventualmente, la difformità delle condizioni in cui si presentano le sue pagine. Daremo notizia di tale aspetto senza però poterlo ritenere un parametro del tutto attendibile.

Il libro I, dedicato alle Divinità del Cielo, ovviamente, è il più lungo e si compone di ben quindici capitoli, diversi dei quali suddivisi a loro volta per argomenti; passa in rassegna tutte le figure degli dèi dell'Olimpo partendo da Zeus; di ognuno di essi racconta l'origine, le leggende mitologiche che riguardano il dio, i tipi di culto che gli vennero tributati, le rappresentazioni artistiche di cui è stato oggetto. Ampio spazio è riservato anche al *Cortège des Olympiens* che comprende figure quali le Ore, le Muse, Iris, Ganimede; alle Divinités secondaires (Sole, Luna, Pianeti, Stelle), ai Génies du feu (come Prometeo), ai Génies des orages et des vents, ed infine alle Divinités de la vie humaine.

In questo primo libro notiamo come la parte che si presenta più compromessa, con pagine staccate e quasi consunte, è quella relativa ad Apollo.

Il libro II, inerente alle Divinità d'Acqua, è il più breve e si suddivide in due soli capitoli: divinità del mare e di acqua dolce. Questa, che ci appare come la parte più danneggiata del testo, comprende anche una decina di pagine in cui d'Annunzio potrebbe aver appreso molto rispetto alle figure delle *Nymphes*. Decharme, infatti, propone un'articolata disquisizione attorno a tali creature citando come fonti l'Iliade, l'Odissea, nonché gli scritti di Pausania, Tucidide e Strabone, tre autori ben presenti a d'Annunzio, come egli stesso ci informa attraverso le pagine dei *Taccuini* sul viaggio in Grecia. Decharme racconta l'origine delle Ninfe quali figlie di Giove poi precipitate sulla Terra, qui penetrate fin nelle sue profondità e riapparso infine sotto forma di sorgenti zampillanti. Narra, quindi, come in Arcadia le Ninfe, proprio per questo loro legame con l'acqua, venissero messe in relazione con un rito religioso volto a scongiurare l'aridità del terreno. L'importanza di queste creature mitologiche emerge sin dall'*incipit* del ventesimo canto dell'*Iliade* perché, quando Giove convoca le divinità in assemblea solenne, anche le Ninfe accorrono e quando Ulisse viene deposto dai Feaci sulla riva d'Itaca, non lontano da quel luogo sorge il santuario delle Naiadi. Qui le Ninfe vivono in una grotta deliziosa al cui interno le api producono incessantemente un miele dolcissimo «et sur de grands métiers de roche les Nymphes tissent des voiles de pourpre, merveilleux à voir⁴³²». Decharme spiega come ancora nel suo tempo esistesse in Grecia l'analogia tra «le miel des abeilles» e «la qualité des meilleures sources, celles dont l'eau est la plus douce à boire⁴³³». Si tratta di suggestioni molto vicine a quelle proposte da Porfirio nel suo *De antro Nympharum* e che saranno ben presenti al d'Annunzio di *Alcyone*, basti pensare al *Fanciullo* in cui viene descritto il monte Imetto «roscido di miele» nelle cui forme si sente «la vita delle belle acque ondeggiare», ma anche al d'Annunzio dei romanzi; nel *Forse che sì*, infatti, Isabella Inghirami viene punta per ben due volte da un'ape in momenti topici della narrazione.

Un'altra similitudine viene quindi proposta da Decharme: «Et les étoffes purpurines que tissent les Nymphes ne sont-elles pas la traduction poétique des brillants effets de lumière dont se colore le cristal d'un ruisseau, glissant ou bondissant sur son lit de rochers?⁴³⁴». Nelle *Vergini delle rocce*, d'Annunzio delinea tre figure senza tempo prigioniere dell'*hortus conclusus* della tenuta di Rebusa in cui, al pari delle Ninfe di Decharme, esse tessono la trama della loro vita nel contrasto tra brillanti spruzzi di fontane e lunghi silenzi, anche d'acqua, consumandosi nell'attesa che Claudio Cantelmo scelga una di loro.

⁴³² Decharme n. d: 350-357

⁴³³ *Ibidem*

⁴³⁴ *Ibidem*

Tutto ciò che riguarda una sorgente limpida, un'acqua viva che corre mormorante sul fondo d'una valle, il rumore di un torrente che scende dalla montagna, tutto questo si pone in naturale sintonia con la leggenda delle Ninfe. Decharme le descrive come «vierges délicates, au corps d'une blancheur éclatante et d'une attrayante beauté, à la tête couronnée de fleurs printanières; vierges rieurs et sautillantes, amies des jeux et de la danse; vierges musicales qui font retentir de leurs chants l'écho des bois. L'harmonie naturelle des eaux où elles se jouent les rapproche ainsi du dieu Pan et surtout des Muses, qui sont de leur famille⁴³⁵». Inoltre, ed insieme a Tucidide è il *De antro nympharum* di Porfirio la fonte di Decharme, «elles devinrent les protectrices de la jeunesse à la verte et vigoureuse croissance, surtout celles des jeunes filles et des fiancées dont le nom grec (νύμφαι) est identique au leur, et qui, avant la cérémonie de l'hymen, ne manquaient jamais de se plonger dans l'eau de certaines fontaines sacrées. Cette eau donnait sans doute aux femmes le privilège de la fécondité et d'une longue jeunesse: en purgeant leur corps de toute souillure, elle leur assurait la santé⁴³⁶». Le Ninfe godono altresì di facoltà guaritrici e divinatorie fino a raggiungere lo stato di delirio profetico che le rende fate incantatrici, dotate di un irresistibile potere di seduzione che attrae chiunque si avvicini loro. La voluttà mortale di cui sono portatrici si esprime in Grecia attraverso la leggenda d'Hylas, il giovane annegato nell'abbraccio mortale delle Ninfe sulla cui vicenda, come vedremo, d'Annunzio torna più volte (si vedano ad esempio le due liriche su Hyla della *Chimera*).

Oltre alle Ninfe d'acqua Decharme descrive, anche se più brevemente, quelle che dimorano nei boschi e sulle montagne; negli spazi aperti tali creature vivono accanto agli déi pastorali Apollo ed Ermes, ma anche accanto a Pan e ai Satiri, loro compagni di gioco, che le inseguono soprattutto per dare sfogo ai propri ardori lascivi. Decharme distingue tali Ninfe in Oréades, Meliades, Dryades, Hamadryades e spiega come, pur non godendo del dono dell'immortalità, ad esse venga assegnata una lunghissima vita durante la quale si nutrono di ambrosia ed hanno il privilegio di danzare davanti agli dèi. Le pagine dedicate alla Ninfa terminano con il racconto della storia di Eco nelle versioni che l'autore della *Mythologie* riprende da Ovidio e da Pausania⁴³⁷.

Il Libro III, diviso in sei capitoli e dedicato alle Divinità della Terra ci interessa in relazione alle figure di Dioniso e di Pan. Constatiamo come la figura di Dioniso venga sviluppata da Decharme in modo più esteso rispetto alle altre. Lo scrittore la propone, infatti, attraverso alcuni sottocapitoli aventi a tema la Nascita ed infanzia del dio, le Leggende e il culto di Dioniso in Attica, le leggende dionisiache del mare Egeo, l'influenza asiatica sulla religione di Bacco. Proprio le parti inerenti a Dioniso e a Pan risultano le più danneggiate del Libro III.

⁴³⁵ *Ibidem*

⁴³⁶ *Ibidem*

⁴³⁷ *Ibidem*

Il quarto e ultimo libro riguarda gli eroi; è costituito da ben otto capitoli e da diversi sotto capitoli nei quali Decharme passa in rassegna le figure di Ercole, degli eroi tebani, delle leggende eroiche di paesi quali l'Attica, la Tessaglia, la Tracia e altre regioni ancora.

3.2.2 *La Renaissance di Walter Pater*

Un'opera che non potevamo non cercare all'interno della biblioteca dannunziana è il *Rinascimento* di Walter Pater, testo al quale abbiamo dedicato ampio spazio nei capitoli precedenti proprio per la sua centralità nella concezione estetica dannunziana. Nella biblioteca esiste una copia de *La Renaissance par Walter Pater*, traduction française par F. Roger-Cornaz, Payot, Paris, 1917, ma l'anno 1917 è decisamente troppo in là nel tempo per poter credere che quella sia stata la sola copia dell'opera posseduta da d'Annunzio. Questo stesso quesito se l'era posto anche la Marabini Moevs quando, in uno studio del rapporto tra il poeta e le estetiche di fine secolo, aveva messo in luce le frequenti analogie tra alcuni passaggi delle *Vergini delle rocce* e il saggio di Pater su Winckelmann. Proprio per i legami che ravvisa tra i due testi, la scrittrice ritiene «logico concludere che le annotazioni del poeta, posteriori al 1917 e cioè databili agli anni del Vittoriale, debbano ricalcare delle precedenti, apportate ad una copia della *Renaissance* consultata all'epoca della composizione del romanzo ed ora presumibilmente perduta⁴³⁸». La scrittrice afferma, inoltre, che «negli anni tardi D'Annunzio usava riprendere, segnare ed annotare testi che avevano avuto una funzione nella formazione del suo orizzonte artistico. Di conseguenza i segni di lettura sui libri della biblioteca dannunziana, anche se di data relativamente tarda, possono essere di primaria importanza⁴³⁹». Queste osservazioni risultano avvalorate da ulteriori legami tra l'opera di Pater e quella di d'Annunzio che metteremo in luce di qui a breve. E' probabile che il libro dell'intellettuale inglese fosse stato a tal punto assimilato dal poeta da renderlo agevolmente in grado, in un'epoca assai più tarda, di ripristinare al suo interno un sistema o, come sembrerebbe, più sistemi di segni. Immaginiamo quindi che d'Annunzio, dopo aver ampiamente fatto ricorso all'interno della propria opera ai suggerimenti pateriani, abbia riguardato con il senno del poi al *Rinascimento*, per ritrovare in questa sua rilettura, soprattutto la propria estetica. Tali segni di lettura lasciati a posteriori ci restituiscono, se così si può dire, un Pater certamente "più dannunziano".

Il libro si presenta con una copertina molto rovinata, riportante sul retro la sua assegnazione all'Officina del poeta, numero 77 I a/4. Deve aver rappresentato uno degli strumenti di lavoro più consultati da d'Annunzio, visto l'impressionante numero di segni presenti sulle sue pagine, che sembrerebbero risalire ad almeno tre sistemi di annotazione diversi, collegabili ai tre colori, matita,

⁴³⁸ Marabini Moevs 1976- nota (107): 47-48

⁴³⁹ *Ibidem*

rosso e blu che il poeta usa all'interno. Non c'è saggio del libro che non sia annotato: i segni vengono tracciati a volte a destra, altre a sinistra del margine del paragrafo, più volte entrambi i margini sono messi in evidenza attraverso un colore diverso per ciascuno dei due lati. Capita di trovare segni tracciati in modo sottile, a volte le linee invece si fanno assai spesse; altre volte i segni consistono in doppie o triple righe verticali, in altri casi ancora ci siamo imbattuti in quel segno che, più sopra, abbiamo definito "a pettine". Sono presenti anche diverse sottolineature di frasi, piegature di pagine e brevi iscrizioni di mano del poeta. Quali le caratteristiche, cosa contengono quei passaggi del testo di Pater sui quali d'Annunzio si sofferma con maggiore insistenza? Sicuramente egli dimostra particolare interesse per indicazioni di carattere stilistico ed estetico, come risulta dai segni di lettura che lascia già a partire dall' *Introduzione* di F. Roger-Cornaz, in cui usa il colore azzurro per mettere in luce come «la prose poétique» rappresenti «l'instrument littéraire le plus propre au monde moderne⁴⁴⁰» e la matita per la nota espressione «Tout art, dit-il, aspire constamment aux conditions de la musique». Queste due frasi, se così possiamo dire, "sono già" la poetica di d'Annunzio", come lo sono diverse altre che seguono quale «Toutes les époques sont égales, dit William Blake, mais le génie est toujours au-dessus de son époque». Un aggancio tra quest'ultima riflessione e la "specialità" della sua persona d'Annunzio sembra individuarlo sin da subito nel saggio inerente al primo degli artisti rinascimentali trattato da Pater, Pico della Mirandola. Il critico fornisce alcune coordinate biografiche su Pico, tra le quali informa della nascita dell'artista avvenuta nel 1463; proprio questa cifra diventa pretesto per il gioco compiaciuto del poeta che, con il colore azzurro, corregge il "4" in un grande "8", mutando così tale data nel proprio anno di nascita: il 1863. Inoltre egli, in questa stessa pagina⁴⁴¹, che risulta anche contrassegnata da un angolo piegato, sottolinea a matita la parte relativa agli spostamenti di Pico a Bologna e a Roma, dove era la madre ad inviarlo per approfondire gli studi. Chiara anche in questo caso l'analogia con le vicende biografiche del poeta.

D'Annunzio si dimostra attento ad ogni riferimento fatto da Pater a nomi di personaggi del mondo greco quali Platone, Erodoto, Pitagora, Omero nonché ai tanti passaggi in cui il testo si sofferma sulla descrizione delle qualità dello «spirito greco», sui caratteri e sulle opere della scultura greca, su ogni parola che Pater ha inserito direttamente in greco; ma d'Annunzio non tralascia di annotare neppure ogni indicazione pateriana inerente alle figure di Dante e dell'umanista Poliziano, a quelle di Dürer, di Goethe, di Hugo, di Mme de Staël e segna i due riferimenti riguardanti il Camposanto di Pisa, luogo che farà da sfondo al volo di Isabella-Ornitio e di Paolo Tarsis nel *Forse che sì*. Ricorrenti sono poi le annotazioni riflettenti particolari aspetti e qualità dell'animo umano quali «ardeur, indifférence, tristesse, mélancolie».

⁴⁴⁰ Pater 1917: 9

⁴⁴¹ Ivi: 84

Per quanto riguarda le presenze femminili, il *Rinascimento*, pur offrendone un numero limitato, ne delinea alcune tipizzazioni che risulteranno fondamentali per d'Annunzio il quale attingerà ad esse senza riserve per caratterizzare le protagoniste dei suoi romanzi. I segni di lettura del poeta affiancano puntualmente ciascuno dei riferimenti che Pater effettua in tale direzione.

In una delle *Due novelle francesi primitive, Aucassin et Nicolette*, compare Nicolette: «Elle est belle, fatale, étrangère; les pâtres la prennent pour une fée; elle connaît les simples, les vertus médicinales des feuilles et des fleurs⁴⁴²»; di lei Alcassino si innamora al punto da dimenticare i suoi doveri di cavaliere ed è per questo che la ragazza viene imprigionata. Nel momento in cui Pater descrive la fuga di Nicolette e proprio nelle parole che d'Annunzio annota in tale capoverso, avvertiamo un'aria di familiarità con taluni passaggi della *Giostra* di Poliziano. Al poeta interessa in modo particolare, il paragrafo che descrive l'agile e aggraziata figura di Nicolette-Simonetta Vespucci che, al pari di una Ninfa dei boschi, in modo leggiadro incede nella notte rischiarata dalla luna: «Les fleurs des marguerites, que ses pieds brisaient au passage et qui retombaient sur eux étaient toutes noires auprès de ses pieds et de ses jambes, tant était blanche la fillette⁴⁴³».

Altri particolari della femminilità sui quali d'Annunzio concentra molti segni di lettura, riguardano le figure di fanciulla predilette da Botticelli, così come vengono descritte da Pater. Non ci troviamo di fronte a creature spensierate e sorridenti, alla ricerca di umana solidarietà o comprensione; esse presentano, piuttosto, dei tratti che le pongono in una sorta di isolamento elitario, i loro volti sono pervasi da un'ombra impenetrabile e al tempo stesso inquietante che, in modo sotterraneo, rimanda a qualcosa di selvaggio, di indomito e indomabile. I personaggi femminili dannunziani presentano di frequente tratti analoghi a questi, ad iniziare dal comportamento della “preziosa” Elena Muti che senza dare spiegazioni al suo negarsi, sparire, riapparire, per l'intera durata del romanzo continua a muovere i fili dell'intrappolato Andra Sperelli. La più alta concentrazione di detti caratteri sembra incarnarsi nell'enigmatica figura di Isabella Inghirami, tenera fino alla commozione, spietata fino alla devastazione durante il suo inquieto e continuo muoversi tra le pagine del romanzo alla ricerca di un equilibrio interiore che le è negato. Lei, più di ogni altra creatura femminile dannunziana, risulta carica di quella «mélancolie ineffable» sottolineata con azzurro in “grassetto” dal poeta; i suoi tratti si presentano affini a quelli delle Madonne botticelliane che appaiono «attristés sans cesse par l'ombre que projettent sur eux les grandes choses auxquelles ils se refusent⁴⁴⁴». Questa stessa frase, ripetuta quasi identica verso la chiusura del saggio di Pater, viene nuovamente annotata a margine da d'Annunzio che, come in precedenza, sottolinea l'espressione «toutes les grandes choses auxquelles ils se refusent». Il paragrafo segnato comprende anche la frase «Ce mélange

⁴⁴² Ivi: 62

⁴⁴³ Ivi: 64

⁴⁴⁴ Ivi: 109

donne à son ouvre plus d'humanité véritable que n'en comporte généralement la peinture». A questo punto Pater, quasi per attribuire un volto al concetto da lui espresso, introduce la figura di Simonetta Vespucci che la tradizione collega alle sembianze assunte da talune Madonne e dalla dea dell'amore botticelliana. In questa prospettiva di unione tra sacro e profano, «la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese⁴⁴⁵» che appare nel secondo capoverso del *Piacere* mentre Andrea aspetta con impazienza il ritorno di Elena, acquista un significato più complesso, ma anche più comprensibile se a tale immagine femminile guardiamo come ad una possibile incarnazione della pateriana «vera indole dell'umanità⁴⁴⁶».

Ma è il saggio su Leonardo, uno dei più annotati della raccolta, a fornirci le indicazioni più preziose sui caratteri peculiari delle figure femminili dannunziane. Il poeta annota il passo in cui Pater afferma che Leonardo «qu'il apprit le secret d'approfondir, de retrouver les sources de l'expression jusque dans leurs retraites les plus cachées, de sentir la présence d'une puissance mystérieuse dans toutes les choses qui passaient par ses mains⁴⁴⁷» e in questo suo modo di operare «deux idées surtout le hantaient comme le reflet de chose qui, plus que toutes les autres, l'avaient impressionné: le sourire des femmes et le mouvement des eaux⁴⁴⁸». Una sintesi davvero sorprendente quella operata da Pater tra due enigmi, quello sotteso al sorriso delle donne e quello che governa il moto di grandi masse d'acqua. Una sintesi che incontra un d'Annunzio “naturalmente” predisposto a recepirla e che, annotando questo passo, voleva probabilmente segnalare un'analogia tra la sua infanzia e quella di Leonardo: già in quel periodo “fanciullo”, durante gli accecanti immoti meriggi, egli sognava la comparsa delle enigmatiche creature del mito a fianco delle invitanti acque della sua Pescara. Le donne che invadevano i suoi pensieri, proprio quali erano state le Ninfe che avevano mortalmente affascinato e ingannato Hyla, luccicavano di quell'indecifrabile sorriso di creature sfuggenti, belle di una bellezza complicata e labirintica in cui piacere e sofferenza, aspetti d'angelo e di demone, coesistevano in fascinosa compenetrazione. Il richiamo all'acqua fatto da Pater ha però anche un diverso significato sul quale d'Annunzio concorda dal profondo della sua natura: egli, in modo simile a Leonardo, ritiene che scienza e tecnica non siano inconciliabili con l'arte. Nella già citata intervista a Ogetti del 1895, d'Annunzio, tra l'altro, accusa i profeti di sventura di non aver tenuto conto che arte e scienza possono collaborare in modo proficuo. E parla di John Keats che pur scagliandosi contro la memoria di Newton, definito «il sapiente che distrusse la poesia dell'arcobaleno riducendolo a un prisma⁴⁴⁹», non ritiene che le facoltà dell'artista e dello scienziato siano inconciliabili. D'Annunzio, inoltre, affida agli artisti il compito di pervenire alla

⁴⁴⁵ *Il Piacere*: 5

⁴⁴⁶ Pater 2007: 70

⁴⁴⁷ Pater 1917:176

⁴⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁴⁹ Andreoli 2005a: 12

«ricomposizione dell'unità» tra termini che «sembrano escludersi – analisi e sintesi – sentimento e pensiero, imitazione e invenzione⁴⁵⁰».

Che ci riferiamo al sorriso di Leonardo o all'ineffabilità della melanconia botticelliana, la figura femminile soggetto ed oggetto delle fantasie umane e letterarie di d'Annunzio incarna quei tratti di ambiguità le cui coordinate vengono offerte al poeta proprio dalla lettura di Pater. Lo vediamo bene dai suoi segni di lettura, ad esempio da un punto di domanda grande mezza pagina che egli ha tracciato al margine destro delle frasi in cui Pater, facendo riferimento ad una poesia di Shelley, racconta della *Medusa* degli Uffizi, opera al tempo attribuita a Leonardo ed oggi ad un anonimo artista fiammingo. L'odierna edizione del *Rinascimento* porta traccia solo in nota dell'intercalare pateriano non più presente nel testo - «Ma è un soggetto che può ben lasciarsi ai bei versi di Shelley⁴⁵¹»-, frase di indubbio stimolo per un lettore ed ammiratore di Shelley quale d'Annunzio. Nel 1819 Shelley compone *On the Medusa of Leonardo da Vinci* e nei suoi versi emergono i caratteri della bellezza medusea:

L'orrore e la bellezza in lei sono divini [...]

Ma è più la grazia che l'orrore a volgere
lo spirito di chi la fissa in pietra [...]

la melodiosa tinta della bellezza, sparsa
attraverso il buio e il bagliore della pena,
umanizza e armonizza il tormento [...]

E, da una pietra accanto, un ramarro velenoso
scruta indolente in quegli occhi di Gorgone [...]

È la tempestosa grazia del terrore
È il volto divino di una donna
con un respiro di bellezza eterna

Nel *Piacere* l'immagine di Medusa appare in connessione con entrambe le figure di Elena e di Maria. Andrea Sperelli, infatti, conosce Elena Muti durante un pranzo offerto da sua cugina,

⁴⁵⁰ Bellonzi «Quaderni del Vittoriale luglio-ottobre 1982 34-35»: 149

⁴⁵¹ Pater 2007: 113

Francesca d'Ateleta. Osservando Elena, Andrea la paragona proprio alla testa di Medusa che si credeva essere stata dipinta da Leonardo:

«D'innanzi a quella volubilità incomprensibile, Andrea rimaneva ancor titubante. Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunziando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin nel profondo; uscivano dalle stesse labbra che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte. “Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori dal proprio mistero? Quanto nelle sue espressioni e manifestazioni entrava d'artificio e quanto di spontaneità?”⁴⁵²»

Nel Libro II Maria Ferres, all'interno delle pagine del suo diario nomina più volte Percy Shelley: «un poeta ch'egli ama⁴⁵³», «poi ho letto qualche brano dell'*Epipsychidion* di Percy Shelley⁴⁵⁴», «come nella poesia di Percy Shelley ciascuno stagno pareva essere un breve cielo...⁴⁵⁵», «nel libro di Percy Shelley, alla fine di una strofa, ho inciso con l'unghia due versi⁴⁵⁶». Inoltre Maria paragona le nuvole di un cielo notturno alla chioma di Medusa:

«Una striscia di nuvole attraversa lo spazio, dall'uno all'altro orizzonte, frastagliata, contorta, più nera del cielo, simile alla capigliatura tragica di una Medusa⁴⁵⁷»

Nei versi della *Chimera* l'immagine del mito ritorna con queste parole:

Ne la bocca era il sorriso
fulgidissimo e crudele
che il divino Leonardo
perseguì nelle sue tele⁴⁵⁸

Ricordiamo, inoltre, che è del 1878 la *Medusa* di Arnold Böcklin: «un settentrionale che ha allucinazioni nostalgiche del mondo mitiche⁴⁵⁹», come lo definisce d'Annunzio nel Taccuino XXXVI quando, nel 1900, visita il museo di Basilea. In tale Taccuino il poeta ci restituisce

⁴⁵² *Il Piacere*: 47

⁴⁵³ Ivi: 202

⁴⁵⁴ Ivi: 209

⁴⁵⁵ Ivi: 215

⁴⁵⁶ Ivi: 225

⁴⁵⁷ Ivi: 200

⁴⁵⁸ *La Chimera*: 467

⁴⁵⁹ *Taccuini*: 389

importanti annotazioni sulla sua concezione del mito e sul suo modo di intendere la bellezza femminile. Egli afferma che a Böcklin

«la visione della Bellezza» è «negata. Le sue donne sono brutte. Non hanno se non un'anima mediocre. [...] nel Sogno della Vita la donna che stringe il fascio di fiori è informe senza alcuna nobiltà – I due fanciulli che scherzano nel rivolo sono senili, figli di vecchio. L'acqua, il divino elemento, non ha nessun palpito. [...]

Nella Calypso la donna ha l'aspetto di una corista da melodramma. [...]

Nella Fontana di Jouvence i nudi sono timidi. [...]

V'è sempre l'aspirazione, e non la sensazione RESA. [...]

Così nel triste ritratto di Würtemberger, vestito a lutto

La donna dal velo verde e dal mazzolino di viole – orribile

Nessuna aria di famiglia con le grandi tentatrici e rivelatrici dell'arte – Un gesso annerito – le mani linfatiche, gonfie, senza espressione – l'attitudine leziosa e comune, da oleografia –⁴⁶⁰ »

Se questi sono i caratteri della femminilità che fanno parlare a d'Annunzio di «fama usurpata» a proposito di Böcklin, il poeta mette in luce un aspetto analogo a questo attraverso le sue sottolineature al saggio di Pater. Lo scrittore inglese pone in relazione la seconda parte del Faust di Goethe che, secondo il suo parere, «n'est guère qu'un amas de science presque dépourvu de tout caractère esthétique» e Leonardo per il quale «la distinction est absolue, et, dans ses moments de *bien-être*, son alchimie est infaillible: l'idée devient soudain forme et couleur; de son mysticisme nébuleux, il ne reste qu'un mystère gracieux et adouci; et la peinture charme les yeux dans le temps même qu'elle satisfait l'âme⁴⁶¹». Questa è la singolare bellezza che caratterizza i disegni di Leonardo. Le “belle” di Leonardo sono:

«filles d'Hérodiade avec les coiffures extraordinaires, nouées et pliées si étrangement pour mieux mettre en valeur le délicat ovale du visage, ces femmes ne sont ni de la famille chrétienne, ni de la famille de Raphaël. Elles sont des voyantes; et, par elles, comme par de délicats instruments, on perçoit les forces plus subtiles de la nature, leurs divers modes d'action, tout ce qu'il y a de magnétique en elles, toutes ces conditions délicates qui rendent les choses matérielles capables de cette opération subtile qui les rend spirituelles et que ne peuvent observer que les nerfs les plus raffinés et le toucher les plus pénétrant: c'est comme si, à de certains moments révélateurs, nous surprenions ces forces de la nature dans leur travail sur la chair humaine. Nerveuses, électriques, toujours défaillant on ne sait de quelle inexplicable défaillance, les femmes de Léonard semblent, assujetties à des conditions exceptionnelles, et ressent

⁴⁶⁰ Ivi: 389 - 390

⁴⁶¹ Pater 1917: 190

dans l'air des influences imperceptibles aux autres; elle deviennent, pour ainsi parler, des réceptacles de ces influences, qu'elles nous font éprouver à notre tour, comme par une chaîne⁴⁶²»

La bellezza leonardesca, inoltre, ed in questo carattere può venire accostata a quella botticelliana, presenta uno spiccato carattere di androginia di cui la *Gioconda* incarna il più sublime degli esempi:

«La *Joconde* est, dans le sens le plus absolu de cet mot, le chef- d'œuvre de Léonard, l'exemple le plus révélateur de la manière de penser et de travailler. Elle est plus « suggestive » qu'aucune autre oeuvre d'art, sauf la *Melancholia* de Dürer. Aucun symbolisme indigeste n'en trouble le mystère atténué et gracieux. Tout le monde connaît le visage et les mains de cette femme assise sur une chaise de pierre, dans un cirque de rochers et éclairée comme d'une pâle lumière sous-marine⁴⁶³»

Accanto ai saggi di Pater su Botticelli e Leonardo, anche quello sulla Scuola di Giorgione merita una menzione da parte nostra, non perché ci restituisca ulteriori particolari sulla figura femminile, ma perché i segni di d'Annunzio si concentrano sulle riflessioni fatte dal critico inglese a proposito delle qualità della musica, cui tutte le altre arti si ispirano. Dove c'è acqua e musica prendono vita i momenti di diporto, e dove acqua, musica e diporto si uniscono le Ninfe non possono che iniziare le loro flessuose ed antiche danze.

Quanto l'estetica pateriana sia stata centrale nella riflessione di d'Annunzio è testimoniato anche dalla presenza nella Biblioteca del Vittoriale [Apollino, II, 22] del volume di Laurent Raymond, *Etudes anglaises*⁴⁶⁴, che comprende, tra gli altri, un approfondito capitolo su Walter Pater, con numerosi angoli piegati e segni di lettura di d'Annunzio. L'interesse manifestato dal poeta per tale saggio pubblicato nel 1910 mentre, lo ricordiamo, la copia de *La Renaissance* presente al Vittoriale è del 1917, ci sembra un'ulteriore conferma dell'ipotesi avanzata dalla Marabini Moevs in base alla quale «le annotazioni del poeta, posteriori al 1917 e cioè databili agli anni del Vittoriale, debbano ricalcare delle precedenti, apportate ad una copia della *Renaissance* [...] ora presumibilmente perduta⁴⁶⁵».

Il saggio di Laurent passa in rassegna l'intera opera del critico inglese, a partire dai suoi studi sul *Rinascimento*, continuando quindi con *Mario l'epicureo*, gli *Imaginary Portraits*, *The child in the house* and i *Greek studies*, pubblicati postumi. I segni di lettura di d'Annunzio, ancora una volta, riguardano soprattutto considerazioni di natura estetica quali: «être présent à cet instant unique, augmenter le nombre de ces instants, de telle sorte que la perfection, que la beauté soient toujours à

⁴⁶² Ivi: 193-194

⁴⁶³ Ivi: 204

⁴⁶⁴ Laurent 1910: 139-258

⁴⁶⁵ Marabini Moevs 1976- nota (107): 47-48

notre portée»; oppure concernono i passaggi in cui viene ribadito il ruolo fondamentale di Pater nel clima intellettuale *fin de siècle*: «Il y a des foyers où de grands feux sont allumés, des feux qu'alimentent tous les hommes; il y a des cœurs qui contiennent le battement de tous les cœurs. Tâchons à recevoir les flammes de ces foyers, à battre du même rythme que ces cœurs. Ils appartiennent à des héros, qu'ils aient nom Euripide, César ou MichelAnge. Mais en fait c'est l'art qui, le plus souvent, les crée. “L'art, en effet, ne prétend qu'à accroître la qualité de la vie, et cela avec désintéressement⁴⁶⁶».

Nella parte che Raymond dedica alla *Renaissance*, a sinistra del paragrafo: «Étudiera-t-il Praxitèle et sa mollesse ionienne, ou Sapho et l'Éole des îles, ou le comique d'Aristophane, ou Plotin et le néo-platonisme d'Alexandrie⁴⁶⁷», il poeta sottolinea la parola «Praxitele» e vi scrive accanto «Hermes». Segna e sottolinea, inoltre, i passi su Dioniso e su Apollo; i riferimenti a Shelley, Michelangelo, Cimabue, della Robbia. Proprio dall'insieme della visione pateriana «vient la flamme incessante de son style, ce constant appel à l'émotion, ce style “lourd de parfums”. A côté de détails précis, minutieux, s'attardant pour décrire, à la manière de Spencer, de Coleridge, et de Keats, des mots vulgaires, courants, reprennent tout leur sens⁴⁶⁸».

3.2.3 *Poèmes et Ballades* di Swinburne

Il raffinato decadentismo che emana dalle pagine di gran parte dell'opera dannunziana attinge molti dei suoi spunti e motivi alle riflessioni degli scrittori inglesi Pater, Swinburne e Wilde. «La conoscenza degli inglesi» diventa «figura costitutiva per l'educazione di D'Annunzio alla vita moderna, alla poesia moderna, a un modo particolare di conoscenza dei processi analogici condotti fino all'esercizio del gioco. E D'Annunzio stesso confermerà tale ipotesi. Carducci [...] nel 1880 in alcuni avvertimenti *privati* [...] aveva dato ad un giovane alcuni consigli; e, tra essi, guardare soprattutto agli inglesi, *massime agli inglesi*⁴⁶⁹».

In certo modo d'Annunzio «è allo stesso tempo il Byron, il Pater e lo Swinburne italiano. Le principali caratteristiche di questi tre scrittori si trovano in lui, per echeggiare le parole di Machiavelli sul magnifico Lorenzo “quasi con impossibile congiunzione congiungente”⁴⁷⁰». D'Annunzio, nel pensiero di Mario Praz, «è stato il primo» a portare in Italia «la Bisanzio anglo-francese della fin del secolo⁴⁷¹».

⁴⁶⁶ Laurent 1910: 154

⁴⁶⁷ Ivi: 149

⁴⁶⁸ Ivi: 234

⁴⁶⁹ Anceschi 1976: 78-79

⁴⁷⁰ Weiss 1968: 470

⁴⁷¹ Praz 1996: 225

Queste considerazioni ci conducono verso quella che consideriamo l'ultima tappa d'obbligo all'interno della biblioteca dannunziana ai fini del nostro studio attorno alla figura femminile in d'Annunzio: la ricerca dei libri di Swinburne, il poeta nei confronti del quale egli più volte esprime la sua incondizionata ammirazione e che incontra per la prima volta, ancora studente del Cicognini, in quell'edizione delle *Odi barbare* regalatagli dal padre. L'estesa nota prefativa di Giuseppe Chiarini all'opera di Carducci menzionava infatti, tra gli altri, l'*Hyperion* di Keats, l'*Adonais* di Shelley, l'*Hymne to Proserpine* di Swinburne, nomi ed opere che, anche grazie alla mediazione dell'amico Angelo Conti hanno poi assunto un ruolo centrale nella poetica di d'Annunzio.

Swinburne nelle *Odi* manifesta il suo debito di riconoscenza verso Shelley, omaggio che, come abbiamo visto, viene ripreso sia da Pater nel saggio su Leonardo ("i bei versi di Shelley") sia in diversi punti della poesia e della prosa dannunziana. Fu Pater, afferma Praz, a fare la grande scoperta, a leggere, cioè, la storia della donna fatale nel celebre sorriso della Gioconda.

Una lettera di Swinburne indica quale sia invece, secondo lui, la provenienza del famoso pezzo di Pater su Monna Lisa. Scriveva il poeta l'11 aprile del 1873 a lord Morley:

«Io ammiro e gusto l'opera di Pater [cioè gli *Studies in the History of the Renaissance*, 1873] così cordialmente che mi perito di riferire come dicendogli io una volta ad Oxford del conto che io e Rossetti facevamo dei suoi primi saggi nella *Fortnightly*, egli rispondesse che riteneva quei saggi ispirati intieramente dall'esempio della mia opera nello stesso genere⁴⁷²»

Dalla triade inglese "Shelley, Swinburne, Pater" d'Annunzio deriva la sua concezione della *femme fatale*; Praz, nella *Belle dame sans merci*, ma anche nel *Patto col serpente*, individua proprio la figura della *femme fatale* quale punto di intersezione del rapporto tra d'Annunzio e Swinburne ed afferma che tale immagine viene al poeta inglese da una rielaborazione del modello romantico rintracciabile soprattutto in Coleridge e in Keats e, prima di loro, apparso nelle vesti di fasciose seduttrici, di tentatrici diaboliche o addirittura di monache sanguinanti, nei castelli e nelle abbazie del romanzo gotico. La donna fatale di Swinburne, bella, perversa, grondante sensualità tenebrosa, inseparabile dall'idea della sofferenza e della morte, risente anche di letture francesi - all'insegna del Divin Marchese⁴⁷³ - e si definisce ulteriormente attraverso l'opera poetica e pittorica dei preraffaelliti. Ne risulta un tipo di donna fatale «più penetrato d'estetismo e d'esotismo, il tipo che sorge con Gautier e Flaubert, ha pieno sviluppo in Swinburne, da cui, poi, passa a Walter Pater, a Wilde, a D'Annunzio, per dare solo alcuni dei nomi più rappresentativi⁴⁷⁴». E' stato poi d'Annunzio

⁴⁷² Ivi: 215-216

⁴⁷³ Ivi: 85-164

⁴⁷⁴ Ivi: 175

a presentare ai lettori italiani, «in quel *Poema paradisiaco*, [...] la donna fatale adunante in sé tutta l'esperienza sensuale del mondo, reincarnazione di Elena e di Saffo: Pamphila, figura tolta di peso dalla "Tentation de Saint Antoine" del Flaubert⁴⁷⁵». A dare le connotazioni sadiche al personaggio risulta determinante l'influsso dello Swinburne di *Poems and Ballads*, ma, secondo Praz, d'Annunzio «non ha né la certezza né la capacità di autoironia di Swinburne⁴⁷⁶». Inoltre Quinn sottolinea come «the men in D'Annunzio's works reacted with hatred to their involuntary devotion to this soul-destroying vampire⁴⁷⁷».

Ben undici sono le opere del poeta romantico inglese che all'interno della biblioteca dannunziana testimoniano l'interesse di Annunzio per il pensiero di Swinburne:

- quattro copie di *Chants d'avant l'Aube* tutte edite a Parigi nel 1909, di cui una con dedica al poeta da parte del traduttore Gabriel Mourey è nell'Apollino, XVI, 2/A, una nel Pianerottolo Studio, XLV, 17/A, un'altra nel Pianerottolo Studio, XLI, 12/A con diversi segni del poeta; ma la copia più importante è quella che egli tiene nella sua Officina F/2, 4/A), che risulta fittamente annotata, con angoli piegati, e che contiene un cartiglio con nota autografa;
- una copia di *Chastelard*, Paris, 1910 nella Stanza del Monco, XLVIII, 37/A con diversi segni di lettura e angoli piegati;
- tre copie di *Poèmes et Ballades* uscite a Parigi con date ed edizioni diverse e conservate dal poeta in sale diverse del Vittoriale: una nella Stanza della Cheli, parete ovest, IV, 5/A è del 1891 e contiene segni di lettura del poeta; un'altra, ex libris Gabrielis, nella sala del Mappamondo è senza data, l'ultima nel Pianerottolo studio XLV, 35/A è del 1909;
- tre copie di *Nouveaux Poèmes et Ballades*, Paris : due del 1903 sul Pianerottolo studio, XLI, 37/A, XLI, 38/A ed una del 1902, nella Stanza della Cheli, parete ovest, IV, 4/A, riportante parecchi segni di lettura.

Tra queste opere di Swinburne, abbiamo concentrato la nostra analisi sulle due che riteniamo più significative in riferimento alle suggestioni che da esse d'Annunzio ha ricavato sulla figura della *femme fatale*: *Poèmes et Ballades*, Stanza della Cheli, parete ovest, IV, 5/A e *Nouveaux Poèmes et Ballades*, Parigi, 1902, Albert Savine éditeur, entrambe riportanti segni di lettura del poeta.

1. *Poèmes et Ballades*, 1891, Stanza della Cheli, parete ovest, IV, 5/A.

Già sul foglio di guardia anteriore di *Poèmes et Ballades*, Stanza della Cheli, parete ovest, IV, 5/A, sono presenti alcune annotazioni autografe del poeta ed una data che testimonia come il libro di

⁴⁷⁵ Praz 1968: 411

⁴⁷⁶ *Ibidem*

⁴⁷⁷ Quinn 2005: 206

poesie sia stato consultato e annotato dal poeta fino ad un'epoca molto tarda. Troviamo scritto infatti:

“*Violante . I.*

La coppia – l'Americana di neve - la Creola d'oro bruno... la coppia sàffica...27.VII. '918”

“*Sono stanca*

di esser bianca”

gobelef

Provare a ricostruire il senso compiuto di queste parole richiederebbe un minuzioso lavoro di analisi e di confronto, ma le tracce di lettura lasciate da d'Annunzio ci permettono di trovare un intuitivo riferimento quantomeno a quel “sono stanca di esser bianca” che più da vicino interessa la nostra ricerca. Infatti, scorrendo le righe delle pagine con angoli piegati, tra i versi della poesia *Anactoria*, troviamo che ad un certo punto Saffo rivolge alla fanciulla amata dei pensieri carichi di stanchezza:

«Je suis las de toutes tes paroles et de tes étranges et douces guises, - de toutes les brûlantes nuits d'amour et de tous les jours, - et de tous les baisers brisés salés comme l'eau de mer – que les lèvres frémissantes mouillent d'un vin mêlé d'eau, - et des yeux plus bleus de toutes ces heures cachées – que le plaisir remplit de larmes et nourrit de fleurs, - brûlants au cœur d'un feu qui transperce à moitié, - mais dont le blanc est semblable à une fleur cerclée de bleu⁴⁷⁸»

Per quanto riguarda poi l'aggettivo “bianca” i riferimenti in tal senso sono molteplici nell'ode *Anactoria*, non solo dove il bianco viene espressamente indicato, ma soprattutto dove esso si ricava in contrapposizione alla forte presenza non del nero, ma del rosso, colore molto più legato alla dimensione violenta e carnale che un amore possessivo e totalizzante può assumere. Così se le spalle vengono definite «più bianche di un bianco vello», se esiste il richiamo alla «spuma pallida», alla «pallida sabbia slavata», ai «bianchi fiori», al «divenire più pallidi», ai «prati che indossano gigli», molteplici sono i riferimenti al rosso: occhi «fervidi come il fuoco», «il sangue mi si rafforza», «fiamma bruciante», «come vino bevevo le tue vene», «spuma fiammeggiante tra le tue labbra», «fuoco sfavillante», «rosa nata da un solo sangue con te» e diversi altri esempi simili. Nella *femme fatale* dannunziana *Pamphila* del *Poema paradisiaco* quella stanchezza “di esser bianca” annotata dal poeta ritorna attraverso più espressioni quali: «poi che la donna è impura e la sua piaga / eterna», «nel suo letto sul trivio ove il bisogno / immondo trasse gli uomini», «Ne le sue membra impure», «da le sue labbra impudiche», e nuovamente «Ne le sue membra impure». Sono presenti, inoltre,

⁴⁷⁸ Swinburne 1891: 78 - 79

contrasti tra il «più ricco sangue / e il suo pallore» e connotazioni quali «la mano esangue», «mani in cui gli unguenti / creato avranno un soprannaturale / candore».

Anactoria si configura come il testo poetico di Swinburne le cui suggestioni risultano con più frequenza presenti sia nella poesia come nella prosa dannunziana: tale ode «condensa i motivi della trasgressione e dell'ambiguità sessuali, dell'amore come sofferenza e distruzione di una divinità e di una natura sostanzialmente malvage e sadiche⁴⁷⁹». «Sadismo, “abolire i divieti”, rivolta contro la divinità, e, infine, “ebrietà panica⁴⁸⁰» sono ad esempio tutti gli stadi di un processo che dalla figura di *Anactoria* passano a quella di Isabella Inghirami, l'instabile serpentina protagonista del *Forse che sì*.

Il poeta, oltre a quelli che abbiamo commentato in *Anactoria*, lascia segni di lettura anche in altre liriche di *Poèmes et Ballades*. In *Hermaphroditus*, l'eterno fanciullo d'Annunzio che si diverte a giocare sottolinea la data posta in calce, “marzo 1863”, che è la sua stessa data di nascita e quanta ammirazione il poeta provi per la figura di Ermafrodito lo vedremo nel prosieguo. In *Érotion*, poi, troviamo la prima pagina con l'angolo piegato, e lo stesso accade nella prima e terza pagina di *Saffo*; invece la terza e l'ultima pagina di *Hesperia* sono contraddistinte da un mugheto seccato; *Le masque de la reine Bersabe* riporta un angolo piegato in seconda pagina; un segno “x” accanto al capoverso che inizia con «secundus miles (Paganum quidam)» e accanto alle parole di re Davide: «Et percutiat eum in capite»; segnate anche le parole di Natham il profeta: «Yeux fussent tristes – de l'amour qu'ils avaient à cacher» ed infine «Hic Diabolus capiat eum». Anche in questo caso constatiamo quanto l'espressione malinconica degli occhi non smetta di affascinare d'Annunzio. In *Pamphila*, in riferimento alle due figure delle *femme fatale* Elena e Saffo, il poeta usa per ciascuna di esse l'identica espressione: «negli occhi suoi nemi di cose oscure».

Nell'autunno del 1893 appariva nel «Mattino» la collana di sonetti dannunziani sulle adultere, poi inclusa nell'*Intermezzo* del 1894. La sfilata di lussuose adultere proposte dal poeta richiama quella delle *Princesses* di Banville, opera edita a Parigi nel 1874 che, a sua volta, presenta molti aspetti della sfilata descritta nel *Masque of Queen Bersabe* di Swinburne.

2. *Nouveaux Poèmes et Ballades*, Parigi, 1902, Stock éditeur, Traduction d'Albert Savine, Stanza della Cheli, parete ovest, IV, 4/A.

Per quanto riguarda *Nouveaux Poèmes et Ballades*, questa raccolta sembra più interessare d'Annunzio per l'Appendice III, *Notes sur des Poèmes et des articles des revue* in calce alle poesie, che per le poesie stesse. Per avere un'idea di ciò segnaliamo che riportano segni di lettura le pagine

⁴⁷⁹ Billi 1990: 133

⁴⁸⁰ Praz 1996: 242

290, 293, 294, 295, 296, 297, 302, 303, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318 delle note e che le pagine con angoli piegati sono le 290, 294, 299, 303, 304, 308, 316, 317 sempre delle note. Nei testi delle odi, invece, troviamo un unico segno di lettura e due pagine con angoli piegati.

D'Annunzio presta attenzione alle note su *Anactoria*, ad esempio laddove Swinburne afferma:

«La note dominante que j'avais adoptée avait été touchée longtemps avant par Sapho. Nous autres Anglais, nous apprenons, nous sommes forcés, par des punitions, à apprendre, à analyser, à répéter, comme écoliers, les vers immortels, incomparables de cette suprême poétesse...⁴⁸¹»; «Les vers qui restent d'elle sont le terme suprême, la perfection définitive de l'art poétique⁴⁸²».

D'Annunzio, attraverso i suoi segni di lettura, si dimostra molto interessato anche ad affermazioni di natura estetica quali :

«Il n'y a rien de plus charmant, et il n'y a rien de plus célèbre dans la dernière période de l'art hellénique, que la statue d'Hermaphrodite⁴⁸³». Il richiamo all'arte ellenica e al fascino del dio figlio di Ermes e di Aphrodite non sfugge al poeta; nello stesso modo egli non tralascia di sottolineare la riflessione di Swinburne a proposito della condizione di profonda solitudine del genio creatore, una solitudine che lo eleva rispetto alla piattezza della sensibilità comune: «La mélancolique et subtile morale de ce mythe, que j'ai voulu indiquer dans mes mers, es que la perfection une fois atteinte en tous sens est une chose désormais stérile au point du vue de l'utilité ou de la fécondité, tandis que la beauté partagée entre l'homme et la femme, - chose inférieure et imparfaite - peut servir à tous les buts de la vie [...] La supériorité, c'est la solitude⁴⁸⁴». Nel *Taccuino IX* del 1896 d'Annunzio annota di una sua visita a Murano in cui, sotto un piccolo portico, vede due porte ; su una delle due, da cui esce un mormorio di preghiera, legge la scritta *Domus mea, domus orationis*; «sull'altra è scritto *O Beata Solitudo! O Sola Beatitudo! Elongavi fugiens, et mansi in solitudine*⁴⁸⁵». Si tratta di un concetto che non ci pare così lontano da quello della melancolia dell'uomo di genio raffigurato da Dürer nel 1514 nel suo grande angelo corrucciato e che diventerà di centrale importanza durante la scrittura del *Fuoco*.

Diverse altre potrebbero essere le opere da prendere in considerazione all'interno della biblioteca del poeta per approfondire la tematica della figura femminile dannunziana, ma noi decidiamo di interrompere la nostra ricerca al punto in cui ci sembra di averne fornito almeno le coordinate essenziali. Vogliamo però concludere questa parte con una curiosità: la ricerca della parola “ninfa” o “nympha” all'interno del catalogo bibliografico restituisce un unico risultato: il *Ninfale fiesolano* di

⁴⁸¹ Swinburne 1902: 293

⁴⁸² Ivi: 296

⁴⁸³ Ivi: 308

⁴⁸⁴ Ivi. 310

⁴⁸⁵ *Taccuini*: 122

Boccaccio in un'edizione del 1884, l'etichetta ex libris Gabrielis, senza segno alcuno di lettura da parte del poeta.

III° Capitolo

FIGURE DANZANTI NELL'OPERA DI D'ANNUNZIO

1. «THE THINKING BODY»

Un flusso incontenibile di aspirazioni, idee, immagini, trasfigurazioni, perversioni, rimpianti, contrassegna in modo indelebile l'universo artistico degli ultimi decenni di fine Ottocento. In questo periodo, caratterizzato dalla presenza inquietante e diffusa di un sentimento di insoddisfazione per le condizioni presenti, acuito dalla convinzione che «in tempi passati e possibilmente in luoghi diversi uomini migliori avessero saputo vivere in maniera migliore⁴⁸⁶», gli intellettuali *fin de siècle* guardano ai grandi esempi del passato. Ghirlandaio, Botticelli, Leonardo, Giorgione: questi, lo abbiamo visto, sono alcuni dei principali nomi che anche d'Annunzio annovera tra quegli «uomini migliori» in quanto, attraverso la loro arte, essi hanno saputo trasformare non solo il loro presente, ma il futuro dell'umanità, ogni concezione di stile, di armonia, di bellezza, di ideale e fattiva collaborazione tra arte e scienza. Sono stati tali artisti, inoltre, a riportare in vita, dopo un lunghissimo periodo di oblio, quegli dèi del mito che avevano reso grande ed unica la civiltà della Grecia antica, restituendo ad essi la libertà di rinascere lungo le vie della Firenze medicea.

All'interno della tematica del ritorno degli dèi, abbiamo già mostrato come Warburg considerasse l'agile figura della Ninfa del Ghirlandaio in Santa Maria Novella una dea pagana che l'avvento del cristianesimo aveva costretto ad un forzato esilio; verso la fine del Quattrocento la fanciulla, nuovamente libera, aveva finalmente potuto fare la sua conturbante irruzione in una scena di devozione cristiana. Ci sembra probabile supporre come i fedeli, riuniti in preghiera nella Cappella Tornabuoni, non riuscissero a distogliere lo sguardo dalla leggiadra immagine femminile perché lei sola, tra le moltissime figure dell'affresco, costituiva la “differenza”; la vitalità del suo passo leggero e quasi danzante, infatti, al pari di un'onda sembra risalire a movimentare il suo corpo e a rendere fluttuanti le sue vesti, mentre tutte le altre figure attorno si mostrano compassate, stabili, monotone. Ciascuna di esse si presenta con un'espressione diversa in volto ma, in una visione d'insieme, i loro corpi appaiono statici, e questo li rende inefficaci a significare qualcosa di diverso dall'implicita volontà di mantenere lo *status quo*; solo la Ninfa, nell'inquietudine trasmessa dal suo ondeggiare, appare animata dal desiderio di un vento nuovo che intervenga a movimentare la piattezza del consueto orizzonte.

Sul tema del «thinking body» femminile Kermode, nel suo *Romantic image*, svolge una illuminante riflessione; in tale saggio l'autore indaga attorno al ruolo dominante dell'immagine nella poesia moderna, assumendo ad emblema della sua analisi l'immagine del corpo femminile in

⁴⁸⁶ Marabini Moevs 1976: 13

movimento, in particolare quello della figura danzante («the Dancer»). «In women, as in poems», egli afferma, «the body as a whole must be expressive; there should be no question of the mind operating independently of the whole body. In a sense the body does the thinking⁴⁸⁷». Le proporzioni del corpo, il suo movimento, il significato che tale movimento trasmette «are not intellectual properties, but belong to that reality of the imagination which is a symbolic reality. The beauty of a woman, and particularly of a woman in movement, is the emblem of the work of art or Image⁴⁸⁸». Il punto di partenza delle riflessioni di Kermode sono le “danzatrici” di Yeats nella cui poetica il concetto del culto «of the speaking body and the face devoid of intellectual meaning» viene ad assumere importanza centrale. Il poeta irlandese sceglie lo scritto di Pater su Monna Lisa per fare di questa figura l'emblema «of both the *Paysage intérieure* and the concreteness of modern poetry»: «“The Lady Lisa, says Pater, might be the embodiment of old fancy; she is nevertheless “the symbol of the modern idea”, which is “of humanity wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life”⁴⁸⁹». Kermode ritiene oltremodo interessante che una figura femminile con una «passionless face» come quella della Gioconda, possa per Yeats assurgere ad un ruolo tanto elevato. Così, se è possibile che un viso come quello di Monna Lisa, quasi freddo ed avvolto in un mistero impenetrabile, venga considerato quale emblema dell'espressività, tanto più potrà essere possibile che il corpo della danzatrice, attraverso il mistero del suo linguaggio figurato, diventi il simbolo della più perfetta unione di «body and soul⁴⁹⁰». Lo stretto legame che Yeats instaura tra arte e vita, lo conduce, inoltre, ad estendere la sua concezione di «thinking body» all'immagine concreta di Maud Gonne, ossessivo *Leitmotiv* della sua esistenza, di cui, tra l'altro, scrive: «her face, fused, unified and solitary, the face of some Greek statue, showed little thought, her whole body seemed a masterwork of labouring thought⁴⁹¹».

Una cosa molto simile era accaduta anche a Warburg quando agli Uffizi aveva incontrato per la prima volta Mary, la sua futura moglie; egli, infatti, nella leggiadra figura della giovane, aveva visto un'incarnazione della Ninfa rinascimentale. Questo suo “riconoscere” più che conoscere Mary non ha molto a che fare con il trovarsi di fronte ad un viso rassomigliante ad un altro viso perché per Warburg, come per Yeats, e in fondo anche per noi, la Ninfa è soprattutto la sensualità di un corpo ondeggiante che traspare tra veli leggeri. Sostanzialmente, si tratta di una creatura cui non è possibile attribuire un volto, perché è attraverso il suo corpo che ella si presenta, si fa riconoscere, si esprime, si offre, sfugge, viene inseguita. “Pensa”, soprattutto, ed è questo che rende il suo potere seduttivo terribilmente pericoloso per l'uomo. Nel mito, anche ad Apollo accade qualcosa di simile

⁴⁸⁷ Kermode 2002: 64 – 65

⁴⁸⁸ Ivi: 69

⁴⁸⁹ Ivi: 76

⁴⁹⁰ Ivi: 70

⁴⁹¹ Ivi: 66

quando, alla ricerca di un luogo ove insediare il suo santuario, egli chiede consiglio proprio alla seducente ninfa Telfusa, custode di una fonte dalle belle acque. Lei risponde al dio ingannandolo e facendolo proseguire oltre. Il punto di vista di Kermode sulla “Dancer” quale creatura dotata di un «thinking body», ci sembra possa fornire un’adeguata motivazione al profondo e diffuso interesse che intellettuali e artisti di fine Ottocento manifestano per la figura della Ninfa, che va quindi considerata quale essere almeno altrettanto agile d’intelletto quanto dimostra di esserlo nella fluidità dei suoi movimenti. Nulla a che vedere, dunque, con la banalità dello stereotipo comune che vorrebbe liquidare la Ninfa come creatura frivola e persino sprovvista di intelligenza, essere la cui leggerezza sarebbe sinonimo di vuoto interiore, di mancanza di spessore.

Kermode, nel suo studio sulla *Dancer*, si occupa diffusamente anche della “Salomè”, figura che, unitamente a quella di Giuditta, abbiamo annoverato tra le “ossessioni” warburghiane nelle vesti di “signorina tagliateste”, portatrice dei caratteri più oscuri ed insidiosi della natura ninfa. A tale proposito, l’autore di *Romantic image* prende in considerazione il Des Esseintes di *A Rebours*, uomo soggiogato e perseguitato dall’immagine della *Salome* di Moreau; nel prosieguo del romanzo il protagonista correrà tale visione con la *Erodiade* di Mallarmè aperta davanti a lui. Il richiamo di Huysmans è a quel Mallarmé che considera la danzatrice «the emblem of identical form and meaning, “l’incorporation visuelle de l’idée” [...] “à vêtir l’idée d’une forme sensible⁴⁹²». Mallarmé, proprio in relazione al suo profondo interesse per la danza, scrive un lungo saggio su Loïe Fuller, ballerina americana il cui successo esplose nella Parigi di fine secolo; è lei a riempire i teatri di spettatori animati da autentica passione per un genere di danza non convenzionale. Loïe si esibiva alle Folies Bergère, «in a great whirl of shining draperies, the scope of which she extended by manipulating sticks». Mallarmé ritiene il balletto della Fuller assolutamente superiore a quelli della tradizione; in esso «l’enchanteresse fait l’ambiance, la tire de soi et l’y rentre, par un silence palpitant de crêpes de chine». Non è presente alcun inutile scenario a fare da sfondo alle evoluzioni della danzatrice che riesce così a convogliare attorno al suo fluire ogni attenzione: «the task of the performer is to enrich by every kind of insubstantial (“vapoureux”) adornment the enchantment of dances “où leur corps n’apparaît que comme le rythme d’où tout dépend mais qui le cache”. Mallarmé, commenta Kermode, «speaks of the dancer exactly as he does of poetry⁴⁹³». Anche il critico, dal canto suo, concorda nel ritenere la Fuller «the true innovator and the finer source of poetic inspiration», mentre la tanto celebrata Isadora Duncan sarebbe debitrice di buona parte del suo successo alla spettacolarità della sua vita privata.

Flaubert, Wilde e Symonds, nello stesso periodo di Mallarmé, nutrono un analogo interesse per la figura della danzatrice. Quanto a Flaubert non possiamo non menzionare la sua Salomè che

⁴⁹² Ivi: 85

⁴⁹³ Ivi: 86

raggiunge il lugubre paradosso di dimenticare «the name of the man whose head she is dancing for»; di Wilde, invece, ricordiamo in particolare la sua Salomè teatrale. La danzatrice biblica, secondo Kermode, rende esplicita «the notion of human sacrifice as the price of the symbolic dance⁴⁹⁴». Per quanto riguarda Symons, egli scrive poesie quali *To a dancer*, o *Javanese Dancers*; il poeta frequenta con assiduità l'Alhambra dove si esibisce Jane Avril, la misteriosa danzatrice proveniente dal mondo del circo di cui si racconta animasse con stupefacente plasticità una danza da lei inventata e improvvisata, mentre il suo viso appariva come un'estatica immobile maschera. Symons descrive Jane nei versi di *La Mélinite: Moulin Rouge*, immersa in un prolungato attimo di sottile autocompiacimento. Quel suo sorriso ammantato di un'ombra misteriosa ci riconduce, ancora una volta, al Pater della *Gioconda*:

Alone, apart, one dancer watches
Her mirrored, morbid grace;
Before the mirror, face to face,
Alone she watches
Her morbid, vague, ambiguous grace...

And, enigmatically smiling,
In the mysterious night,
She dances for her own delight,
A shadow smiling
Back to a shadow in the night⁴⁹⁵

E' nel saggio di Symons del 1898 *Ballet, Pantomime and Poetic Drama*, che Kermode individua il *topos* della Danzatrice: «the avoidance of emphasis, the evasive, winding turn of things; and above all, *the intellectual as well as sensuous appeal of a living symbol*, which can but reach the brain through the eyes, in the visual, concrete, imaginative way; has seemed to make the ballet concentrate in itself a good deal of the modern intrusion of words used for the *irrelevant purpose of describing* ... and the dancer, with her gesture, *all pure symbol*, evokes, from her mere beautiful motion, idea, sensation, all that one need ever to know of event⁴⁹⁶». Il movimento passionale della danzatrice non controllato dall'intelletto ma dal ritmo, e la plasticità delle sue forme fanno di lei «an emblem of joy and give her a fantastic reality, a form above life, so that she becomes a complete representation of the Image».

⁴⁹⁴ Ivi: 89

⁴⁹⁵ Ivi: 85

⁴⁹⁶ Ivi: 87

Le suggestioni proposte da Kermode intorno al tema della «dead face which has another kind of life» di cui la *Gioconda* descritta da Pater assurge ad emblema, unitamente alla figura della danzatrice «inseparable from her dance» il cui volteggiare nel suo «narrow luminous circle» può costare all'uomo il fatale prezzo della sua stessa vita, ci conducono agevolmente nell'universo ninfale delle inquiete, vibranti creature femminili dannunziane per la cui genesi, come visto in precedenza, l'immagine della *Gioconda* delineata da Pater assume un ruolo centrale.

Per quanto riguarda poi l'interesse di d'Annunzio nei confronti della figura danzante, se da un lato è possibile parlare di un'istintiva predilezione del poeta per immagini femminili leggere, quasi aeree – la flessuosa perennemente trascorrente Elena del *Piacere* ne è un emblema – dall'altro è soprattutto l'influenza dell'amico Angelo Conti a stimolare nel poeta un approfondimento del concetto di forma *fluens*. Nel 1895 Conti pubblica il suo *Giorgione*, testo in cui l'autore sembra rendere propria la celebre frase pateriana «tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica»; già nel 1900, con la *Beata riva*, Conti non esita a riscrivere tale proposizione elevando la danza a «culto estetico perfetto». Il nome di Fortuny quale dedicatario del *Trattato dell'oblio* si può spiegare proprio alla luce di tale presa di posizione, visto anche l'articolo apparso sul «Marzocco» del 6 febbraio 1898 in cui Conti elogia il Fortuny come artista totale, manifestando però particolare interesse per un quadro che raffigura cinque giovani ragazze che danzano a cerchio. Di quest'opera il *Doctor Mysticus* mette in luce soprattutto il «ritmo lento e fatale di una potenza invincibile»; il danzare delle giovani avrebbe ben poco di «pacato o olimpico» e presenterebbe invece «il paradosso di una forma classicistica invasa dal pathos del rapimento, dell'agitazione dell'istante fecondo⁴⁹⁷».

La *Beata riva*, ricordiamolo, esce il 1° marzo 1900 in contemporanea al *Fuoco dannunziano*, come le due opere costituissero un dittico; ed è proprio nel *Fuoco* che il rapporto tra poesia e danza si «tematizza⁴⁹⁸», e assume quasi il ruolo di «un preannuncio dell'*Alcyone* richiamando alla memoria le *Notes sur le théâtre* di Mallarmé (sulle quali già nell' '87 d'Annunzio scrive che gli appaiono un caso di «"stile ansante e singhiozzante" ma anche di critica "singolare"⁴⁹⁹) e altri capitoli delle sue *Divagations* intorno alla danza «écriture corporelle», «divination mêlée d'animalité», «incorporation visuelle de l'idée», «vertige d'une âme comme mise à l'air par l'artifice», «métamorphose adéquate d'images» che «multiplie à la vision leur strophe⁵⁰⁰». Nello scorcio di fine Ottocento, la figura della danzatrice appare allora, e non solo ad artisti ed intellettuali, come «modalità femminile dell'esistenza, è rêverie gnostica dell'ala e del volo, ambivalenza del corpo liberato, dell'istante

⁴⁹⁷ Zanetti 1996: 219

⁴⁹⁸ Raimondi 1976: 47

⁴⁹⁹ Ivi: 33

⁵⁰⁰ Ivi: 47

stesso di più travolgente appello sensuale⁵⁰¹». Nel *Fuoco* è la Foscarina, menade moderna, ad assumere il ruolo di creatura inquieta «*forma fluens* dell'essere che danza⁵⁰²», mentre tutte le trionfistiche aspirazioni di Stelio si mantengono su una frequenza quasi monotonale. Nel 1903, tre anni dopo *Il Fuoco*, d'Annunzio approderà alla magica danza a tutto tondo del *Fanciullo* alcyonio e, attraverso le suggestioni musicali dell'avvolgente *Undulna*, tale movimento aspirerà ad elevarsi a ritmo infinito dell' "eterno ritorno". Si tratta di una progressione in cui «dalla rarefazione del dramma wagneriano, liberato dalle "rappresentazioni estranee" al suo concetto originario, ai margini dell' "assenza" e della "foresta remota ove la Bella ci attende da tempo memorabile sepolta nella sua mistica chioma"», prende origine la «figura della danza iscritta "nell'arco scenico come entro i confini di una strofe" mentre la poesia disegna la sua "strofe in guisa d'una cornice, entro le cui linee si svolga una serie di movimenti corporei, una espressiva figura di danza, che la melodia animi della sua vita perfetta"⁵⁰³».

L'immagine dell'essere femminile danzante accompagna già i pensieri di un d'Annunzio non ancora ventenne che, seppur in modo piuttosto scolastico, sin nel primo *Taccuino* del 1881-1882 rivolge il suo nostalgico pensiero alla mancanza delle «Najadi ne' voli azzurri» accanto al fresco scorrere della sua Pescara; la figura della *Dancer* ritornerà assai di frequente nelle riflessioni dannunziane dei *Taccuini*, soprattutto nelle pagine che d'Annunzio dedica alla descrizione delle figure femminili presenti nelle opere di pittura e scultura da lui ammirate durante le sue visite a musei o nei suoi viaggi in Grecia ed in Egitto. Egli, però, come accade a Warburg, ritrova i caratteri della danzatrice anche in donne reali del suo tempo; nel *Taccuino XVI* del 1897, infatti, scrive:

«Una donna – una signora siciliana. *Donna Franca* – passa sotto le procuratie: alta, snella, pieghevole, ondeggiante, con quel passo che gli antichi Veneziani chiamavano appunto *alla levriera*. Subitaneamente rivive nella mia immaginazione una cortigiana del tempo glorioso: *Veronica Franca*.

Ella è bruna, dorata, aquilina e indolente. Un'essenza voluttuosa, volatile e penetrante emana dal suo corpo regale, ella è svogliata e ardente, con uno sguardo che promette e delude. Non la volontà ma la Natura l'ha creata dominatrice. Ella ha nelle sue mani d'oro "tutto il Bene e tutto il Male"⁵⁰⁴»

⁵⁰¹ Zanetti 1996: 221

⁵⁰² Ivi: 219

⁵⁰³ Raimondi 1976: 46 - 47

⁵⁰⁴ *Taccuini*: 216

Diversi sono i richiami all'essere femminile che danza anche negli scritti dannunziani raccolti nelle *Prose di ricerca*; ne riportiamo alcuni che ci appaiono tra i più significativi ai fini della nostra ricerca. Nella prima delle tre parabole del *Venturiero senza ventura* [1896-1907] *Il vangelo secondo l'avversario*, troviamo un affascinante accostamento della danza al movimento degli astri:

«per uscir meco nel verziere, ella ha scelto le due più belle vesti: la sua veste di danzatrice sacra, che sembra aver ritenuto nelle sue pieghe il movimento misterioso imitante le vicissitudini degli astri; e la sua veste di cantatrice sacra, ove sembra perduri il soffio della invocazione⁵⁰⁵»

Nella *Parabola del figliuol prodigo*, la commistione tra sacro e profano è affidata ad una piccola, danzante Afrodite d'argilla che il fratello "prodigo" regala a quello "custode della tradizione" descrivendola quale:

«dea generatrice, che nacque dal fior della schiuma, che ama i sorrisi, che ama i bei letti e le ghirlande e le danze, che accorda la grazia in segreto, che accende di brama furente le stirpi degli uomini e gli uccelli dell'aria e quanti animali nutre la terra e quanti il mare, generatrice di tutte le cose, madre della necessità visibile ed invisibile, notturna, aurea, florida, invitta, ineffabile, dai bei capelli, dalle palpebre curve, aulente, ridente, cinta di viole, più dolce del miele, più chiara del fuoco⁵⁰⁶»

Nel *secondo amante di Lucrezia Buti* [1907] troviamo un brano in cui d'Annunzio si interroga sulla vera natura di Lucrezia attraverso l'analisi delle figure che appaiono nella *La cena di Erode* di Filippino Lippi:

«Chi delle due sei tu, Lucrezia Buti? Suor Lucrezia agostina, sei tu quella che danza simile a un fior numeroso dalla cintola in giù, simile a un fior voluttuoso fatto di pieghe in vece di petali ora chiuso ora socchiuso ora dischiuso? O sei quella che seduta alla mensa fa il gesto pacato e spietato verso la testa mozza, o sei quella dalla chioma a grappoli, coronata dell'uva di Engaddi come una baccante giudea che su la mezzanotte attenda l'evoè convertito in osanna?⁵⁰⁷» [...]

«tu non sei madre, tu non sei la madre di Filippino, tu che tanto lieve danzi e con tanto doloso candore nel convito del Tetrarca e nel bacchanale de' miei pensieri⁵⁰⁸»

⁵⁰⁵ *Il Venturiero senza ventura*: 1153

⁵⁰⁶ Ivi: 1167

⁵⁰⁷ *Il secondo amante di Lucrezia Buti*: 1383

⁵⁰⁸ Ivi: 1384

Anche nel *Libro segreto* [1935] esiste una suggestiva pagina che delinea la figura di Nofert, danzatrice egiziana:

«LA DOTTRINA egizia riconosce il sole come cuor del mondo. se la sua luce è la bellezza, il suo calore è la bontà. bontà e bellezza sono una cosa sola, una medesima cosa, nel sole.

Nofert è il vocabolo che esprime questa essenza del mondo, questa musica duplice.

Mi piacque e mi piace contemplare una figura dell'arte egizia che sovente si mostra: una fanciulla nel primo fiore della pubertà, una danzatrice in accordo col suo lieve liuto: nofert. il suo corpo d'ambra scura, snello, pieghevole come lo stelo d'una pianta fluviale, traspare per le pieghe esigue del 'lino regio' nomato aere tessile. traluce la sua nudità dalle mammelle virginee, che con l'erte punte rosate trapassano la tunica piegosa. il suo volto è modellato da un sogno pudico che sembra escludere il sorriso dalle labbra. tutta quanta è sorriso di grazia divina la pubescente nofert. [...]

TANTO è stretta la veste, guaina sapientemente congegnata, che da sola ella stenta a togliersela. sembra escire dalla sua spoglia come la suora serpe. s'affatica, si sforza di sguisciare, di scivolare. la stoffa le imprigiona le braccia, non riesce a liberare le braccia [...] rimane sempre più impigliata, ma non osa strappare, [...] ride nell'intrico, ride e strepita nel lacco, giovine animale nella tagliuola [...]

La spoglio dalla cintola in giù, mentre ella è legata e constretta dalla cintola in su

[...] Dopo la danza di amore, dopo il combattimento acre, dopo il gioco acrobatico, ella si snoda: e con un atto di atleta, fiero e incantevole, si stropiccia vigorosamente le gambe indolenzite o intorpidite⁵⁰⁹»

Nel *Libro segreto* il poeta rievoca in una sorta di sogno la danzatrice Ida Rubinstein, l'interprete del *Martyre de Saint Sébastien*, che si reca al Vittoriale nel 1926 dopo aver recitato alla Scala una versione ridotta della stessa opera, curata da Toscanini; La Diva anche a Milano veste i panni del santo efebico, rinnovando lo scandalo suscitato a Parigi:

«Sono per accoglier l'attrice in un palagio da me costruito e ornato con un'arte che non conobbero i papi né i re, non i dogi né i soldani.

Ora in lei è non so qual sublimazione, non so qual sommo e colmo di giovinezza, come per un fato retrorso degli anni. [...]

Prima di danzare ella è seduta in silenzio: assisa come la sibilla che attende entro sé l'iddio o che già in sé l'ascolta. [...]

⁵⁰⁹ *Libro segreto*: 1769 - 1770

[...] in tanta delicatezza di linea e di colore quella specie di ambage chiomante, quella oscurità ferina, quel cespo inestricabile che dissimula i margini della sterilità. [...]

Ella si leva dal sogno nel sogno, e danza nell'aula smaltata come una legatura strarica di Corano o di libro sacro dell'Iran.

Ella danza, presente e assente, di là dalla natura, di là dalla magia, di là dalla musica⁵¹⁰ »

La presenza dell'agile figura femminile in movimento permea pressoché l'intera opera del poeta e dello scrittore; svanisce solo nelle lunghe pagine aventi ad oggetto imprese e ricordi bellici e, in alcuni casi, si infila persino tra essi. Questo accade, ad esempio, in uno dei *Taccuini* inerenti alla "scorrieria di Buccari" in cui compare la figura dell'infermiera Nerissa; d'Annunzio avverte «lo scambio d'un'onda fluida, tra corpo e corpo, tra silenzio e silenzio⁵¹¹» mentre in sua compagnia visita i luoghi colpiti dalle bombe del nemico. Ma lei «è in perpetua vigilanza. I suoi occhi di *ferro nuovo* custodiscono la sua carne. Nell'abito di *crocerossina* ha perfino non so che odore monacale, non so che profumo di clausura⁵¹²».

Nell'ambito di una riflessione di carattere generale sulla "donna" dannunziana, però, ci sembra di poter operare da subito un'importante distinzione tra la diversa "natura" con cui ella si presenta nelle opere poetiche e nella narrativa. D'Annunzio ha scritto migliaia di lettere alle donne che ha amato; sono state queste stesse donne ad affermare come egli, attraverso le sue parole, riuscisse a farle innamorare perdutamente, trasmettendo loro l'appagante sensazione di assurgere a fonte ispiratrice della sua creatività. Nel *Piacere*, a questo proposito, il narratore afferma:

«Gran dolcezza dev'essere per la vanità di una donna il poter dire: - In ciascuna lettera ch'egli mi scrive è forse la più pura fiamma del suo intelletto a cui mi riscalderò io sola⁵¹³»

Eppure, l'estremamente prolifica vena poetica di d'Annunzio non ha dato vita ad una lirica di sofferza ed intima vicinanza nemmeno ad una delle donne per le quali si è speso con tanta intensità; in nessuna delle sue poesie, ci sembra di avvertire l'abbandono sincero o il raccoglimento interiore o la malinconia o la sofferenza connaturate alla fragilità del sentimento amoroso; in esse non incontriamo alcuna Silvia, Laura, Beatrice, Francesca; non ci sembra, insomma, di trovare tra le poesie di d'Annunzio una poesia d' "amore" per una donna che possa ancora dialogare con noi venuti dopo. Se da un lato, proprio alla luce delle coinvolgenti passioni da lui vissute, questo può sembrare inspiegabile, dall'altro la poesia di d'Annunzio, così densa di riferimenti mitologici e

⁵¹⁰ Ivi: 1901- 1903

⁵¹¹ *Taccuini*: 1057

⁵¹² Ivi: 1058

⁵¹³ *Il Piacere*: 103

quasi sempre di tono altisonante, ci appare precludere a priori qualsiasi possibilità di abbandono ad un tono più intimistico e partecipato.

Nelle liriche giovanili appaiono a volte delle figure femminili reali che si chiamano Norah, Yella, Nara, Silvina, o in altro modo; ragazze esili, biondine, ricordate con parole spontanee, come accade ad esempio nella poesia *Ne'l viale* di *Primo vere* (1878-1880):

quand'ecco venne dietro, co' le braccia
mi cinse il collo, tutta rossa in viso,
e – Sai, - disse ridendo – tu mi piaci⁵¹⁴ –

oppure, in quella stessa raccolta, in *Ricordo di Firenze*:

eran biondi e ricciuti i suoi capelli,
di sotto a 'l cappellin di seta nera
e su la fronte le scendean ribelli
dandole un'aria seducente e fiera⁵¹⁵

Si tratta, però, di casi isolati perché sin dalla giovinezza d'Annunzio inserisce immagini di fanciulle, spesso reali, in ambienti mitologici, in giardini d'Afrodite, che ben presto ci allontanano dalla possibilità di un coinvolgimento emotivo rispetto alle situazioni descritte. Nella *Signorina SILVINA OLIVIERI* di *Primo vere*, il confronto è tra la fanciulla e la visione delle sirene da parte di Ulisse:

Tal forse un giorno fra l'onde cerule
de 'l ionio mare gl'inni mesceano
fatali a 'l vagante nocchiero
le sirene da 'l virgineo seno⁵¹⁶

In *Venere d'acqua dolce*, raccolta nell'*Intermezzo*(1883) Nara è ricordata come una nuova Venere, figura collocata in un'aurea distanza:

E così tante volte io su quel grande
talamo d'erbe amai la fluviale

⁵¹⁴ *Primo vere*: 56

⁵¹⁵ Ivi: 64

⁵¹⁶ Ivi: 53

Venere nova, sotto le ghirlande
appese da l'estate al nuziale
palagio cui cingeva di belle bande
aurine il Sole e il Vento musicale⁵¹⁷

Nelle liriche dannunziane, dalla giovinezza sino alla pienezza del canto poetico delle *Laudi*, di *Alcyone* in particolare, la figura della Ninfa si pone come un'immagine ricorrente la cui presenza si manifesta soprattutto accanto all'acqua; oltre a figure di ninfe cui fa generico riferimento e che risultano pertanto sprovviste di nome proprio, ne esistono, però, diverse altre alle quali il poeta fornisce un'inconfondibile identità. Si tratta di creature silvane quale Ermione che «sulle soglie del bosco» è invitata a tacere, complice silenziosa di una natura vibrante di vita, inaugurando così «la poetica delle parole non umane, delle “parole più nuove / che parlano gocciole e foglie / lontane⁵¹⁸»; ad ogni elemento naturale d'Annunzio sembra assegnare un ruolo di primo piano in un movimento di danza il cui ritmo «trema», «s'allenta», «si spegne», «risorge»; altre volte, invece, si tratta di creature acquatiche, altrettanto enigmatiche ed inafferrabili, quale Undulna «spuma fatta alata» tra le cui metaforiche braccia il poeta, a seguito della caduta di sella dal suo cavallo, compie un ingovernabile viaggio, trascinato a lungo sul litorale della Versilia, o della stessa Versilia diventata «Ninfa boschereccia». Ci soffermeremo in dettaglio su questo argomento nel prossimo capitolo.

Nelle opere di narrativa, invece, la parola “ninfa” ricorre più raramente; eppure, tenendo presente tutto quanto sino ad ora discusso attorno alla Ninfa, ed in particolare gli studi warburghiani sull'argomento, ci siamo resi conto di come le “vere” Ninfe dannunziane abitino forse di più le sue opere in prosa che non quelle poetiche in cui vengono più volte espressamente richiamate. In poesia ci sembra di poter affermare, cioè, che le Ninfe rappresentano spesso figure mitologiche introdotte da d'Annunzio quale perfetto imprescindibile corredo della «Santissima Natura», fatte naturalmente salve le necessarie distinzioni che in seguito proporremo e che riguardano soprattutto *Alcyone*; nei romanzi e nelle opere teatrali, invece, ci troviamo di fronte a donne “vere” e serpentine, assai spesso a *femmes fatales* dotate di un quanto mai sensuale e scaltro «thinking body».

Nei confronti del pervasivo potere del loro corpo pensante anche l'uomo più virile e persino il superuomo conservano scarsa possibilità di indirizzare la propria esistenza verso una progettualità stabile e senza distruttive interferenze da parte femminile. Ci pare sia in questa direzione che *Romantic image* di Kermode, attraverso la sua lunga analisi sulla figura della *Dancer* dotata di «thinking body», ci permetta di avvicinarci ai caratteri delle donne dannunziane e al loro rapporto

⁵¹⁷ *Intermezzo di rime*: 276

⁵¹⁸ Gibellini 1995a: 28

con la parte maschile. Dietro roboanti immagini di attivismo, di motori di automobili e di aerei, dietro uomini con inclinazioni al superuomismo, lo scacco della modernità invade le pagine dell'opera dannunziana; lo fa in modo sottile ed incessante come accade a quella *Pioggia nel pineto* che lentamente dilaga e diventa la sola voce di ogni elemento della natura. Tra gli spazi neri e bianchi della scacchiera, però, nonostante l'esito finale della partita consegna all'uomo il trionfo di minor perdente, si intravedono agevolmente le figure delle nuove Parche: donne Ninfe capaci di intrecciare labirinti di fili cui l'uomo non riesce a sottrarsi fino a quando non è qualcuna di loro ad assumere una decisione che sciolga entrambi dall'*impasse*. In tal senso Ippolita tenta di convertire in lunghe estenuanti sonate di pianoforte la passione fisica che sta annientando lei e Giorgio Aurispa; Foscarina, ritratto della *Melancolia* düreriana, trova la forza di partire lasciando a Stelio le potenzialità della sua giovinezza e della sua arte; Isabella non fa nulla per frenare la sua preannunciata discesa nella follia permettendo a Tarsis un salvataggio *in extremis* sul litorale di una Sardegna solitaria in cui «non clamore, non suono di trionfo; non moltitudine pallida di facce, irta di mani⁵¹⁹» siano in fremente attesa; Mila nella *Figlia di Iorio* e Basiliola nella *Nave* scelgono di buttarsi nel rogo, lasciando al protagonista maschile la possibilità di un riscatto. Che si tratti di un'Ippolita concentrato di diabolica sensualità, di una Foscarina divisa tra il ruolo potenziale di “madre” e quello di amante, di un'Isabella spasmodicamente capricciosa, di una Mila di Codro straniera, maga e prostituta, le donne protagoniste della narrativa dannunziana rappresentano una quasi tangibile proiezione dei timori e delle insicurezze che, dagli ultimi decenni dell'Ottocento, addensano nubi nere all'orizzonte della supremazia maschile. E' già iniziato, infatti, il periodo in cui la donna è alla ricerca di una propria autonomia e di una propria affermazione in vari campi; ed ecco allora uscire allo scoperto scrittrici, pittrici, giornaliste, esperte d'arte, viaggiatrici, critiche, fotografe, attrici di teatro, ma anche donne che si avvicinano allo sport, che guidano, che inventano una danza nuova ritornando all'antico. Il cammino per loro sarà di una lunghezza esasperante, lo dimostra il fatto che una donna con la cultura e la determinazione di Violet Paget decida di firmarsi con il nome maschile di Vernon Lee, dubbiosa che, in caso contrario, ai suoi scritti venisse attribuita seria attenzione. Il dubbio di Violet non coinvolge, ovviamente, la parte femminile in qualche modo impegnata nel processo di trasformazione; basti pensare, in tal senso, a come la “divina” Eleonora, l'attrice tragica di indiscusso spessore intellettuale, dimostri di saper andare ben oltre la ricezione del pensiero fatto parola. Per lei, infatti, il ritmo delle antiche danze, che Isadora Duncan rievoca attraverso i movimenti del suo corpo, rappresenta la nuova dimensione dirompente del pensiero femminile; incarna, in definitiva, la sottile persuasiva arma del «thinking body» di cui abbiamo discorso. Isadora, da parte sua, nelle *Lettere dalla danza* dimostra ad Eleonora tutta la sua

⁵¹⁹ Forse che sì: 869

stima ed il suo affetto. Si racconta che le due amiche, sofisticate e preziose, siano state scambiate proprio per due Ninfe da chi le ha viste passeggiare sul lungo mare della Versilia vestite nei loro lunghi leggeri abiti mossi dal vento.

1.1 La danza delle api

La figura della *Dancer* ci permette di aprire il nostro orizzonte di indagine a due affascinanti immagini in movimento che, in più occasioni, nell'opera di d'Annunzio accompagnano il fluido incedere della Ninfa. Si tratta di immagini che attengono a due specie animali, femminili anch'esse, quelle delle api e delle rondini, il cui volo "danzante" sembra intessere misteriose trame nell'aria e svolgersi al ritmo armonioso di una musica silente. Che le api rivestano un ruolo importante in riferimento alla Ninfa, lo abbiamo già appreso dall'opera di Decharme *Mythologie de la Grèce antique* presente presso la biblioteca dannunziana del Vittoriale, che molto riprende dal *De Antro Nympharum* di Porfirio.

Porfirio, già nell'*Incipit* del suo trattato sulla Ninfa, narra:

«L'antro di Itaca descritto in questi versi da omero è un enigma:

In capo al porto vi è un olivo dalle ampie foglie:
vicino è un antro amabile, oscuro
sacro alle Ninfe chiamate Naiadi;
in esso sono crateri e anfore / di pietra:
lì le api ripongono il miele.
E vi sono alti telai di pietra, dove le Ninfe
Tessono manti purpurei, meraviglia a vedersi;
qui scorrono acque perenni; due porte vi sono,
una, volta a Borea, è la discesa per gli uomini
l'altra, invece, che si svolge a Noto, è per gli dèi e non la
varcano gli uomini, ma è il cammino degli immortali⁵²⁰»

Porfirio collega queste parole omeriche ad un enigma iniziatico per il quale l'antro sarebbe una rappresentazione del cosmo: in esso le Ninfe – api si identificherebbero con le anime, e i manti purpurei, da loro intessuti su telai di pietra, rappresenterebbero il corpo tessuto attorno alle ossa. Per quanto riguarda le due porte, esse costituirebbero le due vie attraverso cui l'anima può salvarsi o

⁵²⁰ Porfirio 2006: 37

andare incontro ad una definitiva condanna. L'acqua trasuda dagli antri tenebrosi, umidi, oscuri della grotta, luogo d'acque perenni, adatto alla Ninfe. Porfirio spiega poi come con «Ninfe Naiadi» i teologi designassero tutte le anime che “discendono nella generazione”; è da questo concetto che deriverebbe anche «l'uso di chiamare “ninfe” le donne che si sposano come se contraessero un vincolo al fine di generare, e di cospargerle di acque attinte da fonti o correnti o sorgenti perenni⁵²¹». A seguito della «caduta nella generazione», le anime « si nutrono di latte; ma anche di miele, dato che le Ninfe sono infatti anime-api, *melíssai*⁵²² »:

«Il miele viene adoperato per purificare, per preservare contro la putredine, e come simbolo della forza sefuttiva del piacere che induce alla generazione; per questo è appropriato anche alle ninfe dell'acqua, come simbolo della purezza incontaminata delle acque – cui le ninfe presiedono – della virtù purificatrice e della loro cooperazione al processo generativo: l'acqua, infatti, coopera alla generazione. Ed è anche per questo motivo che le api ripongono il miele nelle anfore e nei crateri, perché i crateri sono simboli di fonti⁵²³»

L'ape è uno degli insetti particolarmente cari alle Muse per la sua capacità di insegnare agli uomini efficaci regole di governo e di organizzazione gerarchica, nonché per le sue innate doti di orientamento. Porfirio ci ricorda che *melíssai* venivano chiamate alcune profetesse e in particolare le sacerdotesse di Demetra. Kore stessa era detta «Melitode; e chiamavano Melissa la Luna, che presiede alla generazione⁵²⁴». Demetra fa crescere Kore in un antro, tra ninfe tessitrici; la fanciulla divina è rappresentata mentre al telaio, attività ninfale per eccellenza, tesse il peplo celeste. Per questo alla Ninfa, industriosa tessitrice, oltre all'invenzione del miele, si attribuisce anche quella delle vesti tessute che, di conseguenza, sono sempre parte integrante della sua figura per quanto poco vestita essa si presenti. Kore, però, uscita dalla sua dimora, «lascia incompiuti gli orditi e viene rapita, e una volta rapita è presa in moglie e, una volta sposata, genera⁵²⁵». L'operazione della tessitura, dunque, per continuare ha bisogno «dell'apporto del mondo terreno e della storia dei mortali, della cui mediazione s'incarica la ninfa⁵²⁶». Ella si presenta, perciò, come una figura la cui attività ha lo scopo di «creare costantemente vita; ma anche d'intromettere nel mondo un moto cosmico: la Ninfa-Kore è donna temporale, è la Prima Mobile, la “*megálen psychên* (Enn. V, 1,2) che

⁵²¹ Ivi: 55

⁵²² Mati 2006: 45

⁵²³ Porfirio 2006: 61

⁵²⁴ Ivi: 63

⁵²⁵ Mati 2006: 51

⁵²⁶ Ivi: 51

agita il Tutto [...] è una donna liquida, in principiale movimento: impossibile trattenerla dal discorrere, dal declinare, dal mutar forma⁵²⁷».

Gli elementi dell'acqua, delle api, e della tessitura con i quali Porfirio caratterizza l'antro in cui la Ninfa dimora, vengono ripresi, come già abbiamo visto nella parte inerente alla biblioteca dannunziana del Vittoriale, nella *Mythologie de la Grèce antique* di Decharme, opera consultatissima da d'Annunzio che la tiene sempre a portata di mano sul tavolo della sua Officina. Racconta, a tal proposito, Decharme che, non lontano dal luogo dove i Feaci hanno deposto Ulisse sulla costa d'Itaca:

«Là est une grotte délicieuse, séjour sombre et sacré des Nymphes qu'on appelle Naïades. Dans cet asile sont renfermés des cratères et des amphores de pierre. Les abeilles y déposent leur miel, et sur de grands métiers de roche les Nymphes tissent des voiles de pourpre, merveilleux à voir. De cet antre s'échappe une eau intarissable⁵²⁸»

A queste suggestioni d'Annunzio non rimane indifferente e, tra i vari capitoli del *Secondo amante di Lucrezia Buti* [1907], inserisce una parentesi memoriale dal titolo *Il miele dei millenni e l'ape dell'ora*, in cui avvertiamo una forte influenza dello scritto di Decharme. Si tratta di una pagina in cui il poeta ricorda un episodio del viaggio da lui compiuto con la Duse in Egitto, tra la fine del 1898 e gli inizi del 1899. La rievocazione risulta carica di un'aura magica:

«Io pensavo, guardando le sue mani, ai nostri lontani giorni d'Egitto e a quella tomba di Tel – el Amarna dove nel muro è figurato il disco eterno della luce in atto di tendere verso la terra lunghi raggi terminanti in mani esigue e benigne così che sembrano la figura della carezza primaverile.

E ripensavo a quell'altra tomba scoperta il giorno innanzi ed esplorata, dove entrammo; e, tra le cose dell'arte funeraria e del rito occulto, era un vaso di miele; e un uomo dotto fra i dotti ne sollevò il coperchio innanzi a noi attoniti; e il miele, dopo mille e mille e mille anni sepolcrali, vi traluceva roscido come quello che cola primo dai favi; e in quell'attimo trepidammo insieme udendo l'ombra sonora dell'ipogeo tutta vibrare a un inatteso bombo d'ape; e da un repentino sogno superstizioso fummo occupati ascoltando l'ape venire a noi come dall'apiario dei secoli, come dal melario della morte; e i dotti credettero che per l'ingresso d'oriente e pel corridoio a pendio venuta fosse dalla valletta chiamata Biban-el-Moluch. E, come l'ape ronzante si mostrava avida del fresco miele millenne e s'ostinava a tentar di giungere al vaso, i dotti s'affannavano a scacciarla, a schiacciarla; e allora la mia compagna prese a difenderla parando con le sue mani

⁵²⁷ Ivi: 52

⁵²⁸ Decharme n.d.: 351

qua e là lo sventolio importuno. E le belle mani bianche nell'ombra del sepolcro alzate pareva aliassero a gara con la creatura studiosa; e pareva le offrissero nel cavo delle palme aggiuntate rifugio come in vital bugno. E quivi, presso l'anulare senza anelli, la destra fedele fu punta dall'ape del mattino e dei millenni.

Grido non s'udì. Si vide illuminare l'ipogeo tebano un sorriso venuto di più lungi che la valletta di Biban-el-Moluch. Né più s'udì il ronzo dell'ape avida. Tutto fu quieto come il miele. E l'un dei dotti nuovamente si chinò sul sepolcro; e s'ardì sollevare la ghirlanda appena impallidita che cingeva il morto; e l'accostò alla mia compagna come se per studio l'accostasse al chiarore d'una lampada. Allora si vide tra due fiori un'ape esanime, perfettamente conservata. Appariva intatta. Sol le mancava l'apice d'un'ala⁵²⁹»

In Porfirio e poi anche in Decharme, dunque, Ninfe ed api vivono insieme in una grotta, impegnate nel nobile lavoro di tessere i vestiti e di produrre il prezioso miele; l'atmosfera della tomba sotterranea visitata dal poeta e dall'attrice rievoca suggestioni analoghe. Il sepolcro da poco scoperto nella cittadina antichissima di Tel-el-Amarna, infatti, tra gli altri resti conserva anche un vaso che, nonostante i millenni trascorsi, contiene un miele «roscido come quello che cola primo dai favi». Nell'attimo in cui il vaso viene aperto però, la situazione si carica di un forte *pathos* quando, all'improvviso, il ronzo di un'ape avida di miele sembra uscire «come dall'apiario dei secoli, come dal melario della morte». Coloro che, presenti alla scena, si ritengono «i dotti», pensano che la cosa più saggia da fare sia quella di eliminare l'ape, ma chi conosce da dove essa provenga e cosa essa rappresenti, si rivela pronto a recepirne il messaggio e a non disperderne l'eredità. La compagna del poeta, infatti, offre l'incavo delle mani come protezione all'ape «del mattino e dei millenni» e viene punta dall'insetto proprio sull'anulare privo di anelli, di fanciulla nubile. A quel punto, nel sepolcro il silenzio ritorna sovrano. L'attenzione dei presenti si concentra adesso sulla salma. Uno di essi solleva «la ghirlanda appena impallidita che cingeva il morto», e l'accosta al viso della compagna del poeta, come da essa promanasse una luce. In quel chiarore, tra due fiori, appare inconfondibile la sagoma di un'ape esanime, perfettamente conservata. Il “passaggio delle consegne” tra i segreti della conoscenza dell'ape e quelli della figura femminile in grado di assumerli in sé, è avvenuto. Il processo di accresciuta conoscenza nella donna si è già trasformato in luce di cui anche gli altri riescono a percepire almeno l'evidenza esteriore; solo il poeta però, tra gli altri uomini, è riuscito a cogliere l'essenza di quel momento e a rendersi compartecipe del patto segreto tra ape e Ninfa. Per d'Annunzio, infatti, il compito dell'Arte non si esaurisce nell'imitare la Natura, ma nel continuarla e, soprattutto, nel cercare di superarla.

⁵²⁹ *Il secondo amante di Lucrezia Buti*: 1233 – 1234

Quando nel 1910, tre anni dopo il *Secondo amante di Lucrezia Buti* [1907], verrà pubblicato il *Forse che sì*, due saranno nel romanzo i momenti salienti in cui un'ape, al termine di una lunga danza, pungerà Isabella Inghirami; si tratterà, come vedremo, di due situazioni in cui la natura ninfale della protagonista svelerà i suoi caratteri più topici: nel primo di essi Isabella sarà la Ninfa della stanza del Labirinto di Palazzo ducale a Mantova, nel secondo lei sarà la Salomè che inventa una danza sensuale per sedurre Paolo Tarsis.

Oltre a questi episodi paradigmatici, diversi altri sono i riferimenti alle api che d'Annunzio compie nelle sue *Prose di ricerca*. Nella favilla *La Maschera Aerea* pubblicata sul «Corriere della sera» del 20 agosto 1911, e poi raccolta nel *Nel Venturiero senza ventura* [1896-1907], il poeta scrive:

«Ma Saffo ha chiusa la perfetta bocca nutrita di siccità e di canto; e Afrodite le dice: «Volgi, eterna Saffo, volgi il tuo riarso viso verso me». Invano la chiama Afrodite. S'adunano lì presso quelle che la mascula scelse per la bellezza delle cappellature?

Non sono le alunne di Lesbo; sono le matrone di Roma. Ecco un diadema di riccioli, tutto forato come un alveare; entro i cui alveoli certo mellificarono le api trascolorando i capelli nel colore del primo miele⁵³⁰»

Questo scritto, in realtà, riprende le annotazioni contenute nel *Taccuino XI* datato 1897, relativo alle Terme di Diocleziano. In tali pagine il poeta descrive dettagliatamente l'edificio esterno ed i giardini circostanti le Terme; prosegue poi con l'esplorazione delle stanze interne che, seppur in stato di abbandono, conservano diverse statue a testimonianza di un passato glorioso. In una saletta egli s'imbatte «in tutti i tipi di acconciatura» tra cui:

«Un diadema di riccioli, tutto bucato come un alveare. Sembra che nei fori debbano mellificare le api colorando la chioma del colore del lor miele⁵³¹»

Il museo romano delle Terme di Diocleziano ritorna nelle *Terme di Alcione* in cui, proprio la chiusura della poesia è lasciata all'ape che si racchiude nell'«alveo» di un ricciolo di Iulia:

Ronzano l'api ne' silenziosi
orti dei bianchi monaci defunti;
e nelle celle abitano gli iddi,
lacerano le Menadi la vittima,
Anassimandro medita, dal muro

⁵³⁰ *Il Venturiero senza ventura*: 1087

⁵³¹ *Taccuini*: 142

Svégliasi il carne dei fratelli Arvali.
«Enos Lases iuvate» Un'ape or entra,
per la chioma di Iulia che l'illude.

Nell'âlveo d'un ricciolo si chiude.⁵³²

Nella *Parabola del figliuol prodigo*, sempre parte anch'essa del *Venturiero*, d'Annunzio scrive ancora:

«Or avvenne che una donna, fuggitasi da una nave giunta per la via del fiume, riparasse alla casa doviziosa e, avendo ottenuto di rimaner quivi tra le mercenarie addette a conservare il miele e gli unguenti nei vaselli, fosse vista da Carmi nella stanza del soave odore. Quale è la regina tra le api, tale ella sembrò fra il numero delle lavoratrici. E come le api avean rempiuto i favi accompagnando la lor fatica col murmure, or così quelle riempivano i vaselli cantando in coro per non cedere alla voluttà dei profumi ond'elle si sentivan prese come da un lene sonno⁵³³»

E' però nell'alcionia poesia del *Fanciullo* che il richiamo al Decharme della *Mythologie de la Grèce antique* emerge nel modo più indubitabile. Alludiamo, in particolare, alla parte VI della lunga lirica, già nota per la sua proposta di conciliazione «festosa» fra dionisiaco e apollineo («Natura ed Arte sono un dio bifronte»), ma anche per l'altrettanto festoso invito «Torna con me nell'Ellade scolpita», che il poeta rivolge al Fanciullo. Le due strofe di chiusura della parte VI descrivono il monte Imetto quale antro d'acque “dolci come il miele”, ideale dimora di Ninfe e di api:

Taci! La cima della gioia è attinta.
Guarda il Parnete al ciel, come leggero!
Guarda l'Imetto roscido di miele!
Flessibile m'appar come l'efebo,
vestito della clamide succinta
che cavalcò nelle Panatenee.
Sorse dall'acque egee
il bel monte dell'api e fu vivente.
Or tuttavia nella sua forma ei sente
la vita delle belle acque ondeggiare.

⁵³² *Alcyone*: 623–624

⁵³³ *Il Venturiero senza ventura*: 1159

Seno d'Egina! Oh isola nutrice
di colombe e d'eroi! Pallida via
d'Eleusi coi vestigi di Demetra!
Splendore della duplice ferita
nel fianco del Pentelico! Armonie
del glauco olivo e della bianca pietra!
Ogni golfo è una cetra.
Tu taci, aulete, e ascolti. Per l'Imetto
l'ombra si spande. Il monte violetto
mormora e odora come un alveare⁵³⁴

L'Imetto ancor rumoreggia della vita di acque pure, ondegianti al suo interno; la sua forma esterna «flessibile» rende il suo profilo ugualmente simile ad un'onda. L'immagine che d'Annunzio evoca per descriverlo è, come spesso accade, quella ambigua di una creatura efebica, sensuale nella «clamide succinta», ma forte e agile nella sua giovine cavalcata durante le «Panatenee». «Il bel monte», reso vivente dalle Ninfe-api, *melíssai* che lo abitano, «mormora e odora come un alveare» ma, nelle sue grotte sotterranee ed acquatiche, a differenza di quanto accade in Decharme, le Ninfe non vengono ricordate anche quali tessitrici di splendide vesti dai riflessi purpurei.

Non per questo la figura della tessitrice è assente dall'opera dannunziana; ad essa anzi il poeta riserva non solo uno spazio importante ma, soprattutto, per tale immagine egli si è creato una propria, convincente ed evocativa, simbologia di riferimento.

1.2 Le rondini tessitrici

Abbiamo visto come in d'Annunzio l'immagine della “danza delle api” risulti spesso associata a quella della donna-Ninfa, rispecchiando in tal modo quanto sul tema ha scritto Decharme e, prima di lui, Porfirio; d'Annunzio, però, si spinge oltre l'idea dei suoi predecessori poiché estende l'impiego della suddetta immagine mitologica a donne reali e alle tante loro proiezioni letterarie che “invadono” la sua opera narrativa e poetica .

Per quanto riguarda, invece, l'altro fondamentale aspetto della Ninfa quale tessitrice di splendide stoffe dai riflessi purpurei, ci sembra che d'Annunzio “inventi” per tale attributo ninfale una nuova coreografia di danza: quella della suggestiva immagine delle rondini in volo che, assai di frequente viene richiamata dal poeta in relazione alla figura della tessitrice.

⁵³⁴ *Alcyone*: 422-423

Le *Prose di ricerca* offrono svariati esempi in tal senso; uno dei più significativi è contenuto nella *Parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti* del *Venturiero senza ventura* [1896-1907] in cui d'Annunzio, a proposito del comportamento delle vergini prudenti, scrive:

«Tornate così al luogo del sonno primiero, quivi si adagiarono non su i sedili ma sulla terra ch'era sparsa d'anemoni. E l'una posava il capo sul petto o sui ginocchi dell'altra, cercando l'attitudine più acconcia per riprendere il filo del sogno. Ed erano le loro anime simili alle tessitrici le quali, avendo interrotto l'opere, tornano ai telai e riprendono la spola usa a cantar come la rondinella su e giù per l'ordito di color variato [...]

E, dopo alcun tempo, le anime lievi ripresero a tessere i bei sogni di color variato⁵³⁵»

L'immagine delle fanciulle che si accingono al sonno, appoggiando il capo sul petto o sulle ginocchia della vicina compagna, come fanno gli uccelli al riparo dei loro nidi, ricorre anche nel *Prologo delle Vergini delle rocce*:

«Respiravano le virtuose sorelle nel medesimo cerchio di dolore, premute dal medesimo destino; e, nelle sere di grave ambascia, a volta a volta l'una reclinava la fronte su l'omero o sul petto dell'altra⁵³⁶»

Le vergini virtuose, dunque, sanno attendere lo sposo senza uscire nella notte a cercarlo; la loro anima sa disporsi alla tranquillità e riprendere il “filo” dei sogni interrotti proprio come fa la tessitrice quando, dopo un'interruzione, ritorna al telaio o come fa la rondine che, uscita dal nido, non si stanca di tessere le sue danze nell'infinito telaio del cielo.

L'immagine della rondine associata all'operazione della tessitura ritorna anche nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* [1907] che contiene un capitoletto assai curioso ed emblematico sull'argomento; lo scritto, dal titolo *Le tre Parche*, fa riferimento alle tessitrici per eccellenza, alle platoniche “Figlie della Necessità”, tra le cui dita scorre il destino di ogni mortale. In questo ricordo degli anni trascorsi dal poeta al Cicognini, le tre Parche sono incarnate dalle figure delle guardarobiere:

«La guardaroba era infatti custodita da una trinità di Parche non filatrici ma agucchiatici⁵³⁷»

A ciascuna di esse il poeta assegna un nomignolo con il quale le assimila a Lachesis, Atropos, Clotho; più volte da ragazzo egli si diverte a fare irruzione nella stanza in cui esse lavorano, causando un grande disordine:

⁵³⁵ *Il Venturiero senza ventura*: 1192

⁵³⁶ *Le Vergini delle rocce*: 6

⁵³⁷ *Il Secondo amante di Lucrezia Buti*: 1295

«La guardaroba, nel tumulto delle tre Parche, mi sembrò vivere di non so che magica vita aracnèa, mentre rasente gli abbaini le rondini rissavano⁵³⁸»

Anche qui tessitrici e rondini ci vengono proposte da d'Annunzio in uno stretto rapporto di corrispondenza che fa addirittura vivere al poeta una sorta di «magica vita aracnea»; nei romanzi dannunziani sono ancora le tre sorelle protagoniste delle *Vergini delle rocce* che «come le Càriti, come le Górgoni e come le Moire» accompagnano Claudio «per mezzo a quella primavera misteriosa⁵³⁹».

L'immagine delle rondini appare, inoltre, sin *dall'incipit* del *Libro segreto* [1935], quando il poeta, dopo le prime righe introduttive dedicate alla propria tormentata nascita, parla della sua infanzia. Nel secondo capoverso egli descrive la cornice della sua casa natale che.

«sportava in fuori tanto che le rondini l'avean rilavorata con la loro arte argigliosa soprapponendo alle gole ai gusci agli ovoli ai dentelli alle altre modanature senza grazia l'opera de' nidi vivente. e quanto acconcia materia all'opera de' nidi vivente, e quanto acconcia materia all'opera davano le ripe della Pescara, forse più duttile e tenente di quella che orla l'isola di Philae dove certo aveano le artefici eletto alla vicenda il portico della prima corte nel tempio d'Iside⁵⁴⁰»

Subito dopo egli passa a raccontare di una monelleria commessa nel tempo infantile; un giorno, per dimostrarsi grande nei confronti della sorella, aveva deciso di rubare un uovo di rondine dal nido. Mentre stava studiando un piano per riuscire nell'impresa:

«la garrissa delle rondini tesseva e ritesseva l'aria azzurra come il filato da gonna da grembiule ne' telai d'Abruzzo⁵⁴¹»

Il comportamento aggressivo delle rondini, e siamo ancora in una pagina del *Libro segreto* [1935], diventa anche premonizione dell'orribile morte che di lì a poco colpirà la bella fanciulla Hermia nel cui nome riecheggia quello di Ermes. Lei, prima di uscire con una femmina di cane al guinzaglio, «su la terrazza ha preso un vimine rosso» e «ne ha fatto ritortola alla sua capellatura lavata⁵⁴²». Già nel semplice gesto con il quale la donna tiene il cane, al poeta pare di notare che «alcuni movimenti nuovi» si disegnano nel corpo di lei; si tratta di movimenti che «sembra ella via via ritrovi nella sua

⁵³⁸ *Ibidem*

⁵³⁹ *Vergini delle rocce*: 124

⁵⁴⁰ *Libro segreto*: 1667

⁵⁴¹ *Ivi*: 1669

⁵⁴² *Ivi*: 1789

memoria plastica ed esperimenti non senza esitanza». Il richiamo all'incedere della Ninfa quale antenata della fanciulla sembra propagarsi alla figura del poeta che sente tale presenza femminile entrare «nella fluidità» della sua vita ed avverte di portare in sé il volto di lei «come un'onda che si elevi e si abbassi» con il suo respiro. La ragazza, inoltre, mentre cammina, ha la consapevolezza «di lasciar dietro di sé quasi una successione d'impronte che la perpetuassero ne' luoghi attraversati [...] Non soltanto a ogni passo ma a ogni più lieve moto Hermia imprime il suo volto nella mia sostanza immortale», commenta il poeta.

E' a questo punto che sulla scena si affaccia improvviso un tormentato volare di rondini:

«LE RONDINI tornano gridando. so che vengono a restituirmi quello che mi hanno rapito. e me lo rendono trasmutato e accresciuto dalla virtù di non so qual corrente ove l'abbiano immerso; cosicché non son più capace di contenerlo senza sforzo o tumulto.

Nel rendere mi depremano ancora⁵⁴³»

Timbra, la femmina di cane che Hermia tiene al guinzaglio, segue con lo sguardo il volo delle rondini che «sono tanto impavide che talvolta quasi la sfiorano come per piantarle l'acume dello strido nella pelle sfuggendo». La donna consola l'animale inginocchiandosi e parlandogli «in gergo bambinesco»; in quel suo chinarsi «la ritortola si slega. il fascio de' capelli si sparge contro il collo della bestia [...] e la voce infantile nelle blandizie ha tanta freschezza che quel vimine caduto su l'erba par sia stato anche il suo legame⁵⁴⁴». A questo punto l'accompagnatore interviene preoccupato dell'eccessiva confidenza che la fanciulla concede all'animale che troppo poco conosce. Quel vimine attorcigliato costituiva un simbolo dal quale lei si è sciolta; Hermia è ormai "slacciata" dal «suo legame» nello stesso modo in cui lo è la Vittoria che si «discaccia il sandalo», pronta per involarsi. Intanto le rondini continuano a prendere di mira Timbra e:

«sembrano provocarla arrivandole addosso e piegando il volo ad angolo [...] altre si scagliano innanzi sfiorando col baleno del petto l'erba e subito risollemandosi e di nuovo riabbassandosi finché dileguano. Quali fanciulli divini fanno ancora il gioco del rimbalzello coi neri sassi levigati, su lo stagno dell'ombra?⁵⁴⁵»

Hermia ora introduce un confronto che rende palese il coinvolgimento mentale ed emotivo con il quale d'Annunzio guarda alle «novissime danzatrici». La fanciulla, infatti, sussurra:

⁵⁴³ Ivi: 1790

⁵⁴⁴ Ivi: 1790-1791

⁵⁴⁵ Ivi: 1791-1792

«“O this feeds my soul” [...] ammaliata da quello spettacolo più bello che le più belle invenzioni delle novissime danzatrici⁵⁴⁶»

Il racconto prosegue poi con diversi riferimenti ai passaggi delle rondini che «fuggono a stormo [...], sopraggiungono, tornano con uno di que' clamori ambigui che possono essere strida di rissa o grida di giubilo, annunciare la disfatta o la vittoria, recare la sciagura o la felicità [...]»⁵⁴⁷; ad un certo punto Ariel sente che nei suoi occhi «non è rimasta lacuna scintilla dell'allegrezza che li accendeva dianzi allo spettacolo della corsa maliosa tra la luce e l'ombra. tutte le apparenze perdono il loro valore. le rondini sono passate per l'ultima volta⁵⁴⁸». Alfine la preannunciata sciagura ha luogo.

Nei giorni seguenti, il poeta si ritrova a ripercorrere con la mente «tutti i modi» della bellezza di Hermia; quando arriva l'insopportabile momento in cui egli deve «ripassare pel cammino sinistro», e ritrovarsi «contro il cancello degli Arcipressi», lo strazio inflitto alla donna gli pare assuma la dimensione dell' «incredibile»; con i suoi passi egli avverte di «ricalcare il viale non più d'erba ma di rondini morte, di rondini stecchite e piatte⁵⁴⁹».

Nell' *Appendice a Le faville del maglio – LA QUARTA FAVILLA* [dagli Archivi del Vittoriale 1912] la scena tra Timbra e le rondini che «quali fanciulli divini facevano ancora il giuoco del rimbalzello coi neri sassi levigati, su lo stagno dell'ombra⁵⁵⁰», ritorna e d'Annunzio sembra qui voler mettere in luce con incisività ancora maggiore il fascino crudele delle Ninfe-rondini che si portano lontano «brandelli» di quei cuori che esse fanno spasimare:

«Chi mai saprà dire la forza maceratrice delle rondini in un vespro d'estate? Esse non portano nel becco né loto né crini né piume né pagliuzze ma brandelli del nostro vivo cuore; e sembrano che volino a nutrirne non i loro nidi ma le creature sovrumane che vivono ai confini dell'aria, irraggiungibili pel nostro desiderio disperato⁵⁵¹»

Il nome della donna in questo scritto dell'*Appendice* è Violante, lo stesso di una delle tre sorelle protagoniste delle *Vergini delle rocce*; lei, come Hermia, di fronte alle trame delle rondini in cielo mormora:

⁵⁴⁶ Ivi: 1792

⁵⁴⁷ Ivi: 1792- 1793

⁵⁴⁸ Ivi: 1793

⁵⁴⁹ Ivi: 1794

⁵⁵⁰ *Appendice alle Faville del Maglio*: 2913

⁵⁵¹ Ivi: 2911

«"O this feeds my soul" [...], ammaliata da quello spettacolo più bello che le più belle invenzioni delle novissime danzatrici⁵⁵²»

Diversi sono anche i riferimenti alle rondini tessitrici contenuti nei *Taccuini*, soprattutto quelli in relazione al *Forse che sì* [1910]. In due *Taccuini* riguardanti la visita del poeta al Palazzo ducale di Mantova, infatti, più volte le annotazioni concernono notizie sulle rondini che «si odono stridere», poi d'Annunzio sente il loro «grido»; ed ancora: «le rondini passano», «w il grido delle rondini», «il grido delle rondini – il perpetuo grido delle rondini». Vedremo come nel *Forse che sì* alcuni momenti salienti della narrazione siano accompagnati e quasi portino il segno indelebile dei gridi delle rondini. Tali animali, inoltre, non mancheranno di comparire in decisivi momenti dell'*Innocente*, del *Trionfo della morte*, delle *Vergini delle rocce*, del *Fuoco*, del *Forse che sì*, ma anche in talune liriche di *Maia* e di *Alcyone* nelle quali il poeta sottolinea proprio il loro ruolo di tessitrici. Ne scegliamo, tra queste, due delle più emblematiche in tal senso, una da *Maia* ed una da *Alcyone*.

Nella *Pregghiera a Erme*⁵⁵³ i telai di Aracne ove giorno e notte «come rondini argute volavan le spole» sono stati trasformati in fredde, anonime macchine di produzione:

M'odi. Il gesto del paziente
ilota, che trita la spelta
o il latte agita nel secchio
o scardassa le lane,
s'immilla ne' ferrei bracci
nelle ruote dentate
ne' lunghi cuoi serpentini
che per girevoli dischi
trascorrono propagando
l'impulso ai congegni sottili
onde l'informe sostanza
esce trasfigurata
come da industria sagace
d'innunerevoli dita.
O Erme, i telai della lidia
Aracne diurni e notturni,
ove come rondini argute

⁵⁵² *Ibidem*

⁵⁵³ *Maia*: 160- 161

volavan le spole,
travagliano senza canzone
di vergine e senza lucerna,
soli in ordin lungo strependo.

La poesia *Lungo l'Affrico*⁵⁵⁴ di *Alcyone* descrive, invece, il danzare delle rondini tra cielo e terra; il tono dei versi esprime la gioia del poeta mentre ammira la perizia di quel volo e assapora in esso le promesse della primavera. Questo stesso modo di volare raso terra delle rondini, nel *Libro segreto* assumerà, lo abbiamo visto, una valenza completamente diversa e verrà trasformato nell'inquietante volo premonitore che anticipa la straziante fine di Hermia.

O nere e bianche rondini, tra notte
e alba, tra vespro e notte, o bianche e nere
ospiti lungo l'Affrico notturno!
Volan elle sì basso che la molle
erba sfioran coi petti, e dal piacere
il loro volo sembra fatto azzurro.
Sopra non ha sussurro
l'arbore grande, se ben trema sempre.
Non tesse il volo intorno a le mie tempie
fresche ghirlande?

E non promette ogni lor breve grido
un ben che forse il cuore ignora e forse
indovina se udendo ne trasale?
S'attardan quasi immemori del nido,
e sul margine dove son trascorse
par si prolunghi il fremito dell'ale.
Tutta la terra pare
argilla offerta all'opera d'amore,
un nunzio il grido, e il vespero che muore
un'alba certa.

Dai tanti esempi proposti emerge quanto la figura della tessitrice sia presente al pensiero estetico dannunziano; le tre principesse *Vergini delle rocce* poi, come approfondiremo nel capitolo dedicato

⁵⁵⁴ *Alcyone*: 427-428

ai romanzi, incarnano le figure delle Ninfe tessitrici per eccellenza. Uno degli episodi più significativi in tal senso riguarda il pomeriggio in cui Claudio e le tre sorelle vagano per un' «antica ruina, cercando i vestigi della vita scomparsa⁵⁵⁵». Ad un certo punto l'acqua sembra precludere loro il passaggio, ma poi essi scoprono una breccia attraverso cui riescono a passare in un luogo sacro:

«Ciascuna delle tre sorelle entrando si fece il segno della croce, tra un frullo d'ali.

V'era un frescura umida in una luce glauca e palpitante. L'absida e qualche pilastro della nave centrale, rimasti in piedi, formavano una specie di antro che le acque avevano invaso fin presso la mensa diserta dell'altare; e una moltitudine di ninfee, più ampie e più bianche di quelle su cui avevamo navigato, si addensava in adorazione a piè della grande Madonna musiva che sola occupava il concavo cielo d'oro [...] Su per la curva dell'arco le rondini avevano composto una gentile corona di nidi, seguendo l'ordine delle parole scritte in giro.

QVASI PLATANVS EXALTATA SVM JUXTA AQVAS [...]

“Se noi ti lasciassimo in questo asilo, con le ninfee e con le rondini” pensai guardando Massimilla che nella preghiera pareva inchinarsi sempre più verso la terra, “Tu vi abiteresti come una naiade romita che avesse obliato Artemide per adorare la dolorosa divinità novella”. E io immaginava la sua metamorfosi – compiuti i suoi riti solitari tra il coro delle rondini, ella s'immergeva nelle acque e discendeva alle radici dei fiori...⁵⁵⁶»

Forse nelle radici di questi fiori finalmente, come avveniva in Porfirio e in Decharme, anche per d'Annunzio tutti gli elementi ninfali si ricongiungono. Nell'antro Massimilla compie la sua metamorfosi: diventata Ninfa si immerge nelle acque, discende fin nel profondo dei fiori per succhiarne, al pari di un'ape Melissa il nettare più profondo, e per continuare poi la sua millenaria danza accompagnata dalla trama del volo delle rondini, dal ritmo dei loro gridi.

⁵⁵⁵ *Le vergini delle rocce*: 171

⁵⁵⁶ Ivi: 171-172

2. ERMAFRODITO: LA FUSIONE DELLA NINFA SALMACE CON IL DIO

2.1 Il mito di Ermafrodito

La Ninfa in acqua non solo è capace di discendere fino «alle radici dei fiori» come la Massimilla delle *Vergini delle rocce* ma, come racconta il mito, ha saputo penetrare le vie più segrete del corpo in “fiore” di un giovane dal bellissimo aspetto, figlio di Ermes e di Afrodite, le due divinità da cui egli prende il nome di Ermafrodito. Appena nato, il fanciullo viene affidato alle cure e alla protezione delle Ninfe; quando è appena quindicenne, però, la Ninfa Salmace lo vede intento a fare il bagno e se ne innamora al punto da chiedere agli dèi il dono di potersi legare indissolubilmente a lui. Da tale unione prende origine un unico essere, che racchiude in sé il maschile ed il femminile, Ermafrodito, appunto; si tratta di una figura particolarmente complessa in quanto non porta in sé solo la perenne impronta dei due illustri genitori, ma anche quella dell’agile graziosa Salmace, acquatica ninfa che proprio in una fonte compie la sua danza di compenetrazione con il dio. Che ci troviamo di fronte ad un mito di fondamentale importanza per d’Annunzio lo comprendiamo dai frequenti richiami di cui esso è reso oggetto in poesia, come in narrativa.

Nell’ *Invocazione* dell’ *Intermezzo*[1883] la bocca dell’amata è definita:

soave e pur dolente,
qual già finsero l’Arte e il Sogno mio;
ambigua forma, tolta a un semidio,
al bello Ermafrodito adolescente⁵⁵⁷;

Nella sezione “Idillii” della *Chimera* [1885-1888] poi, è compresa una lirica dal titolo *L’Andrògine*:

Ermafrodito, il semidio procace,
sta ne la fonte immerso
come in un letto d’oro; ed il ben terso
corpo dona a l’abbraccio di Salmace.

Tremano i fior su la calda linfa
i calici schiudendo
mentre si compie l’imeneo stupendo

⁵⁵⁷ *Intermezzo*: 238

de 'l figliuol di Mercurio con la ninfa.

A la marina, a 'l bosco, a 'l piano, a 'l monte
una immensa letizia
muove da 'l padre Sole: arde propizia
la voluttà su l'amorosa fronte.

E sal con deità di giovinezza
ne 'l favore di Giove
il gentil mostro che le forme nuove
ha temprate di forza e di bellezza⁵⁵⁸

Sempre nella *Chimera* troviamo un significativo collegamento tra la figura femminile androgina della lirica *Al poeta Andrea Sperelli* e quella delineata nel *Piacere*:

Ella era l'ideale Ermafrodito,
era il pensato Androgine. Lo sguardo
suscitava un affanno indefinito,

Il mito di Ermafrodito viene richiamato in più episodi tipici del *Piacere*: nel primo incontro di Andrea con Elena e in quello successivo con Maria nonché nella fase di convalescenza del protagonista, momento che per lui segna anche il passaggio della relazione amorosa dall'una all'altra donna. Quando Andrea Sperelli incontra per la prima volta Elena, già nel momento delle presentazioni lei gli dice di aver letto la «rarissima vostra *Favola d'Ermafrodito*»; un fatto speculare accade quando Andrea, convalescente presso la villa di Schifanoja, conosce Maria, che dopo aver letto la medesima opera gli dice:

«Nessuna musica mia ha inebriata come questo poema e nessuna statua mi ha data della bellezza un'impressione più armonica⁵⁵⁹»

Anche in una pagina del suo diario la Ferres annota:

«Egli mi ha donato un suo libro di poesia, *La Favola d'Ermafrodito*, il ventunesimo dei venticinque esemplari [...]

⁵⁵⁸ *La Chimera*: 496

⁵⁵⁹ *Il Piacere*: 169

E' una singolare opera, ove si chiude un senso misterioso e profondo, sebbene l'elemento musicale prevalga [...]

I cori dei Centauri, delle Sirene e delle Sfingi dànno un turbamento indefinibile, svegliano nell'orecchio e nell'anima una inquietudine e una curiosità non appagate, prodotte dal continuo contrasto d'un sentimento duplice, d'una aspirazione duplice, della natura umana e della natura bestiale. Ma con qual purezza, e come *visibile*, l'ideal forma dell'Androgine si delinea tra gli agitati cori dei mostri! Nessuna musica mi ha inebriata come questo poema e nessuna statua mi ha data della bellezza un'impressione più armonica. Certi versi mi perseguitano senza tregua e mi perseguiteranno per lunghissimo tempo, forse; tanto sono intensi⁵⁶⁰»

Quando Andrea ed Elena vanno a spasso per Roma a visitare monumenti e gallerie d'arte essi vedono anche il «gabinetto dell'Ermafrodito, ove lo stupendo mostro, nato dalla voluttà d'una ninfa e d'un semidio, stende la sua forma ambigua tra il rifulgere delle pietre fini⁵⁶¹». Nel romanzo poi Andrea, afferma che «la sua *Favola d'Ermafrodito*» imita «nella struttura la *Favola di Orfeo* del Poliziano⁵⁶²» e, mentre passeggia nei viali della villa di Schifanoia, si sofferma a guardare gli alberi che digradano sui fianchi della collina: tale visione diventa per lui evocativa delle canne della fistola di Pan e dei «versi di Salmace nella *favola d'Ermafrodito*». Sempre nel *Piacere* le frivola Silva «somiigliava un collegiale senza sesso, un piccolo ermafrodito vizioso: pallida, magra, con gli occhi avvivati dalla febbre e dal carbon, con la bocca troppo rossa, con i capelli corti, lanosi, un po' ricci, che le coprivano la testa a guisa d'un caschetto d'*astrakan*⁵⁶³».

Ermes, Afrodite, Ermafrodito, acqua, Ninfa, giovinezza: attorno a quest'intreccio di elementi nasce e si sviluppa la concezione estetica dannunziana, a far data dalle prime liriche e dai primi *Taccuini*, per continuare poi attraverso i romanzi, le opere teatrali, le raccolte poetiche della maturità, e per raggiungere, infine, le ultime prose del *Libro segreto*. Ci pare che, solo tenendo presente questo processo di fusione della mobile figura della Ninfa con il dio attraverso l'elemento acquatico, risulti possibile comprendere talune importanti nonché ricorrenti caratteristiche delle creature femminili dannunziane. Queste figure, infatti, pur presentandosi con dei corpi asciutti che, celati dagli abiti, possono apparire persino esili, manifestano in più occasioni un'insospettata capacità di scatto, un'energia, quasi una potenza fisica che ci sorprendono. Più volte, lo vedremo nell'analisi delle opere, d'Annunzio fa riferimento a “lombi”, “reni” “omeri” “malleoli” e ad altre parti che, se da un lato non restituiscono certo le condivise coordinate della femminilità, dall'altro ci riconducono a quel momento altamente “propulsivo” della prima giovinezza in cui i due sessi sembrano accomunati da

⁵⁶⁰ Ivi: 199

⁵⁶¹ Ivi: 94

⁵⁶² Ivi: 144

⁵⁶³ Ivi: 246

destabilizzanti assonanze. Si tratta di quella breve fase in cui ragazza e ragazzo adolescenti pur iniziando a differenziarsi fisicamente, appaiono diversi ma non ancora così diversi; appaiono uguali, ma non più così uguali. Ora, che d'Annunzio rimanga affascinato a vita da questa fase della giovinezza umana risulta palese anche dai diversi calchi di figure androgine che incontriamo nelle stanze del Vittoriale e su cui ci siamo soffermati in precedenza. Ci sembra plausibile che l'androgino rappresenti per d'Annunzio l'immagine più autentica dell'eterna giovinezza; di colei/colui, cioè, che non potrà mai invecchiare: il suo viso, infatti, ancora non porta traccia di barba, il suo sguardo è carico di innocente malizia, il tono della sua voce costringe ad interrogarsi su quale sia la natura da cui proviene, il suo corpo, agile e scattante, il suo bacino stretto, non sono adatti a portare il peso di una gravidanza.

2.2 La sterilità

Quest'ultimo aspetto, connesso con le tematiche contrapposte di fertilità e maternità, merita qualche riflessione aggiuntiva visto che il poeta, pur padre di quattro figli, sembra considerare gravidanza e parto più quali momenti di sofferenza che di rinascita; nulla di assimilabile, in sostanza, a quanto accade in natura durante la primavera. Se Leopardi scrive «nasce l'uomo a fatica, / ed è rischio di morte il nascimento», le annotazioni che d'Annunzio compie sullo stesso argomento sono sorprendentemente crude e tolgono ogni spazio alla poesia.

Nel primo capoverso del *Libro segreto* [1935] egli parla della sua stessa fatica nel venire al mondo:

«NEL NASCERE io fui come imbavagliato dalla morte; sicchè non diedi grido. Né pur avrei potuto trarre il primo respiro a vivere se mani esperte e pronte non avesser rotto i nodi e lacerata quella sorta di tonica spegnitrice⁵⁶⁴»

Nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* egli racconta di un episodio della sua adolescenza, quando nella chiesa di Bologna vede una deposizione in terracotta in cui il dolore delle «Marie» gli sembra come «l'irruzione delle Erinni in una tragedia cristiana». Descrive la Maddalena in cui:

«il suo amore e il suo dolore sembravano smaniosi di divorare. Un gran vento era nella sua veste: il vento delle cime inaccessibili era nella sua veste, come nei pepli delle Vittorie. [...] Era una specie di Nike mostruosa, alata di lini. Le bende svolazzanti le facevano alata la testa; i lembi del manto impigliati ai gomiti le sbattevano indietro come vanni⁵⁶⁵»

⁵⁶⁴ *Libro segreto*: 1668

⁵⁶⁵ *Il secondo amante di Lucrezia Buti*: 1374

Si sofferma poi sul dolore della madre di Cristo che:

«battendosi l'anca, battendosi la coscia, pareva sforzarsi di partorire il dolore, sforzarsi di cacciarlo come si caccia l'infante dalla matrice sanguinosa⁵⁶⁶»

Nel *Taccuino* VI (1895 1896), quando agli Uffizi il poeta vede la «la piccola Venere di Lorenzo di Credi», annota che:

«Dal seno in giù, la carne ha come una pesantezza che grava sulle anche. Il ventre è un poco prominente, ventre di donna feconda. Le gambe sono un poco gracili. La testa ha un'espressione dolce, significativa di un'anima mediocre e delicata⁵⁶⁷»

Nel *Solus ad solam*, in un brano del settembre 1908, d'Annunzio riferisce di aver rivisto Donatella Arvale, la tanto temuta rivale della Foscarina del *Fuoco*:

«Da Doney ho riveduto – dopo anni ed anni di lontananza e di oblio – Donatella Arvale [...] l'ho veduta nella via camminare con un passo pesante (dov'era il suo passo impetuoso e volante come quello della Vittoria?), e scomparire verso il Lungarno, con la sua persona irrobustita, dai larghi fianchi fecondi⁵⁶⁸»

Pensieri altrettanto privi di uno sguardo positivo verso la maternità troviamo nel racconto del parto di una delle femmine di cane possedute dal poeta. Con la crudezza di queste parole egli annota nel *Taccuino* del 1911- 12:

«Il parto della cagna – I gemiti –Il grido lacerante [...] L'apparizione di qualcosa di lucido e di opalino, come una sfera, come un mondo informe - [...] (Angoscia e nausea del giovine che guarda) [...]

La sera innanzi la cagna aveva il ventre teso – arrossato, unto d'olio d'oliva – Tremava tutta – inquieta – con gli occhi folli e selvaggi.

Con la bocca nella vulva mangia, mastica, inghiotte sempre – la schiuma orribile della maternità, l'immondizia – l'impurità⁵⁶⁹»

⁵⁶⁶ *Ibidem*

⁵⁶⁷ *Taccuini*: 77

⁵⁶⁸ *Solus ad solam*: 2605

⁵⁶⁹ *Taccuini*: 605

Anche le donne dannunziane capaci di esprimere quel prodigio di sensualità che toglie agli uomini gran parte della loro autonomia, presentano la comune caratteristica della sterilità; la loro stessa conformazione fisica sembra destinarle a questo. Esse, infatti, vengono descritte con un bacino stretto, quasi mascolino, che le rende inadeguate alle sofferenze del parto e della maternità e, in definitiva, incapaci di occuparsi e di preoccuparsi per qualcuno di diverso da loro stesse e dalla ricerca del personale appagamento. Una conferma in tal senso viene proprio dalle sole due figure femminili che nei romanzi dannunziani sono innanzitutto delle madri: la Maria del *Piacere* e la Giuliana dell'*Innocente*. La maternità le avvicina al ruolo di “madonne”, ma nella copia del saggio di Pater su Winckelmann presente al Vittoriale il poeta ha segnato in rosso a margine della frase nonché sottolineato con lo stesso colore la seconda parte dell’affermazione: «Non c’è una madonna greca; le dee son sempre senza bambini⁵⁷⁰» e, se nel *Piacere* avvertiamo che l’unica impresa in cui si cimenta l’abulico eroe Andrea Sperelli è quella di possedere Elena attraverso il corpo di Maria, nell'*Innocente* la figura di Giuliana-madre diventa per Tullio Hermil “sorella” fino a quando in lui si insinua il sospetto del tradimento. A quel punto Giuliana ritorna al centro del suo interesse erotico, Tullio sente di desiderarla nuovamente come donna e con un’intensità sempre più grande. In modo non dissimile, anche la Gioconda dice a Silvia, la moglie di Lucio: «Ah, le vostre mani soltanto, le vostre mani di bontà e di perdono, gli preparavano ogni sera un letto di spine ove egli non volle più distendersi. Ma, quando egli entrava qui dove io l’attendeva come si attende il dio che crea, era trasfigurato⁵⁷¹».

In d’Annunzio, quindi, siamo ben lontani dall’idea porfiriana di Ninfe quali anime che “discendono nella generazione” ed il cui scopo principale è quello di cercare un’unione con l’uomo al fine di generare. Neppure Decharme fa riferimento a questo specifico aspetto, anche se in lui è molto chiara la connessione tra la Ninfa e la sua «puissance nourricière et fécondante⁵⁷²»; sono le Ninfe, infatti, a far crescere Ermes, Dioniso e diversi altri dèi. Tali creature, inoltre, sono le protettrici della giovinezza e, attraverso il loro legame con l’acqua, donano «aux femmes le privilège de la fécondité et d’une longue jeunesse⁵⁷³».

2.3 L’acqua

Eppure, accanto alla sterilità delle figure femminili dannunziane l’acqua, simbolo per eccellenza della fertilità, esiste quasi sempre come una specie di compensazione; essa rappresenta, in certo

⁵⁷⁰ Pater 2007: 203-204

⁵⁷¹ Ivi: 307

⁵⁷² Decharme n.d.: 352

⁵⁷³ *Ibidem*

senso, l'elemento il cui rumore di sottofondo accompagna la narrativa dannunziana nonché il *Leitmotiv* cui il poeta ispira l'intonazione musicale delle sue liriche, anche delle più note. Così, nel *Piacere* le risa di Elena sono «come zampilli d'argento», la sua veste è «un acquario di bellissimo effetto»; quando Andrea si trova di fronte all'amata desidera «suggerla», «beverla, sotto l'onda confusa di parole». In romanzi quali *La Leda*, *Le vergini delle rocce*, ma anche nel *Fuoco* l'acqua assume il ruolo connotativo dell'indole dei personaggi; nella *Leda* l'acqua ovunque esprime l'«insidia della fresca persecutrice» e la protagonista incarna una «bellezza levigata dall'acqua dell'Eurota»; nelle *Vergini*, Violante viene associata principalmente al tema equoreo: «voi siete la regina delle fontane» le sussurra Claudio Cantelmo. Anche nel *Fuoco*, la Venezia autunnale, città «d'acqua e di pietra», si configura quale metafora della non più giovane Foscarina; sui tratti fisici della protagonista, infatti, l'acqua sembra continuare l'implacabile processo di corrosione che essa sta attuando sugli antichi palazzi della città. Il talento artistico della Foscarina, però, rimane altrettanto intangibile al trascorrere del tempo quanto lo è la pietra su cui Venezia, come una pianta acquatica, affonda le sue radici secolari. In d'Annunzio ricorre di frequente anche il tema della natura acquatica di mostri femminili quali le Gorgoni o la Piovra, immagini che egli riprende dall'iconografia romantico – decadente, da Shelley e Swinburne in particolare.

Quasi sempre negli scritti dannunziani l'acqua tende ad avere connotati energetici, attivistici, con prevalenza di acque correnti. Anche nel giardino del Vittoriale il poeta, oltre ad una fontana con un coro di putti in pietra, ha voluto un rivolo d'acqua corrente e ha incanalato due torrenti, il rio dell'«Acquapazza» e quello dell'«Acquasavia», conducendoli a formare un piccolo lago artificiale, il cui nome non poteva che essere «Lago delle Danze».

Il *topos* della sorgente si completa al negativo con la variante della fontana inaridita, a proposito della quale l'esempio più significativo ci appare quello della fontana muta su cui è costruito un episodio delle *Vergini delle rocce*⁵⁷⁴. La dimensione sessuale ed erotica, però, raramente viene espressa attraverso i caratteri dell'acqua corrente, ma è associata, piuttosto ad immagini di acqua morta, stagnante, pericolosa. Questo si spiega alla luce dell'importanza crescente, a volte ossessiva, che la dimensione erotico - sessuale va assumendo per i protagonisti maschili dei romanzi dannunziani, in analogia a quanto accade, del resto, allo stesso d'Annunzio, costantemente attratto da figure femminili al cui fascino ambiguo egli sembra non riuscire a sottrarsi.

⁵⁷⁴ Turchetta 1993: 113

2.4 Il fascino dell'Androgino

Le Ninfe, creature ambigue per eccellenza, sono anche tra gli esseri più acquatici per eccellenza; Salmace, nascondendosi nella fonte, ha potuto persino scegliere il dio cui legarsi e lo ha fatto con il consenso degli dèi; Ermafrodito, da parte sua, è stato preso dalla Ninfa senza avere neppure il tempo di rendersi consapevole di quanto gli stava accadendo. Può tutto ciò essere assunto ad indizio del ruolo femminile nella narrativa dannunziana? Il fatto che Elena e Maria, proprio nei due momenti in cui vengono presentate ad Andrea, facciano riferimento alla *Favola d'Ermafrodito* e, più in dettaglio, il fatto che Elena ne parli e Maria tenga addirittura una copia del libro tra le mani, ci autorizzano a procedere senz'altro in tale direzione.

L'attrazione ed il fascino femminile per d'Annunzio, quindi, risultano in qualche modo sempre collegati all'ambiguo; può trattarsi di un'ambiguità insita nell'essere femminile come accade alle figure romanzesche di Elena, Ippolita, Vana, Isabella, ma anche alla Mila della *Figlia di Iorio*, tutte immagini di donna che presentano marcati caratteri androgini. Può trattarsi, invece, di un'ambiguità che viene alimentata da una situazione in cui aleggia una «dialettica della “profanazione”» come quella «che univa il destino di Maria e quello di Elena⁵⁷⁵»; in essa può essere coinvolta la figura della donna- amante, della donna-madre, della donna-sorella, ma anche quella della Foscarina-Persefone, carica dell'oscuro fascino dell'ormai prossima decadenza fisica.

In *Maia* d'Annunzio ci racconta come non solo gli dèi, ma anche gli uomini sognino quelle «mescolanze vietate» che la figura dell'androgino incarna:

Padre d'Ermafrodito,
non tu creasti l'oscuro
Androgino al far della notte,
ebro di melodia
in un torrenti di suoni
premendo l'amata da tutti
Anadiomede d'oro?
Noi anche, ahi sì brevi, sul lito
d'Eternità sognammo
le mescolanze vietate,

⁵⁷⁵ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XXVIII

sdegnando di saziarci
pur sempre con la dolcezza
dei consueti giacigli.
L'opera attendemmo diversa,
nata da un'incognita febbre,
fatta di dolore e di gioia,
pallida di ricordanze
ma di presagi animosa,
recante in sé la promessa
e il compimento, sorella
delle Stagioni divine.⁵⁷⁶

Molteplici sono anche i richiami al fascino dell'androgino che ci vengono offerti dalle prose dannunziane. Nel *Taccuino VI* (1895 1896) egli annota:

«Nel piccolo ritratto d'Ignoto (nero e verde) attribuito al Vinci è quella strana ambiguità androgina che turba e quella mescolanza d'ingenuità e di perversità inesplicabile. Gli occhi sono distanti, la fronte è scoperta e spaziosa, il naso è lievemente roseo, la bocca è chiusa, sul mento è un piccolo incavo. Una donna? Un giovinetto?⁵⁷⁷»

Nel *Taccuino XVIII* (1898), in seguito ad una visita al Bargello, commenta con queste parole il suo incontro con il *David* del Verrocchio:

«Nel mezzo della stanza sorge il prodigio: *la natività del sorriso leonardesco: un mistero inaudito*⁵⁷⁸»

Anche nell' *Allegoria dell'Autunno*, a proposito di Giorgione, il poeta mette in luce i caratteri androgini del giovane dal cappello piumato del *Concerto campestre*:

«ma è pur quivi emerso, fuor dalla calda ombra come la espressione stessa del desiderio, il giovinetto dal cappello piumato e dalla chioma intonsa; l'ardente fiore d'adolescenza, che Giorgione sembra aver creato sotto un riflesso di quello stupendo mito ellenico donde sorse la forma ideale d'Ermafrodito. Egli è quivi presente ma estraneo, separato dagli altri, come colui

⁵⁷⁶ *Maia*: 93 - 94

⁵⁷⁷ *Taccuini*: 79

⁵⁷⁸ *Ivi*: 249

che non ha cura se non del suo bene. La musica esalta il suo sogno indicibile e sembra moltiplicare infinitamente la sua potenza di gioire. Egli sa d'essere padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri, e le armonie ricercate dal sonatore non gli sembrano se non il preludio della sua propria festa. Il suo sguardo è obliquo e intenso, rivolto a una parte come per sedurre non so qual cosa che lo seduca [...] ma io penso alle sue mani nascoste, le immagino nell'atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita⁵⁷⁹»

Questa dettagliata descrizione, di derivazione pateriana per l'attenzione che d'Annunzio riserva allo sguardo del giovane, e persino all'immaginare le sue mani "nascoste", ci permette di comprendere quali caratteri imprescindibili il poeta ravvisi nella figura dell'Ermafrodito: in essa, in particolare, nobiltà d'animo e di aspetto coincidono e coesistono in perfetta fusione. Tale principio che d'Annunzio ritiene connaturato e insuperabilmente espresso dall'arte greca, viene da lui assunto a fondamento del proprio ideale estetico:

«Non v'è una bellezza interiore, e una bellezza esteriore; non v'è una bellezza spirituale e una corporea. Ch'io «ignoro la differenza» mi piace mi sia detto da Federico Borromeo. Per me v'è una bellezza sola; e v'è un solo modo di crearla, così come di continuo la creo di sopra a me medesimo, di là da me medesimo, vivendo, respirando, ansando, consumandomi⁵⁸⁰»

Un indimenticabile personaggio dai caratteri androgini è anche la guida che accompagna Paolo e Isabella nell' "Inferno" delle Balze di Volterra.. Si tratta di un giovinetto con in mano una fiaccola, vestito di tela bianca, capo scoperto, sandali; egli si muove con un' eleganza negligente da cui sembra rivelarsi «la proporzione del suo corpo degna di quella che segna il ritmo della cavalcata fidiaca⁵⁸¹».

In d'Annunzio la figura dell'androgino non rimane circoscritta al solo mondo dell'arte ma, visto lo stretto connubio che il poeta instaura tra arte-vita, si estende alla realtà della sua esperienza vissuta. Così, in seguito all'incontro, a distanza di vent'anni, di un suo compagno di collegio egli annota di aver visto «dietro di lui lo spettro della primissima giovinezza, la larva ambigua della pubertà⁵⁸²».

Anche a proposito della figlia Renata, la Sirenetta del *Notturmo* [1916], in una lettera ad Hérelle del 1° novembre 1904, il poeta scrive:

⁵⁷⁹ *Allegoria dell'autunno*: 2200 -2201

⁵⁸⁰ *Il Venturiero senza ventura*: 1135

⁵⁸¹ *Forse che sì*: 754

⁵⁸² *Il compagno dagli occhi senza cigli*: 1452

«io ho meco anche una “sirenetta” Vi ricordate di Ciccuzza? di quella bambina chiomata che vedeste a Francavilla? Ora è quasi una giovinetta, e ha la testa di un angelo donatelliano⁵⁸³»

Nel *Notturmo*, in più occasioni, racconta della grazia infantile della fanciulla che veglia sulla sua malattia e ricopia quei brevi appunti che il poeta annota su striscioline di carta alla «maniera delle sibille che scrivevano la sentenza breve sulle foglie disperse al vento del fato⁵⁸⁴»:

«La Sirenetta appare su la soglia. Ha una veste rigata e il suo bel capo bruno si leva da un gran collare bianco movendosi sul collo nudo con quella grazia che è sola degli uccelli e sembra perciò regolata dall'istinto del canto⁵⁸⁵»

oppure:

«Ella ha una veste rigata, bianca e verde, che sembra fatta a imagine di uno di quei gattici argentini che da tutti i loro freschi ramoscelli tremano al vento dell'argine.

La piccola rosa è innestata in lei [...]

Non v'è forma d'infanzia che l'agguagli.

Bisogna piegare i ginocchi e adorarla.

La sua perfezione è fugacissima.

Mi sembra di vedere i suoi petali schiudersi d' attimo in attimo

In su la prima notte sarà già aperta e vana⁵⁸⁶ »

D'Annunzio delinea un'incarnazione di Ermafrodito anche nella descrizione del volto di un carissimo amico, morto in una tragedia aerea. Interessante la postura dell'amico: il suo modo di piegare la testa, infatti, rispecchia quello dell'Erme prassiteleo il cui capo è inclinato verso la spalla sinistra per guardare all'infante Dioniso. Anche Gino, l'aviatore:

«aveva l'aria d'un giovinetto [...] con quella testa imberbe e bionda un poco inclinata verso la spalla sinistra, con quelle ciglia chiare che nel sorriso si serravano e palpitavano lasciando scorrere uno sguardo limpido come una di quelle gocce di guazza che nel velivolo, fra tela e tela, pendono da un tirante d'acciaio⁵⁸⁷»

⁵⁸³ Andreoli 2005c, *Prose di ricerca*, Vol. II, *Note e notizie al Notturmo*: 3067

⁵⁸⁴ *Notturmo*: 162

⁵⁸⁵ Ivi: 257

⁵⁸⁶ Ivi: 385

⁵⁸⁷ Andreoli 2005c, *Prose di ricerca*, Vol. II, *Note e notizie al Notturmo*: 3168

2.5 Il mito della giovinezza

Tutti gli esempi fino ad ora proposti in relazione alla figura dell'androgino dannunziano, lasciano intuire in sottofondo l'esistenza di una sorta di mito trasversale a tutta l'opera di d'Annunzio, mito che, in un certo senso, comprende, sottende e sovrasta tutti gli altri: il mito della Giovinezza. «Il tempo di D'Annunzio non è sferico, come è il tempo del sacro [...], e neanche è il tempo lineare, quello che chiamiamo storico [...] È il tempo senza tempo di un mondo senza limiti, il momento puro, che non ha altra essenza che quella delle possibilità di cui è carico, e la cui legge è di essere sempre lo stesso e tuttavia sempre nuovo. È in questo tempo che Ermete è eternamente fanciullo. Come lo è D'Annunzio, dal principio alla fine. Ciò che fa di lui un mostro è la sua perpetua fanciullezza, la sua estraneità al mondo successivo della storicità e del “questo”⁵⁸⁸».

Davvero tanti e sparsi ovunque sono i riferimenti alla giovinezza che incontriamo nelle riflessioni affidate dal poeta ai suoi *Taccuini*, alle sue opere poetiche e narrative, ai suoi scritti raccolti nelle *Prose di ricerca*. Tali riferimenti abbondano anche nelle pagine in cui egli è ancora giovane anche dal punto di vista anagrafico. Quest'ultimo particolare ci sembra restituire meglio di qualsiasi altro quanto d'Annunzio amasse quel periodo della vita ed avesse piena consapevolezza del suo valore di primavera irripetibile; e di quanto l'amasse in ogni suo aspetto proprio per quel suo guizzo prepotente che, in modo simile al perpetuo movimento danzante della nostra Ninfa, rende la giovinezza fuggitiva ed inafferrabile persino mentre lei “è”.

Già in *Ex imo corde di Primo vere* (1878-1880) il poeta esprime l'irruenza della sua giovinezza in Abruzzo:

e ti mando un saluto, o Sannio fiero,
senza nube d'affanni
con tutto il foco prepotente e altero
de' miei diciassett'anni!... [...]

Prendi! Da l'imo de 'l mio giovin cuore
questo canto t'invio ⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Diano 1968: 62

⁵⁸⁹ *Primo vere*: 9

In *Ai bagni* anche la terra appare giovane al poeta:

Soave effluvio mi parve l'aere;
la terra parvemi fiorente e giovine;⁵⁹⁰

In *Elegia campestre* invita Delia a godere con lui delle gioie della giovinezza che scorre troppo veloce:

Mesciam gli amori intanto, finché ce 'l permettano i fati;
avvolta di tenebra presto verrà la Morte;

presto verrà Vecchiezza, né i fervidi incendii d'amore
né le molli lusinghe saran d'un bianco crine⁵⁹¹

Nell'Epilogo del *Poema Paradisiaco* (1891-1892) troviamo:

O giovinezza, ah me, la tua corona
su la mia fronte già quasi è sfiorita⁵⁹²

Anche nel *Piacere*, la prima prova romanzesca di un d'Annunzio poco più che venticinquenne, i riferimenti alla giovinezza sono frequenti. Elena, ragazza giovane seppur tre anni più grande di Andrea, lo adula dicendogli «Come sei giovine! Come sei giovine!», dimostrando in questo modo piena consapevolezza dello “stato di grazia” collegato all'età giovanile. Il narratore, dopo l'esclamazione di Elena, prosegue affermando che:

«la giovinezza in lui, contro tutte le corruzioni, contro tutte le dispersioni, resisteva, persisteva, a somiglianza d'un metallo inalterabile, d'un aroma indistruttibile. Lo splendor sincero della giovinezza era, appunto, la qualità sua più preziosa. [...] Certi suoi abbandoni parevano d'un fanciullo inconsapevole; certe sue fantasie erano piene di grazia, di freschezza, di ardire⁵⁹³ »

⁵⁹⁰ Ivi: 13

⁵⁹¹ Ivi: 108

⁵⁹² *Poema paradisiaco*: 697

⁵⁹³ *Il Piacere*: 92 -93

In modo analogo Maria annota nel suo diario: «Dev'essere molto giovine; ma deve aver molto vissuto, e d'una vita inquieta⁵⁹⁴». Per d'Annunzio esiste un unico supremo valore che non conosce la corrosione del tempo:

«- L'Arte! L'Arte! Ecco l'Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio⁵⁹⁵»

Ancora nel *Piacere* anche il mare è «calmo e innocente come un fanciullo addormentato»; inoltre il mare «non soltanto era per lui una delizia degli occhi, ma era una perenne onda di pace a cui si abbeveravano i suoi pensieri, una magica fonte di giovinezza in cui il suo corpo riprendeva la salute e il suo spirito la nobiltà⁵⁹⁶».

Se, mentre il poeta è ancora ragazzo o poco più, già la giovinezza costituisce per lui il tesoro più prezioso ed insostituibile, questo amore, potenziato dal rimpianto, cresce fino a diventare una specie di ossessione nell'età adulta e senile. Persino nel *Taccuino LXXXV* dell'ottobre 1915, interamente dedicato a vicende di guerra, egli inserisce una digressione avente ad oggetto il suo insopprimibile desiderio di ritornare indietro nel tempo. Lo spunto gli viene offerto da un colloquio con un volontario di ventisette anni che gli racconta di essere riuscito a passare da Verona «divorato dal desiderio e dall'ansia» di rivedere un'amica con la quale è riuscito a trascorrere «un'ora di voluttà feroce». In seguito a tale dialogo d'Annunzio annota:

«Che darei per avere ventisette anni!

Ho là una fotografia implacabile, che mi mostra quel che sono, quel che è il mio viso...

Eppure oggi, a cavallo, avevo la sensazione *giovenile* del mio corpo. Là, nel bagno, sotto le spazzole dure e sotto i guanti di crino, avevo la sensazione *giovenile* della mia pelle, delle mie gambe, delle mie ginocchia...

Ma là, nella fotografia di ieri, nella "istantanea" spietata sono vecchio. Lo vedo: ho qualcosa di senile, che pure mi sembra estraneo, che pure *non sento* in me. Quando cammino, nell'aria, ho del mio viso un sentimento che non è reale. E questo è un viso grinzoso di vecchietto "richiamato"

Pure, sono saltato giù dalla sella con una leggerezza di adolescente, e mi sono ritrovato in piedi, su le gambe elastiche. –

Ho la *volontà* di essere giovine ancora: ma sono vecchio⁵⁹⁷»

⁵⁹⁴ Ivi: 191

⁵⁹⁵ Ivi: 142

⁵⁹⁶ Ivi: 105

⁵⁹⁷ *Taccuini*: 800- 801

Pagine come questa non crediamo ci autorizzino ad esprimere una valutazione su quale o su come possa essere il “vero” d’Annunzio; altrettanto crediamo, però, che tale parte più spontanea e toccante del suo animo esista e che, in molte occasioni venga volutamente tenuta a bada dal poeta. Diversi altre riflessioni sulla giovinezza, raccolte nelle *Prose di ricerca*, si accordano al tono del *Taccuino LXXXV*, molte altre, invece, riprendono lo stile altisonante cui d’Annunzio ci ha abituato. Il *Notturmo* [1916] ci fornisce alcuni esempi di entrambe le modalità:

«Ringiovanisco, d'un tratto, con un aspetto tirannico e folle. L'alito mi fumiga e luccica tra i denti taglienti... Le linee si ricompongono in una figura di spiritualità intenta e attonita.

E' un viso di giovinetto. È il mio viso di sedici anni. Ecco che tutta la mia disperazione s'affoca e sfavilla come sotto un gran colpo di maglio⁵⁹⁸ »

«ridiventerò giovine nel marmo del mio sepolcro, come i trapassati nelle stele funerarie degli Elleni⁵⁹⁹»

«ecco che la grazia della mia giovinezza entra senza toccare il pavimento, sollevando pian piano l'arcobaleno⁶⁰⁰»

«questa è la mia magia. Nel dolore e nelle tenebre, invece di diventar più vecchio, io divento sempre più giovine⁶⁰¹»

Anche la figura della madre, presente fino all’ultimo nella mente del poeta, ritorna a visitarlo in sogno con un viso che ha riacquisito la giovinezza di un tempo:

«all'alba ho sognato che mia madre si chinava su me con un viso ringiovanito, e mi toglieva la benda, e mi scopriva la palpebra, e m'addolciva prima con l'alito e poi me la premeva con le labbra⁶⁰²»

Nel *Libro ascetico della giovine Italia* [1895 - 1922] il riferimento alla giovinezza si sposta dalla persona del poeta a quella di un intero popolo:

⁵⁹⁸ *Il Notturmo*: 241

⁵⁹⁹ *Ivi*: 259

⁶⁰⁰ *Ivi*: 266

⁶⁰¹ *Ibidem*

⁶⁰² *Ivi*: 333

«Un altro popolo giovine scelse per parola d'ordine nella sua più bella battaglia, il nome virgineo della gioventù “Ebe”, quando la guerra era un'invenzione energica che imprimeva al movimento delle forze il numero vittorioso del coro e della danza.

Juventa! Juventa! La deità riprese il suo nome romano nella battaglia del Solstizio...

La dea Juventa non aveva un tempio capitolino? Riedificatelo, riconsacratelo. non temete di paganeggiare⁶⁰³»

Persino la guerra per d'Annunzio diventa apocalissi in cui si consuma la decadenza europea, processo di malattia e di convalescenza attraverso cui approdare alla palingenesi di una nuova innocenza e di una nuova giovinezza di ordine sia collettivo sia individuale. In modo simile anche la convalescenza di Andrea Sperelli nella villa di Schifanoja avrebbe dovuto segnare il passaggio ad una rinascita spirituale del protagonista.

Nel *Compagno dagli occhi senza cigli* [1900 - 1920] il rimpianto della giovinezza ritorna, invece, ad assumere sfumature più intime e sofferte:

«Crepuscolo dell'adolescenza, pieno di musiche soffocate e di pensieri impigliati nelle vene inestricabili, come parlerò io di te?⁶⁰⁴ »

«Non so terrore più profondo di quello che m'occupa quando, nella pausa della mia propria volontà che mi crea, io vedo accorrere dall'infinito il vento senza nome e in esso agitarsi la polvere del passato e levarsi contro a me non come ombre delle cose che furono ma come aspetti di quelle che sono per essere: ond'io non riconosco più la successione della vita né la mutazione della sua sostanza, ma avverto entro in una specie d'immobilità veggente, simile a quella dell'occhio che mi s'aperse quando nacqui lagnandomi, sopra al quale mi s'appassisce la palpebra e le ciglia mi si diradano⁶⁰⁵»

Nelle pagine dedicate a Carducci «ALLA FOCE del Motrone, nella Versilia, il giorno dopo la morte di Enotrio⁶⁰⁶», il richiamo di d'Annunzio alla giovinezza diventa quasi invocazione:

«Ch'io mi dissolva, che come Percy Shelley io mi trasmuti sotto questo mare “in qualcosa di ricco e di strano” prima che la Natura vinca in me la volontà indefessa d'essere giovine ancora!

O Despota, ei sarà giovine ancora.

⁶⁰³ *Il libro ascetico della giovine Italia*: 562 - 563

⁶⁰⁴ *Il compagno dagli occhi senza cigli*: 1454

⁶⁰⁵ Ivi: 1461

⁶⁰⁶ Ivi: 1568

*Dagli le rive i boschi i prati i monti
i cieli, ed ei sarà giovine ancora!*

Ch'io non sperimenti la malattia ignobile, la pesante vecchiezza, la vergogna della tarda carne superstita allo spirito dimezzato o estinto⁶⁰⁷»

Se a tutto quanto finora detto aggiungiamo che nel giorno del suo quarantesimo compleanno d'Annunzio giunge persino a celebrare le "esequie" della sua giovinezza, riusciamo a comprendere meglio quanto egli amasse quel momento della vita oltre ogni altra aspirazione:

«Esequie della giovinezza, 12 marzo 1903

«bisogna dunque che io imbalsami alfine il cadavere della mia giovinezza, che fasciato di bende io lo chiuda tra quattro assi e ch'io lo faccia passare per quella porta, ove lo spettro della vecchiaia è apparso tra i battenti socchiusi e con un cenno quasi familiare m'ha augurato il buon giorno [...]

M'indugio nel letto, come se non valga più la pena di levarsi. Volgo il dosso alla luce; sento l'inerzia divenire d'attimo in attimo più greve. Non penso se non al mio corpo e, pensando al mio corpo, non penso se non alla morte⁶⁰⁸»

Ma è il *Libro segreto* [1935] a consegnarci il rimpianto più struggente di quella giovinezza che il poeta sente definitivamente perduta in questa vita. Solo nella morte il suo viso potrà, alfine, distendersi in una pace senza tempo:

«venite a guardare il mio viso due o tre ore dopo la mia morte...allora soltanto io avrò il viso che m'era destinato, immune dagli anni, dalle fatiche, dai patimenti, dagli innumerevoli eventi che forzò e forza e forzerà pur in estremo il mio disperato coraggio, allora soltanto, sino alla terza ora, sarà il mio viso la cima sovramente effigiata della mia anima bella; il viso della giovinezza sublime, di là dall'opera, di là dalla gloria, la maschera del porfirogenito⁶⁰⁹»

⁶⁰⁷ Ivi: 1570

⁶⁰⁸ Ivi: 1559

⁶⁰⁹ *Libro segreto*: 1725

IV° Capitolo

LA NINFA NELLA POESIA

1. NINFA E FANCIULLO: DUE INCARNAZIONI DELLO STESSO «SPIRTO»

Il «paradigma di una giovinezza perenne», che più volte abbiamo messo in luce quale *Leitmotiv* dell'estetica dannunziana, «muove dal *Canto novo*, sotto il segno di Keats: “I shall be young again”, ‘io sarò giovine ancora’; con lo stesso verso dell’*Endymion* il vecchio scrittore sigilla di suo pugno il primo volume dell’Opera omnia ormai avviata, come se quell’approdo coincidesse con il punto di partenza, sancisse l’eterno ritorno di una giovinezza perenne fermata dall’arte⁶¹⁰». In questa prospettiva l’eterno desiderio di essere «giovine ancora», che l’uomo e artista d’Annunzio esprime attraverso migliaia di pagine di poesia e di prosa, incontra nella figura della Ninfa l’immagine ideale su cui proiettarsi; la *Nympha*, fanciulla per definizione, non può invecchiare e attraverso il susseguirsi delle metamorfosi con cui si presenta può continuare a stupire l’inquieta fantasia del poeta. L’ininterrotto fluire di questa creatura del mito si proietta nella dimensione dell’eterno ritorno e della circolarità senza fine, il cui apice espressivo è nel mistero sotteso alla danza del *Fanciullo* alcionio.

L’intero “poema” di *Alcyone* «è informato a un sentimento circolare del tempo». In esso «la linearità del diario cede a una traiettoria che aderisce al segmento orbitale del tempo naturale, cosmico» in cui il lungo periodo di composizione dell’opera - tra la primavera del 1899 e l’autunno 1903 - «si fa diagramma di una sola estate, del riconoscimento, da parte del moderno, di un ritmo antichissimo. Diario, sì, ma diario ideale⁶¹¹», sorretto dallo «spirto» del *Fanciullo* i cui versi “trasudano” dei principali aspetti ninfali su cui abbiamo sino ad ora riflettuto, a partire dal rimando al luogo in cui il musico adolescente ha colto «la canna» per il suo flauto, quella Toscana da cui prende inizio la fuga della Ninfa warburghiana:

[...]il mio pensiero mi finge che tu colta
l’abbia tra quelle mura
che Arno parte, negli Orti Oricellari,
ove dalla barbarie fu sepolta,
ah sì trista, la Musa
Fiorenza che cantò ne’ dì lontani
ai lauri insigni, ai chiari
fonti, all’eco dell’inclite caverne,

⁶¹⁰ Gibellini 1995a: 11

⁶¹¹ *Ibidem*

quando di Grecia le Sirene eterne
venner con Plato alla Città dei Fiori⁶¹²

«La Grecia è la patria dell'anima per eccellenza della stagione alcionia, posta sotto il segno dell'arte classica e del Rinascimento toscano che ne divenne l'erede perfetto [...] In *Alcyone* l'Ellade sta fra Luni e Populonia, e il ritmo dei templi attici rivive nelle cantorie di Donatello⁶¹³». È nel *Fanciullo* che «D'Annunzio sancisce “Natura ed Arte sono un dio bifronte”: in nessuna delle stagioni dannunziane l'equilibrio fra il naturale e l'artificioso è perfetto come in quella posta sotto l'insegna del suo ermetico fanciullo tanto simile all'efebico Hermes di Prassitele⁶¹⁴».

La musica che il Fanciullo suona regola ogni fruscio della Natura, sia esso di vento o d'acqua, di mano d'uomo, o si esprima nel ronzio che è sottofondo all' «arte dell'ape»:

Ogni voce in tuo suono si ritrova
e in ogni voce sei
sparso, quando apri e chiudi i fóri alterni.⁶¹⁵

E' soprattutto lo «spirto» di cui il Fanciullo è “fatto”, però, a costituire il *trait d'union* tra la sua natura e quella delle «naiadi amiche», uno «spirto» acquatico che, a differenza di quello del salice, è «nato» «senza l'amarezza»:

Fatto sei di segreto e di freschezza.
Fatte sono di làtice
fluido e d'umide fibre le tue membra.
Il tuo spirto, dal fonte come il salice
ma senza l'amarezza
nato, le amiche naiadi rimembra;
tutte le polle sembra
trarre per le invisibili sue stirpi.
E se gli occhi tuoi cesù han neri i cigli,
ha neri gambi il verde capelvenere.⁶¹⁶

⁶¹² *Alcyone*: 416-426

⁶¹³ Gibellini 1995a: 153

⁶¹⁴ *Ibidem*

⁶¹⁵ *Alcyone*: 416-426

⁶¹⁶ *Ibidem*

In modo analogo a quanto abbiamo visto per la Ninfa anche nel Fanciullo, accanto agli aspetti luminosi, ne convivono altri più infidi attraverso cui si manifesta la sua sintonia con vari tipi di serpenti velenosi:

Converse le tue canne sono in chiari
vetri, onde lenti i suoni
stillano come gocce da clessidre.
S'appressano i colùbri maculosi,
gli aspidi i cencri e gli angui
e le ceraste e le verdissime idre.
Taciti, senza spire,
eretti i serpi bevono l'incanto.
Sol le bifide lingue a quando a quando
tremano come trema il capelvenere.⁶¹⁷

Assiso «sul grado più alto», il Fanciullo riprende a suonare con i suoi «calami toscani», instaurando una «corrispondenza d'amorosi sensi» con due simboli che abbiamo considerato come strettamente ninfali: da un lato l'immagine della *Nike* attraverso cui si esprime l'Arte del dio, dall'altro quella del monte Imetto «il bel monte dell'api», dimora di Ninfe, nei cui segreti si manifesta l'essenza della Natura greca, ma dal quale come miele sgorga anche la parola poetica. La poesia però «è fuggevole, è appena un attimo dell'eternità che solamente all'artista (Superuomo) è dato contemplare⁶¹⁸» ed in questo contesto di elevazione, ma anche di estraniamento, «la passione d'amore nel senso romantico» non può più esistere; per questo «la donna sparisce dai temi del Fanciullo⁶¹⁹». Accade così che quando in *Alcyone* la donna ha un nome «sarà senza carne (Ermione)», altrimenti la figura femminile può esistere «come elemento anonimo naturale (*Demetra*, maternità, e anche *Eos*)⁶²⁰», oppure ritorna attraverso l'immagine della *Nike*, una delle favorite o, forse, la preferita dal poeta :

La Vittoria senz'ali
forse t'udrà, spoglia d'avorio e d'oro;
e quella alata che raffrena il toro;
e quella che dislaccia il suo calzare.⁶²¹

⁶¹⁷ *Ibidem*

⁶¹⁸ Mariano 1973: 291

⁶¹⁹ *Ibidem*

⁶²⁰ *Ibidem*

⁶²¹ *Alcyone*: 416-426

La Ninfa per Warburg, lo sappiamo, altri non era se non la Vittoria classica tornata a vivere nel Rinascimento e proprio l'immagine della *Nike* costituisce uno dei *Leitmotiv* del pensiero dannunziano, presente nelle liriche, come nei romanzi; lo notiamo sin dal *Piacere* in cui appare quella similitudine tra Elena e la statua della Vittoria che verrà poi riproposta nel *Fuoco* per Donatella Arvale e nel *Forse che sì* per Isabella. Nel *Forse che sì*, anzi, d'Annunzio "trasporterà" una statua della *Nike* dall'interno del museo al centro dell'aeroporto di Brescia Montichiari, facendone il simbolo del volo e della tensione dell'uomo all'ascesa oltre la dimensione terrestre.

Nei versi del *Fanciullo*, all'immagine della *Nike* segue quella del monte Imetto, l'ambiente naturale di acque e miele in cui, come all'interno dell'antro porfiriano, Ninfe ed api insieme dimorano e collaborano. In modo analogo a quanto accade all'Ermione della *Pioggia nel Pineto*, anche al *Fanciullo* viene intimato di tacere e di mettersi in ascolto di quel suono più sublime che è la voce della Natura stessa. Si tratta di un concetto che d'Annunzio riprende dalla *Beata riva* dell'amico Conti, per il quale la musica va concepita come pausa tra i suoni, quale apparizione, cioè, del silenzio in forma di ritmo⁶²². «Il *Fanciullo* nel mito di *Alcione* è figlio della *Cicala* e dell'*Olivo*. La *Cicala* è la musica che canta per istinto [...] e l'*Olivo* indica *Minerva*, tecnica o coltura che sia. Non basta l'istinto nativo [...], non basta il fatto tecnico, culturale, scientifico [...]: per fissare l'immortalità del fatto artistico i due elementi devono essere armoniosamente congiunti. L'attimo d'immortalità concesso all'uomo è dunque un fatto d'arte» che si può racchiudere «nell'unico concetto di "poesia". Questa poesia nasce da uno stato d'animo di gioia⁶²³»:

Taci! La cima della gioia è attinta.
Guarda il Parnete al ciel, come leggero!
Guarda l'Imetto roscido di miele!
Flessibile m'appar come l'efebo,
vestito della clamide succinta
che cavalcò nelle Panatenee.
Sorse dall'acque egee
il bel monte dell'api e fu vivente.
Or tuttavia nella sua forma ei sente
la vita delle belle acque ondeggiare.

Seno d'Egina! Oh isola nutrice
di colombe e d'eroi! Pallida via

⁶²² *Beata riva* 2000: 106

⁶²³ Mariano 1973: 287

d'Eleusi coi vestigi di Demetra!
Splendore della duplice ferita
nel fianco del Pentelico! Armonie
del glauco olivo e della bianca pietra!
Ogni golfo è una cetra.
Tu taci, aulete, e ascolti. Per l'Imetto
l'ombra si spande. Il monte violetto
mormora e odora come un alveare⁶²⁴

Fanciullo e Ninfa, dunque, rappresentano due diverse incarnazioni di una stessa natura in cui apollineo e dionisiaco coesistono in un rapporto di equilibrio variabile; l'affinità del Fanciullo con il mondo delle api si precisa ulteriormente anche in un'immagine che d'Annunzio riprende da Palladio⁶²⁵: l'abilità con cui egli sa riportare l'armonia in uno sciame «discorde», diviso tra «due re» che se lo contendono. Il Fanciullo, allora, «con la mano tinta in mele di sosillo» estrae «la troppa signoria», quindi, sicuro di sé, si allontana:

sonando per la prata di trifoglio,
incoronato d'ellera e d'orgoglio,
entro la nube delle pecchie d'oro⁶²⁶

1.1 Il miele sorgente di poesia

L'invito al Fanciullo di mettersi ad “ascoltare” la vita sotterranea racchiusa nel monte Imetto rivela la presenza di una ben più stratificata verità rispetto alla semplice armonia esteriore con la quale la montagna si presenta: il genio del poeta deve far ritorno a tale sorgente di miele dolcissimo, e di acque dolcissime come il miele, perché solo attingendo ad essa egli potrà a sua volta diventare fonte di vera poesia. L' «arte dell'ape» che nel capitolo precedente abbiamo posto in stretta connessione alla danza di seduzione della Ninfa, rappresenta quindi, al contempo, un rimando all' “arte del poeta”, come la presenza della Ninfa diventa essa stessa metafora della poesia. D'Annunzio vive «proprio con tutto il corpo una continua, quotidiana volontà di “rinascita della poesia”»: e con

⁶²⁴ *Alcyone*: 416-426

⁶²⁵ Andreoli, Lorenzini 1984, *Alcyone, Note*: 1183-84

⁶²⁶ *Alcyone*: 416-426

singolare tenacia che non ignora certe cadute», si impegna «a compiere una rinnovata *defence of poetry* per usare il titolo del saggio» di Shelley, il «poeta che aveva per lui “un nome fraterno”⁶²⁷». Oltre a quanto abbiamo appena visto attraverso le immagini del *Fanciullo*, l’opera dannunziana fornisce diverse ulteriori possibilità per riflettere sul legame ape/ninfa/poesia. Già in *Primo vere* (1878-1880) d’Annunzio rivolge un’ode al metro alcaico, definendolo «ninfa bianca»:

Alcaica strofe,
[...]
or ne la stanza mia solitaria
piena di sole, d’azzurro e d’edere,
deh vieni, deh vieni a tentarmi
ne ‘l nitor de le forme immortali;

e, ninfa bianca, fioriti intrecciami
serti per flave chiome di vergini
o, amazzone bruna, mi tempra
le saette d’acciaio pe’ vili!...⁶²⁸

Nell’ edizione sommarughiana di *Canto novo* [1882] alla lirica XV compare anche l’altro volto della Ninfa, quello del, seppur gentile, vampiro invocato dal poeta affinché in lui la strofe prenda vita:

A tratti dall’aie lontane
mi giungono i canti co’ l vento;
io veglio: da ‘l cuore germoglia la strofe,
ma bianca dinanzi la pagina sta.

Ed ecco, supine le membra
distendo a ‘l richiamo de’ sogni...
Oh, vienmi su ‘l petto, gentile vampiro;
ti dono il mio sangue, la mia gioventù⁶²⁹

⁶²⁷ Anceschi 1982, *Versi d’amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: XXXIII

⁶²⁸ *Primo vere*: 31

⁶²⁹ *Canto novo* [1882]: 195

L'ispirazione poetica collegata con la figura ninfale si arricchisce di un ulteriore elemento nella stessa lirica XV laddove, accanto alle api, appaiono quelle «dita agilissime» della tessitrice, più volte al centro dell'estetica dannunziana:

Diafane la lucida
riga d'avorii le dita sfiorano,
le tue dita agilissime,
Lalla, risvegliano ne li alvei le anime

de' suoni...A volo surgono
elle per l'aura molli da li alvei
quali ronzando sciamano
l'api a l'effluvio novo de' calici⁶³⁰

Nella medesima edizione sommarughiana di *Canto novo* [1882] la lirica I si apre con i versi:

Mi ronzano pe 'l capo sonnolente
in quest'arsura immensa i versi a sciame⁶³¹

Nell'*Isottèo* (1886), vediamo poi come nella Ballata d'Astìoco e di Brisenna «le donne dei poeti» siano le Ninfe danzanti; ispirandosi all'agile armonia dei loro movimenti e ai loro baci, «dolci più che miel d'Imetto», «li èmulì poeti» compongono i versi migliori. Attraverso le danze, le fanciulle si dispongono a creare delle coreografie che richiamino la forma del flauto di Pan:

Convenivan le donne de' poeti
ivi, in un luogo detto Galaora;
e sedeano in su' fulgidi tappeti,
ove li amor di Cefalo e d'Aurora,
illustri opere d'ago, uscieno fuora
qua e là di tra le vesti ricoprenti.

[...]

Oh fontana d'Elai, per molti getti
ricadente ne 'l vaso di porfiro,
che dieci ninfe e dieci satiretti

⁶³⁰ *Ibidem*

⁶³¹ Ivi: 198

reggean, piegati ad una danza, in giro!

[...]

Ma le belle traevansi in disparte.

Venivan quindi per eguali torme

di sette; e digradando in lungo ad arte

imitare volean l'impari forme

de 'l flauto che il dio Pan seguendo l'orme

di Siringa costrusse in su 'l Ladone.

Come le canne, l'agili persone

tutte vibravano, a la danza intese.

Ogni torma correa verso l'eletto.

Ad una ad una le bocche fragranti,

le bocche dolci più che miel d'Imetto,

egli baciava, splendido in sembianti.

Fuggìa la torma, ed ecco l'altra avanti.

E svolgeasi così, lungo i roseti,

la danza; mentre li èmulì poeti

a tal vista fremean nuove contese⁶³²

Il titolo delle *Due Beatrici* della *Chimera* (1885-1888) «fa riferimento a due diverse presenze femminili: la prima è l'ispiratrice di *Canto novo* [...], la seconda è una musa del periodo romano, trasfigurata in sembianze preraffaellitiche⁶³³»; in tale lirica il poeta rivolge un'invocazione alla Musa affinché gli conceda il dono di quella poesia che è nata in terra toscana durante il periodo mediceo, di quell'ottava che anche Poliziano ha usato per le sue *Stanze*

Musa, dammi l'arguta rima e schietta

al modo de' poeti fiorentini

[...] l'ottava in dove canta un pieno coro

di lusignuoli e ronzan api d'oro. [...]

Ronzano l'api d'or che miele assai

colsero ne' verzieri di Fiorenza

ne' verzieri ove un dì m'innamorai [...]⁶³⁴

⁶³² *Isottèo*: 404-406

⁶³³ Andreoli, Lorenzini 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Note alla Chimera*: 1066

⁶³⁴ *La Chimera*: 462

In *Rondò*, altra lirica della *Chimera*, al legame tra ispirazione poetica e «arte dell'ape» si aggiunge l'elemento delle «chiome odorose» della donna amata; l'immagine del “rondò” è restituita dalla circolarità della poesia che ripropone in chiusura il verso iniziale. Le parole sono simili ad api: corteggiano la figura femminile così come le api a primavera corteggiano i nuovi fiori:

Com'api armoniose
uscenti a 'l novo sole
per le felici aiuole
de' gigli e de le rose

queste che Amor compose
delicate parole,
com'api armoniose
uscenti a 'l novo sole,

su le chiome odorose
che Amor cingere suole
di sogni e di viole
spirino dolci cose,
com'api armoniose⁶³⁵

Un ulteriore esempio del legame tra ape-poesia ci viene dall' *Encomio dell'opera* in *Maia* (1903); qui il poeta, «con l'arte di Pan meriggiantente», dopo aver tagliato le canne per la sua «sampogna», ricorre ad un materiale particolare per assemblarle:

Per giungerle insieme, la cera
separai dal nettare flavo
con la mia bocca ingorda
ma non sì che rimanesse
nella masticata sostanza
l'odor del cefisio narciso⁶³⁶

Ancora nell' *Encomio dell'opera*, quando il poeta chiude il suo carne, in modo retorico si chiede:

⁶³⁵ Ivi: 534

⁶³⁶ *Maia*: 239

Ah, mi manda
Teocrito questo Silenzio!
O forse la ninfa parrasia?⁶³⁷

Nella *Corona di Glauco* dell' *Alcyone* (1903) d'Annunzio, «tra i nomi femminili» che «sono tratti dall'*Antologia Palatina*⁶³⁸», inserisce anche Mélitta, la Ninfa del miele talmente trasfusa nella natura dell'ape da poter ingannare «l'ape artefice»:

Fulge, da maculasi leopardi
vigilata, una rupe bianca e sola
onde il miele silentemente cola
quasi fontana pingue che s'attardi.

Quivi in segreto sono i miei lavacri
dove il mio corpo ignudo s'insapora
e di rosarii e di pomarii odora
e si colora come i marmi sacri.

Io son flava, dal pollice del piede
Alla cervice. Inganno l'ape artefice.
Porto negli occhi miei le arene lidie.

Per entro i variati ori la lieve
anima mia sta come un fiore semplice.
Melitta è il nome della mia flavizie⁶³⁹.

Nel *Libro segreto* [1935], poi, attraverso un'immagine di estrema nitidezza ed efficacia, le figure del poeta e dell'apicoltore vengono accostate:

«fra tutti gli sguardi umani m'è fiso nella memoria quello di un coltivatore di api, d'un produttore di miele, che – nella sua visita primaverile agli alveari «traeva dal melario i telaini come libri rari da una biblioteca giacente, li sollevava con dita di liutaio, li esaminava volgendoli e rivolgendoli nella luce e nell'ombra; li riponeva, ne prendeva un altro io ho

⁶³⁷ Ivi: 249

⁶³⁸ Andreoli, Lorenzini 1984, *Versi d'amore e di gloria*, Vol II, *Note ad Alcyone*: 1238

⁶³⁹ *Alcyone*: 539

quello sguardo, mi sembra, o almeno vorrei averlo quando esamino una mia pagina – rettangola anch'essa – o una pagina d'altri, o una qualunque opera d'arte ovvero frammento di arte: lo sguardo tecnico, lo sguardo del mestiere, della disciplina, del perfetto conoscimento⁶⁴⁰»

1.2 La Ninfa: leggiadra creatura dei versi giovanili

Vediamo ora attraverso quali metamorfosi principali la Ninfa si manifesta prendendo le mosse da *Primo vere* (1878-1880), la prima raccolta poetica a proposito della quale il discorso non va posto tanto in termini di «qualità. Qui si tratta di ritrovare», piuttosto, «certe gestazioni, certi movimenti embrionali, qualcosa di vivo e di immaturo⁶⁴¹»; in questo senso anche le molte presenze ninfali delle raccolte giovanili assumono più che altro la funzione di necessario “corredo” ai riferimenti mitologici che affollano le poesie dell'esordio dannunziano. Notiamo, da subito, come la danza costituisca il mezzo privilegiato attraverso cui la vitalità della Ninfa si esprime. Lo vediamo in *Suavia (Fantasia)*:

Là giù fra' taciti boschi di platani
le bianche Driadi veloci inseguonsi
e co' bicorni Fauni
lascive danze intrecciano
[...]
Emergon trepide da' flutti vitrei
l'ude Nereidi ne'l vel di porpora,
e canti armoniosi
giù pei clivi mescono⁶⁴²

In *Rosa* il poeta chiede quindi:

un'onda di celesti effluvi
a 'l sacro fior di Venere;
chiedo che un raggio de' suoi caldi vesperi
doni a' miei carmi Apolline⁶⁴³

⁶⁴⁰ *Libro segreto*: 1875-1876

⁶⁴¹ Anceschi 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: XIX

⁶⁴² *Primo vere*: 34

⁶⁴³ Ivi: 48

Nella lirica immediatamente successiva è *Bacco Dioniso* la divinità che fa il suo ingresso in *Primo vere*:

e giù da li orridi boschi di frassini,
da' colli floridi, da' campi spicei
ratte scendeano mille Bassaridi
con strepiti e con ululi;

portavan fluide vesti purpuree,
a 'l capo avevano serti di pampini,
tigrate ed ispide pelli su gli omeri,
in man spade fulminee,

e intorno a 'l tempio pulsavan timpani,
guidavan rapide carole in cerchio,
e insiem cogl' ilari cori di satiri
rudi carmi cantavano

[...]

Gloria a l'indomito figlio di Semele
che vien su 'l fulgido carro d'avorio!

[...]

E Febo Apolline cingeva il délubro
di fuochi rosei ⁶⁴⁴

Apollo, Venere e Dioniso: «ecco la triade che garantisce la nuova poesia, ecco gli dèi propizi per tutte le inquietudini e i trasalimenti, le sensualità e i deliri, ecco i primi avvisi di quella che sarà la “quadriga imperiale”⁶⁴⁵».

Se Anceschi definisce *Primo vere* «l'attesa della poesia», *Canto novo* (1881) «sembra proprio rappresentarne la nascita⁶⁴⁶»; in esso, infatti, anche se «il peso di un modello scolastico, quello carducciano, si accampa ancora così greve e massiccio», è già presente «quella facoltà di concentrazione su ogni singola immagine, quella singolare forza mimetica applicata al dato percettivo istantaneo⁶⁴⁷» che è caratteristica fondamentale di d'Annunzio. La «sua poesia», però, nasce «più tardi, quando anche la materia», gli si configura «come limite e il senso come solitudine.

⁶⁴⁴ Ivi: 50

⁶⁴⁵ Anceschi 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: XXII

⁶⁴⁶ Ivi: XXXIII

⁶⁴⁷ Sapegno 1968: 163

La stagione del *Canto novo* fu breve. Dopo quel periodo felice, il D'Annunzio non potè illudersi più⁶⁴⁸».

Nel *Canto del sole*, quell' "illusione" riempie ancora la notte del novilunio e, attraverso un'esortazione di carattere retorico, la lirica ribadisce l'idealità dell'unione tra i «giovini forti» e la figura della Ninfa:

Un corno d'oro pallido
nel ciel verdognolo brilla. Sospirano
i flutti: è il novilunio;
amate o giovini forti, le vergini

oceanine! – Soffiano
a tratti gli umidi vènti, sospirano
l'acque: - o giovini, o vergini,
è il novilunio di maggio; amatevi!⁶⁴⁹

Ed ancora nella stessa poesia:

Certo ripalpitan vive le driadi antiche
ne tronchi e una driade or fra le braccia io serro

- O bella driade, o cara al Menalio, o bionda
di Cintia alunna, fortissima amatrice,

rompi dal cortice, nuda le membra mortali:
agile io sono, è forte la giovinezza mia.

Rompi dal cortice; e fa che le mie mani ardenti
ponga io ne la tua carne come in un fresco rivo⁶⁵⁰

L'immagine della Ninfa che "rompe dal cortice" è una tra quelle che ritornano con maggior insistenza in d'Annunzio, non solo in poesia ma, come vedremo, anche in narrativa; nel *Fuoco*, infatti, Stelio evoca un' analogia tra Ninfa ed ispirazione poetica dicendo alla Foscarina:

⁶⁴⁸ Pinagli 1968: 122

⁶⁴⁹ *Canto novo*: 144

⁶⁵⁰ Ivi: 147

«Bisogna che la nostra anima divenga, a quando a quando, simile all'amadriade per sentir circolare in sé la fresca energia dell'albero convivente⁶⁵¹»

Nelle *Vergini delle rocce*, poi, le tre sorelle vengono accostate alla figura dell'amadriade quando Cantelmo afferma:

«Se già vi fu un dio che nel tempo novello amò assidersi sotto gli alberi floridi ed estrarre dagli involucri di scorza le amadriadi segrete per accarezzarle sulle sue ginocchia, egli certo non provò maggior gaudio di quel ch'io provo raccogliendo in me le essenziali bellezze di queste creature⁶⁵²»

Canto novo esce in una nuova edizione nel 1896 e «la sostanziale differenza» con quello del 1881 «è proprio nella presenza femminile: il primo era legato a un nome (Elda Zucconi), e la sostanza del canto risultava romanticizzata; nel secondo la donna diventa "l'ospite" anonima, e anche sotto questo aspetto il canto diventa una preparazione alle *Laudi* superumane⁶⁵³».

Allo spensierato momento di *Canto novo* fa seguito «il periodo di crisi aperto dall'*Intermezzo di rime*» nelle cui liriche il poeta palesa «un'irrequietezza confusa, un bisogno nuovo di religione, un desiderio indistinto di idealità⁶⁵⁴»; non cambia, però, la natura delle invocazioni che il poeta rivolge alle creature ninfali; lo vediamo, ad esempio, nel *Peccato di maggio*:

- O ninfe
amadriadi, occulte ne le estreme radici,
non voi dunque cantaste su 'l passaggio gli auspici
a l'amore? - ⁶⁵⁵

Quest'immagine accompagnerà il pensiero dannunziano fino ai più alti esiti della figura di Versilia, la Ninfa boschereccia di *Alcyone*.

Ma l' *Intermezzo* delinea in *Venere d'acqua dolce* anche una figura di Ninfa le cui sembianze vengono poste in corrispondenza con Nara, nome di fanciulla più volte ricorrente nelle liriche dannunziane. Tale poesia evoca un'atmosfera assai simile a quella delle *Stanze* di Poliziano in cui appare «l'imagin d'una cervia altera e bella⁶⁵⁶» che trasformandosi nella Ninfa Simonetta fa

⁶⁵¹ *Il Fuoco*: 209

⁶⁵² *Le Vergini delle rocce*: 124

⁶⁵³ Mariano 1973: 291-292

⁶⁵⁴ Pinagli 1968: 122

⁶⁵⁵ *Intermezzo*: 267

⁶⁵⁶ *Poliziano* 1988: 57

esclamare un rapito Giuliano de' Medici: «O qual che tu sia, vergin sovrana,/o ninfa, o dea [...]»⁶⁵⁷. Il ricordo di Simonetta Vespucci, fanciulla “bella e sfortunata”, nuovo mito di fine Ottocento, rimarrà vivo nel pensiero dannunziano ben oltre la data dell'*Intermezzo* e riecheggerà fino ai versi del *Ditirambo I* e della *Pace di Alcyone*.

L'ambiente silvano delle *Stanze* di Poliziano, in *Venere d'acqua dolce* è integrato da quello acquatico; inoltre, l'associazione tra Ninfa ed ape ritorna qui attraverso un'immagine di rara suggestione che rimarrà ben in vista nel serbatoio mitologico del poeta fino ad una delle liriche alle quali nel *Libro segreto* [1935] il poeta attribuisce il titolo di NOCTIVAGVM MELOS: si tratta dell'immagine della chioma femminile che diventa essa stessa alveare:

Non dell' Imetto non dell'Ibla aroma
ondoso e folto, non letale raggio
d'insania chiuso in alvear selvaggio
è la tua chioma⁶⁵⁸

In *Venere d'acqua dolce*:

Ella scendeva al fiume ardita e lesta
e simile alla cerva sitibonda.
[...] e la sua testa
era così fulvidamente bionda
che certo l'api dovean trarre, come
a un lor miele, a l'inganno de le chiome.

Giunta su 'l margo ella ristette, in forse.
Ma poi le chiome – degne de l'antico
pettine ciprio – su la nuca attorse
e tutta, senza alcun gesto pudico,
la sua bellezza al sole ignuda porse
e all'acqua, entrando sino all'ombelico.
[...]

Quindi, come una Ninfa tra le ninfee galleggianti:

⁶⁵⁷ Ivi: 66

⁶⁵⁸ *Libro segreto*: 1875

Le nudità pieghevoli guizzanti,
nel mister de la conca fluviale
tra una greggia di foglie galleggianti
mettean un solco;
[...]

Il poeta contempla quindi il corpo di Nara quando lei si adagia

[...]
a fior de l'acqua e parvero scarlatte
bacche le cime del suo sen riverso
e su 'l ventre brillò – suggel d'intatte
ricchezze – l'ombelico [...]

Il confronto tra Nara e la Ninfa si arricchisce di un ulteriore dettaglio in quanto nella tradizionale scena dell' inseguimento il poeta ha maggior fortuna di quella toccata a Pan con Siringa e l'unione fisica tra il poeta con il fisico da «atleta» e Nara con il corpo da «iddia», ha luogo:

Ma chi celebrerà la pugna lieta
che poi pugnammo così fieramente?
Chi ridirà la gioia dell'atleta
umano e il grido della soggiacente
iddia? [...]

Nara «era Venere nova, dea presente» e al pari di una dea «poi disparve», ma «la verdura» dove prima lei era sdraiata:

[...]la pura
forma dei lombi e de le reni impressa
ritenne, come se per avventura
una statua d'oro tra la spessa
erba fosse rimasta ivi abbattuta
da tempo antico.⁶⁵⁹»

⁶⁵⁹ *Intermezzo: 272- 279*

Gli aspetti sui quali ci siamo soffermati scorrendo i versi di *Venere d'acqua dolce* anticipano alcune delle principali caratteristiche fisiche della Ninfa sulle quali d'Annunzio ritornerà con maggiori approfondimenti in ambito romanzesco. Si tratta di espressioni quali «forma dei lombi e de le reni», chiome sciolte e poi avvolte in una «spira», «nudità pieghevoli e guizzanti», seni piccoli le cui punte si presentano «erette», similitudini tra il corpo della donna e quello della statua. Appare in questa lirica anche quel «pettine ciprio» che ritornerà nel *Piacere* quale indizio di Elena, e che avrà importante ruolo simbolico nella *Leda senza cigno*.

Venere d'acqua dolce, inoltre, testimonia come, fino a questa data, il volto con cui la Ninfa dannunziana si presenta sia unicamente quello della leggerezza; l'ombelico di Nara che galleggia a fior d'acqua mentre lei è supina viene definito «suggel d'intatte ricchezze»; nessuna allusione è rivolta a quella dimensione della sterilità collegata al corpo femminile che, dagli inizi degli anni Novanta, diventerà per d'Annunzio una specie di pensiero ossessivo. Anche la scena del congiungimento fisico tra gli amanti, pur presentata sotto forma di lotta, assume la vivacità di una «pugna lieta» che non ha ancora nulla delle bramosie feroci con cui si combatterà la «pugna» per nulla lieta tra Ippolita e Giorgio Aurispa.

È necessario ricordare, però, come proprio lo stesso *Intermezzo* contenga anche i dodici sonetti sulle adultere di cui Praz nel suo *La carne, la morte, il diavolo* scrive: «nell'autunno del 1893 appariva nel «Mattino» la collana di sonetti sulle adultere, poi inclusa nell' *Intermezzo* del 1894». Il critico sottolinea come esistano diversi esempi di analoghe raccolte nella poesia del Sei-Settecento, ma come d'Annunzio trovi il modello per le sue adultere soprattutto in Théodore de Banville, la cui sfilata di lussuose regine, però, a sua volta «è simile a quella del *Masque of Queen Bersabe*⁶⁶⁰» di Swinburne.

A questa data, comunque, nella poetica di d'Annunzio l'aspetto leggiadro della figura ninfale prevale di gran lunga su quello oscuro, come notiamo anche in varie liriche dell'*Isottèo* (1886), la raccolta attraverso cui si esprime «il senso tutto musicale, “cortigiano”, dei recuperi della lirica del trecento e Quattrocento toscano, dello stilnovismo e insieme del preraffaellitismo, dell'*Intelligenza*, del Poliziano e del Magnifico⁶⁶¹».

Nel *Dolce Grappolo*, ad esempio, la benefica figura di Madonna Isaotta rivela la dolce pienezza della sua «forma ninfale»:

Levasi da 'l gran letto in su l'aurora
la mia donna, e la sua forma ninfale
tra le diffuse chiome a l'aria odora

⁶⁶⁰ Praz 1996: 227

⁶⁶¹ Andreoli, Lorenzini 1982: *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Note all'Isottèo*: 1028

e a 'l sol risplende più bianca de 'l sale.

Tutta di gocce tremule s'irrorà
ne 'l lavacro di marmo orientale.

Miran le statue a torno quella pura
forma e tessuta ad arte in su le mura
ride la greca favola d'Onfale.

[...]

Io dissi – non mi giova la fortuna
o Madonna Isaotta, ne 'l trovare. –
Ed ella a me: - Non ha virtude alcuna
il fino Amore per v'illuminare?
Il grappolo tardo ove s'aduna
da lungo tempo, come in alveare,
la dolcezza de 'l miele a 'l lento foco
de 'l sole, aspetta noi per qualche loco -.⁶⁶²

La *Ballata seconda* di *Isaotta nel bosco* testimonia «la preziosa assimilazione della figuratività botticelliana⁶⁶³» e la sua rielaborazione poetica soprattutto attraverso la contaminazione tra sacro e pagano, tra «Madonna» e «greca favola». Sul finire degli anni Ottanta, la figura di Botticelli costituisce un punto di riferimento dell'estetica dannunziana, lo testimonia l'articolo *L'Estate a Roma* apparso sulla «Tribuna» del 20-22 luglio 1887, in cui d'Annunzio definisce Botticelli «fra tutti i pittori del 400, il più originale il più sottile il più ardente, l'elegantissimo⁶⁶⁴». Con il *Piacere*, poi, il culto per il pittore del primo Rinascimento raggiungerà un culmine mai più neppure sfiorato nell'opera successiva.

Nella *Ballata seconda* d'Annunzio scrive:

E parevan le morte
ninfe rivivere e pareva rinato
Pane a 'l mondo, ed alfin parean risorte
tutte le deità de 'l tempo andato,
ma quali un dì le vide il Botticelli
in su' poggi di Fiesole vagando⁶⁶⁵

⁶⁶² *Isottèo*: 399- 402

⁶⁶³ Andreoli, Lorenzini 1982: *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Note all'Isottèo*: 1028

⁶⁶⁴ Tamassia Mazzarotto 1949: 388

⁶⁶⁵ *Isottèo*: 408

L'ambiente silvano in cui la passeggiata di Isaotta si svolge si rivela naturale dimora di Ninfe, ma ci limitiamo qui a segnalare i due passi che ci sembrano più significativi: quello relativo ad Ermafrodito nella *Ballata dodicesima*:

non mai dolce sonò bistonìa lira
come le fronde a 'l vento
su la natività de le bell'acque;
né fu sì chiaro il talamo d' Argira
e né pur l'ariento
u' con la ninfa, poi che a Giove piacque,
Ermafrodito giacque⁶⁶⁶

e quello rivolto alla grotta ninfale nella *Ballata tredicesima*:

Ella rideva... Oh lotta
di baci che cadean sonanti e spessi
e mescevan si a l'acque! Oh ne la grotta
ampia e ninfale mormorii sommessi
d'acque e le risa de la mia serèna!
Bevemmo e ci baciammo, ivi indugiando⁶⁶⁷

La *Cantata di calend d'aprile composta in onor d'Isaotta*, si apre su una citazione di Lorenzo de' Medici; il clima della rinascenza toscana si riflette nel canto di Verdespina e del damigello Aprile, attornati da due schiere di giovani che sul «dolce lido ove Diana giacque», «si aprono, si chiudono, si mescono, si atteggianno in varia guisa, seguendo nei moti quasi un ritmo di danza⁶⁶⁸». Come uno dei personaggi degli *Dèi in esilio* heineiani il damigello Aprile:

Vien con gentile ardire
questo de' Venti figlio,
come un giovine sire
torna da lungo esiglio.
Leva piano un bisbiglio
da presso ogni arboscello.

⁶⁶⁶ Ivi: 418

⁶⁶⁷ Ivi: 419

⁶⁶⁸ Ivi: 423

I cespi rifioenti
stretta gli fan la via.
Forse , con occhi intenti,
una ninfa lo spia⁶⁶⁹

Con *La Chimera* (1885-1888), però, gli aspetti più sotterranei ed inquietanti della Ninfa iniziano ad affacciarsi insistentemente nel pensiero dannunziano, impegnato nel principale problema di «risolvere il peso del senso, il dato primo del suo mondo, che tende a divenire tutto il suo mondo⁶⁷⁰»; lo vediamo sin dai versi in epigrafe, «tratti dall'ipotetico poema di Andrea Sperelli citato nel *Piacere*» in cui la Chimera «gli ripeteva nel cuor segreto, sommessa, con oscure pause: *M'odi / giovine, m'odi: vuoi divinamente / amare?*⁶⁷¹». A tal proposito «determinante certo la suggestione di Flaubert [...] ma occorre pensare anche all'influenza esercitata dai parnassiani e simbolisti francesi [...] e ancor più [...] allo Huysmans di *A rebours*⁶⁷²». Dall'immagine della mostruosa creatura che il mito vuole uccisa dalla lancia di Bellerofonte, la «bellissima Chimera» che «traeva sitibondi in una schiera / i bianchi efèbi a la sua chioma avvinti⁶⁷³», raggiungiamo un'immagine di pari «orrida bellezza», quella di Gorgon. Si tratta di una temibile figura che ben esemplifica come l'«appropriazione delle arti figurative» passi «attraverso tutta l'opera dannunziana⁶⁷⁴» e come Leonardo costituisca la fonte di ispirazione centrale di tale processo. *Gorgon*, infatti,:

avea diffuso in volto
quel pallor cupo che adoro[...]

Ne la bocca era il sorriso
fulgidissimo e crudele
che il divin Leonardo
perseguì ne le sue tele.

Quel sorriso tristemente
combattea con la dolcezza
de' lunghi occhi e dava un fascino
sovrumano a la bellezza

⁶⁶⁹ Ivi: 424-425

⁶⁷⁰ Pinagli 1968: 123

⁶⁷¹ Andreoli, Lorenzini 1982: *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Note alla Chimera*: 1062

⁶⁷² *Ibidem*

⁶⁷³ *La Chimera*: 467

⁶⁷⁴ Bárberi Squarotti 1976: 188

delle teste femminili
che il gran Vinci amava. Un fiore
doloroso era la bocca
e un misterioso odore

esalava ne 'l respiro.
I capelli aridi in onde
s'accoglieano su le tempie,
su la nuca, di profonde

voluttà larghi a l'amante
che scioglieali ne l'alcova,
forse, e avean talor riflessi
di viola, come a prova
de la fiamma il puro acciaio.⁶⁷⁵

Gorgon sembra elencare in fila, uno dopo l'altro, i principali caratteri della parte oscura della Ninfa, anticipando quelli ancor più esarcebati della *Pamphila* del *Poema paradisiaco*: il pallore della donna, il suo sorriso crudele, il suo sguardo misterioso, i capelli portati raccolti ma pronti a venire sciolti «nell'alcova», i riflessi viola di tali capelli, il loro essere aridi allusivo alla sterilità della donna. A fare da imprescindibile contorno a tutto questo il rimando a Leonardo e quindi l'associazione tra l'immagine della *Gorgon* e quella della *Gioconda*.

La sezione *Idillii* della *Chimera* si apre poi con l'*Androgine*, lirica su cui ci siamo soffermati nel capitolo precedente, e in *Hyla! Hyla!* la figura della Ninfa ritorna attraverso la vicenda dello sfortunato giovane che «nella tradizione mitica» è «un efebo amato da Ercole che navigando verso la Colchide con gli Argonauti venne attirato in acqua dalle Naiadi invaghitesi di lui⁶⁷⁶». Mentre con la sua anfora d'oro prende acqua alla sorgente:

l'efèbo ignudo come nacque,
in chinarsi v'intinge il suo crin flavo.
[...]
Insidiose, in lunghi allacciamenti,
ondeggiano le naiadi lascive:

⁶⁷⁵ *La Chimera*: 467-8

⁶⁷⁶ Andreoli, Lorenzini 1982: *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Note alla Chimera*: 1094

balenano di riso ne le vive
bocche le chiostre nivee dei denti
[...]
E le naiadi in lunga teoria
sorgon, gli avvincon de le braccia il collo.
- Ila chiomato, oh simile ad Apollo! –
Ei beve, ei beve; e il caro Ercole oblia⁶⁷⁷ .

La vicenda di Hyla viene ripresa dal poeta in una delle *Romanze* della *Chimera* in cui, però, viene delineato un ambiente spettrale: il giovane appare immerso nelle acque profonde ed anche le Naiadi sembrano ormai senza vita:

Ma non s'odono a 'l fondo
le naiadi cantare.

Le naiadi procaci,
che il giovinetto sire
ad Ercole rapire
osarono co' baci,

giacciono a 'l fondo estinte
da gran tempo ne'l gelo;
[...]

or tutto è inerte e informe
ne l'ime sedi algenti.
In biechi atteggiamenti
di morte, il coro dorme.⁶⁷⁸

Nella *Chimera*, in analogia ai *Sonetti delle adulate* dell'*Intermezzo*, appaiono i *Sonetti delle Fate*, ciascuno dei quali introduce il carattere ambiguo di una figura femminile; tra i vari nomi figurano quelli di Eliana, Mirinda, Grasinda, Morgana, Oriana, ma anche quello di Melusina di cui il poeta ripercorre la metamorfosi quando:

Già, già, viscida e lunga, ella le braccia

⁶⁷⁷ *La Chimera*: 499

⁶⁷⁸ *Ivi*: 508-509

vede coprirsi di pallida squama,
le braccia che fiorian sì dolcemente.

Scintilla irrigidita la sua faccia
e bilingue la sua bocca in van chiama
poi che a 'l cuor giunge il freddo de 'l serpente⁶⁷⁹

Nella lirica *L'Esperidi e le Górgoni* compaiono dei riferimenti di cui d'Annunzio si ricorderà nelle *Vergini delle rocce* quando, all'immagine di ciascuna delle tre sorelle, egli collega una delle Esperidi:

Aretusa
dice cantando: - A la mia chioma effusa
chi vuol con lenta mano intesser gigli? –

Ed Egle e l'altra: - I fiori offron giacigli
assai grati. Chi scende, a notte chiusa? –
Ridon alto le Górgoni; e Medusa
agita i serpi e inarca i fieri artigli⁶⁸⁰

Sempre della *Chimera* sono anche i *Sonetti d'Ebe* in cui il richiamo alle Ninfe diventa *Leitmotiv* e simbolo dell'irripetibile giovinezza. Lo vediamo nella scena della fuga che è descritta nel *Fiume*:

Da le sedi native
le ninfe sbigottite
correvano inquisite,
candide fuggitive⁶⁸¹

o anche nel sonetto *Per la Messe* che descrive il corpo androgino della dea:

Quando il tuo corpo d'Ebe, alto, ridente
ancor d'infanzia e già schiuso nel fiore
de la prima bellezza adolescente
sorse avanti improvviso (era l'odore

⁶⁷⁹ Ivi: 538

⁶⁸⁰ Ivi: 549

⁶⁸¹ Ivi: 557

pe' i ricolti sereno), la vivente
ubertà de' capelli a 'l fulvo ardore
de le spighe così naturalmente
si giunse e così vergine il candore

del sol ne l'innocenza del mattino
arrise, ch'io tremai⁶⁸²

1.3 La Ninfa: *femme fatale* dal *Poema Paradisiaco* ai *Sonetti francesi*

Il *Poema paradisiaco* (1891–1892) segna una svolta nella produzione poetica dannunziana in quanto in esso va rintracciata «la scoperta consapevole della possibilità di ricostruire, al di là dell'estrema frammentazione dei dati sensibili, un principio di unità discorsiva attraverso la musica⁶⁸³», caratteristica che si esprimerà al massimo del suo potenziale e del suo equilibrio in *Alcyone*. Si tratta però di un momento in cui la poesia subisce «grandissimi travagli, con frutti non sempre invitanti, con rari spiragli di felicità» come se avesse «qualche difetto [...] di respirazione⁶⁸⁴». Proprio all'interno del *Poema Paradisiaco* il cui prologo è «costituito da cinque poesie, precedute dall'*ouverture* di *Alla nutrice*, che annunciano il tema fondamentale del ritorno a una condizione d'innocenza, alla purezza e all'infanzia perdute⁶⁸⁵», nasce anche la *Pamphila*, la “vera” *femme fatale* dannunziana. A proposito di tale lirica, lo abbiamo visto, Praz scrive: «Fu il D'Annunzio a presentare ai lettori italiani [...] la donna fatale adunante in sé tutta l'esperienza sensuale del mondo, reincarnazione di Elena e di Saffo: Pamphila⁶⁸⁶». Già abbiamo diffusamente trattato di questa figura, più volte al centro degli studi critici su d'Annunzio e messa soprattutto in relazione con *Poems and Ballads* di Swinburne, con *Anactoria* in particolare; notiamo però come alla figura di *Pamphila* si pervenga attraverso un *climax* preparato dalle precedenti sedici liriche anch'esse appartenenti alla stessa sezione intitolata *Hortus Larvarum*. In tale parte centrale del poema «la storia di una amore fino ai suoi esiti di nausea e di disgusto» presentata dalla sezione precedente, «dilata il discorso alla considerazione generale del tedio della vita e del trascorrere del tempo, simbolizzati da giardini in abbandono, fontane mute e statue corrose⁶⁸⁷»; si tratta di

⁶⁸² Ivi: 565

⁶⁸³ Sapegno 1968: 164

⁶⁸⁴ Anceschi 1982: *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: LIII

⁶⁸⁵ Morace 1976: 178

⁶⁸⁶ Praz 1996: 226

⁶⁸⁷ Morace 1976: 179

immagini di decadenza che torneranno e verranno approfondite nelle *Vergini delle rocce*, le tre principesse prigioniere della tenuta di Rebusa.

Nella *Naiade* anche la leggiadra Ninfa del mito si trasforma in immagine carica di cupi presagi e di distruzione:

Pullula ne l'opaco bosco e lene
tremula e si dilata in suoi leggeri
cerchi l'acqua; ed ora vela i suoi misteri,
ora per tutte le sue chiare vene
ha un brivido scoprendo all'imo arene
nuziali ove ancor restano intieri
i vestigi dei corpi che in piaceri
d'amor commisti riguardò Selene

Morta è Selene; morte sono le Argire;
i talami, i deserti; nel sovrano
silenzio de la notte l'acqua tace;
ma pur sembrami a quando a quando udire
il gorgoglio di un'urna che una mano
invisibile affonda in quella pace⁶⁸⁸

Una semplice scorsa ai titoli delle poesie che seguono *La Naiade* è sufficiente a farci comprendere quanto al tempo del *Poema paradisiaco* il pensiero dannunziano risultasse influenzato dalle belle e spietate *femmes fatales*, figure tanto di moda nello scorcio di fine secolo. Così alla *Naiade* succede la *Donna del sarcofago*, poi tre poesie con lo stesso titolo, la *Statua*, quindi la *Romanza della donna velata*. Anche in una lirica dal titolo molto meno inquietante, le *Foreste*, vediamo come quelle Ninfe «bionde con un pallor roseo» dipinte dal Correggio vengano descritte:

taciturne, ma con un respiro
voluttuoso come di chi gode
il sonno primo, - e pur qualche sospiro
fievole s'ode

ne l'aria vaporata ch'è sì morta
che non da ramo foglia al suolo cade,

⁶⁸⁸ *Poema Paradisiaco*: 653

si che varcata sembrami la porta
aver de l'Ade⁶⁸⁹

In questa fase dell'interesse dannunziano nei confronti della Ninfa, precedente il momento del "magico equilibrio" delle *Laudi*, va certamente tenuto presente che nel 1894 a Parigi vengono pubblicate le *Chansons de Bilitis* di Pierre Louÿs, raccolta comprendente più di centoquaranta brevi poemi in prosa, permeati dall'influenza del Parnaso ellenizzante e del simbolismo, carichi di un profondo gusto sensuale e bucolico, e percorsi da un elegante erotismo. Louÿs, poeta e scrittore francese ora pressoché dimenticato, frequentava allora assiduamente Gide e conosceva bene Wilde; nel 1891 fondò la rivista letteraria *La conqu*e che pubblicava opere di artisti simbolisti e parnassiani tra cui Verlaine, Valery, Gide.

Due lettere presenti al Vittoriale testimoniano quanto anche d'Annunzio conoscesse ed apprezzasse l'opera di Louÿs e, stando alle parole di d'Annunzio, quanto la stima fosse anche reciproca: la prima lettera, non datata, fa parte del carteggio che Gabriele d'Annunzio intrattenne negli anni di guerra con la sua amante veneziana, la cantante Olga Levi:

Mando a Nidiola le canzoni della greca Bilitis che le somiglia per non so che perversità infantile.
Stasera, dopo il pranzo, vuol venire nel piccolo giardino? Gli amici del rio San Moirè saranno con noi.
Lo scirocco è accasciante. Tutti i gelsomini si disfanno.
Spero che Nidiola porti un po' di freschezza

Gabriele d'Annunzio⁶⁹⁰

La seconda lettera, anch'essa non datata, è scritta da Mouquet Jules al poeta per informarlo dell'uscita di un numero speciale di «Le Mercure de Flandre» dedicato a Pierre Louÿs; con questa scelta la rivista rendeva così «hommage à la Poésie en la personne d'un grand artiste⁶⁹¹»; nel *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891 – 1931)* è poi compresa una lettera che d'Annunzio scrive a Hérelle [Francavilla al Mare],[ricevuta il 9 luglio 1896] in cui il poeta difende le sue *Vergini delle rocce* da talune critiche e, attraverso una complessa argomentazione, afferma:

⁶⁸⁹ Ivi: 684

⁶⁹⁰ Archivio personale d'Annunzio, cartella nominale Olga Levi, inventario n. 26853

⁶⁹¹ Archivio generale d'Annunzio XVI.3

«Il successo del Louÿs è una prova in mio favore. Il Louÿs è un *d'annunziano*; io so ch'egli è tra i più caldi miei ammiratori. Non ha egli trionfato per alcune *qualità d'annunziane*?⁶⁹²»

Presso la biblioteca dannunziana del Vittoriale, inoltre, sono conservate due copie delle *Chansons de Bilitis*⁶⁹³, nonché altre opere dello stesso autore (*Aphrodite*⁶⁹⁴, *Archipel*⁶⁹⁵, *Les aventures du roi Pausole*⁶⁹⁶) e ad un saggio critico di Ernest Gaubert⁶⁹⁷ sull'opera di Louÿs. Alle sue *Chansons*, Louÿs premette la storia della *Vita di Bilitis*, alcune pagine in prosa attraverso cui narra la storia di quest'immaginaria fanciulla, nata «agli inizi del VI secolo avanti Cristo [...] in un villaggio della Pamphilia». Lei «aveva una devozione ardente per le Ninfe: i sacrifici che offriva erano quasi sempre alla loro fontana, spesso parlava con loro⁶⁹⁸». L'autore racconta della vita inquieta di Bilitis quale sacerdotessa di Saffo prima, e come «cortigiana di Amatonte», poi; in tale luogo esisteva un santuario in cui si venerava Astarte, la luna. «Prima di compiere quarant'anni Bilitis consacrò alla dea l'ultimo dono, i suoi capelli. Con la bellezza, la sua vita era finita, ma il ricordo di lei era destinato a restare negli anni⁶⁹⁹» perché, molti secoli dopo, una spedizione archeologica ritrovò la sua tomba sulle cui pareti erano incise le Canzoni da lei scritte.

Il plagio letterario, nonostante la sua evidenza, desta comunque molto scalpore nell'atmosfera *fin de siècle*, soprattutto perchè le poesie di Louÿs vanno a toccare taluni aspetti dell'universo al femminile sui quali i tabù sono molto profondi. A noi interessa sottolineare come nelle *Chansons* ricorrano numerose suggestioni riguardanti sia la figura della Ninfa, sia l'arte della danza; talune di tali suggestioni non si discostano da quelle sino ad ora messe in luce nell'opera di d'Annunzio, altre, invece, lasciano traccia nella produzione dannunziana successiva.

Nel nostro breve accenno ricordiamo *Le vieillard et les nymphes*⁷⁰⁰, *Chanson* in cui delle Ninfe si dice che «leurs nuques se penchaient sous les cheveux longs. Leurs ongles étaient minces comme des ailes de cigales. Leurs mamelons étaient creux comme des calices de jacinthes; oppure la *Rivière de la forêt* in cui le Naiadi vengono invocate quali compagne di gioco: «Naiades! Naiades! Jouez avec moi, soyez bonnes. Mais les Naiades sont transparentes, et peut-être, sans le savoir, j'ai caressé leurs bras légers».

Le tombeau des Naiades poi, presenta più motivi che l'accomunano alla *Naiade* del *Poema paradisiaco*:

⁶⁹² Cimini 2004: 407

⁶⁹³ Louÿs M DCCC XCVIII e 1916

⁶⁹⁴ Louÿs s.d

⁶⁹⁵ Louÿs 1906

⁶⁹⁶ Louÿs 1901

⁶⁹⁷ Gaubert 1904

⁶⁹⁸ Louÿs 1989: 29

⁶⁹⁹ Cantarella 1989, *Le canzoni di Bilitis, Introduzione*: 9

⁷⁰⁰ Louÿs 1916: 11-13

Il me dit: “ Que cherches-tu?- Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc. Il me dit :”Les satyres sont morts”.

“Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau.”

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient des naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers⁷⁰¹

Nella raccolta è compreso anche *L'antra des nymphes* i cui motivi sembrano presi direttamente da Porfirio e da Decharme:

Car, dans le secret de ton corps, c'est toi, Mnasidika, aimée, qui recèles l'antra des nymphes dont parle le vieil Homéros, le lieu où les naïades tissent des linges de pourpre.

Le lieu où coulent, goutte à goutte, des sources intarissables, et d'où la porte du Nord laisse descendre les hommes, et où la porte du Sud laisse entrer les Immortels⁷⁰²

Nelle *Ménades*, poi, viene evocata un'atmosfera che, nella sua concitazione, sembra anticipare qualche motivo del volo delle Castalidi in *Maya*:

A travers les forêts qui dominent la mer, les Ménades se sont ruées. Maskhalê aux seins fougueux, hurlante, brandissait le phallos, qui était de bois de sycomore et barbouillé de vermillon.

Toutes, sous la bassaris et les couronnes de pampre, couraient et crient et sautaient, les crotales claquaient dans le mains, et les thyrses crevaient la peau des tympanons retentissant

chevelures mouillées, jambes agiles, seins rougis et bousculés, sueur des joues, écume des lèvres, ô Dionyos, elles t'offraient en retour l'amour que tu jetais en elles!

Et le vent de la mer relevant vers le ciel les cheveux roux de Héliokomis, les tordait comme une flamme furieuse sur une torche de blanche cire⁷⁰³

⁷⁰¹ Ivi: 102-103

⁷⁰² Ivi: 136-137

⁷⁰³ Ivi: 223-225

La *Prière a Perséphone* infine, ci consente di stabilire un legame diretto con l'opera di d'Annunzio, in particolare con i *Sonetti francesi* apparsi nel 1897 su quotidiani e riviste parigine, ed in parte riportati anche dal *Taccuino XIII* di quello stesso anno. Nella sua *Chanson Louÿs* scrive:

Purifiées par les ablutions rituelles, et vêtues de tuniques violettes, nous avons baissé vers la terre
nos mains chargées de branches d'olivier.

“O Perséphone souterraine, ou quel que soit le nom que tu désires, si ce nom t'agrée, écoute-nous ô
Chevelue-de ténèbres, Reine stérile et sans sourire!⁷⁰⁴”

Ne la *La grenade* dei *Sonetti francesi* d'Annunzio ci dà anche la sua visione di Persefone:

À Persephonéia fille de Déméter
T'offrit le noir Hadès pour qu'en le clair Aithèr
Elle n'oubliât pas les fleuves souterrains,

Ainsi je veux, ô fruit antique de l'Enfer,
À la Déesse Gloire, avec l'or et le fer,
Pour qu'elle se souvienne offrir tes rouges grains⁷⁰⁵.

Proprio con i *Sonetti francesi*, inoltre, il poeta sembra condurre all'estremo quell'aspetto oscuro ed insidioso della Ninfa che abbiamo osservato nella *Naiade* ed anche nella *Tomba delle Naiadi* di Louÿs. Nella pienezza della sua ambiguità devastante, assurgendo a divinità distante e spietata che domina su un mondo spettrale, la Ninfa diventa la sirena, «the 'sea enchantress'» di *Les donatrices* che dietro la sua «seductive image [...] lurks as a symbol of death⁷⁰⁶»:

Assises dans le sang du soleil moribond
plus d'une fois j'ai vu les divines Sirènes
et j'ai miré mon rêve en leur regard profond.

Douces à mon désir comme du miel qui fond,
douces à me donner les choses souveraines
elles ont fait du monde un chair d'or sous mes rênes,
et ployé sous mon joug la race de Typhon.

⁷⁰⁴ Ivi: 62

⁷⁰⁵ Ivi: 167

⁷⁰⁶ Phillpotts 1980: 6

Que de fois, entre leurs chevelures confuses,
plus fraîches que la fleur labile des méduses
j'ai dormi jusqu'à l'aube en un mol abandon !

Mais hier, sous l'éclat des étoiles néfastes,
j'entendis à leurs fronts siffler mille céraistes ;
et j'attends de ce chœur glauque un terrible don⁷⁰⁷.

Altre perfidie ninfali vengono sottolineate da *Aestus* :

Du bout de ses longs doigts doux comme des pétales
(Quel poison dans sa pulpe avait le fruit vermeil ?)
elle effleura ses cils alourdis de sommeil.

Elle rêvait au grand jour les voluptés fatales.
« Donne, ô Mort, à sa chair le repos sans réveil ! »
Et tout mon cœur puissant bondit vers le Soleil.⁷⁰⁸

Va ricordato come tra il *Poema Paradisiaco* e le *Laudi* si collochi la pubblicazione di ben tre romanzi dannunziani, due dei quali in particolare – *Il Trionfo della morte* e *Il Fuoco* – introducono delle protagoniste “notturne” e serpentine le cui caratteristiche riprendono e ampliano quelle delle figure femminili appena incontrate.

1.4 Da Sirena del mondo a Malinconia: la Ninfa tra Maia e Alcyone

Con *Maia* e *Alcyone* spostiamo l'attenzione su quelli che nell'opera dannunziana «potremmo dire i risultati massimi [...] con esiti raggiunti con vorticoso rapidità, ma non improvvisati⁷⁰⁹»; «*Maya* si colloca vicino ad *Alcyone* con la sua forza di rivelazione nuova affidata alla sostanzialità uniforme del ritmo per uno svelarsi finalmente dei labirinti che il poeta aveva portato con sé per tutta la vita sotto il gioco ambiguo delle sue maschere⁷¹⁰».

⁷⁰⁷ *Taccuini*: 165-6

⁷⁰⁸ *Ivi*: 166

⁷⁰⁹ Anceschi 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: LXXVIII

⁷¹⁰ *Ivi*: LXXIX

Il motto plutarchiano del “Navigare necessario” schiude i versi dannunziani ad acque più aperte nelle quali anche i caratteri estremi della Ninfa, presenti soprattutto nella *Chimera* e nel *Poema Paradisiaco*, si stemperano. *Maia* e *Alcyone* rappresentano due volti di uno stesso viaggio, il primo, in un certo senso, più “diaristico”, in quanto inteso a ricostruire soprattutto quel periplo geografico percorso dal poeta durante il suo viaggio in Grecia del 1895. Tale viaggio si presenta tuttavia estremamente ricco di finestre che si aprono su prospettive inattese; al loro interno trovano spazio gli ampi voli lirici attraverso i quali il poeta, assorbito dall’idea di un passato concepito esteticamente come «eterno ritorno», insegue nel presente i fasti di un nuovo Rinascimento per l’Arte e per l’Uomo. Il viaggio di *Alcyone*, invece, si snoda attraverso la magia di un fluire di sensazioni, di luci, di suoni, di silenzi, sorprendenti nella loro inclinazione a farsi sussurro della Natura e a rivelare una presenza umana capace di una percezione sconfinante a tratti nel divino. *Alcyone* «rappresenta il frutto più polposo e maturo, e certo anche più ricco di stimoli di meraviglia, di quel ricomporsi delle lacerazioni del mobile tessuto del manierismo⁷¹¹» presente nel *Poema paradisiaco*.

In *LAVS VITAE* l’amore dannunziano per una vita «dai mille volti» si esprime attraverso l’immagine del poeta che scuote «tutti i suoi tirsi» per afferrarne ogni brivido e prosegue con la titanica figura della *Sirena del mondo*:

Nessuna cosa
mi fu aliena;
nessuna mi sarà
mai, mentre comprendo.
Laudata sii, Diversità
delle creature, sirena
del mondo!
[...]
o Diversità, meraviglia
sempiterna, e che la rosa
bianca e la vermiglia
fosser dovute entrambe
alla mia brama,
e tutte le pasture
co’ lor sapori,
tutte le cose pure e impure

⁷¹¹ *Ibidem*

ai miei amori;
però ch'io son colui che t'ama,
o Diversità, sirena
del mondo, io son colui che t'ama⁷¹²

Di *Maia* è stato detto che «tra le *Laudi*, essa sta veramente a sé, [...] ma il libro non appare affatto isolato [...]. È anzi come una torre al centro di un castello in cui le varie parti si orientano, e figura come punto di raccordo tra giardini paradisiaci ed edifici labirintici, complessivo e leale; e tutte le maschere, per così dire, vi danzano nel ritmo continuato e quasi ossessivo del lungo poema⁷¹³». Infatti, questa dichiarazione di amore per tutto quanto possa venir ricondotto alla «Diversità» viene ribadita nella *Pregghiera a Erme* quando il poeta, consapevole di non saper sottrarsi a «un'incognita febbre» esprime la propria sintonia con la figura dell' Ermafrodito:

Noi anche, ahi sì brevi, sul lito
d'Eternità sognammo
le mescolanze vietate
[...]
L'opera attendemmo diversa,
nata da un'incognita febbre,
fatta di dolore e di gioia,
pallida di ricordanze
ma di presagi animosa,
recante in sé la promessa
e il compimento, sorella
delle Stagioni divine⁷¹⁴

In *Maia*, quindi, l'essere dall'ambigua natura, Sirena del mondo prima e splendido adolescente per sempre unito alla Ninfa Salmace poi, rivela profondità ben diverse sia rispetto al modo scolastico in cui esso viene delineato dalle raccolte giovanili, sia rispetto ad alcuni di quegli esiti esasperati raggiunti con le figure di *femmes fatales* del *Poema Paradisiaco* e dei *Sonetti francesi*. D'Annunzio viene acquisendo «una conoscenza del corpo, col corpo, e attraverso il corpo nella tensione contorta

⁷¹² *Maia*: 14

⁷¹³ Anceschi 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: LXXXVII

⁷¹⁴ *Maia*: 93 94

verso il sublime, un sublime in cui le metafore e tutte le figure sono metafore e figure della poesia⁷¹⁵».

L'ampio orizzonte di navigazione che il poeta si propone in apertura di *Maia* non viene disatteso durante lo svolgersi del lungo viaggio verso l'«Ellade sculta»; in una sorta di poema omerico della modernità il novello ulisside, *Taccuini* alla mano, tocca tutti i luoghi del mito antico, e anche Firenze nasce e si consacra al mito dannunziano come la nuova Atene del Rinascimento italiano:

Poggi di Fiesole, chiari
sono i vostri ulivi e foschi
i vostri cipressi, e i ciriegi
i mandorli i meli son bianchi
son rosei negli orti di Verde-
spina e di Laudòmia murati⁷¹⁶

La primavera sui colli fiorentini si dilata nell'invocazione alle «Fedriadi ardenti», dalla cui rupe orientale scaturisce la fonte Castalia, mentre quella occidentale racchiude l'antro Coricio, sacro a Pan e alle Ninfe:

Vedute io le avea, nella sera
purpurea, silenziose
emergere dalla durezza
dell'antro.
[...]
Prigioni del sasso per sempre
eran elle? I piedi leggeri
che tessuto avevano in figure
di danza la fresca bellezza del
mondo, i bei piedi leggeri
di Terpsicòre constretti
eran nell'inerzia rupestre?⁷¹⁷

Ma nel sogno del poeta le Castalidi possono ancora alzarsi in volo:

Come stuol d'aquile senza
nido, venivan le nove

⁷¹⁵ Anceschi 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: XCII

⁷¹⁶ *Mai*: 111

⁷¹⁷ *Ivi*: 116-117

Castàlidi a volo nell'alba,
lacere i pepli, sconvolte
le chiome, odorate di sangue
e d'incendio, ebre di risa
e di pianti, tumultuose
di forze atroci e d'amori
ineffabili, piene
i polsi di ritmi discordi
[...]
Ed erano ardenti di fecondità, agognanti
di generare una gioia
una potenza e un amore
sovrumani per l'Uomo⁷¹⁸

D'Annunzio «passa [...] per quei territori della letteratura e dell'arte in cui più a lungo si è fermato e da cui più ha tratto figure, modelli e ragioni»; in questo modo «prospetta dalla classicità ai tempi moderni i lineamenti di una tradizione che è la sua tradizione, una nuova possibilità di raccordi e di tramandi in cui ciò che Eliot dice una componente necessaria al “senso storico”, l'avvertire cioè il passato come passato, ha un ambito molto ridotto; quel che importa è il passato in quanto illuminato dal presente, da quel presente che è il poeta stesso nel suo vivere in una decisione di scelte affatto sincroniche⁷¹⁹».

I versi dedicati alle Castalidi ben esemplificano questo rinnovamento operato dal poeta; le nove Muse dannunziane vengono presentate in tutta la loro potenza ed ambiguità «piene i polsi di ritmi discordi», eppure assolutamente distanti dal «seno arido» di Pamphila o da quello dell'Ippolita del *Trionfo della morte*; le loro, anzi, sono figure «ardenti di fecondità», protese al desiderio del bene massimo per un Uomo grande di tutta la sua dignità. E questo prodigio è racchiuso nel «benefico nome/ d'una deità imminente “Energèia”» che viene dal «grembo intatto dell'alpe» mentre tutt'attorno:

crosciavan le sorgenti,
aulivano i cèspiti, i covi
i favi i nidi parlavano⁷²⁰

⁷¹⁸ Ivi: 117- 119

⁷¹⁹ Anceschi 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: XCII

⁷²⁰ *Maia*: 120

«Rinnegando l'armonia e la bellezza del passato, la decima Musa canterà la nuova civiltà della macchina che libera dalla fatica⁷²¹», in sintonia con la visione dannunziana di una scienza che deve collaborare alla crescita dell'Arte.

All'apparizione delle Castalidi succede quella delle Ninfe Oceanine, poi della danzatrice «Tanagra dal collo di cigno» con «la mammella piccola come/ cotogna, i mallèoli svelti⁷²²», figura che ritornerà nella «Trinità dionisiaca» vagheggiata da Stelio Effrena nel *Fuoco*; sopraggiunge quindi «Ebe giovinetta celeste⁷²³». Più avanti ancora, le Sibille: la Libica i cui piedi «sono come le ali della colomba»:

Ignuda le spalle e le braccia
e la nuca, luoghi di gaudio,
ecco, dalla tua cintura
t'involi e dal tuo vestimento
[...]
E il tuo fianco fecondo
non è fatto pel seme
del vincitore?⁷²⁴

Poi l'Eritrea, la Delfica, la Thalassia «divinatrice serena / di turbini e di naufragi»; e se in ciascuna di queste immagini è presente, persino quando sottaciuto, l'aspetto più insidioso della natura ninfale, esso non riesce a sovrastare un'idea di gioia e di fecondità, soprattutto l'aspirazione del poeta all'ascesa, al volo «allegoria della purificazione dal male connesso con la condizione umana⁷²⁵», tema che molta parte avrà nelle vicende di Paolo Tarsis nel *Forse che sì*.

Nella parte conclusiva di *Maia*, con dei passi «più delicati / del guaime che nasce / nei prati dopo la falce», persino l'insperata Felicità va a visitare il poeta e la sua è un'aerea figura velata dai piedi scalzi:

Felicità, non ti cercai;
ché soltanto cercai me stesso,
me stesso e la terra lontana.
Ma nell'ora meridiana
tu venisti a me d'improvviso,

⁷²¹ Andreoli, Lorenzini 1984: *Versi d'amore e di gloria*, Vol II, *Note a Maia*: 957

⁷²² *Maia*: 132

⁷²³ Ivi: 133

⁷²⁴ Ivi: 196

⁷²⁵ Bárberi Squarotti 2003: 10

coi piedi scalzi e col viso
velato d'un velo tessuto
di quei fili che talora
brillano impalpabili all'aere
opere d'aeree fusa⁷²⁶

Ed il poeta sa che la Felicità prima o poi troverà il modo di sorprenderlo ancora perché essa è fatta della stessa "Diversità" da cui deriva la *Sirena del mondo*:

Tu torni e tu tornerai,
come l'aria intermessa
che manca perché va più lungi
[...]
Tu sei visibile, tu hai
la specie divina e selvaggia,
il primo odore del campo,
di marzo, i denti di brina.
Ti guardo; e la prima peluria
della mandorla nova
è men dolce della tua guancia.
[...]
Di cose fugaci e segrete
sei fatta, di silenzi
e di murmuri
[...]
Che ci porti? Quali bei frutti
di paradiso insulare
per invogliarci a largare
nuovamente le vele
umide ancor di tempesta?
Che ascondi nella tua vesta?⁷²⁷

Quest'immagine della Felicità, fragile fanciulla sempre pronta, però, ad allargare gli orizzonti dell'Uomo dandogli lo stimolo a rimettersi in mare con «le vele umide ancor di tempesta», ci prepara ad entrare tra le luci e i ritmi di *Alcyone* in cui ogni poesia sembra proprio sgorgare come

⁷²⁶ *Maia*: 236

⁷²⁷ *Ivi*: 237- 238

Tregua di brillantezza tra uno scampato pericolo ed un altro sempre pronto ad insidiare la navigazione, componendo così «l'esito più sensibile e insieme più meditato, più articolato e insieme più compatto e appropriato di un aspetto della poesia e della poetica, quello della invenzione metaforica di miti laici [...] Miti o invenzioni di sensibilità tra spazi e tempi incredibili⁷²⁸».

In *Alcyone* quell'aspetto ellenistico di cui abbiamo parlato a proposito della grecità di d'Annunzio, emerge forse più che in ogni altra sua opera: «infatti, per i greci, la natura non fu mai un sentimento, la pioggia (nel pineto) non fu mai uno stato d'animo; l'inclinazione della natura e del paesaggio verso l'uomo è aspetto mediterraneo dell'Alessandrinismo, quando con Teocrito, e magari con il tardivo Bione, vediamo per la prima volta qualche ninfa dileguarsi e qualche centauro galoppare per le selve. Ma, in ogni caso, l'inclinazione inversa, quella dell'uomo alla natura, è concetto piuttosto moderno, e nessun antico avrebbe mai potuto riconoscersi nell'anelito "a comunicare misticamente con le cose naturali", che è l'aspetto più puro di *Alcyone*, secondo un'esigenza che mai potrebbe precedere il Cristianesimo⁷²⁹». Il poeta moderno deve continuare a dare un significato divino alla poesia e lo fa, come in *Alcyone*, alternando liricità e tragicità, Natura ed Arte alle quali, come «un dio bifronte», si ispira quel *Fanciullo* alcionio il cui «spirto», ricordiamolo, «le amiche naiadi rimembra».

Il *Fanciullo* incarna «certamente una delle più vive, preziose, ricche e complesse dichiarazioni di poetica moderna in rapporto con la tradizione della Grecia, di Roma, di Firenze e dell'altra poesia venuta dopo, nelle lingue romanze come in quelle anglosassoni⁷³⁰». Il sottofondo del poema è quello di una natura straordinariamente ricca, delle cui manifestazioni di dolcezza, il più delle volte inattese, il poeta risulta ben attento a non lasciarsi sfuggire alcuna vibrazione o sfumatura di colore. Egli vorrebbe riuscire a creare un linguaggio di favola che non si esaurisca in se stesso, ma getti un ponte tra il mondo degli uomini e quello della natura. «Se la metafora dell'ape, proposta dal poeta stesso, è quanto mai adeguata a illustrare l'assidua operosità dell'artefice, essa suggerisce anche, per altri versi, il suo incessante va e vieni da un oggetto all'altro in un moto nient'affatto volubile o casuale, ma precisamente ordinato e finalizzato; il cantore alcionio trama con solerzia ronzante i presupposti dell'evento metamorfico. La similitudine sarà allora la figura chiave di questo diffuso e lento lavoro⁷³¹».

Provando ad imitare il modo di procedere dell'ape e seguendone il ronzio ci addentriamo nei vasti spazi di *Alcyone* che ci appaiono quale dimora ideale di Ninfe, contrassegnati come sono dalla simbologia «che svolge e rappresenta il mito di Demetra e di Persefone nel momento del frutto, dal

⁷²⁸ Aneschi 1982, *Versi d'amore e di gloria*, Vol I, *Introduzione*: LXXIX

⁷²⁹ Mariano 1973: 303

⁷³⁰ Bárberi Squarotti 2003: 141

⁷³¹ Andreoli, Lorenzini 1984, *Versi d'amore e di gloria*, Vol II, *Note ad Alcyone*: 1161

giugno al settembre; è il racconto dei prodigi che avvengono sulla terra nel tempo dell'Estate, quando agiscono insieme l'elemento fanciullo, l'elemento bestiale, l'elemento divino; è la modulazione di un destino di malinconia nell'uomo, quando Persefone ("il colchico") con l'autunno si allontanerà di nuovo nel buio della terra, nell'Ignoto⁷³²».

Negli ultimi versi della lunga ode al «*Fanciullo* ispiratore, divinità panica ed ermetica, il poeta promette: "Rialzerò le candide colonne, / rialzerò l'altare / e tu l'abiterai unico dio". L'ambizioso disegno di un autore come Gabriele d'Annunzio, che non brillò mai per modestia, poteva dunque esser quello di soddisfare la "fame di mito dell'uomo moderno, di cui parla una pagina capitale dell'*Origine della tragedia*⁷³³». Così, al termine delle ballate del *Fanciullo* l'«evento metamorfico» prende già inizio con *Lungo l'Affrico*, la poesia immediatamente successiva, in cui la «nascente luna» in cielo è vista «esigua come / il sopracciglio de la giovinetta / e la midolla de la nova canna⁷³⁴». Quest'immagine è seguita dall'apparire di:

 nere e bianche rondini, tra notte
 e alba, tra vespro e notte«»
[...]
 volan elle sì basso che la molle
 erba sfioran coi petti, e dal piacere
 il loro volo sembra fatto azzurro
[...]
 E non promette ogni lor breve grido
 un ben che forse il cuore ignora e forse
 indovina se udendo ne trasale?⁷³⁵

Nel momento in cui d'Annunzio «percepisce che la linea di sviluppo del suo canzoniere coincide con l'arco stagionale», egli «articola e armonizza il suo dettato su piani diversi, facendo dell'avventura mitica il cardine poetico e del trapasso fra stilemi "colti" e "naturali" quello espressivo⁷³⁶». Così, come ogni «breve grido» delle rondini racchiude una promessa, anche le curve delle colline della *Sera fiesolana*, che il poeta antropomorfizza in labbra, vorrebbero dire parole «sempre novelle consolatrici», in un «continuo trapassare dalle cose della natura alle cose dell'uomo⁷³⁷». «Per cogliere la divinità della Natura bisogna penetrare nel "mistero sacro", nel

⁷³² Mariano 1976: 317.

⁷³³ Gibellini 1995a: 10

⁷³⁴ *Alcyone*: 427

⁷³⁵ Ivi: 427-428

⁷³⁶ Gibellini 1995a: 15

⁷³⁷ Gibellini 1976: 350

“silenzio”, nel “segreto” che formano il suo “reame d’amore», ed « è il linguaggio superumano del poeta (Io ti dirò, e ti dirò) che aiuta questa specie di trasumanazione⁷³⁸».

«Biancovestita come la Vittoria», con «alto raccolta intorno al capo il crine», sopraggiunge quindi quell’immagine che nell’*Ulivo* il poeta chiama «dolce Luce, gioventù dell’aria», ed indossa:

la tunica fluente
che numerosa ferve, come schiume
su la marina cui l’ulivo arride
senza vederla⁷³⁹

Nascente, novello, giovane, tra queste parole si inserisce il sogno di d’Annunzio di continuare ad essere «giovine ancora»; accanto alla purezza di queste immagini, però, nel poeta non smette di esistere quell’ «affanno orgiastico⁷⁴⁰» attraverso il quale «deflagra l’incontinenza dionisiaca» da cui egli non riesce a sciogliersi. I *Ditirambi* esprimono la dirompenza di questa carica attraverso il ricorso ad una mitologia altisonante e ad una scelta lessicale che intesse i versi di espressioni quali «sferze sonanti», «nude coltella», «sangue che fuma e che bolle», «letto di strage», acqua che «putre gorgoglia e bulica occlusa dall’erbe»; ma dopo l’immagine finale del *Ditirambo I*, in cui i «cavalli del Sole» «calpestando» «il rinato frumento di Roma⁷⁴¹», sopraggiunge quell’invocazione alla quiete che si espande nei versi di *Pace*:

Pace, pace! La bella Simonetta
adorna del fugace emerocàllide
vagola senza scorta per le pallide
ripe cantando nova ballatetta.
[...]
Pace, pace! Richiama la tua rima
nel cor tuo come l’ape nel suo bugno⁷⁴²

Gli anni alla Capponcina lasciano nell’animo del poeta un amore indelebile per la terra toscana di cui egli canta indimenticabili angoli di paesaggio fatti d’acqua e di pinete, dei boschi di San Rossore, delle spiagge della Versilia, dei sinuosi colli che circondano Firenze, dello scorrere

⁷³⁸ Mariano 1973: 301

⁷³⁹ *Alcyone*: 432

⁷⁴⁰ Andreoli, Lorenzini 1984, *Versi d’amore e di gloria*, Vol II, Note ad *Alcyone*: 1172

⁷⁴¹ *Alcyone*: 456

⁷⁴² *Ivi*: 457

dell'Arno la cui foce è «bocca di donna⁷⁴³» e di quell'isoletta detta *Intra du' Arni*, in cui d'Annunzio trasferisce il mito di Progne. Qui «la rondine trace» diventa la trasfigurazione della rondine in vicenda mitica, pietosa e crudele, che si ripete in quel continuo volare «senza pace» dell'uccello:

senza pace,
appena aggiorna,
va e torna
vigile all'opra
nidace,
né si posa né si tace

In tutto simile all'ape nel suo lavoro continuo ed organizzato, la rondine vive su quest'isola tutta coperta di canne risuonanti della voce che il vento, l'Ornitio del *Fuoco*, quasi soffia al loro interno e che con «cera sapida di miele» il poeta immagina congiunte a sette a sette, proprio come la sampogna di Pan. Nella seconda lassa, quindi, d'Annunzio celebra la poesia e ancora una volta «trasfigura alberi e piante acque e venti in forme poetiche⁷⁴⁴».

in vari modi,
non odi?,
quasi di nodi
prive e di midolle,
quasi ispirate
da volubili bocche
e tocche da dita sapienti,
quasi con arte elette
e giunte insieme
a schiera,
su l'esempio divino,
con lino
attorto e con cera
sapida di miele,
a sette a sette,
quasi perfette
sampogne.

⁷⁴³ Ivi: 460

⁷⁴⁴ Bárberi Squarotti 2003: 165

Ecco l'isola di Progne⁷⁴⁵

La musica delle canne al vento accresce poi le sue suggestioni attraverso la polifonica melodia della *Pioggia nel pineto*, poesia che «si presenta non solo come un vertice lirico, ma anche come un momento cruciale e felicissimo dell'avventura mitica⁷⁴⁶»: sulle soglie del bosco, infatti, alla «creatura terrestre» di «nome Ermione» viene chiesto di tacere e di mettersi in ascolto della voce che ogni singola goccia d'acqua modula, posandosi ora sull'uno ora sull'altro elemento della Natura. «Conferendo alla donna del poema il nome della bellissima figlia di Elena di Sparta, il poeta spiccherà il volo dal tempo della cronaca al non-tempo del mito⁷⁴⁷»; Eleonora Duse che «nell'estate del 1902 traversa col poeta la pineta molle di pioggia», nella lirica diventa Ermione e «con la metamorfosi del nome, avviene la metamorfosi prodigiosa dei personaggi: Ermione è la donna metamorfosi, che alle preziose vesti aulenti della donna-sera ha sostituito più liberi vestimenti leggeri⁷⁴⁸». Anche all'uomo che l'accompagna nella pioggia accadrà qualcosa di analogo: al pari delle amadriadi, sembrerà quasi fondersi in quello stesso spirito naturale:

E immersi
noi siamo nello spirito
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia
e le tue chiome
aulliscono come
le chiare ginestre⁷⁴⁹

Ermione infine rivela la sua natura di Ninfa agli occhi del poeta che, probabilmente in un sussurro del pensiero esclama:

[...]non bianca
ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca⁷⁵⁰

⁷⁴⁵ *Alcyone*: 464

⁷⁴⁶ Gibellini 1995a: 16

⁷⁴⁷ Ivi: 13

⁷⁴⁸ Ivi: 28

⁷⁴⁹ *Alcyone*: 466

⁷⁵⁰ Ivi: 468

D'Annunzio non ci conduce «soltanto dentro uno spazio arboreo e musicale, ma ci inoltra in un'altra dimensione, quella in cui il passato e il presente diventano intercambiabili⁷⁵¹»; l'uomo, quando giunge nella dimensione della natura, «perde il nome, ogni carattere del tempo lineare storico, e quale puro elemento naturale, si muove nella fascia dell'Ignoto, accanto al fanciullo, all'animale, al dio⁷⁵²». Fino all'apice raggiunto dal *Meriggio* in cui il poeta afferma:

Non ho più nome né sorte
tra gli uomini, ma il mio nome
è Meriggio. In tutto io vivo
tacito come la Morte.

E la mia vita è divina.⁷⁵³

Quale la «singolarità e la ragione stessa della sua eccellenza», si interroga Diego Valeri a proposito di d'Annunzio e la ravvisa nel fatto che «egli non desume le sue favole dai libri degli antichi né dai musei archeologici, ma direttamente le assume dalle cose di natura, o, per meglio dire, immediatamente le trae da se stesso, dal crogiolo della sua sensuale fantasia, mossa e commossa dagli aspetti dell'eterna metamorfosi del mondo⁷⁵⁴».

Un concetto molto simile viene espresso dallo stesso d'Annunzio quando il 13 agosto 1900 invia una lettera ad Angelo Conti in cui gli annuncia: «Molte laudi ho composto, imitando le acque e le foglie. [...] Io veramente ho parlato con le Sirene e mi sono trasfuso nel mito di Glauco⁷⁵⁵»: «Io fui Glauco, fui Glauco, quel d'Antèdone⁷⁵⁶» afferma il poeta nell'*incipit* e nella strofe conclusiva del *Ditirambo II*.

Nella vicenda di *Alcyone* Glauco, pescatore di Beozia, va oltre la natura umana, diventando nuovo dio marino e «rendendosi metafisicamente interprete di un io collettivo che si sente trasumanare, percorso dall'ebbrezza divina⁷⁵⁷»:

io mortal nato di sostanza efimera,
io prole della polvere!
[...]

⁷⁵¹ Gibellini 1995a: 17

⁷⁵² Mariano 1976: 320

⁷⁵³ *Alcyone*: 487

⁷⁵⁴ Valeri 1968: 177

⁷⁵⁵ Andreoli, Lorenzini 1984, *Versi d'amore e di gloria*, Vol II, Note ad *Alcyone*: 1227

⁷⁵⁶ *Alcyone*: 507

⁷⁵⁷ Gibellini 1995a: 15

La mia carne era libera
dalla gravezza terrestre
[...]
uomo non più, non anco dio, ma immemore
della terra e degli uomini

Nella maturità della parabola narrata da *Alcyone* il poeta assurge quindi a figura divina e realizza questa sua metamorfosi attraverso il linguaggio; ben presto, però, il declino della stagione lo fa rientrare nella dimensione temporale e ritornare uomo tra gli uomini, con in più un pesante bagaglio di solitudine e di malinconia. In *Alcyone* «il sentimento del tempo, il “mistero”, quel che secondo i Greci stava sopra agli dei, limita a poco a poco uno spazio e un momento dentro i quali assistiamo alla sconfitta della unicità anima-corpo, il supermondo di *Alcione*⁷⁵⁸».

L'invocazione di Glauco :

O Iddii profondi, richiamate l'esule,
la deità rendetegli!⁷⁵⁹

si disperde presto nei misteri della notte estiva dell' *Oleandro*, che appare accompagnata dalle voci di Erigone, Aretusa, Berenice, le tre donne del mito sedute di fronte alla quiete del mare. Il titolo definitivo della lirica, “*L'Oleandro*”, intende porre l'accento sulla parte terza del poemetto che narra il mito di Dafne e della sua metamorfosi «quasi a sottolineare il fatto che dopo il *Ditirambo II*, - trasformazione dell'uomo in divinità, dal tempo lineare al tempo ermetico – ha inizio la “*grande Estate*” con la sua operazione panica e il séguito di metamorfosi⁷⁶⁰».

I significati dell' *Oleandro* vengono dichiarati in apertura:

Erigone, Aretusa, Berenice
[...]
Sedean con noi le donne presso il mare
e avea ciascuna la sua melodia
entro il suo cuore per l'amica notte⁷⁶¹

⁷⁵⁸ Mariano 1973: 318 – 319

⁷⁵⁹ *Alcyone*: 507

⁷⁶⁰ Mariano 1976: 333

⁷⁶¹ *Alcyone*: 508-22

Tre donne e tre melodie: «Berenice canta l'operazione apollinea del tempo sferico, Aretusa canta l'operazione dionisiaca del tempo naturale, mentre Erigone cava sentimenti nuovi dalla vicenda dell'Estate, nel senso della "malinconia", per la prima volta, e opera sui temi ermetici giorno-notte, vita-morte⁷⁶²».

Il canto di Berenice ci conduce nel tempo sferico del Sacro ed esprime lo slancio verso il divino, verso il sogno della Bellezza, «verso il regno della forma dove gli dei di Omero si mescolavano con gli uomini-eroi⁷⁶³»:

e tutti erano Ellèni ed una lingua
parlavano divina, uomini e iddii

Lei si rivolge a Glauco con queste parole che richiamano la sua natura di Ninfa:

L'immagine di me nell'acque amavi.
Dell'amore di me arsi inclinata,
sì bella nel ninfale specchio fui Berenice

In modo simile a Berenice, Aretusa viene descritta come:

la donna giovinetta alzata,
mutevole onda con un viso d'oro

La custode della fonte di Siracusa, attraverso il suo canto introduce un "racconto nel racconto" in cui «tempo spazio movimento sono quelli dionisiaci, tipici dell'Eros⁷⁶⁴». Il suo narrare ripercorre in modo particolareggiato la vicenda della fuga di Dafne:

Inseguiva il re Apollo Dafne
lung'esso il fiume, come si racconta.
La figlia di Penèo correva ansante
[...]
Correva, e ad ora ad ora le snelle gambe
le s'intricavan nella chioma bionda

⁷⁶² Mariano 1976: 333-334.

⁷⁶³ Ivi: 334

⁷⁶⁴ *Ibidem*

Erigone, tra le tre donne, assume il compito di aprire e di chiudere la vicenda dell'*Oleandro*, ma fra le diverse immagini ninfali evocate dalle strofe, appare finalmente anche colei che assurge ad emblema della poesia, «la taciturna amica del pensiero⁷⁶⁵» che tutti stavano attendendo sulla riva di quel mare:

Ma la Malinconia venne e s'assise
in mezzo a noi tra gli oleandri, muta
guatando noi con le pupille fise⁷⁶⁶

Il primo approccio letterario alla melancolia risale ad Aristotele che nei *Problemata XXX* inaugurò il legame indissolubile tra genio e malinconia: «tutti gli uomini straordinari, eccellenti nella filosofia, nella politica, nella poesia, nelle arti sono palesemente malinconici⁷⁶⁷»; nella letteratura popolare del tardo Medioevo la melancolia finì per diventare invece la peggiore delle complessioni fino a che con Ficino e con l'ambiente neoplatonico fiorentino non si assisterà al processo opposto di una sua vera e propria esaltazione. Il filosofo ripristina la connessione fra capacità creativa e umore malinconico e il Rinascimento finisce per considerare addirittura un dono divino il temperamento malinconico dei nati sotto Saturno. Nel 1621, poi, Richard Burton pubblica *The anatomy of melancholy*, libro che Oliva ritiene fondamentale per la formazione del pensiero “melanconico” dannunziano. Si tratta di un'opera che considera «lo stato di follia, cioè la malinconia come male che nidifica facilmente negli eccessi dell'uomo e nella sua mancanza di controllo⁷⁶⁸».

La botticelliana «*mélancolie ineffable*» rappresenta uno stato d'animo più volte aleggiante nei versi come nei romanzi dannunziani; essa costituisce la faccia altra di un d'Annunzio che sappiamo anche solitario, notturno, misantropo e che lo sarà sempre più con il trascorrere degli anni, soprattutto dopo il suo ritiro al Vittoriale. Anche nei versi giovanili del poeta, però, a volte la malinconia si inserisce come «un'ombra cupa e sinistra che il trionfante entusiasmo non sempre riesce ad eludere⁷⁶⁹» ed in questi casi essa non appare frutto di collaudata maniera, di pura tradizione letteraria; per non parlare, poi, dell'assidua presenza della malinconia sin dalle lettere a Lalla e a Barbara Leoni, ma anche in quelle dirette ad esempio a Pasquale Masciantonio, piene di riferimenti a strani malesseri, isolamenti, nevrastenie.

⁷⁶⁵ *Alcyone*: 521

⁷⁶⁶ Ivi 508-22

⁷⁶⁷ Oliva 2007: 2

⁷⁶⁸ Ivi: 3

⁷⁶⁹ Ivi: 24

«Benedetto Croce forse fu il primo a parlar di “malinconia”⁷⁷⁰» a proposito di d’Annunzio e a lui seguirono Gargiulo e Borgese i quali usarono però questo termine per sottolineare la mancanza di sincerità del poeta soprattutto in relazione alla «cosiddetta “bontà” dannunziana, che dolcifica tanta parte del *Poema paradisiaco*⁷⁷¹». Quando, nel 1939, cominciarono ad apparire i primi epistolari e le prime indiscrezioni sulla vita privata del poeta, «quasi improvvisamente, rivelarono un D’Annunzio nuovo, nel quale finalmente pareva lecito collocare quella malinconia che fino ad allora non si sapeva dove mettere o si metteva, sull’indicazione del Croce, nel quadro “coppa della voluttà”⁷⁷²». In *Alcyone* la malinconia si dilata ad una dimensione cosmica. Diventa la malinconia dell’uomo che non riesce a fermare nell’immortalità l’attimo più bello. In tale atmosfera «Icaro, e solo Icaro, supera il momento malinconico di *Alcione*, perché la sua sete di immortalità non viene frustrata (come per Glauco), ma si spegne nella morte eroica, bella. Ed è la soluzione del mito⁷⁷³». Il *Ditirambo IV* viene scritto da d’Annunzio «il 13 ottobre 1903: solo due mesi prima che il secondo volume delle *Laudi* comparisse in libreria⁷⁷⁴». Icaro, almeno in apparenza, quindi, «spiccò [...] tardi il suo folle volo, nel cielo della storia di *Alcyone*⁷⁷⁵», ma in realtà il progetto della lirica è molto «precoce», figurando «già come caposaldo del più antico piano compositivo delle *Laudi*⁷⁷⁶». Il giovane Icaro riesce ad «arrivare fino alla divinità», «lui uomo reso dalla propria audacia uguale al dio» e «in qualche modo diminuendolo come dio, se è vero che lo raggiunge nel volo che domina l’aria e il cielo e si lascia dietro le nuvole⁷⁷⁷». Nel *Forse che si sarà proprio grazie al volo che*, nella scena conclusiva del romanzo, Paolo Tarsis ritornerà in possesso di quella voglia di vita di cui Isabella si era appropriata, e con il nuovo aereo si solleverà su tutte le bassezze, le volgarità, le sofferenze, diretto verso nuovi, ignoti orizzonti.

Neppure l’impresa di Icaro, però, riesce a contenere la dilagante malinconia che pervade l’animo del poeta che nell’*Implorazione dei Madrigali dell’estate* prega la bella stagione, affinché come Persefone non dilegui con il sopraggiungere dell’autunno:

Estate, estate Mia, non declinare!
 Fa che prima nel petto il coro mi scoppi
 come pomo granato a troppo ardore.
 [...]

⁷⁷⁰ Mariano 1973: 77

⁷⁷¹ *Ibidem*

⁷⁷² Ivi : 81

⁷⁷³ Ivi: 307

⁷⁷⁴ Gibellini 1985: 120

⁷⁷⁵ Ivi: 121

⁷⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷⁷ Bárberi Squarotti 2003: 121

Fa che il colchico dia più tardi il fiore⁷⁷⁸

Il nucleo di *Alcyone* è proprio questo, «l'estate come tempo di una rivelazione mitica e presagita, realizzata e dissolta⁷⁷⁹»: alla fine, temuta e intuita, la vecchiaia sopraggiunge per ogni uomo, ed anche il più potente si riduce a nulla per l'affievolirsi proprio dell'atto creativo:

«Questa è la mia certezza, non vale se non il momento, non importa nell'ordine dell'Universo se non il momento: quello che l'arte profonda esprime, che forse l'arte futura esprimerà convinta che tutto il resto è nulla⁷⁸⁰»

«Ma il momento poetico, nel vecchio, è ridotto a nulla; e vivere senza l'atto creativo vuol dire vivere senza gioia: di qui la malinconia che diventa una costante, una rappresentazione, degli anni del Vittoriale», scrive Emilio Mariano. «Il vocabolo acquista, allora», continua il critico, «la frequenza, e anche la precisione, di un *leit-motiv*. A corrispondenti noti e ignoti egli parla della sua malinconia; ne lascia la traccia sulle dediche di volumi, di fotografie, [...] Antonio Bruers, che lo conobbe negli ultimi anni, ci informa che “nel segreto della sua anima chiudeva...una infinita malinconia, un senso quasi tragico del dolore”.

In un imprecisato tempo del Vittoriale, ma dalla calligrafia dovrei ritenere verso la fine, gli escono quattro versi brevi:

Malinconia
amata amante mia:
melodiosa gioia
senza parola.⁷⁸¹»

Anche nella «memorabile quartina che suggella il testamento letterario del *Libro segreto*⁷⁸²», d'Annunzio si concentra sull'immagine della malinconia con «desolata significazione, negando un senso al divenire del proprio esistere⁷⁸³»:

⁷⁷⁸ *Alcyone*: 562

⁷⁷⁹ Gibellini 1995a: 14

⁷⁸⁰ *Libro Segreto*: 1725-1726.

⁷⁸¹ Mariano 1973: 84

⁷⁸² Gibellini 1995b *Versi d'amore, Introduzione*: VII

⁷⁸³ Gibellini 1985: 194

«TRA' MIEI molti tetrastici o tetrastichi dispersi ho ritrovato questo in un foglio volante con la data 9 marzo 1902. l'ho qui trascritto il 3 aprile 1922. vent'anni.

E la mia deserta conoscenza quadrata, la mia concisa disperazione, è tuttavia questa: unicamente questa, immutabilmente questa:

Tutta la vita è senza mutamento.

Ha un solo volto la malinconia.

Il pensiero ha per cima la follia.

E l'amore è legato al tradimento⁷⁸⁴ »

«L'immobilità, la malinconia, la follia e il tradimento, chiusi nella sintesi equilibrata e pura dei quattro endecasillabi, siglano l'opera e racchiudono l'intera esperienza biografica e artistica di un uomo che ha vissuto nell'immobilità, all'insegna della malinconia, riconoscendo lo scacco della follia sul pensiero ed eguagliando l'amore al tradimento⁷⁸⁵». Malinconia-follia, una rima che, come segnala Gibellini, ha un verso di Verlaine sullo sfondo: «O pensée aboutissant à la folie⁷⁸⁶». La Malinconia, male così sottilmente corrosivo da poter condurre il pensiero umano alla Follia, si configura, quindi, come la fedele e discreta compagna che, sin da ragazzo, d'Annunzio inizia quasi per gioco a frequentare; a quel tempo lei ha il sapore di quanto rimane "dopo": dopo che ogni clamore si è spento, ogni grandezza si è sgonfiata, ogni impresa ha lasciato sul campo i suoi caduti; dopo che il poeta si è alzato dal letto di una donna e di molte altre dopo di lei. A questa fase di una malinconia quasi "ingenua", con il trascorrere degli anni subentra quella della dolorosa consapevolezza: «e' il sentimento del tempo che diffonde la malinconia: a un certo momento gli iddii non si manifestano più in sostanze trasfigurate per lui solo; il tempo è una unità di misura umana, la vicenda dell'estate si chiude e con essa, *Alcyone*⁷⁸⁷». D'Annunzio contempla entrambe le maschere del tipo malinconico: quella di Democrito dal viso contrito al pianto, e quella di Eraclito dal viso sottilmente ironico e sprezzante: «L'ago della bilancia in una visione d'insieme propende per Eraclito, colto per lo più in atteggiamento composto; alle lacrime gradualmente sostituisce la secchezza; il linguaggio e lo stile in questa evoluzione si conformano con il tema della malattia, della vecchiaia, della morte e, infine, del nulla⁷⁸⁸».

Nell'*Oleandro*, infine, avviene l'estrema trasfigurazione della Malinconia che personificata «diventa un Mito nuovo dell'Uomo di oggi [...] Il Mito moderno della Malinconia corrisponde al pianto di Demetra per il "colchico apparito" ma con in più, di moderno, il sentimento che verrà

⁷⁸⁴ *Libro segreto*: 1922

⁷⁸⁵ Oliva 2007: 17

⁷⁸⁶ Andreoli 2005c, *Prose di ricerca*, Vol II, *Note e notizie al Libro Segreto*: 3592

⁷⁸⁷ Mariano 1973: 303 - 304

⁷⁸⁸ Oliva 2007: 21

tempo in cui per l'uomo il colchico e le rondini non torneranno più, e allora sarà "per sempre", cioè il dissolversi dell'individuo⁷⁸⁹».

E' nel *Fuoco*, però, ancor prima che nell'*Oleandro*, che la Malinconia per d'Annunzio diventa costante consapevolezza del «male di vivere», smettendo di rappresentare quello stato di prostrazione, quello «*spleen*» che fa seguito ad una tregua di «elevazione»; nel romanzo veneziano, infatti, una malinconia di fili sottili stende, insistente, le sue maglie attorno ai personaggi di Stelio e della Foscarina fino al momento in cui, quasi d'improvviso, tutti quei fili convogliano nell'immagine senza sesso senza tempo senza parole del corrucciato angelo della *Melancholia* düreriana. Sullo sfondo del disegno, aleggiante come un fantasma, appare il lugubre semblante di un pipistrello le cui ali sembrano trasfuse nel cartiglio riportante a grandi lettere la parola "Melancholia". Quando la Foscarina si rende conto che la primavera è arrivata «ai tre Porti», chiara come una rivelazione le nasce dentro la certezza di dover partire perché lei, la notturna e sterile Persefone, non potrà rinascere quale giovane Kore della stagione novella; è a questo punto che il romanzo si carica di tutta la gravidanza racchiusa nell'immagine della *Melancholia* dureriana. Per l'uomo alcionio, invece, la melancholia è quella insita nel dileguarsi della bella stagione, simbolo della giovinezza per sempre perduta. Le rondini torneranno nella Venezia del *Fuoco* dopo che la Foscarina sarà partita; allo stesso modo torneranno nella nuova primavera di *Alcyone*, ma per il poeta non ci sarà una nuova stagione alcionia. La malinconia alcionia al sopraggiungere dell'autunno, e quella della Foscarina al sopraggiungere della primavera, restituiscono l'immagine circolare di una malinconia come condizione inseparabile dall'esistenza umana.

Il *Fuoco* esce l' 1 marzo del 1900, mentre sull'autografo dell'*Oleandro* compare la data del 2 agosto 1900; la poesia appare poi nella «Nuova Antologia» il 16 novembre di quell'anno. L'*Oleandro*, quindi, riprende in versi quel concetto di malinconia che il poeta ha già esplorato in profondità nel *Fuoco* e sul quale tornerà nel *Forse che sì* e nella *Leda*.

Un'altra era con noi, ma restò muta,
tra gli oleandri lungo il bianco mare⁷⁹⁰

L'*Oleandro* si chiude dunque sull' immagine della Melanchonia, figura in cui ci sembra si possa idealmente riflettere l'estremo trascolorare della Ninfa: che si tratti dell'autunnale Persefone in fuga dalla primavera, o della fanciulla Kore che abbandona la terra a freddo e sterilità non appena il colchico d'autunno appare, si tratta dei due volti dello stesso stato d'animo. La Ninfa Malinconia nella sua inattività, nel suo silenzio, nel suo guardare con le «pupille fise» si pone quale contrappeso

⁷⁸⁹ Mariano 1976: 335

⁷⁹⁰ *Alcyone*: 522

all'attivismo di tutte le altre Ninfe, proprio come il notturno-malinconico d'Annunzio si pone quale contrappeso all'altro d'Annunzio, quello vulcanico, attivo, appariscente.

Il canzoniere di *Alcyone*, «nato per raccontare il diario di un'estate felice, finisce col narrare un'esperienza mitico conoscitiva: il magico ingresso in un *altro* tempo, nel “non tempo” di una rivelazione estiva, stretta fra la dolce disposizione primaverile, che dalla modernità si distoglieva retrocedendo agli autori delle origini, San Francesco, Dante stilnovista e Lorenzo de' Medici, e i presagi dell'autunno che obbligherà a tornare all'oggi, lasciando solo la malinconica nostalgia di un altrove perduto⁷⁹¹».

Così, il Settembre alcionio porta con sé altre due voci di Ninfe: quella della boschereccia Versilia e dell'acquatica Undulna, le due custodi dei regni da sempre più vicini allo spirito dannunziano. Negli ultimi fremiti della bella stagione, però, quel soffermarsi della Malinconia, ha lasciato traccia nella natura delle due creature ninfali; il tono con il quale «l'ardente⁷⁹²» Versilia si rivolge al poeta, infatti, è quello inedito della corrosiva ironia di chi sa di poter giocare a provocare una controparte stanca, ormai priva della sua capacità reattiva. E' Versilia, questa volta, a prendere l'iniziativa e ad invitare l'uomo «dagli occhi glauchi» a saziare con lei i suoi appetiti sessuali in quanto «il lesto Settembre» sta già iniziando:

Non temere o uomo dagli occhi
glauchi! Erompo dalla corteccia
fragile io ninfa boschereccia
Versilia, perché tu mi tocchi.

Io sono divina; e tu forse
mi piaci. Non piacquemi l'irto
Satiro sul letto di mirto,
e il Panisco in van mi rincorse.

[...]

Abbracciami come il bicorne
villosa. La frasca ci copra,
i mirti sien letto, di sopra
ci pendano l'albe viorne.

⁷⁹¹ Gibellini 1995a: 16

⁷⁹² Ivi: 29

Ed ecco erompere dalla cortecchia tutta l'ironia di una Ninfa che sa di avere in mano il gioco mentre il poeta è ormai avvolto dalla malinconia settembrina:

Ma come, Occhiazurro, sei cauto!
forse amico sei di Diana?
Ora scende da Pietrapana
il lesto Settembre col flauto⁷⁹³

Con *Undulna* assaporiamo «il frutto più maturo nel tempo di *Alcyone*, ma anche la più matura *ars poetica*, riconosciuta nelle *Faville*, “agli estremi confini di ciò che può essere espresso dalla parola”, congedata nel *Segreto* come “la mia vera creatura alcionia”⁷⁹⁴». Anche *Undulna*, «la mia cavalla difficile, che forse con troppa imprudenza iperionia talvolta forzavo a gareggiare con l'onda⁷⁹⁵» viene trasfigurata in un mito dannunziano: la dedica del poeta è «alla ninfa che leggendo le curve della sabbia come musicisti nèumi, personifica la scrittura alcionia⁷⁹⁶». Lei ha le ali ai piedi, verdi ed azzurre, e le gambe «pellùcide» che richiamano i tentacoli della bellezza medusea:

Ai piedi ho quattro ali d'alcèdine,
ne ho due per mallèolo, azzurre
e verdi che per la salsèdine
curvi errori sanno dedurre.

Pellùcide sono le mie gambe
come la medusa errabonda,
che il puro pancrazio e la crambe
difforme sorvolano e l'onda.

È *Undulna* poi, con la sua corsa che si snoda tra «accordi e pause», a riempire la sabbia di segni, a guidare la mano del poeta sul foglio, inverando quasi quanto scrive Isadora Duncan in *Lettere dalla danza*: «le linee di una forma veramente bella, anche se immobile, fanno sempre pensare ad un movimento, e le linee veramente belle in movimento suggeriscono sempre la quiete, anche nel volo più rapido⁷⁹⁷». *Undulna* è la magia dell'ispirazione poetica e d'Annunzio, rimasto impigliato con il

⁷⁹³ Ivi: 548- 551

⁷⁹⁴ Gibellini 1988, *Alcyone*, *Introduzione*: XLIV

⁷⁹⁵ Andreoli, Lorenzini 1984, *Versi d'amore e di gloria*, Vol II, Note ad *Alcyone*: 1265

⁷⁹⁶ Gibellini 1995a: 18

⁷⁹⁷ Duncan 1980b: 73.

piede nella staffa della cavalla, quale penna che verga il mondo, traccia sulla sabbia quei segni che è l' "estro" di Undulna a determinare:

Le tempere dell'onda trascrivo
su l'umida sabbia correndo;
nel tràmite mio fuggitivo
gli accordi e le pause avvicinando

O sabbia mia melodiosa

[...]

Brilli innumerevole e immensa

alla mia lunata scrittura;

e l'acqua che bevi t'addensa

lo sterile sale t'indura

[...]

così che la musica traccia

m'è suono, e ne' righi leggeri,

mentre oggi odo ansar la bonaccia,

leggo la tempesta di ieri

[...]

Tra il Serchio e la Magra, su l'ozio

del mare deserto di vele

sospeso è l'incanto. Equinozio

d'autunno, già sento il tuo miele.

[...]

Silenzio di morte divina

per le chiarezze solitarie!

Trapassa l'Estate [...]

Mi soffermo, intenta al trapasso.

Onda non si leva. L'albèdine

è immota. Odo fremere in basso,

a' miei piedi, l'ali d'alcedine

Come quelle della *Nike*, le ali di Undulna fremono e la spingono a continuare la sua corsa alata mentre la spuma che dietro di lei si solleva si scioglie in ispirazione poetica, in farfalle alate:

Vengono farfalle di neve
tremolando a coppie ed a sciami
nella luce assemprano lieve
spuma fatta alata che ami⁷⁹⁸

In *Alcyone* ora è già tempo del *Novilunio di Settembre* e la staffetta di chiusura dell'estate sopraggiunge assieme alla malinconia di altre Ninfe, figure evocate ormai da quel passato lontano:

ov'ebbe nome Diana tra le ninfe eterne,
ov'ebbe nome Selene
dalle bianche braccia
quando amava quel pastore
giovinetto Endimione
che tra le bianche braccia
dormiva sempre

Riappare anche «la creatura terrestre» che ha nome Ermione, creatura ormai appartenente alla dimensione del ricordo:

«O Ermione
tu hai tremato.
anche agosto, anche agosto
andato è per sempre»

Ermione non rimane più in silenzio, non “tace” per ascoltare la voce della natura come il poeta le aveva chiesto; ora è lei, con le sue parole, a creare il ritmo della malinconia di Settembre che si posa ovunque, proprio come faceva quell'estiva *Pioggia nel pineto*:

«per tutto sarà l'oblio
e nessuno più saprà
quanto sien dolci
l'ombre dei voli
su le sabbie saline,
l'orme degli uccelli
nell'argilla dei fiumi,

⁷⁹⁸ *Alcyone*: 604-608

se non io, se non io,
se non quella che andrà
di là dai fiumi sereni,
di là dalle verdi colline,
di là dai monti cilestri,
se non quella che andrà
che andrà lungi per sempre,

e non con le tue rondini, o Settembre!⁷⁹⁹»

Le rondini partono per poi tornare a primavera. Il canto di Ermione, invece, non si ripeterà più: per d'Annunzio non ci sarà un ritorno di altra poesia alcionia. È tempo di *Commiato*, «tempo è di morte⁸⁰⁰»; è tempo di rivolgere un omaggio al «Figlio di Vergilio» attraverso l'ultimo testo di *Alcyone*, «ditirambo di saffiche» che «al pari del *Fanciullo*» è «denso di risvolti metapoetici, come si conviene tradizionalmente a un congedo⁸⁰¹». Accanto all'anziano poeta non incontriamo Ninfa alcuna, ma la premurosa «suora dalle chiome lisce», triste anch'ella per il sopraggiungere dell'autunno:

se i ferri ella abbandoni ora ch'è tardi
e chiuda nel forziere il lin che aulise
di spicanardi,

sarà con lui, trista perché concilio
vide folto di rondini su la gronda.

Eppure tutto questo senso di ineluttabile fine verso il quale *Alcyone* si protende, sembra poter trovare una nuova palingenesi in quell'immagine della *Nike* che, crediamo, d'Annunzio amasse al di sopra di ogni altra, quella Ninfa guizzante ed eternamente giovane, sempre pronta a quel volo capace di far rinascere l'ispirazione poetica:

L'artefice nel flettere lo stelo
vedea sul Sagro le ferite antiche
splendere e su l'Altissimo l'anelo

⁷⁹⁹ Ivi: 629- 634

⁸⁰⁰ Ivi: 636

⁸⁰¹ Gibellini 1995a: 20

peplo di Nike⁸⁰²

Da leggiadra fanciulla a *femme fatale* a Malinconia: queste ci appaiono in estrema sintesi le tappe attraverso cui la Ninfa rincorre se stessa nei versi dannunziani. Si tratta di un percorso la cui progressione riguarda, però, solo la diversa intensità con cui si manifestano tre aspetti tutti presenti sin dall'inizio e che, con il trascorrere degli anni, partecipano al ridursi dello spazio dell'incanto e all'accrescersi di quello della disillusione. A fare la differenza tra il prima e il dopo non è che quel "sentimento del vivere" di cui parla Mariano; o, per dirlo con le insuperate parole del poeta che tanta malinconia ha conosciuto, accade che solo «nel tempo giovanil» all'Uomo sia dato di vivere la felice condizione di «quando ancor lungo la speme e breve ha la memoria il corso».

⁸⁰² *Alcyone*: 635-641

V° Capitolo

UNO SGUARDO ALLA NINFA NELL'OPERA TEATRALE

1. TRAGEDIE, SOGNI, MISTERI

Prima di dedicarci all'analisi approfondita delle figure ninfali presenti nei romanzi, non possiamo non rivolgere un seppur breve sguardo anche alla produzione teatrale dannunziana, nella consapevolezza che un ambito tanto vasto richiederebbe uno studio ben maggiore rispetto a quello che a noi è consentito in questa sede; ci limiteremo, pertanto, a compiere alcune mirate incursioni in tale segmento dell'opera di d'Annunzio per mettere in luce analogie e dissonanze tra quelle che riteniamo le più emblematiche figure di Ninfa qui presenti, e quelle ricorrenti nell'opera poetica e romanzesca.

La «vocazione teatrale» del poeta, che agli inizi è «insignificante», «sotto la spinta dell'*Erlebnis*⁸⁰³» si traduce in un grande fervore compositivo; infatti, tra il 1892 e il 1897 almeno quattro «esperienze vissute» conducono il poeta verso esiti di teatro. Due di queste riguardano l'incontro con il pensiero di Nietzsche e il viaggio in Grecia del 1895 di cui abbiamo già discorso; ad esse dobbiamo aggiungere l'unione ideale e sentimentale con la Duse che, insieme alla Bernhardt, era considerata la più grande attrice del mondo, e la messa a punto delle «*Chorégies* che dal 2-3 agosto 1897 danno inizio a Orange, per iniziativa dei *Félibres*, a un ciclo di spettacoli classici o moderni di gusto classicistico, destinati a succedersi con brevi intervalli di anni. Gli spettacoli si svolgono *en plein air* sul palco del teatro romano di Augusto, riportato alla luce nel 1835, definitivamente restaurato in quello stesso 1897. “Chorégie” è parola intraducibile. Indica lo spettacolo tragico nato in Grecia come “festa sacra”, secondo principi corali dionisiaci⁸⁰⁴». Da qui la proposta di d'Annunzio di costruire il suo teatro *en plein air*, mai realizzato, ad Albano.

La stagione drammaturgica di d'Annunzio iniziata piuttosto tardi, all'incirca nel 1896, finisce relativamente presto, nel 1914: «Essa è durata meno di diciott'anni ed ha prodotto quattordici opere⁸⁰⁵». Già il fatto che la prima *pièce* sia stata scritta da un d'Annunzio vicino ai trentacinque anni di età, ci lascia supporre che, in tale segmento dell'opera, sia improbabile poter ricostruire quel percorso “dalla leggiadria alla melancolia” che abbiamo messo in luce a proposito della figura della Ninfa in poesia e che vedremo similmente ripetersi nei romanzi, ambiti frequentati da un giovanissimo d'Annunzio.

Contini parla del teatro dannunziano come di «divulgazioni sceniche dei temi della narrativa o delle *Laudi* più parnassiane» e Gibellini ravvisa in tale riflessione proprio «un invito a un esame

⁸⁰³ Mariano «Quaderni del Vittoriale» settembre-ottobre 1978 n. 11: 5

⁸⁰⁴ Ivi: 6-7

⁸⁰⁵ Radice 1968: 270

comparativo delle *pièces* con la prosa e con la lirica⁸⁰⁶». La maggior parte delle *pièce* dannunziane, infatti, si presta molto bene alla lettura, senza realizzare, se non in parte, «il fatto più evidente» per il quale «nel teatro l'azione viene inevitabilmente portata avanti dai personaggi⁸⁰⁷». Del resto, «l'Opera Omnia, sistemata dallo stesso autore, non parla di *Teatro* ma di *Tragedie, sogni, misteri*⁸⁰⁸» e il primo "Poema tragico" è proprio *Sogno d'un mattino di primavera*, titolo di shakespeariana memoria che avrebbe dovuto essere l'inizio di un ciclo di quattro *pièces*, di cui solo due verranno composte.

All'interno di *Tragedie, sogni, misteri* diverse sono le figure femminili che tendono ad assumere quei caratteri più esasperati che abbiamo messo in luce a proposito della *Pamphila* del *Poema paradisiaco* e dell' Ippolita nel *Trionfo della morte*; nella *Gloria*, inoltre, per la prima e unica volta nell'opera dannunziana, incontriamo la *femme fatale* che uccide anche fisicamente l'uomo e, proprio come le Ninfe con Hyla, lo fa nell'inganno di un abbraccio. Prendendo le mosse dallo studio di Praz che «individua nel clima dell'ultimo romanticismo europeo un "cannibalismo sessuale"⁸⁰⁹», Mariano afferma che nel teatro di d'Annunzio «troviamo cannibalismo sessuale solo dalla parte dell'uomo (il maschio) per i drammi fino al 1904 (*La città morta*, *La Gioconda*, *Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio* con Leonardo, Lucio Settala, Gianciotto, Malatestino, Lazaro di Roio e altri); mentre, (per una sorta di chiasmo), le figure femminili di questo periodo (Anna, Silvia Settala, Ornella, Mila, per non dire Francesca) hanno gli attributi che Dante riconosce alla Vergine Madre nella preghiera a San Bernardo⁸¹⁰». Nelle opere successive, però, «i termini si invertono; il "cannibalismo sessuale" diventa femminile, e l'uomo è veramente "*the powerless victim of the furious rage of a beautiful woman*". Vien meno il sacrificio della donna». Questo conduce nel territorio dove a dominare sono le varie «Salomè (la femmina di Luco, Basiliola, Fedra, la Pisanella). La vittima è a volte un pallido giovinetto (Simonetto, Sergio Gratico, Ippolito, Sire Hughet). La figurazione scenografica di questo cannibalismo sessuale di marca femminile è data dal Primo Episodio de *La Nave*, con Basiliola perversa saettatrice di amanti nella Fossa Fuia. Si esce dall' *Erlebnis* e si entra nella letteratura⁸¹¹».

Il 1904, data che Mariano pone come separazione tra i due diversi momenti del teatro dannunziano, rappresenta un anno molto importante nella biografia di d'Annunzio perché vede la rottura definitiva tra lui e la Duse; l'attrice che poteva riuscire a perdonare al poeta i tanti tradimenti sentimentali, non riesce a sopportare che *La città morta* venga data a Sarah Bernhardt e *La figlia di Iorio* a Irma Gramatica.

⁸⁰⁶ Gibellini «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1978 n. 8: 62

⁸⁰⁷ Segre 1984: 19

⁸⁰⁸ Gibellini «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1978 n. 8: 103

⁸⁰⁹ Mariano 1973: 142

⁸¹⁰ Ivi: 142-143

⁸¹¹ Ivi: 143

Riflettendo anch'egli sui ruoli femminili e maschili, Gibellini, in modo simile a Mariano, vede sfilare «tragedia dopo tragedia», «le varianti del superuomo – e della superdonna – che rompe ogni convenzione e si pone al di là del bene e del male, tutto sacrificando alla sua smania d'arte (*La Gioconda*, 1899), di potere (*La Gloria*, 1899), d'amore (*Francesca da Rimini*, 1901), di ardimento (*Più che l'amore*, 1906), di vendetta familiare (*La fiaccola sotto il moggio*, 1905) o politica (*La Nave*, 1908)⁸¹²». Tutti questi aspetti sembrano poi riunirsi nel personaggio di Fedra «l'ispiratrice dell'aedo, l'orgogliosa talassòcrate, la folle innamorata, l'avventurosa donna marina, la vindice d'Arianna e dei cretesi⁸¹³».

Accanto al motivo del superuomo e della superdonna, di testo in testo, d'Annunzio esplora anche un altro fondamentale nucleo tematico: «l'errore del tempo, l'eterno ricorso, nell'apparente divenire della storia, dei conflitti ancestrali, degli archetipi mitici. Una donna oppone fino allo scontro mortale padre e figlio, Lazzaro e Aligi nella *Figlia di Iorio* e, (in un rapporto di paternità ideale) Bronte e Flamma nella *Gloria*; una donna è all'origine del conflitto tragico tra due fratelli, nella *Francesca* come nella *Nave*; una Elettra lucida e forsennata persegue la vendetta del padre amato nella *Fiaccola* come poi nel *Ferro*⁸¹⁴».

1.1 *Sogno d'un mattino di primavera*

Con *Sogno d'un mattino di primavera* avviene il debutto di d'Annunzio quale autore di teatro; l'opera è rappresentata al Théâtre de la Renaissance a Parigi il 16 giugno 1897 con la Duse come attrice protagonista ma, nonostante il poeta godesse «in Francia di grande prestigio come romanziere», «l'accoglienza fu tiepida, e il giudizio definitivo venne, per stima, rinviato alla prossima occasione⁸¹⁵».

«Nel *Sogno* la tragedia è già avvenuta quando si alza il sipario⁸¹⁶». L'opera si apre sullo sfondo di un'antica villa toscana (fine Ottocento) in cui la stagione novella si schiude piena di promesse; il poeta ripropone per la fanciulla custode del giardino di fiori, il polizianesco e botticelliano nome di Simonetta:

⁸¹² Gibellini 1995a: 127

⁸¹³ *Ibidem*

⁸¹⁴ Gibellini 2001, *Fedra*, Introduzione: XX

⁸¹⁵ Gibellini 1995a: 102-103

⁸¹⁶ Gibellini «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1978 n. 8: 64

«Domani tutti i fiori sbocceranno...Milioni di fiori...Non ho mai veduto una fioritura più bella. Le api avranno da suggerire, quest'anno, all'Armiranda! Sotto le tettoie è una ronzio che stordisce. Api e rondini ovunque, in gran faccende: arnie e nidi⁸¹⁷»

I simboli ninfali messi più volte in luce in poesia, accompagnano quindi anche lo schiudersi della prima scena del *Sogno* e, come accade nell'*Innocente* quando Tullio riporta Giuliana nella casa di campagna tutta quasi asserragliata da nidi e alveari, anche qui api e rondini vengono associate in un'unica immagine. Nel giro di poche battute, però, l'atmosfera si carica di inquieti presagi che si addensano attorno alla figura della protagonista Isabella: la sua «dolce follia» «è stata scatenata dall'uccisione dell'amante per mano del marito⁸¹⁸». Si tratta, quindi, di una «storia fatta tutta di “ricordanza” e di “aspettazione”, come in certi romanzi⁸¹⁹». Inoltre, accanto alla “sognante” figura della donna, la *pièce* propone anche l'altrettanto onirica figura del fratello dell'ucciso, Virginio, «creatura percorsa da una primaverile gioia di vivere, che cerca di comunicare con Isabella, recandosi spesso a visitarla in villa⁸²⁰». L'uomo:

«non aveva l'aspetto di una persona umana, ma sembrava un genio della foresta, una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore [...] Anelava e tremava sotto lo sguardo d'Isabella, e si contraeva come per sprofondarsi nella terra selvaggia⁸²¹»

Anch'egli, al pari della donna, vorrebbe in qualche modo uscire dal mondo dei mortali per trasfondersi nella vita vegetale. Quando, nel prosieguo della vicenda, la pazzia trasformerà Isabella nella figura della “Demente”, lei, in modo simile a un'amadriade, avvertirà tutto quanto la circonda «il susurro delle api, il garrito delle rondini» ed ogni altro suono come se lei fosse stata «sotto la scorza⁸²²»:

«Io potrò dunque con gli alberi, con i cespugli, con l'erba essere una cosa sola⁸²³»

Diventare Ninfa, significa qui, innanzitutto, rifiutare la dimensione “diretta” della sofferenza umana per quella “mediata” dalla «scorza», che isola, rende ovattata e un po' allucinata la realtà. Nel finale l'aspirazione alla natura ninfale si perfeziona ulteriormente:

⁸¹⁷ *Sogno d'un mattino di primavera*: 4

⁸¹⁸ Gibellini 1995a: 102

⁸¹⁹ Gibellini «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1978 n. 8: 64

⁸²⁰ Gibellini 1995a: 102

⁸²¹ *Sogno d'un mattino di primavera* : 13

⁸²² Ivi: 28

⁸²³ Ivi: 29

«Guardate, dottore, quante api intorno a quella pianta! Sono pronte a suggerire. Aspettano che i fiori sieno aperti...Io vorrei un favo di miele⁸²⁴»

La demente follia di Isabella si pone, quindi, al centro di questa prima opera teatrale dall'«esile trama⁸²⁵»; tredici anni dopo, d'Annunzio sceglierà ancora il nome Isabella per la protagonista, ugualmente votata alla follia, del *Forse che sì*. La produzione teatrale dannunziana si apre, dunque, già all'insegna di quel binomio malinconia-follia che inizia a farsi insistente nei pensieri dei protagonisti del *Trionfo della morte*, per poi perfezionarsi negli anni tra la lunga gestazione del *Fuoco* e la pubblicazione della *Leda senza cigno*.

1.2 *La Città morta*

La figura della “demente” del *Sogno*, anticipa qualche aspetto del carattere di Anna, la cieca della *Città morta*; Anna, però, rispetto ad Isabella si presenta come personaggio più complesso, assumendo il ruolo di profetessa che nel suo “non vedere” «coglie l'invisibile e percepisce i moti segreti dell'animo»; mentre «Isabella rimane in una condizione incerta tra follia e veggenza⁸²⁶». La cecità di Anna, quindi, acuisce la percezione della sofferenza umana e non ha nulla a che vedere con il rifugiarsi di Isabella sotto la «scorza» per vivere in una dimensione della realtà “sognante” e filtrata.

La genesi della *Città morta* meglio si spiega tenendo presente il coevo romanzo *Il fuoco*, nelle cui pagine «si squaderna la concezione del teatro su cui poggia⁸²⁷» la *pièce*; attraverso l'“artista-demiurgo” Stelio Effrena, d'Annunzio, infatti, persegue la grande ambizione di comporre, con il concorso di musica, parola, dramma, il «capolavoro». Nella *Città morta*, rappresentata per la prima volta in francese al Théâtre de Renaissance a Parigi il 21 gennaio 1898, «la dialettica si svolge fra le ragioni di Alessandro scrittore (superuomo) e le ragioni di Leonardo dilettante archeologo nella “sitibonda” Argolide⁸²⁸». Con tale opera, dunque, d'Annunzio esprime la propria partecipazione emotiva ai preziosi ritrovamenti archeologici di Schliemann nella zona di Micene, e lo fa attraverso una storia incestuosa dall'epilogo tragico il cui esito è affidato al confronto tra due figure femminili: la cieca Anna che pur vedendo ciò che è invisibile agli occhi, non può vedere se stessa, il proprio aspetto fisico, e piena di timore di invecchiare prega la nutrice affinché le controlli i capelli: «guarda,

⁸²⁴ Ivi: 47

⁸²⁵ Gibellini 1995a: 102

⁸²⁶ Ivi. 106

⁸²⁷ Gibellini 2001, *Fedra, Introduzione*: XVII

⁸²⁸ Mariano 1973: 247

nutrice, se tu mi trovi qualche capello bianco⁸²⁹». La seconda figura è rappresentata da Bianca Maria, creatura solare piena di voglia di vita, «oggetto di unico desiderio fra l'adultero superuomo Alessandro e Leonardo il fratello incestuoso⁸³⁰»; alla giovinezza di Bianca Maria, Anna vorrebbe riscaldare le sue «povere mani», in una scena in tutto simile a quella delle *Vergini delle rocce*, e alla densa simbologia riconnessa alle mani delle tre principesse di Rebusa che, all'arrivo della primavera, allungano le mani sul davanzale per riscaldarle. Nella *Città morta*, anzi, il ruolo che d'Annunzio assegna alle mani risulta amplificato perché è attraverso loro che la cieca "vede" il mondo: «sembra che le vostre dita vedano⁸³¹», le dice Bianca Maria e Anna, toccando il viso e i capelli della donna, dichiara come l'amica appartenga "alla stirpe delle Nike", figura sempre così presente alla fantasia dannunziana:

«Ho udito un giorno Alessandro dirti che somigliavi alla Vittoria che si dislaccia i sandali. Mi ricordo... ad Atene...in un marmo dolce come un avorio, una figura delicata e impetuosa che dava il desiderio del volo, d'una corsa aerea senza termine...Mi ricordo: la sua piccola testa si disegnava nella curva dell'ala che pendeva in riposo dall'omero. Alessandro diceva che l'impazienza del volte era diffusa in tutte le pieghe della tunica e che nessun'altra immagine rappresentava più vivamente il dono della celerità divina...Noi vivemmo per qualche tempo nell'incanto della sua grazia giovanile. Ogni giorno salivamo all'Acropoli per rivederla...E' vero che voi le somigliate, Bianca Maria?⁸³²»

E Bianca Maria, quasi a disconoscere la sua natura ninfale, replica:

«Io sono senza ali. Voi me le cercate inutilmente⁸³³»

Ritornano qui le suggestioni più volte messe in luce in poesia e che ricorrono sin dal primo romanzo, il *Piacere*, in cui Andrea intuisce in Elena «la presenza di quale dolce declinazione di ali⁸³⁴»; anche il momento, di poco successivo, in cui i capelli di Bianca Maria si sciogliono, rappresenta un *déjà vu* all'interno del nostro lavoro. Anna, infatti di fronte alla chioma dell'amica, esclama:

«Sono un torrente,. Ti coprono tutta. Giungono sino a terra. coprono anche me. Quanti! Quanti!
Hanno un profumo, hanno mille profumi...Un torrente pieno di fiori⁸³⁵»

⁸²⁹ *La città morta*: 105

⁸³⁰ Mariano 1973: 247

⁸³¹ *La Città morta*: 111

⁸³² Ivi: 110-111

⁸³³ *Ibidem*

⁸³⁴ *Il Piacere*: 42

⁸³⁵ *La Città morta*: 114

e poi ancora:

«io vorrei averli sempre fra le mie dita, come una filatrice⁸³⁶»

Il secondo atto si apre sull'interno della stanza di Leonardo, ingombra dei tesori che vestivano i cadaveri di Agamennone e Cassandra; Alessandro e Bianca Maria sono sulla scena. Il giovane «in quanto scrittore superuomo, ha una profonda avversione “contro ogni dolore inerte, contro ogni pena inutile, contro ogni divieto, contro ogni impedimento che interrompa l'ascendere delle forze generose verso il loro grado supremo”». In modo simile al «creare con gioia» cui è proteso Stelio Effrena, anche Alessandro avverte «un bisogno altrettanto profondo di gioia⁸³⁷» e solo Bianca Maria può dargli «la gioia, la gioia!», quella gioia da cui scaturiscono i capolavori. In lei sono infatti «tutte quelle cose di cui gli uomini hanno il rimpianto pur senza averle mai possedute⁸³⁸» e, come nel finto progetto di corrispondenza tra Warburg e Jolles, ma come sussurra anche Andrea Sperelli ad Elena durante il loro primo incontro, Alessandro dice a Bianca Maria:

«io vi ho già incontrata nel sogno come ora v'incontro nella vita⁸³⁹»

La bellezza della donna dunque, viene da «chissà dove» e reca in sé il fascino serpentino che più volte abbiamo incontrato quale faccia altra della Ninfa; tra i tesori della principessa portati in luce da Leonardo, infatti, lei sceglie delle piccole spirali che annoda ai capelli e che Alessandro la prega di non togliere; inoltre, come segnalibro usa con tutta naturalezza la pelle essiccata di una serpe. Diversi altri sono nel prosieguo gli elementi ninfali cui la narrazione rinvia; Leonardo, ad esempio, racconta ad Alessandro di come il fascino di Bianca Maria:

«s'impadronisce di te, ti occupa il sangue, ti invade tutti i sensi. E tu sei la sua preda, la sua preda miserabile e tremante⁸⁴⁰»

Di rimando, Leonardo riporta ad Anna:

«come potrebbe egli non amarla? Egli deve certo riconoscere in lei l'apparizione vivente del suo sogno più leggero; la Vittoria invocata che gli coronerà la vita⁸⁴¹»

⁸³⁶ Ivi: 120

⁸³⁷ Mariano 1973: 247

⁸³⁸ *La Città morta*: 140

⁸³⁹ Ivi: 143

⁸⁴⁰ Ivi: 167

⁸⁴¹ Ivi: 186

Queste allusioni mettono in luce come «è la sensualità, se non la lussuria, che determina il nodo dialettico; l'atto sessuale è sottinteso ed esasperato nel lungo isolamento dei quattro personaggi⁸⁴²»; in tale atmosfera non ci sembra di trovare nulla di sostanzialmente diverso da quanto accadeva nel *Piacere*, nell'*Innocente* o in raccolte quali l' *Intermezzo di rime*, la *Chimera* o il *Poema paradisiaco*. La novità consiste nel fatto che «la lussuria ora non diventa più il fine di un piacere soggettivamente estetico, ma nel suo sinonimo di gioia è una pura necessità del superuomo per donare al mondo i propri capolavori⁸⁴³». Questa prospettiva sembrerebbe quindi insinuare uno spiraglio di luce rispetto alla visione di Aurispa, per il quale Ippolita incarna la “Nemica” da eliminare quale ostacolo al compimento dell'atto creativo; in realtà, si tratta anche qui di una breve illusione perché nella *Città morta* alla gioia del superuomo si oppone «un'altra gioia-lussuria, quella dell'incesto [...] Il dramma, quindi, torbidissimo, non solo non si riscatta, ma non crea nemmeno una vera dialettica⁸⁴⁴», presentandosi come «un aspetto dell'infrazione alla regola, che ha il suo modello eccellente nella vicenda di Edipo⁸⁴⁵». Modello che ritornerà, con conseguenze funeste, nel *Forse che sì* in relazione all'ambiguo legame tra Isabella e il fratello Aldo.

La natura ninfale di Bianca Maria si rivela ulteriormente nel suo modo animalesco di bere, lo stesso della Violante nelle *Vergini delle rocce*: lunghi sorsi con la faccia immersa nell'acqua: «sempre io bevo così⁸⁴⁶», dice la giovane ed Anna le risponde:

«la vostra voce, ora, è fresca come una polla. Io credo di udire scorrer l'acqua sul vostro corpo come su la statua di una fontana⁸⁴⁷»

L'epilogo della vicenda, come altre volte in d'Annunzio, è preceduto da una digressione narrativa; pensiamo in tal senso, ad esempio, a come nel *Fuoco* venga inserita, poco prima della fine, la leggenda di Ornitio; nella *Città morta*, invece, Anna racconta le fughe della Ninfa Io, ovunque inseguita dal re del mondo che desiderava possederla, mentre la moglie di lui ricorreva a diversi espedienti per eliminare la fanciulla. Un passo del racconto introduce la figura di Erme, il dio ingannatore che con la musica del suo flauto riesce ad addormentare Argo, restituendo così la libertà alla ninfa Io. La presenza di Erme svolge la funzione di anticipare quella del pastore, figura che nella *pièce* suona un'antica melodia con il suo «flauto di canna antica», conferendo così un'aura mitica alla scena in cui Leonardo e Bianca Maria si dirigono alla fonte, luogo dove si compirà il tragico

⁸⁴² Mariano 1973: 248

⁸⁴³ *Ibidem*

⁸⁴⁴ *Ibidem*

⁸⁴⁵ Scarpi «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 73

⁸⁴⁶ *La Città morta*: 195

⁸⁴⁷ *Ibidem*

epilogo della vicenda. Dopo la morte, infatti, la fanciulla, candida come il suo stesso nome, giacerà sdraiata accanto all'acqua, le vesti bagnate aderenti al corpo ed i capelli che, bagnati anch'essi, formeranno quasi delle bende attorno al suo viso. In quel sembiante quai di statua dice Leonardo:

«ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina⁸⁴⁸»

La fine della *Città morta*, quindi, «passa attraverso la morte di Bianca Maria ed una sorta di follia sublimante di Leonardo, per approdare alla vista recuperata da parte di Anna. In tal modo quest'ultima non è più al di là della vita, non appartiene più ad un altro mondo⁸⁴⁹». La morte di Bianca Maria rappresenta, in ultima istanza, la condizione posta per la ricostituzione dell'ordine che minaccia l'integrità della famiglia attraverso le trasgressioni dell'adulterio e dell'incesto; Leonardo con il suo gesto delittuoso sottrae la sorella al rischio di entrambi i pericoli «cui l'espongono le sue torbide pulsioni: quell'omicidio preannuncia il suicidio con cui Fedra vince gli dèi e il fato⁸⁵⁰».

Con la *Città morta* «alcuni nodi drammatici» che torneranno nelle opere successive, sono già stati definiti da d'Annunzio: «la sostituzione del triangolo borghese (la donna fra due uomini), con il triangolo romantico (l'uomo fra due donne). E ancora: il contrasto tra la donna che discende negli anni destinata alla rinuncia e al dolore, e la giovane che splende. Tre protagonisti del ciclo [...] sono già fissati: il superuomo; la donna strumento umile e fanatico; l'amico più che fratello⁸⁵¹».

1.3 La Gioconda

Poco più di un anno dopo la *Città morta*, il 15 aprile 1899, la *Gioconda* viene rappresentata al Bellini di Palermo; con tale opera l'ambientazione si sposta da «l'Argolide très altérée⁸⁵²» alla Firenze di fine Ottocento. Riccardo Forster, il direttore di «Flegrea», la rivista letteraria fondata a Napoli nel febbraio 1899, «recensisce con entusiasmo la *Gioconda*, affermando che questa tragedia dannunziana “è ormai nella mente e nell'anima di quelli che leggono e sanno leggere, cogliendo nelle pagine la significazione dell'opera d'arte”⁸⁵³». Aggiunge quindi che «“anche “coloro che hanno sorriso, con un'aria [...] di indulgenza, all'apparire dei *Sogni*”, hanno subito l'incantesimo della *Gioconda*, per “la lucidezza della parola polita”, “il baleno dell'immagine consolatrice”, per il

⁸⁴⁸ Ivi: 227

⁸⁴⁹ Gibellini 2001, *Fedra, Introduzione*: XVIII

⁸⁵⁰ *Ibidem*

⁸⁵¹ Mariano 1973: 249

⁸⁵² Mariano «Quaderni del Vittoriale» settembre-ottobre 1978 n. 11: 34

⁸⁵³ Borrelli 2005: 91

profondo dramma interiore che agita lo scultore Lucio Settala diviso “fra il fatale, invincibile fascino di Gioconda Dianti, la pia bontà di Silvia e l’inconscio e fecondo spirito naturale di Sirenetta⁸⁵⁴».

Nell’opera lo scontro dialettico ha luogo fra le ragioni di Lucio Settala, scultore, e quelle della moglie Silvia che incarna le virtù del nucleo familiare, la bontà. Ci troviamo qui nel periodo di piena gestazione del *Fuoco* e, quindi, anche nella *Gioconda*, il superuomo è ancora rappresentato dall’artista; «il nodo drammatico è sempre “amore”, ma al di là della lussuria». La donna del “Superuomo”, secondo Mariano, rappresenta in questo caso «un’occasione di “Bellezza”⁸⁵⁵»; Gioconda, infatti, appare solo nel terzo atto e unicamente per contrasto a Silvia Settala: non esiste un confronto tra la donna e Lucio o una scena in cui lei eserciti il suo potere di attrazione sull’uomo, anche se è attorno all’assente presenza sensuale della Gioconda che tutto il dramma ruota. Gioconda e Silvia sono, per Mariano, «due rappresentazioni diverse, anzi opposte, di un’unica anima di donna⁸⁵⁶» la cui figura reale che le rende vive è quella di Eleonora Duse. Tuttavia, con la Gioconda d’Annunzio si allontana da figure femminili quali quelle di Isabella nel *Sogno* e Bianca Maria nella *Città morta* che sembrano subire passivamente il loro destino, per spostarsi verso immagini di donna più volitive che si fanno protagoniste non solo della propria sorte, ma anche di quella della controparte maschile

Nella *Gioconda*, la filatrice dalle mani «d’una straordinaria bellezza», «rese perfette» e «sublimate» dal tanto dolore, in tutto simili a quelle della «donna del Verrocchio, la Donna del mazzolino⁸⁵⁷», è Silvia Settala alla quale, come già abbiamo visto con Anna nella *Città morta* che vorrebbe essere «filatrice» dei capelli di Bianca Maria, è affidato il ruolo di dirimere e di riportare all’ordine il nucleo della lacerazione drammatica. Lei, al pari di Anna e di Isabella, è la figura femminile votata alla sofferenza e al sacrificio. Il colloquio tra Francesca e Cosimo Dalbo chiarisce da subito tale aspetto:

«Francesca Doni:

- [...] si sarebbe consunta, se il fatto violento non l’avesse riunita a Lucio d’improvviso! Ma non crediate che la nemica abbia depresso le armi. Ella non abbandona il campo...

Cosimo Dalbo:

- Che? Gioconda Dianti...

Francesca Doni:

- Non dite quel nome!⁸⁵⁸ »

⁸⁵⁴ *Ibidem*

⁸⁵⁵ Mariano 1973: 250

⁸⁵⁶ Ivi: 262

⁸⁵⁷ *La Gioconda*: 239

⁸⁵⁸ Ivi: 247

La Gioconda, invece, sin dall'inizio appare come l'innominabile; in realtà il suo è un nome che, a questa data, d'Annunzio ha già più volte usato. Lei, al pari di Ippolita, rappresenta «la nemica», seppur con l'iniziale minuscola.

Silvia, dopo «il fatto violento» che ha avuto però il merito di riunirla «a Lucio d'improvviso», pur circondando di tutte le cure e le attenzioni il marito, si dimostra pienamente consapevole del pericolo rappresentato dalla Gioconda; Lucio stesso, d'altra parte, ha di questa situazione una consapevolezza ancor maggiore perchè sa che neppure fuggendo lontano potrà arginare il potere su di lui esercitato dalla donna, e sa anche che lei non si stancherà di attenderlo. Quando si incontreranno di nuovo, anzi:

«Il suo potere sarà cresciuto. Ella avrà più profondamente impregnato di sé il luogo che m'è caro per l'opera che vi fu compiuta. Io la vedrò di lontano come la custode di una statua ove passò il più vivo baleno dell'anima mia⁸⁵⁹»

Si tratta, secondo Mariano, dell'attrazione esercitata da una «bellezza tutta spiritualizzata» in cui d'Annunzio trasferisce molti aspetti del suo sentimento verso Eleonora Duse. Quando Lucio nell'atto secondo, descrive la Gioconda, «le prime pagine» di tale descrizione «passano per un ritratto di Eleonora Duse⁸⁶⁰»:

«Mille statue, non una! Ella è sempre diversa, come una nuvola che ti appare mutata d'attimo in attimo senza che tu la veda mutare. Ogni moto del suo corpo distrugge un'armonia e ne crea un'altra più bella. Tu la preghi che si arresti, che rimanga immobile; e a traverso tutta la sua immobilità passa un torrente di forze oscure come i pensieri passano negli occhi. Comprendi? [...]; *lo sguardo*. Ora imagina diffusa su tutto il corpo di lei la vita dello sguardo [...] Imagina per tutte le sue membra, dalla fronte al tallone, questo apparire di vite fulminee! Potrai tu scolpire lo sguardo? Gli Antichi accecarono lo sguardo. Ora – imagina – tutto il corpo di lei è come lo sguardo⁸⁶¹»

Accanto a quello della continua metamorfosi del personaggio femminile, torna qui il motivo che, visto il nome della protagonista, non poteva certo mancare, quello cioè dello sguardo leonardesco di cui più volte abbiamo discusso affrontando l'opera di d'Annunzio. Nel passo citato l'importanza dello sguardo diventa superiore a tutto il resto perché è lo sguardo che sembra dettare al corpo il modo di essere e di porsi.

⁸⁵⁹ Ivi: 267

⁸⁶⁰ Mariano 1973: 250

⁸⁶¹ *La Gioconda*: 275

Nella seconda scena del terzo atto avviene l'incontro tra Silvia e la Gioconda: la donna, in possesso delle chiavi dello studio dell'artista, apre la porta della stanza dove Silvia "sapeva" che lei sarebbe tornata. Da subito si mette in luce il contrasto tra la donna spregiudicata, estremamente consapevole di sé e del suo potere, e quella che, nel ruolo di moglie, si aggrappa ad un discorso infarcito di ideali e di principi morali:

«Ebbene, v'è una donna che ha attirato un uomo nella sua rete con le peggiori lusinghe; che lo ha strappato alla pace della casa, alla nobiltà dell'arte, alla gentilezza di un sogno da lui nutrito [...]; che lo ha travolto in un delirio torbido e violento dov'egli ha smarrito ogni senso di bontà e di giustizia⁸⁶²»

La risposta della Gioconda, però, giunge spietata, riproponendo quanto accade soprattutto nell'*Innocente* a proposito del rapporto «sororale» cui Hermil costringe Giuliana: il ruolo "istituzionale" di moglie e di madre rappresentato da Silvia fa svanire in Lucio, come in Hermil, qualunque interesse per il "tipo" di letto da lei rappresentato:

«Ah, le vostre mani soltanto, le vostre mani di bontà e di perdono, gli preparavano ogni sera un letto di spine ove egli non volle più distendersi. Ma, quando egli entrava qui dove io l'attendeva come si attende il dio che crea, era trasfigurato⁸⁶³»

La Gioconda, quindi, non ha dubbi sul fatto di rappresentare per Lucio la fonte ispiratrice di quell'arte che rende divine le sue creazioni, e, «frenetica», grida:

«Io, io ero la sua forza, la sua giovinezza, la sua luce. Diteglielo! Diteglielo! Egli è divenuto vecchio; da oggi è vecchio e fiacco e senz'anima. Io porto via con me, diteglielo!, tutto quel che era in lui di più libero, di più ardente, e di più fiero [...] E quella statua che è mia, che m'appartiene, ch'egli ha fatta con la vita, che ha spremuta da me a stilla a stilla, quella statua che è mia... ebbene, io la spezzerò, l'abbatterò⁸⁶⁴»

Lei è la giovinezza, potenza che sorregge l'atto creativo, irrinunciabile Ninfa-poesia dell'artista, ed incessante aspirazione dannunziana; Silvia sa che per Lucio rinunciare alla Gioconda significa rinunciare all'Arte; sa soprattutto che Lucio e Arte costituiscono un binomio inscindibile, senza il quale neppure la "sororale" realtà del suo matrimonio potrà continuare ad esistere. Per questo, nel

⁸⁶² Ivi: 303

⁸⁶³ Ivi: 307

⁸⁶⁴ Ivi: 313

gesto eroico con cui Silvia, sacrificando le sue stesse mani, cerca di salvare la statua dal gesto di follia distruttiva della Gioconda, non ci sembra di vedere solo un istinto sublime e disinteressato; accanto ad esso, coesiste la consapevolezza che quella sia l'unica scelta attraverso la quale Silvia può provare a salvare anche se stessa.

L'atto quarto è contrassegnato dall'ambigua e malinconica apparizione della Sirenetta che «ha la sembianza di una fata e di una mendicante⁸⁶⁵», e si pone quale «manifestazione delle forze benefiche della natura che vanno a consolare Silvia, sofferente per non essere riuscita a guarire Lucio del suo amore per Gioconda⁸⁶⁶». Silvia, in modo simile all'Isabella del *Sogno*, vive ormai in una dimensione onirica e di intima sintonia con la natura. Priva di quelle mani la cui «bellezza e leggerezza» le conferiva «quell'aspetto di creatura alata⁸⁶⁷», distrutta quindi nel fisico, non meno che nella sua serenità e nel suo equilibrio, Silvia cerca sollievo alla sofferenza umana nelle cantilene della Sirenetta: «Eravamo sette sorelle. Ci specchiamo alle fontane: eravamo tutte belle [...]». Persino la Sirenetta, però, si avvede del dolore della donna e la paragona ad «una rondine dell'altro settembre, che non aveva più le sue penne maestre e stava per annegarsi nel mare⁸⁶⁸». Questo richiamo alla rondine suggerisce alla Sirenetta una digressione che richiama quella di Ornitio; anche qui vi è, infatti, una nuvola di stanche rondini migranti che «una sera, [...] s'abbatterà su una barca [...] e tutta la ricoprirà. I marinai non le toccheranno⁸⁶⁹».

L'epilogo della *pièce* rappresenta lo straziante momento in cui Silvia, con dei moncherini penzolanti al posto delle mani, incontra dopo tanto tempo la sua bambina; la donna, ormai assorbita soltanto dal proprio dolore ed estranea a quanto la circonda, come Isabella vive in una sorta di sogno in cui l'unico dialogo possibile è quello con l'irrealtà della Sirenetta.

1.4 *La Gloria*

Con la *Gloria* quest'atmosfera quasi onirica si dissolve completamente e veniamo introdotti in una concitata Roma di fine Ottocento, dilaniata dalle lotte politiche; l'opera viene messa in scena il 27 aprile 1899 presso il Teatro Mercadante di Napoli⁸⁷⁰. In tale *pièce* «la dialettica è proiettata nell'intimo del protagonista, l'uomo d'azione, il superuomo politico Ruggero Flamma⁸⁷¹». Egli è estraneo al mondo dell'arte e rappresenta «il contrasto fra quello che il superuomo è [...]: persona colta, onesta, non priva di bontà e di ingenuità, sensibile [...] verso la bellezza fino alle sue forme

⁸⁶⁵ Ivi: 317

⁸⁶⁶ Valentini 1992: 40

⁸⁶⁷ *La Gioconda*: 333

⁸⁶⁸ Ivi: 323

⁸⁶⁹ Ivi: 328

⁸⁷⁰ Mariano «Quaderni del Vittoriale» settembre-ottobre 1978 n. 11: 34

⁸⁷¹ Mariano 1973: 251

lussuose, spesso esaltato, maniaco e nell'azione "smarrito e vacillante", e quello che il superuomo dovrebbe essere: "nervi, ossa, arterie, coraggio, passione, durezza, avidità per superare gli altri [...], per trovare il suo "dominio di là da tutti i termini"». La personalità di Ruggero Flamma, pur nella sua «mancanza di coerenza» avrebbe in sé tutte le qualità per riscattarsi dal dramma, ma viene annientata dal «sadismo lussuoso della bizantina Elena Comnèna⁸⁷²».

Lei incarna la prima vera figura di *femme fatale* non solo del teatro, ma anche dei romanzi dannunziani, quella che uccide fisicamente il protagonista superuomo, la vera Salomè che al termine della sua danza porta l'uomo alla morte e, come era accaduto ad Hyla con le Ninfe, lo fa mentre lo sta abbracciando. In quel momento, e davanti alla folla che vorrebbe il dittatore morto, lei lo stringe a sé, lo bacia e, con l'altra mano lo trafigge a morte, mentre la massa, in delirio, grida: «La sua testa! La sua testa! Gettaci la sua testa!». È questo il drammatico epilogo della *Gloria*, opera in cui vengono riproposti molti dei motivi che riguardano la figura della Ninfa: mistero, trasformismo, duplicità, presenza delle ali, giovinezza, sterilità.

La prima volta in cui la Comnèna viene nominata è detta «capace di mettere a fuoco il mondo⁸⁷³» e quando, nella scena quinta del primo atto, lei appare sulla scena viene descritta con la faccia avvolta da un velo denso, attraverso il quale «rilucono le scaglie metalliche del cappello simile a un elmetto alato. Nel drappo fosco, che le serra la persona straordinariamente pieghevole e vigorosa, ogni moto rivela le lunghe onde lucide che vi sono intessute⁸⁷⁴». Come gioiello, poi, lei porta una piccola testa di Medusa.

A Flamma si presenta quasi come un'apparizione soprannaturale:

«Io credevo che non vi avrei mai parlato...Vi vedevo di là dal fumo della battaglia, apparire, scomparire. Il vostro viso era quello che conveniva alla donna a cui avrei potuto io dire la parola che le mie labbra non hanno pronunciata mai⁸⁷⁵»

La donna, del tutto consapevole del potere del suo «thinking body», è esperta in tutte le arti della seduzione attraverso cui accresce a dismisura il desiderio dell'uomo che cade inesorabilmente nei suoi lacci: «Potrei io perdervi ora? [...]»⁸⁷⁶ le dice Flamma.

Ma vi sono altri uomini di potere che non sanno sottrarsi al fascino fatale di Comnèna, come il valoroso ed anziano Cesare Bronte, che in punto di morte, le dice:

⁸⁷² *Ibidem*

⁸⁷³ *La Gloria*: 361

⁸⁷⁴ *Ivi*: 375

⁸⁷⁵ *Ivi*: 381

⁸⁷⁶ *Ivi*: 381

«Tu, tu sei stata l'orribile miseria dei miei ultimi anni, la piaga inconfessabile, il tormento nascosto, il disonore e il rimorso della mia vecchiezza, la macchia della mia vita forte [...] Ovunque tu toccassi, ovunque aderisse la tua carne d'inferno, pareva dovessi farsì una piaga senza rimedio. Eri il danno, il supplizio, la perdizione certa...⁸⁷⁷»

Parole di simile significato saranno quelle che d'Annunzio affiderà al *Notturmo* [1916], dichiarandosi in certo modo erede anche di Cesare Bronte :

«Il male che ha devastato tanta parte della mia esistenza, che ha guastato tanta mia ricchezza, che ha avvilito tanta mia passione, che ha affievolito tanto mio impeto, difformato tanta mia opera, distrutto tanti germi, contaminato tanto desiderio, umiliato tanto dolore, il mio male originario, il mio male ereditario, eccolo, forse per la prima volta, accumulato, isolato, concentrato in me; e mi duole come dolgono le infezioni mortali⁸⁷⁸»

Alla morte di Bronte, il terzo nome maschile introdotto dalla narrazione è quello di Claudio Messala; c'è chi sospetta che anch'egli sia caduto in balia della Comnèna, chi, invece, lo dice «immune da ogni seduzione», ed afferma che la Comnèna si serva di lui solo quale «pungolo contro Flamma, per turbarne e per eccitarne la volontà che esita⁸⁷⁹». «Incredibile», aggiunge un altro «oggi la Comnèna è l'arbitra delle sorti!⁸⁸⁰»; poi un altro ancora: «non v'è nulla ch'ella non sappia osare o soffrire: ecco il segreto⁸⁸¹».

Persino quando Flamma perde l'amico «puro e fedele» la Comnèna quasi gli ordina: «tu non devi amare nessuno, fuor che me. Io sola ti amo⁸⁸²». Non altrettanto dichiarato, ma non per questo dissimile, sarà il modo di porsi di Isabella con Tarsis nel *Forse che sì*, quando in un incidente di volo l'uomo perde il suo migliore amico.

Ritornano, inoltre, nella *Gloria* due ulteriori fondamentali motivi dannunziani. Il primo è quello della giovinezza, affidato alle parole del dittatore Flamma; dietro la giovinezza fisica della Comnèna, però, l'uomo è consapevole del nascondersi di un male antichissimo, già racchiuso nel nome della donna, un male che verrà esplicitamente dichiarato anche a proposito della «pubescente» Elena, che Ippolito vorrà rapire nella *Fedra*:

⁸⁷⁷ Ivi: 396

⁸⁷⁸ *Il Notturmo*: 233-4.

⁸⁷⁹ *La Gloria*: 403

⁸⁸⁰ *Ibidem*

⁸⁸¹ Ivi: 404

⁸⁸² Ivi: 428

«Ah, tu sei giovine, Elena, ma la tua anima è antica quanto il mondo! Tutta la vecchiezza del mondo pesa nei tuoi pensieri. Io avevo sognato una gloria più nuova⁸⁸³»

Il secondo, più che un motivo, è certamente un *Leitmotiv* dell'estetica dannunziana:

«Flamma: Hai calpestato la mia vita con i tuoi piedi di bronzo

Comnèna: Ho amato la tua forza, il tuo orgoglio, il tuo furore di combattente. Avrei voluto un figlio da te...

Flamma: Tu sei sterile

Comnèna: Un figlio che fosse nato dal mio sangue...

Flamma: Sei sterile

Comnèna: ...avrebbe potuto avere un gran destino

Flamma: Sei sterile. Tutta la vecchiezza del mondo è nel tuo grembo. Tu non puoi generare se non la morte. [...] La mia sete eguagliava la tua aridità⁸⁸⁴»

Il destino di sterilità della *femme fatale* dedita soltanto al proprio piacere ed incapace di saziare la vera sete dell'uomo, viene ancora e con ulteriore forza ribadito dal vecchio dittatore che, seppur accecato dalla passione per la Comnèna, ha la lucidità di comprendere il destino di morte che, attraverso di lei, lo attende.

1.5 *La Figlia di Iorio*

Una scelta diametralmente opposta a quella della Comnèna, sarà invece quella intrapresa da Mila nella *Figlia di Iorio*, pièce che dalle lotte politiche che devastano la capitale, ci conduce nell'atmosfera rurale abruzzese; la prima dello spettacolo viene messa in scena al Teatro lirico di Milano il 2 marzo 1904⁸⁸⁵, riscotendo un trionfale successo. «Nel pieno della solare orgia dionisiaca delle *Laudi*», commenta Paratore nel *Discorso* pronunciato al Vittoriale in occasione del XL della morte di d'Annunzio, «l'ombra della passione peccaminosa che condanna soprattutto gli umili alla sofferenza e allo schianto sembrava essersi addensata di nuovo: l'ospitava la tragedia coeva, la *Figlia di Iorio*, ma prospettando insieme la soluzione redentrice come risposta delle sacre forze primigenie⁸⁸⁶». Ancora una figura di donna dalla forte personalità, quella di Mila, regge le fila dell'intera narrazione, determinando il destino di Aligi, di Vienda, di Lazzaro ed anche di se stessa.

⁸⁸³ Ivi: 429

⁸⁸⁴ Ivi: 457

⁸⁸⁵ Mariano «Quaderni del Vittoriale» settembre-ottobre 1978 n. 11: 34

⁸⁸⁶ Paratore «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1978 n. 8: 27

Quando la tragedia della morte del padre per mano del figlio si è consumata e Aligi e Mila, scesi dalla montagna, si ritrovano tra parenti e donne del paese, Mila assume su di sé la responsabilità dell'omicidio, permettendo in questo modo ad Aligi il ritorno a quell'ordine e a quelle regole da cui lei lo aveva distolto. In quel momento Mila stessa si definisce la «straniera malvagia / che i mietitori di Norca / avean svergognata al cospetto / della madre tua⁸⁸⁷».

In questa tragedia dannunziana tanto intrisa di simbolismo, continuamente percorsa dall'ossessione del sacrificio rituale, del sangue, dello sperma, Mila rappresenta, appunto, prima di tutto e soprattutto la figura dello straniero. Come Dioniso che giunge dall'oriente a turbare l'ordine, lei arriva da non si sa dove, ma comunque da un mondo estraneo e diverso, terra di magia e di affascinanti ambiguità e, dal momento del suo ingresso sulla scena, nulla può più essere come prima per coloro che con lei interagiscono. Mila ci pare rappresenti, inoltre, quello «straniero interno⁸⁸⁸» a ciascuno di noi, quell'inconscio animato da tutte le pulsioni e le dissonanze che regole e convenzioni sociali si prodigano a riconvertire in ordine; Aligi, proprio nell'imminenza delle nozze con Vienda, manifesta la sua sintonia con questa violenta irruzione nella sua interiorità, decidendo di abbandonare la tradizione contadina del padre per salire sulla montagna; questa scelta implica anche l'ascesa alla condizione privilegiata di pastore, poi sublimata da quella di artista scultore, in un processo quasi di tensione tra umano e aspirazione all' "altezza" in cui l' "alterità" incarnata da Mila si pone, quantomeno, come elemento scatenante.

La tragedia si apre sull'interno di una casa rustica il cuiuscio si protende «su l'aia assolata»; tutt'attorno sono appesi una serie di simboli «contro i malefici che vogliono racchiudere nettamente lo spazio dell'abitazione rispetto a quanto viene (o può venire) da fuori⁸⁸⁹». Perché sarà da fuori che arriverà di corsa, chiedendo «Aiuto, per Gesù Nostro Signore», la Sconosciuta che distruggerà l'ordine della famiglia di Lazzaro di Roio, riunita per le nozze del figlio Aligi. È lui «il personaggio problematico della tragedia⁸⁹⁰», che incarna il canone oppositivo fra mondo contadino e mondo pastorale perché la sua anima è divisa fra l'origine contadina e la vocazione del pastore; ed è con lui, con il suo dubbio, con la sua irrequietezza che il nuovo destabilizzante rappresentato da Mila stabilisce una sintonia, perché si tratta di uno «straniero interno» che già abitava i dubbi e la smania di cambiamento del giovane.

Con l'irruzione di Mila i segni del tragico si addensano sul rito nuziale, «tutto chiuso anch'esso all'interno del mondo contadino che rifiuta ogni intromissione straniera perché è fissato sulla terra, non ha dietro di sé né il paesaggio infinito delle montagne, né la purità del vagare del gregge e del

⁸⁸⁷ *La figlia di Iorio*: 929

⁸⁸⁸ Fusillo 2006: 56

⁸⁸⁹ Bárberi Squarotti 2003: 87

⁸⁹⁰ Ivi: 89

pastore per i pascoli verdi, né il candore delle nevi⁸⁹¹». La donna sopraggiunge d'improvviso, come una preda inseguita dalla caccia: «in corsa, ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni [...] col volto tutto nascosto dall'ammantatura⁸⁹²»; entra nella cucina e si va a sedere sul lato opposto a quello degli sposi, «presso il focolare inviolato». La similitudine della caccia porta con sé il richiamo alla tradizione della tragedia greca, a quella euripidea in particolare, «dove la caccia è l'allegoria della persecuzione cieca e violenta, della crudeltà, dell'azione ingiusta che offende la ragione e l'umanità e gli dei stessi⁸⁹³». D'Annunzio, all'animale selvaggio rappresentato da Mila, oppone le altre donne della casa, descritte come una «greggia».

Subito dopo, nella posizione di chi, secondo il modello della tragedia greca, commenta gli eventi e parteggia per l'ordine, la misura, la tradizione, i mietitori inizieranno a mettere in guardia la famiglia di Lazzaro sulla pericolosità dell'intrusa:

«La figlia di Iorio, la figlia
del mago di Codra alle Farne,
bagascia di fratta e di bosco,
putta di fenile e di stabbio⁸⁹⁴»

L'intrusa, dunque, non solo è una prostituta ma è anche marchiata quale maga, affatturatrice di donne e uomini; inoltre lei che, come poi afferma la Catalana, non è neppure battezzata, non fa che nominare il nome di Dio. Ed anche del diavolo visto che, all'accusa della Catalana, Mila replica: «il demonio è dietro di te donna, / e hai bocca nera di frode». Sottolinea Bárberi Squarotti come, dietro il personaggio di Mila, d'Annunzio ponga «una serie di autorizzazioni letterarie che la escludono dalla possibilità di essere confusa con una figura del folklore contadino». A tal proposito, cita da un lato Macbeth in relazione alla profezia del sonno che non verrà più ad Aligi, dall'altro si rivolge a fonti bibliche per la maledizione che preannuncia ad Aligi la nascita di serpi dal ventre della sposa: «entrambe le fonti citatorie sono in relazione con la trasformazione che il personaggio di Mila subisce, passando dall'iniziale condizione di pura vittima, preda braccata dalla caccia feroce, a protagonista che raccoglie in sé l'intera scena e la guida e la regola, nei confronti sia di Candia, sia, infine, di fronte ad Aligi⁸⁹⁵».

Mila, vittima della caccia, è anche maga e prostituta, e in questo la Catalana non mente, come non mente il mietitore che afferma che tutti l'hanno posseduta sui covoni durante la mietitura. Mila

⁸⁹¹ Ivi: 92

⁸⁹² *La Figlia di Iorio*: 820

⁸⁹³ Bárberi Squarotti 2003: 93

⁸⁹⁴ *La Figlia di Iorio*: 829

⁸⁹⁵ Bárberi Squarotti 2003: 93

«parla, insieme, il linguaggio cristiano (l'unica, anzi, a farlo) e quello dell'incantesimo e della magia». In questa prima parte della tragedia nel personaggio di Mila si concentrano, dunque, alcuni dei principali aspetti che abbiamo riconosciuto come caratteristica della Ninfa: la fuga della donna, il mistero riguardante sia il suo aspetto fisico avvolto in un mantello, sia la sua provenienza ma, soprattutto, la costitutiva ambiguità del suo essere e del suo modo di comportarsi.

Con l'atto secondo la situazione muta radicalmente, e il ruolo da *femme fatale* che il primo atto era sembrato assegnare a Mila, nel prosieguo della *pièce* viene progressivamente smentito; la tragedia si sposta in una scena d'idillio, tra le montagne in cui «la pietà scambievole di Aligi e di Mila» pare affermarsi «al disopra delle norme tribali che impongono la cieca obbedienza dei figli al padre, l'obbligo di accettare la sposa scelta dai genitori, di respingere poco evangelicamente la prostituta pentita, come contaminatrice della sanità dell'ambiente⁸⁹⁶».

La stagione è quella d'inizio autunno e l'ora quella del tramonto in cui le ombre iniziano ad addensarsi; l'estate panica, come in *Alcyone* quando sopraggiunge il *Novilunio* di settembre, ha ormai consumato la sua energia di vita e anche per Mila e Aligi sarà presto tempo di *Commiato*. Paratore, a proposito di *Alcyone*, afferma che «gli autentici culmini della raccolta sono [...] *I Pastori* e *Il novilunio*, dove emerge il motivo dell'autunno, il più sottile e consistente motivo lirico del libro⁸⁹⁷». E di questo abbiamo già diffusamente discusso quando ci siamo soffermati sul dilagare della malinconia dannunziana con il sopraggiungere dell'autunno alcionio. Ildebrando Pizzetti, continua Paratore, «nel musicare *La Figlia di Iorio*, ha avuto la felice ispirazione d'introdurre nel secondo atto il canto da lui tanti anni prima composto proprio per la lirica *I Pastori*; non si poteva meglio rilevare il profondo, nascosto legame che stringe insieme i due capolavori coevi nel loro più intimo significato⁸⁹⁸».

L'autunno nella *Figlia di Iorio* ha il volto della tradizione che sta per risalire i fianchi della montagna e riportare Aligi alla sua sposa; Mila, in tale contesto, rappresenta l'ostacolo da rimuovere per raggiungere l'obiettivo di restaurare l'ordine iniziale. E non importa se il ristabilire lo *status quo* abbia come prezzo il primo sacrificio umano, quello del padre che, al pari dei mietitori, infiammato dalla passione per Mila, si precipita fin lassù per possederla, provocando il dramma.

Aligi usa l'accetta con cui lavora il legno della statua dell'Angelo, quindi il suo strumento di artista, per difendere Mila dagli attacchi del padre, colpendo fino ad ucciderlo. Questo atto violento, però, non avrà come esito l'assimilazione di Mila all'interno della compagine sociale quale moglie di Aligi; la stessa Mila, a differenza di figure teatrali quali Basiliola o Fedra, non usa l'inganno per condurre fino in fondo la sua battaglia contro l'uomo. Lo straniero Dioniso da lei incarnato, proprio

⁸⁹⁶ Paratore 1968: 285

⁸⁹⁷ Ivi: 292

⁸⁹⁸ Ivi: 292

come il dio, dopo aver provocato grande sconvolgimento nella tradizione dei padri, sceglie il ruolo di chi ristabilisce l'equilibrio e l'ordine. Nella seconda parte della *pièce*, sfumate le premesse da *femme fatale* con le quali Mila aveva fatto irruzione sulla scena e nella vita di Aligi, sopraggiunge la consapevolezza di come il suo *status* di straniera non possa mutare; quanto da lei fatto, però, non è stato vano perché ha messo a nudo le contraddizioni e le fragilità di un mondo che pareva reggersi su certezze inoppugnabili e si è invece mostrato aperto alla più ferina ed ancestrale violenza.

A questo punto, Mila non sceglie di redimersi e neppure di fare il male dell'uomo usando i suoi magici e ineludibili poteri di seduzione; quale maga, o strega decide, invece, di andare verso le fiamme; nessuna Inquisizione per lei, ma la scelta consapevole di uscire di scena d'improvviso come d'improvviso vi era entrata. In tutto questo «il fuoco è, naturalmente, la forma della purificazione, e, di conseguenza, la consacrazione della purezza dell'eroe, sollevato su tutti (e sugli stessi dei) proprio dalla morte nel fuoco che egli stesso si è scelta⁸⁹⁹». La circolarità dell'opera sembra assicurata e la vicenda, si può ipotizzare, continui con quelle stesse nozze tra Aligi e Vienda interrotte dalla comparsa di Mila. Ogni incontro con il perturbante, lo straniero, il diverso, lascia però un segno indelebile dietro di sé; ed anche nella mente del lettore l'immagine di Mila, con il tanto irrisolto che le è connaturato, conserva un posto tutto speciale tra le eroine dannunziane.

1.6 *La nave*

La scelta radicale di Mila anticipa quella di Basiliola, la protagonista della *Nave*, *pièce* teatrale che alla sua prima rappresentazione al teatro Argentina di Roma l'11 gennaio 1908 ottiene un trionfale successo. Essa è ambientata «in un'isola dell'Estuario veneto» nel 552 d.C. ed «è, proprio, il dramma dell'impurità, ovvero del "superuomo" ceduto al mondo morale del Cristianesimo⁹⁰⁰»; vi viene messa in scena la dialettica tra due personaggi che rivestono ruolo analogo al dittatore Flamma e alla Comnèna della *Gloria*: da un lato «il superuomo dell'azione» Marco Gratico, dall'altro «la superfemmina della lussuria» Basiliola. Accanto alla dialettica tra individui si colloca quella tra i popoli, «fra una stirpe impura (I Faledri, i Bizantini di cui Basiliola è il paradigma) e una superstirpe, che rappresenta l'avvenire (I Gràtici, I Veneti)». In questo intreccio, i nodi drammatici «si moltiplicano: Marco Gratico e il fratello Vescovo Sergio, per il possesso di Basiliola, la Madre, Diaconessa Erma, e i figli, per la presenza di Basiliola⁹⁰¹».

Al primo ingresso sulla scena, resa turbolenta dallo scontro tra le due fazioni, Basiliola si impone quale presenza temibile e altera:

⁸⁹⁹ Bárberi Squarotti «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 126

⁹⁰⁰ Mariano 1973: 257

⁹⁰¹ *Ibidem*

«Uomini, rispondetemi. Tornata
io sono dal profondo mare. Uomini
che edificate la casa di Dio, rispondetemi voi»

ma anche come donna consapevole del suo fascino fatale:

«Perché, uomini, tutta
mi divorano i vostri occhi selvaggi?
Tutta, dalla mia fronte al mio tallone⁹⁰²»

Quando poi la «compagnia dei timonieri solleva a spalle il Gràtico seduto su la faccia piana del timone, e lo porta verso il seggio tribunizio⁹⁰³» tra l'ovazione della folla, Basiliola «irrompe con la veemenza del vento e s'arresta in mezzo al clamore e al clangore⁹⁰⁴»:

«Cessate il grido, o uomini, cessate
il grido! [...]
Odimi, Principe del Mare.
Incompiuto sarebbe il tuo trionfo,
per certo, se non fosse celebrato
da me, dalla mia voce. Mi conosci?
Io sono dei Faledri d'Aquileia,
la figlia d'Orso, dell'Antecessore.
Ben mi conosci. Gli occhi tuoi da preda
s'affisarono in me più d'una volta.
Mio padre mi chiamò Basiliola.
Per te mi chiamerò Distruzione.
E danzerò la danza di vittoria,
o Gràtico, per te, davanti a questi
mastri d'ascia e cordai; la danza sacra
ti danzerò, davanti a queti tuoi
pastori di cavalli e cacciatori di lupi⁹⁰⁵»

⁹⁰² *La Nave*: 38

⁹⁰³ *Ivi*: 60

⁹⁰⁴ *Ibidem*

⁹⁰⁵ *Ivi*: 61

Dal popolo sorge unanime l'invocazione a Basiliola:

«- Danza! Danza!

- La Grecasta

appreso ha l'arte dell'Imperatrice!

- Danza, danza, o Faledra!

-Nei quadrivi

di Bisanzio, nel circo!

-È bella! È bella!

- Basiliola!»

Ritroviamo in questa descrizione, e per la prima volta all'interno della produzione teatrale dannunziana, due dei principali elementi che accompagnano la Ninfa: la *brise imaginaire*, qui «veemenza del vento» e, soprattutto la danza, di cui diffusamente abbiamo discorso nei capitoli precedenti.

Di lì a poco, in una nuova esortazione a Basiliola affinché inizi la danza promessa, i compagni navali le si rivolgono chiamandola «O sirena! O sirena!». Lei spinge la sua sfrontatezza fino ad offrirsi a Gratico quale «rosa del bottino»:

«E me, me che sono bella (vedi, vedi
con che occhi terribili mi guatano
i calafati: l'odore de' miei
capelli è assai più forte che l'odore
dello spalmo, e una vena del mio collo,
se palpita, è più forte che la rema
della marèa), me offro al vincitore⁹⁰⁶»

Ed ancora la voce di Basiliola incalza la folla: «Urlate, urlate forte, uomini. Danzerò sino alla morte!⁹⁰⁷».

Nel *Primo episodio* vediamo come il fascino di Basiliola abbia già colpito fino alla febbre un prigioniero, Glauro il tagliapietre, alla cui invocazione ella si avvicina; ed ha il passo «tacito e lieve della lonza [...], porta una tunica molle che scende fino ai piedi da cui [...] traspariscono le bianche braccia. [...] La grande capellatura, che i marinai da lungi avean veduto rosseggiar su la tolda, le

⁹⁰⁶ Ivi: 63

⁹⁰⁷ Ivi: 65

scende più giù dalla cintola ricca, più giù dei lombi potenti, insino al pòplite⁹⁰⁸». L'uomo la sfida con toni accesi e la incita ad ucciderlo e lei «ansa, bellissima belva, entro il suo crine» mentre ormai tutti i prigionieri elevano il loro clamore «come la vampa d'una fornace che conflagri». Il volto della Faledra è simile a quello degli «idoli senza templi», la sua voce esprime «l'imminenza della folgore» mentre in una scena simile a quella di Ippolita nel *Trionfo della morte*, «scuote il crine». I suoi denti sono serrati come ad ingoiare il furore, mentre le offese di Glauro aumentano di grado:

«E te n'andrai puttaneggiando altrove
con le tue terga flagellate [...]
e ancora
sopra le carra delle meretrici
seguiterai la soldatesca⁹⁰⁹»

Come un'amazzone, a questo punto, Basiliola strappa l'arco all'arciere e scocca una freccia, senza fallire il colpo, mentre Glauro le dichiara il suo amore ed anche gli altri prigionieri «invasi dal contagio della frenesia funebre», la pregano di scagliare altri dardi in loro direzione. Ed ella «esaudisce gli insensati» perché in lei scorre quella brama di sangue «che travaglia l'oscura bestialità delle femmine umane» e quando ha colpito anche l'ultimo superstite, entra in scena il monaco Traba al cui indirizzo riprende l'invettiva di Basiliola. Il monaco, reagendo alle provocazioni della donna le urla il suo destino di aridità:

«Sterile
sei come il sale che biancheggia sopra
la velma lastricata; farai ululo
però come colei che partorisce⁹¹⁰»

Sopraggiunge in quel momento Gratico che sembra «destato si sia allora dal letargo dell'ebbrezza e che la caligine gli ingombri tuttavia la mente⁹¹¹». Mentre Traba lo esorta a «gettare la meretrice ai suoi bertoni», la donna si sgancia «la tunica d'ambo le parti», lasciandola cadere «come la scorza d'un frutto scoprendo la polpa delle due mammelle piccole eppure eguali a grande imbandigione». Si sgancia poi la cintura e «simile alla serpe ch'esce dalla buccia a poco a poco e si rinnova, è la

⁹⁰⁸ Ivi: 72

⁹⁰⁹ Ivi: 79

⁹¹⁰ Ivi: 90

⁹¹¹ Ivi: 91

sembianza dell'avversaria». Traba ne narra allora i molti travestimenti, le metamorfosi che sempre contraddistinguono la natura ninfale:

«Ell'è d'un altro ceppo.
Ella abitò su i monti pieni d'erbe,
nelle magioni piene di pantère;
[...] Ella fu Bibli
che corse furibonda dietro il suo
fratello; Mirra fu, che piena uscì
dal letto del suo padre
[...] Delila che troncò, su' suoi ginocchi
la forza del chiomato[...]
Ella conobbe tutti
gli incesti e i giugnimenti belluini,
le lussurie che muggiano e che bélano⁹¹²»

Traba accusa anche il fratello di Gràtico, il vescovo Sergio: «Ella ha contaminato l'Evangelio / nel luogo santo».

Quando Marco Gratico e Basiliola rimangono da soli, il tono della donna ed anche il suo sguardo si ammorbidiscono; lei gli chiede la clamide perché si sente nuda e lui, ormai viso a viso, le dichiara il suo tormento e la sua disperazione. Riecheggiano in queste parole diverse suggestioni dell'*Anactoria* swinburneiana:

«Sono sazio di vederti vivere
[...] Sazio dei giorni che non hanno più
alba né vespro né preghiere né
giustizie né vittorie ma son tutti
pieni di te come di siccità,
pieni di te come d'un fuoco impuro
sempre in travaglio [...] ⁹¹³»

Ed ancora:

«perché parli e sorridi come parla

⁹¹² Ivi: 98

⁹¹³ Ivi: 103

e sorride colei che tiene a giuoco
il lieve ardore acceso nelle vene
d'un fanciullo⁹¹⁴»

Il fascino di Basiliola, però, sopravanza ogni disprezzo e Gratico la prende tra le braccia mentre lei «ambigua sorride e parla»; egli si toglie allora la clamide e «ne avvolge la donna», ubbidendo poi all'ordine di raccogliere la cintura e la tunica.

Il *Secondo episodio* si apre sull'interno della basilica in cui si gozzoviglia come in una festa pagana; nel mezzo si staglia «l'effigie della Vittoria armata di stèlide e di tromba» e tutt'attorno anche il popolo sta facendo festa. In quest'atmosfera di dissoluzione il vescovo, fratello di Marco, appare in compagnia di Basiliola, già annessiato dal vino. Mentre gli «Zelatori della fede» esortano a ripulire il tempio da tutto il lordume, i «Convivi dell'agape» inneggiano al vescovo e a Basiliola:

«sorgi e danza!
- Fa la danza dei sette candelabri!
- Vèntila i tuoi capelli pieni
di porpora e di spezie e di delirio⁹¹⁵»

E Basiliola:

«Danzerò
non sopra i vostri sai, uomini, ma
sopra la bella clamide ch'ebbi
dal Principe del mare. Danzerò
su la porpora, o uomini, ma non
su quella che fu stesa innanzi al seggio
di pietra ove accosciati ai quattro canti
stavano i miei fratelli⁹¹⁶»

La donna ordina che si faccia musica; «è cessato nella Basilica il canto di Maria; e il nome di Diona solo risuona sotto le stelle». Sopraggiungono «le sette danzatrici altocinte» e «la Faledra ha posto il

⁹¹⁴ Ivi: 104

⁹¹⁵ Ivi: 126

⁹¹⁶ Ivi: 132

piede su la clamide stesa dinanzi all'ara fumante». I “Convivi dell'agape” deliranti la invitano a spogliarsi: «Sii discinta! / Sii discinta ! / La chioma ti fu data per velo⁹¹⁷».

Entra a questo punto il Principe del Mare, ed ora lo scontro è tra i due fratelli. Sergio si toglie i paramenti da vescovo e Basiliola lo incita alla vittoria contro Marco, ma è quest'ultimo ad avere la meglio e ad uccidere il fratello; la donna viene allora catturata e legata ma, ancora una volta, e nonostante l'implacabile opposizione della diaconessa, Gràtico decide di scioglierla, accingendosi poi alla cerimonia del varo della nave. In questo momento di gloria massima, «(attraverso la fiamma), che accomuna (nell'atto teatrale) la fiamma di Basiliola a quella di Mila di Codro⁹¹⁸», Basiliola «arde nei suoi capelli! / Arde nei suoi aròmati⁹¹⁹», decidendo così di sfuggire «in modo ugualmente trionfale, alla condanna che le è stata inflitta dalla Diaconessa e anche a quella che, dopo, ha deciso [...] Marco Gratico [...] La lotta contro la comunità ostile, maligna, crudele, che la rifiuta, finisce a essere la lotta contro le divinità che ne reggono le leggi, ne coonestano i comportamenti, ne giustificano le colpe⁹²⁰». La tragedia dannunziana «propone la figura dell'eroe femminile come portatore dei valori e della vittoria finale» e «nella morte orgogliosamente e serenamente scelta, è una tragedia che non ha più futuro, che si chiude sull'unica realtà e sul solo dominio della morte⁹²¹». Anche nella *Gloria*, dunque, come nella *Francesca da Rimini*, nella *Figlia di Iorio*, nel *Forse che sì*, «l'ordine si ricostituisce passando obbligatoriamente attraverso la Morte⁹²²», ed ancora una volta per d'Annunzio è la protagonista femminile l'arbitra delle sorti. La figura di Basiliola anticipa il pessimismo intriso di malinconia con il quale l'autore delinea le figure di Isabella Inghirami e di Leda in narrativa, segmento nel quale egli non si è più cimentato dai tempi del *Fuoco*. La produzione teatrale, proseguita copiosa proprio nei dieci anni del “silenzio romanzesco” intercorso tra il *Fuoco* (1900) e il *Forse che sì* (1910), viene infatti perfezionando un'immagine femminile di grande determinazione, ma anche di grande oscurità il cui esito si sposta progressivamente verso quel binomio malinconia-follia che caratterizza al massimo grado le figure di Fedra, di Isabella Inghirami e di Leda.

1.7 Fedra

La morte liberamente scelta da Basiliola, ci conduce a quella che consideriamo l'ultima tappa obbligata all'interno del nostro lungo percorso accanto alla Ninfa: *Fedra* con la quale «nel 1909

⁹¹⁷ Ivi: 138

⁹¹⁸ Mariano 1973: 259

⁹¹⁹ *La Nave*: 209

⁹²⁰ Bárberi Squarotti, «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 116

⁹²¹ Ivi: 135

⁹²² Scarpi «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 79

d'Annunzio giunse all'appuntamento con la tragedia mitologica, fissato fin dal tempo della *Città morta* (1898) e del *Fuoco* (1900) [...] In concomitanza con la prima rappresentazione, che ebbe luogo il 10 aprile al teatro lirico di Milano a opera della compagnia di Mario Fumagalli, la tragedia usciva in una splendida veste editoriale, ornata dalle silografie di De Carolis⁹²³». Un'intervista rilasciata a Renato Simoni per il «Corriere della sera» del 9 aprile 1909 permette di ricostruire la genesi dell'opera che si perfeziona attraverso alcune tappe che vanno «dall'ammirazione per l'opera di Racine [...] al finale superamento del modello euripideo della donna “gembonda” con l'innesto della “superfemmina netzschiana”⁹²⁴»:

«La mia eroina è, come in Euripide, come nel Racine, tutta invasa dal morbo insanabile [...]. Ma non è la gembonda inferma euripideo che giace sul suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Teseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pur somiglia alla “grande dame” raciniana [...]. La mia eroina è veramente la Cretese che “il vizio della patria arde e il suo vizio” secondo l'espressione di Seneca. “Cressa!” la chiama Ippolito per dispregio. È nata nell'isola dei dardi e del dittamo, nella terra insanguinata dai sacrifici umani e assordata dal bronzo percosso dei Coribanti, nata dall'adultera dei pascoli e da quel crudele Minos che accese una così furibonda e criminosa passione in Scilla, figlia di Niso. Ma ha, in una carne che pesa, una grande anima alata e ansiosa di volo⁹²⁵»

La figura che qui ricorre è, ancora una volta, quella della *Nike* ansiosa di volo, immagine che abbiamo ripetutamente incontrato nell'opera dannunziana proprio come emblema del desiderio di elevazione e della volontà di sfuggire alla pesantezza della carnalità. L'anno seguente quello della *Fedra*, esce il *Forse che sì*, e non è certo un caso se in questo romanzo di voli, metaforici e reali, la figura della *Nike* giganteggia al centro della pista di Montichiari.

Dalle scoperte micenee della *Città morta*, l'ambientazione passa agli scavi cretesi della *Fedra* e l'archeologia diventa in questo modo per d'Annunzio «il ponte ideale fra tragedia antica e sua moderna resurrezione⁹²⁶». Il progetto di riproporre il «mito, sfiorato nella *Città morta*, teorizzato nella riflessione drammaturgica del *Fuoco* e nel progetto d'Albano⁹²⁷», viene quindi attuato attraverso la *Fedra*; l'eroina che dà vita all'omonimo dramma, al pari di Mila e di Basiliola, viene “dall'esterno”: «è chi, straniero, viene a inserirsi in una comunità unitaria come l'elemento di rottura

⁹²³ Gibellini 2001, *Fedra*, *Introduzione*: V

⁹²⁴ Ivi: XIII

⁹²⁵ *Ibidem*

⁹²⁶ Ivi: XVI

⁹²⁷ Ivi: XVIII

violenta, di contestazione radicale, di ribellione a un sistema oppressivo e ostile, fino a conquistarsi la parte di vero protagonista tragico, morendo, alla fine, esemplarmente⁹²⁸».

D'Annunzio cancella subito dal primo piano della tragedia due elementi: «l'esemplarità terribile e nefanda del comportamento di Fedra» e il fatto che tale comportamento dipendesse dal volere divino. In questo modo il personaggio tragico si pone «come protagonista autonomo, che sceglie la propria vicenda e, anzi, identifica la propria esistenza proprio con l'assoluta libertà con cui si contrappone, da un lato, all'ostilità, al disprezzo, alla violenza del contesto sociale, politico, familiare; dall'altro lato, alle divinità adorate nel mondo in cui, straniero, per ragioni diverse, è capitato, contro la sua volontà⁹²⁹». Emerge, inoltre, «il carattere assolutamente eccezionale dell'affidamento della parte di eroe tragico a personaggi femminili», scelta che non riguarda solo *Fedra*, ma si pone come una costante all'interno di *Tragedie, sogni e misteri* in cui il primo piano è spesso affidato «alla rivolta dell'eroe femminile contro le prevaricazioni, le debolezze, gli inganni, le violenze del mondo maschile⁹³⁰».

Per vincere Teseo, però, Fedra sa di non poter usare l'azione perché «l'infinito cuore è solo il luogo / dell'infinito strazio», ed è quindi al cuore che lei deve colpire l'eroe per sconfiggerlo. Nella scena finale della tragedia, Fedra proclama la sua vittoria, e dichiara di averla ottenuta perché l'eroe non conosce l'importanza dei moti dell'interiorità:

E tu, che hai tanto ucciso,
non conosci l'abisso che talvolta
s'apre in una divina piaga
[...] tu non sai qual sapore le ceneri dei sogni
abbiano⁹³¹

È questo invece, lo spazio del dominio di Fedra, uno spazio che altro non è se non quello della conoscenza, quello che anche Apollo voleva usurpare alla Ninfa Telfusa, custode della fonte dalle belle acque. In *Aléxandros* «il Pascoli aveva detto che “il sogno è l'infinita ombra del vero”; più radicalmente, Fedra proclama che lo strepito e la violenza dell'azione⁹³²» costituiscono il motivo ultimo della sconfitta di Teseo, che ha pregato Poseidone di alzare contro Ippolito il morso feroce del cavallo furioso perché egli, il vincitore di tutti i mostri, «è impotente di fronte alle piaghe del cuore⁹³³». Teseo si era comportato da spergiuro nei confronti della sorella di Fedra, Arianna, ed

⁹²⁸ Bárberi Squarotti «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 115

⁹²⁹ Ivi: 115-116

⁹³⁰ Ivi: 132

⁹³¹ *Fedra*: 374

⁹³² Bárberi Squarotti «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 121

⁹³³ Ivi: 122

anche Fedra diventa spergiura raccontandogli il falso su Ippolito, ma esiste un'abissale differenza tra le due situazioni. Teseo, infatti, inganna Arianna per vincere contro il Minotauro e poi l'abbandona, compiendo un atto di profonda viltà. L'ardimento di Fedra, invece, si spinge fino a sfidare gli dèi, mettendo in luce che oltre le ragioni della forza esistono non meno importanti "sogni" e "misteri" da rispettare, e ai quali affidarsi.

L'inizio della tragedia avviene «in chiave di *suspense*, dall'invito di Etra alle madri di togliersi il lutto, non perché essa abbia notizie certe, ma perché⁹³⁴»:

La volontà del Dio splendere vidi
nella tènebra, splendermi il presagio
sul cuore affaticato⁹³⁵

L'atmosfera funesta della «nave trezènia» che «nel porto è giunta, con le vele nere», segno di disfatta e di morte, rievoca negli animi il triste errore che aveva provocato il suicidio di Egeo.

Al suo primo apparire sulla scena, l'immagine di Fedra è quella di una donna in preda al delirio: «Non l'udite! L'insania la rapisce», dice Gorgo alle supplici in trepida attesa di notizie sui loro figli:

Non la vedete? Non ha più colore
il triste sangue. L'agita,
fatto il vespro, un'angoscia
calda come il deliro. E parla in vano⁹³⁶

La lugubre attesa delle donne, «Madri incolpabili dei Sette / uomini Eroi», viene interrotta dall'arrivo di Eurito, il messo di Capanèo. L'episodio di Capanèo diventa duplicemente evocativo della sorte di Fedra; anche lei, infatti, sarà rea di disobbedienza agli dèi e, inoltre, come Evadne gettatasi nel rogo in cui si consumava il corpo dell'amato, Fedra sceglierà per sé la stessa morte eroica e purificatrice di Mila e di Basiliola:

Ed ecco, su la Rupe,
nel turbine dei pepli
e dell'oro gioioso e degli sparti
capelli, quasi in fremito di piume,
nuvola d'ali al termine del volo,

⁹³⁴ Pavan «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 156

⁹³⁵ *Fedra*: 213

⁹³⁶ *Ivi*: 227

apparve...

Evadne! Evadne!

Fedra interrompe più volte il dettagliato racconto del messo mentre Etra l'ammonisce: «Fedra, Fedra, deliri come Tiade / notturna! Un acre morbo / t'abita nei precordi⁹³⁷».

Eurito ha con sé i tre doni che il re Adrasto invia ad Ippolito; tra essi vi è:

una schiava altocinta, una Tebana
dai sandali vermigli,
fior delle prede, vergine regale,
[...] piena d'ansia fatidica il suo petto
e cerchiata d'una serpe
le sue chiome. O Titànide, è bellissima⁹³⁸

Fremente, la Cretese si fa portare la schiava promessa ad Ippolito, la vuole assolutamente vedere in tutta la sua esuberante giovinezza; l'immagine della fanciulla è quella di ermafrodito dalle sembianze di veloce corridore che più che lavorare al fuso sa «gettar la palla», «volgere il palèo», «scagliare con l'amento / la mezza lancia, con la fionda il ciottolo». Fedra «Titanide vertiginosa», accesa come «un'iddia che si mostri dentro una nube d'ocaso», con voce alterata esclama:

O corritrice,
e correrai tu per la selva al fianco
del coturnato, e balzerai di là
dai torrenti portando l'asta, e senza
ànsito inseguirai la fiera. E come
la vittoria starai dritta sul cocchio,
con la mano alla sbarra
lunata, dietro Ippolito proteso
a flagellare gli èneti poliedri
per le sabbie di Limna⁹³⁹

La giovane rappresenta, dunque, quell'immagine androgina di potenza e determinazione che già abbiamo incontrato nei *Taccuini*, nelle *Prose di ricerca*, in poesia, e che ritroveremo quale *Leitmotiv* delle protagoniste femminili nei romanzi.

⁹³⁷ Ivi: 243

⁹³⁸ Ivi: 249

⁹³⁹ Ivi: 265

Nella follia che lampeggia negli occhi di Fedra, la schiava ha già letto la propria fine: la potenza distruttrice che le si staglia di fronte è quella della donna che non tollera l'affronto di dividere Ippolito con alcuno; ormai preda di un'incontenibile follia, la Cretese si erge infine come una *femme fatale* giustiziera:

Quella che il figlio di Laio
osò guatar negli occhi spaventosi,
quella fiera che striscia balza vola
parla, bacia le bocche moribonde,
aquila, serpe, leonessa, femmina
d'uomo, alata, squamata,
con branche atroci e floride mammelle,
Musa dei Morti, in me
rivive⁹⁴⁰

In modo simile a quanto abbiamo notato in Basiliola, o nella Comnèna, ma anche in Mila che quando irrompe sulla scena viene paragonata ad una belva inseguita, anche nella persona di Fedra sembrano confluiti tutti i poteri del regno animale: il volo dell'uccello, lo strisciare della serpe, il balzo della fiera; con altrettanto vigore in lei dimorano potere di vita e di morte. Una cosa sola ma di importanza quasi vitale, però, è ormai irrimediabilmente preclusa a Fedra, come a d'Annunzio che ora attraverso lei parla: "I shall be young again", recita il memorabile verso di Keats. Ma nulla Fedra può più contro il potere della giovinezza della schiava e, più avanti, contro quello di Elena danzante; questo assillo l'avvicina alla creatura notturna del *Fuoco*, la Foscarina Persefone di continuo tormentata dalla giovinezza di Donatella e da quella dello stesso Stelio. Così, se Teseo si rivela perdente perché non conosce la «cenere dei sogni», anche Fedra, che pur si compiace di conoscere tutto ciò, non può servirsene per far sì che Ippolito ricambi il suo amore. Lei può avere il giovane per sé solo nel regno di sottoterra.

Nel prosieguo della vicenda con sempre maggior insistenza la figura di Fedra viene accostata alla dea delle tenebre. «Non divina, non umana», «e la sua carne splende / ma pesa»:

E, quando senza sandali
incede lungo il Mare, ella il suo pianto
ode nel pianto delle Oceanine.
E per ciò sembra inferma

⁹⁴⁰ Ivi: 271

di sé, delle sue vene mescolate.
E per ciò sembra che deliri. Ma
dea non è quella⁹⁴¹

L'incontro di Fedra con Ippolito, il «fanciullo inconsapevole», si intreccia inizialmente a quello con il pirata fenicio invaghito dalla sensualità della danza di Elena. Ancora una volta il rimpianto di Fedra è per quanto nessun potere le può restituire: «è giovinetta?» chiede; «appena pubescente», si sente rispondere, e:

danzava in tondo
la giovinetta ignuda
al suono di due flauti,
più candida del cigno dell'Eurota,
pari alla luce, dalla fronte al piede

Si tratta di un'immagine ninfale che anticipa quella della *Leda senza cigno* «così liscia che pareva non dovesse avere un solco neppure nel cavo della mano. Era levigata veramente dall'acqua dell'Eurota⁹⁴²».

In fin dei conti persino Ippolito «l'adoratore della dea vergine Artemide» non si rivelerà «assolutamente diverso dal padre, rapitore e stupratore di donne⁹⁴³». All'invito del pirata fenicio, infatti, accetterà con entusiasmo di partire per rapire la bella Elena di Sparta, la bella Salomè adolescente che aveva danzato nuda davanti all'altare di Artemide; Fedra, allora, «non per gelosia ma per lesa maestà⁹⁴⁴», nel suo tentativo di seduzione ricorre «anche le armi della razionalità teseica quando, per persuadere Ippolito ad amarla, puntualizza⁹⁴⁵»: «Non io / ti sono madre: non mi sei tu figlio, / no⁹⁴⁶». Egli, però, reagisce respingendola:

Non t'accostare a me tu che strisci
obliqua come la pantera dóma
che può mordere⁹⁴⁷

⁹⁴¹ Ivi: 286

⁹⁴² *La Leda senza cigno*: 898

⁹⁴³ Bárberi Squarotti «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 133

⁹⁴⁴ Gibellini 2001, *Fedra, Introduzione*: XXIX

⁹⁴⁵ Ivi: XXVII

⁹⁴⁶ *Fedra*: 329

⁹⁴⁷ *Ibidem*

«Oscurata la marca materna di Fedra, negato l'adulterio con la distinzione madre/matrigna, Gabriele snaturava anche il carattere adolescenziale di Ippolito, che finisce per assomigliare a Marte più che ad Adone⁹⁴⁸». Con l'inganno spergiuro, Fedra si fa causa della morte di Ippolito, oltraggiando in questo modo il potere degli dèi; nessun potere potranno più avere sul giovane gli dèi solari Afrodite, Artemide, Zeus e Apollo, ormai egli è definitivamente consegnato a quegli stessi dei notturni cui Fedra dichiara di appartenere. Lei diventa così «fautrice e vindice delle divinità notturne opposte alle solari, dei mostri sconfitti dal razionalismo guerresco, della libertà passionale repressa dalla convenzione autoritaria, della potenza dei talassòcrati cretesi debellati dagli Ateniesi⁹⁴⁹».

Dinnanzi al corpo senza vita di Ippolito, la donna vaneggia nuovamente, invocando il gesto d'amore con cui Evadne si è per sempre unita a Capanèo. Il cerchio si chiude: è Fedra, ora, la novella Evadne:

E quella non umana non divina
consanguinea d'Eterni or sente in sé
una divinità che irraggia l'Ade
[...] Sola
io porterò su le mie braccia d'Ombra
Ippolito velato all'Invisibile⁹⁵⁰

Come hanno fatto Mila e Basiliola, anche la straniera Fedra regge tra le dita i fili della narrazione e recide quello della propria vita nel tempo e nel modo da lei scelto. Con la decisione di tornare agli dèi di sottoterra, ai quali sin dall'inizio Fedra dichiara di appartenere, il suo amore per Ippolito rimane in qualche modo incontaminato e «consacrato per sempre nella morte», esorbitando in questo modo da «ogni possibilità di giudizio della comunità in cui Fedra vive, ma anche della comunità degli spettatori (o dei lettori)»; «Fedra non è né vittima della vendetta di Afrodite né della dismisura della passione. È al di là del bene e del male, nell'assoluto della trasgressione⁹⁵¹», e in «questa realtà che non ha più futuro» se non quello della dissoluzione e della morte, questa tragedia dannunziana si pone come una scelta decisamente anticlassicistica. «La vera trasgressione della tragedia è in quest'ombra di morte che avvolge tutti i personaggi: l'ombra di sottoterra e quella del cuore, ugualmente tentatrici e avvolgenti, che coinvolgono la protagonista e l'aedo e Ippolito stesso e persino Teseo nel momento in cui si accorge della morte della speranza e del futuro di cui egli stesso

⁹⁴⁸ Gibellini 2001, *Fedra, Introduzione*: XXIX

⁹⁴⁹ Ivi: XXVII

⁹⁵⁰ *Fedra*: 376-377

⁹⁵¹ Bárberi Squarotti «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 134

è stato, per sé, causa⁹⁵²». Non è amore, ma delirio e pazzia ciò che corrode Fedra: nessuna liberazione, nessuna catarsi nella contemplazione della trasgressione punita.

«Personaggio epico, e non tragico, la nuova Fedra conosce e dichiara la sua volontà, rivendica con orgoglio la “colpa” che Phaidra e Phèdre non capivano e non osavano confessare⁹⁵³»; con la sua diversità e il suo essere straniera, con la sua sfida agli dèi, con la sua follia ed il suo sogno, Fedra si congeda lasciando a noi lettori quel suo ultimo misterioso sorriso, sospeso tra malinconia e follia, lo stesso con il quale d’Annunzio si stava preparando ad entrare nel suo mal sopportato autunno, fatto più di lunghe e persistenti ombre che di chiare atmosfere alcionie:

Vi sorride,
o stelle, su l’entrare della Notte,
Fedra indimenticabile⁹⁵⁴

⁹⁵² Ivi: 139

⁹⁵³ Gibellini 2001, *Fedra*, Introduzione: XXIV

⁹⁵⁴ *Fedra*: 380

VI° Capitolo

LA NINFA NEI ROMANZI

1.1 *Il Piacere*

Al tempo del *Piacere*, d'Annunzio sta trascorrendo la fase finale del suo periodo romano ed è in tale ambiente che la vocazione all'arte trova «le circostanze adatte per sbocciare⁹⁵⁵»; per questa ragione la vita mondana della capitale trova ampio spazio nella trama del romanzo, come ampio spazio vi trova anche la passione del poeta per l'arte. Infatti, già nelle righe iniziali, la narrazione apre la «"Galleria Sperelli", il museo delle "assenti presenze" che gremiscono il "perfettissimo teatro" delle stanze di Palazzo Zuccari⁹⁵⁶», e in questo contesto viene introdotto il riferimento a tre opere appartenenti alla collezione della Galleria Borghese: il *Tondo* di Botticelli, la *Danae* di Correggio e l'*Apollo e Dafne* di Bernini. Il *Piacere* è, in un certo senso, l'opera più botticelliana di d'Annunzio anche se, naturalmente, questo romanzo di esordio è anche profondamente vinciano, perché vinciano il poeta rimarrà per tutta la vita. Se dal *Piacere* in poi, però, nel pensiero dannunziano è chiaramente percepibile un crescendo di ammirazione per Leonardo, l'ammirazione per un «Botticelli ormai evoluto grazie al Pater in una più ricca personificazione⁹⁵⁷», invece, raggiunge il suo grado massimo proprio nel culto che l'esteta Andrea Sperelli tributa al pittore. Insieme a Shelley, infatti, Botticelli è l'artista più citato nel romanzo. Il suo nome, nello specifico, ricorre per ben sette volte, di cui, tra le più significative, ricordiamo quando Elena di fronte ad una figura del pittore dice ad Andrea: «Ha un po' della tua aria, quando sei malinconico», oppure «le pitture sono del *vostro* Botticelli. Anche taluni antenati di prestigio dello Sperelli vengono dalla Firenze medicea; tra loro un conte Alessandro scrive dei versi per la morte di Simonetta, la ragazza amata da Giuliano che, come già visto, secondo gli studi warburghiani avrebbe dato il volto alla *Primavera* botticelliana. Un altro antenato di Andrea sarebbe stato discepolo di Piero di Cosimo che, lo ricordiamo, a sua volta dipinse un ritratto di Simonetta Vespucci. Lo stesso Andrea, a proposito della *Favola d'Ermafrodito* da lui composta, afferma che essa imita «nella struttura la *Favola di Orfeo* del Poliziano⁹⁵⁸».

Il *Piacere*, a proposito del quale il 1 aprile 1938 Musil annota: «fu uno di quei libri attraverso i quali, quarant'anni fa, feci la conoscenza della letteratura moderna⁹⁵⁹», precede di almeno due anni la *Dissertazione* di Warburg su Botticelli; lo studioso tedesco, al tempo della pubblicazione del romanzo, non è molto più di uno studente di eccellenza impegnato a Firenze nei suoi studi di dottorato, mentre il nome di d'Annunzio, poeta e cronista, vanta già larga eco, e non solo in Italia. Egli «quando lo compone [...] ha solo venticinque anni, ma è già famoso da un decennio per il suo

⁹⁵⁵ Ulivi 1976: 109

⁹⁵⁶ Cantelmo 1999: 5

⁹⁵⁷ Ulivi 1976: 111

⁹⁵⁸ *Il Piacere*: 94

⁹⁵⁹ Hinterhäuser 1968: 459

protagonismo cultural-mondano nella frivola Roma umbertina, e per le sue poesie⁹⁶⁰». Per questo ci sembra di poter ragionevolmente affermare che, quando nel 1889 il *Piacere* viene pubblicato, Warburg “sapesse” di d’Annunzio, ma non viceversa.

L’entusiasmo con cui d’Annunzio guarda a Botticelli emerge, in particolare, dal già citato articolo apparso sulla «Tribuna» del 20-22 luglio 1887 dal titolo *L’Estate a Roma*, in cui il poeta commenta talune opere presenti presso le Gallerie romane, soffermandosi diffusamente su quelle del pittore del primo Rinascimento. Lo definisce, tra l’altro, «il gran pittore lirico», quello che «fra tutti i pittori del 400» è «il più originale il più sottile il più ardente, l’elegantissimo⁹⁶¹». Le sue figure presentano per lo più:

«lineamenti irregolari, un’ondulazione graziosa nel profilo delle gote e del mento, la bocca un po’ triste come quella dell’Antinoo, il corpo assai lungo e pieghevole⁹⁶²»

Anche nella *Commemorazione di Percy Shelley*, parlando del sogno quale «figura della poesia» che deve però manifestarsi nelle «viscere della vita», il rimando di d’Annunzio è ancora una volta a Botticelli, il pittore che «sembra avere il segreto» di infondere alle sue figure «quella specie di vita profonda ed acuta, quasi soprannaturale⁹⁶³».

Come similmente già Pater aveva commentato, anche per d’Annunzio tali figure esprimono una «felice mescolanza del sentimento cristiano col sentimento pagano». Botticelli, cioè, avrebbe conferito alle sue figure sacre «il lucido sorriso delle deità gentili e alle sue ignude ninfe e iddie greche la soave castità delle Vergini cristiane⁹⁶⁴». Nel medesimo articolo della «Tribuna», d’Annunzio descrive minuziosamente anche quel *Tondo* di Botticelli raffigurante la Vergine, San Giovannino e Gesù Bambino, che poi comparirà in tre momenti tipici del *Piacere*, ed in particolare a fine romanzo quando si concretizzerà «in un *tableau vivant* intorno a Maria Ferres, quasi a sancirne il calco onomastico grazie alla replica figurativa, in vista dell’ “orribile sacrilegio” imminente⁹⁶⁵». In qualità di cronista il poeta afferma che «è impossibile esprimere a parole la pura armonia del colore, l’animazione dei corpi, la pensosa nobiltà dei volti, la fluidità delle vesti, la grazia diffusa per tutto il dipinto⁹⁶⁶».

Tale commento, unito alla visione dannunziana di un Botticelli in cui «ignude ninfe» e «caste Vergini» convivono serenamente, quasi scambiandosi i loro attributi distintivi, ci introduce

⁹⁶⁰ Gibellini 2009a, *Il Piacere, Introduzione*: II

⁹⁶¹ Tamassia Mazzarotto 1949: 388

⁹⁶² *Ibidem*

⁹⁶³ Raimondi 1976: 33

⁹⁶⁴ *Ibidem*

⁹⁶⁵ Cantelmo 1999: 11- 12

⁹⁶⁶ Tamassia Mazzarotto 1949: 389

all'atmosfera di impaziente attesa su cui *Il Piacere* si apre. «Dopo circa due anni», Elena, una delle botticelliane «ignude ninfe», sta per varcare nuovamente la soglia di palazzo Zuccari, sofisticata dimora dell'artista scrittore Andrea Sperelli. In quel momento,

«sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo. Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora di intimità. Ella aveva molt'arte nell'accumulare gran pezzi di legno su gli alari. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un po' indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava la pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata⁹⁶⁷»

Sin da questa iniziale descrizione Elena viene accostata a due Ninfe del mito con le quali lei condivide talune abilità fisiche insospettate. Il languido abbandonarsi della Danae sul tappeto e la fuga cui la Dafne si rivela al contempo pronta, diventano prefigurazione della metamorfosi attraverso cui Elena, d'improvviso, si risolverà a lasciare sia Andrea che Roma. La protagonista del *Piacere*, come ogni Ninfa, incarna l'ambiguità della natura femminile: in lei coesistono amabilmente mescolate, il «pallore d'ambra» della sensuale Danae, pronta a ricevere Giove fattosi pioggia dorata, e l'agilità di Dafne che, nel momento in cui Apollo sta per afferrarla e farla propria, si trasforma in alloro. I piedi di Elena, a rendere perfetta la similitudine, sono definiti «quasi arborei». A fare da sfondo agli incontri amorosi di Elena e Andrea, però, si stagliano delle preziose coppe di cristallo le cui rose si allargano «in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli».

La contaminazione di cui Elena è protagonista non attiene solo alla mescolanza tra aspetti sacri e profani, ma riguarda anche lo spiccato contrasto tra le sembianze di Ninfa sensuale che la ragazza manifesta, e l'immagine di forza che il suo corpo trasmette. È lei, infatti, dopo «un'ora di intimità» con Andrea, ad attizzare il fuoco usando «molle pesanti», mentre il suo corpo «sul tappeto, nell'atto un po' faticoso» mostra il movimento dei muscoli in tensione. Un'immagine questa che evoca quella della Ninfa Salmace, graziosa creatura e al contempo essere potente e determinato, in grado di imporre, anche fisicamente, la sua volontà ad Ermafrodito. «Maestro del lancio mediatico» d'Annunzio «gioca palesemente con il suo "doppio" indirizzando *Al poeta Andrea Sperelli*, come

⁹⁶⁷ *Il Piacere*: 6

fosse una persona vera, una lirica della *Chimera*⁹⁶⁸» in cui viene ribadita la stessa mescolanza di aspetti:

La creatura bella ed omicida
[...]somiigliava oscuramente
l'Essere ambiguo, il prodigioso Mito
che Leonardo amò ne la sua mente.

Ella era l'ideale Ermafrodito,
era il pensato Androgine. Lo sguardo
suscitava un affanno indefinito,

mordeva il cuore, acuto come un dardo;
senza mai tregua, né tristi né liete
sorridevano le labbra...o Leonardo,

insonne Prometèo, sottile Ermète,
bel semidio, quali Anime divine
chiudesti ne le tue Forme segrete?⁹⁶⁹

Nel momento in cui il fuoco riprende ad ardere vivacemente, Elena sembra abbandonarsi ad una «specie di follia infantile»; quindi si riveste, lasciando, però, all'amante il compito di annodarle «i nastri della scarpa ancora disciolti». Quando, più avanti nella narrazione, in casa della marchesa di Ateleta si parlerà della vendita di un prezioso oggetto nell'asta «del cardinale Immenraet⁹⁷⁰», il riferimento dei presenti sarà ad un vaso in cui è raffigurato «il troiano Anchise che scioglie un de' calzari di Venere Afrodite⁹⁷¹». La Vittoria alata di Warburg ed anche di d'Annunzio, prima di «involarsi» si «dislaccia il sandalo»; allo stesso modo Elena, quando lascia l'amante e ritorna nelle vie della città, lo fa con le scarpe saldamente allacciate. Ed è Andrea medesimo a compiere questo rito, quasi a voler suggellare con la donna un patto segreto: il passo di Elena, da quel momento in poi, dovrà ritornare ad essere quello di chi è opportuno nasconda quella sua natura di Ninfa che solo ad Andrea è dato di conoscere. Perché egli, ormai, è «avvicchiato a lei» e sente «tutto il sangue alterato come da un veleno⁹⁷²».

⁹⁶⁸ Gibellini 2009a, *Il Piacere, Introduzione*: III

⁹⁶⁹ *La Chimera*: 589–590.

⁹⁷⁰ *Il Piacere*: 58

⁹⁷¹ *Ibidem*

⁹⁷² *Ivi*: 12

Andrea, da parte sua, inaugura una figura di personaggio principale che non muterà nei suoi tratti sostanziali fino al *Forse che sì* del 1910, e che si presenta come «un tipo di artista, un raffinato sensitivo che si studia e si osserva, che sente con straordinaria acutezza il proprio rapporto con le cose e si compiace di analizzarlo, di inseguirlo nel labirinto della memoria⁹⁷³». «Con fiuto sociologico», d'Annunzio «intuisce che l'emergente borghesia non si riconosce nei pescatori di Acitrezza o in qualche grigio travet, ma si appassiona al mondo favoloso dell'aristocrazia che vede passare in carrozza e immagina in luccicanti salotti o in sontuose alcove [...] Andrea incarna dunque l'ideale dell'autore, il quale finge di condannarlo, ma, sostanzialmente privo di sensibilità *morale*, usa l'aggettivo come sinonimo di "psicologico", parola-chiave della modernità⁹⁷⁴». Ed ancora «"Sperelli c'est moi", avrebbe potuto dire lo scrittore, allora prudentemente riparato dallo schermo dell'asserito "studio", con cui prendeva o fingeva di prendere le distanze dal personaggio, innegabilmente autobiografico⁹⁷⁵».

Il protagonista del *Piacere* viene introdotto nella narrazione come un giovane non solo «viziato», ma «effeminato» che ha «in sé qualche cosa di Don Giovanni e di Cherubino: che sa essere l'uomo d'una notte erculea e l'amante timido, candido, quasi verginale⁹⁷⁶». Elena e Andrea, descritti entrambi con un lessico che «risente dell'iper-preziosismo del periodo romano⁹⁷⁷», presentano quindi delle caratteristiche ugualmente contaminate: lei esibisce una prestanza atletica mascolina, lui una grazia femminile. Quando, al termine dell'estenuante attesa, Andrea si ritrova di fronte ad Elena sente di desiderarla in modo ancora maggiore perché egli percepisce che nei tanti mesi trascorsi senza vederla «l'enigma quasi [...] plastico della sua bellezza» si è fatto «ancor più oscuro e attirante⁹⁷⁸». Le donne che da sempre lo interessano sono quelle di swinburneiana memoria che emanano «quasi un oscuro fascino notturno, il divino orrore della Notte⁹⁷⁹». In termini analoghi la marchesa di Ateleta parla di Elena ad Andrea prima ancora che egli la conosca; a lui la preannuncia, infatti, quale «persona *interessante*, anzi *fatale*». Sperelli, dal canto suo, si dichiara pronto a subire il fascino della donna, rispondendo ironicamente::

«- Verrò inerme, se non ti dispiace, cugina; anzi in abito di vittima. È un abito di richiamo, che porto da molte sere; inutilmente, ahimè!

- Il sacrificio è prossimo, cugino mio.

⁹⁷³ Raimondi 1976: 38

⁹⁷⁴ Gibellini 2009a, *Il Piacere*, *Introduzione*: III

⁹⁷⁵ Gibellini 2009b, *Il Fuoco*, *Introduzione*: II

⁹⁷⁶ *Il Piacere*: 14

⁹⁷⁷ Turchetta 1993: 29

⁹⁷⁸ *Il Piacere*: 24

⁹⁷⁹ *Ivi*: 40

- La vittima è pronta.⁹⁸⁰»

Il giorno seguente, quando Andrea giunge al ricevimento, rimane turbato dalla fugace visione di una donna e capisce che quella donna è “lei” ancor prima che Elena gli venga presentata; inizialmente intravede «una figura agile e svelta, quindi un’acconciatura tempestata di diamanti, un piccolo piede [...] Poi, come anch’egli saliva la scala», la vede di spalle:

«Ella saliva d’innanzi a lui, lentamente, mollemente [...] Il mantello foderato d’una pelliccia nivea come la piuma de’cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l’avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapole che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali; [...] e dalla nuca i capelli, come ravvolti in una spira, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate⁹⁸¹»

Quella di Elena altro non è se non una moderna immagine della *Nike* alata con i capelli raccolti alla “Venere di Milo”. Il mantello, di correggesca memoria per quella sua fodera di pelliccia bianca «come la piuma de’ cigni», le sta scivolando dalle spalle, scoprendo il candore di una pelle su cui Andrea intuisce non sa «quale dolce declinazione di ali». Similmente all’immagine della Danae con cui si è aperto il romanzo, anche il mantello di Elena scivolerà sotto il suo corpo disteso quando lei sarà nel *buen retiro* di Palazzo Zuccari. In una sorta di sequenza al rallentatore, cioè, possiamo immaginare una «specie di biforcazione» tra la donna e l’abito che lei indossa: il suo abito cade a terra «lasciandola nuda un attimo prima che anche la Ninfa raggiunga il suolo⁹⁸²». Il panneggio, come già nella Danae, anche per Elena svolge la funzione di panno su cui il suo corpo si abbandona e si distende; diventa, cioè, «ricetto, metaforico e metonimico, della sostanza immaginaria del desiderio⁹⁸³». La stessa metamorfosi riguarderà anche Maria nel momento in cui, dal ruolo di madre appagata, passerà a quello di donna combattuta tra opposte ragioni, per cedere, infine, al fascino di Andrea.

Al momento delle presentazioni in casa della marchesa di Ateleta, Elena si complimenta con Andrea per la sua *Favola d’Ermafrodito*; egli, dal canto suo sussurra alla duchessa frasi non dissimili da quelle che appariranno nel finto progetto di corrispondenza sulla Ninfa tra Jolles e Warburg: «Chi è? Da dove viene? Dove l’ho incontrata prima? Voglio dire, millecinquecento anni prima».

⁹⁸⁰ Ivi: 41

⁹⁸¹ Ivi: 42

⁹⁸² Didi-Huberman 2004: 19

⁹⁸³ Ivi: 21

Andrea, con più di dieci anni di anticipo sui due amici, afferma:

«- Io vi ho certo veduta, un'altra volta; non so più dove, non so più quando, ma vi ho certo veduta [...] Su per le scale, mentre vi guardavo salire, nel fondo della mia memoria si rivelava un ricordo indistinto, qualche cosa che prendeva forma seguendo il ritmo del vostro salire, come un'immagine nascente da un'aria di musica...Non sono giunto ad aver limpido il ricordo; ma quando vi siete voltata, ho sentito che il vostro profilo aveva una non dubbia rispondenza con quella immagine. Non poteva essere una divinazione; era dunque un oscuro fenomeno della memoria. Io vi ho certo veduta, un'altra volta. Chi sa! Forse in un sogno, forse in una creazione d'arte, forse anche in un diverso mondo, in una esistenza anteriore⁹⁸⁴»

Il giovane *dandy* teme che la duchessa possa ironizzare sulle sue parole; invece lei rimane «grave» ed in questo suo impenetrabile atteggiamento avvertiamo un' implicita conferma alle domande che il giovane si è posto: la ragazza viene da un mondo "altro". In lei è il trasformismo della Ninfa che si comporta con una «volubilità incomprensibile» e dalla cui bocca possono uscire le cose più maligne e frivole, ma anche quelle più profonde; quando tace, poi, la forma della sua bocca ricorda ad Andrea quella della «Medusa di Leonardo, umano fiore divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte⁹⁸⁵»:

«Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a se stessa, rimanendo fuori dal proprio mistero? [...] Egli vide Elena nell'atto di bagnare le labbra in un vino biondo come un miele liquido. Scelse tra i bicchieri quello ove il servo aveva versato un egual vino; e bevve con Elena⁹⁸⁶»

Anche nella *Chimera* il poeta immagina *Donna Clara* mentre

Con il fior de la bocca umida a bere
ella attinge il cristallo. Io lentamente
le verso a stille il vin dolce ed ardente
entro quel rosso fiore de'l piacere;

e chinato su lei, muto coppiere,
guardo le forme dilettevolmente:

⁹⁸⁴ *Il Piacere*: 44

⁹⁸⁵ *Ivi*: 47

⁹⁸⁶ *Ibidem*

la sua testa d'Ermete adolescente
e la sagliente spira de 'l bicchiere⁹⁸⁷

Andrea, per cercare di compenetrarsi con la natura di Elena, sceglie di bere dello stesso nettare attraverso il quale lei compie una delle sue metamorfosi ninfali; tale scena apre la narrazione all'episodio in cui, durante la Fiera di maggio, più uomini prendono il vino dall'incavo delle mani della donna, «incomparabili, morbide e bianche, d'una trasparenza ideale, segnate d'una trama di vene glauche appena visibile⁹⁸⁸». Si attua qui un'«erotizzazione del bere» che «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 stesso⁹⁸⁹». Ma, come afferma Calasso parlando della «conoscenza attraverso la possessione⁹⁹⁰», «se all'origine della possessione incontriamo una Ninfa – Iynx -, se le Ninfe presiedono alla possessione nella sua massima generalità, così è perché esse stesse sono l'elemento della possessione, sono quelle acque perennemente increspate e mutevoli dove improvvisamente un simulacro si staglia sovrano e soggioga la mente⁹⁹¹». «Possedere una ninfa», in definitiva, «significa esserne posseduti», ed è proprio questo che accade ai tanti protagonisti dei romanzi e delle opere teatrali dannunziane.

La dettagliata descrizione delle mani di Elena sopra proposta inoltre, al pari dell'appena citata *Medusa*, ci segnala la notevole influenza che il saggio di Pater su Leonardo riveste nel pensiero estetico dannunziano. L'attenzione alle mani femminili ritorna ripetutamente nel *Piacere*, così come nei romanzi successivi, diventando persino elemento di centrale importanza nelle *Vergini delle rocce*. D'Annunzio si sofferma in minuziose descrizioni aventi come oggetto la forma delle mani, il modo di intrecciarle o di tenerle distanti e stabilisce dei collegamenti tra taluni particolari delle mani e l'interiorità dei protagonisti. Così Andrea rievoca la similitudine tra Elena e la Danae:

«Voi, se non erro, [...] dovete avere il corpo della Danae del Correggio. Lo sento, anzi, lo veggio dalla forma delle vostre mani⁹⁹²»

Le mani di Elena, mentre lei prepara il tè, si muovono con la stessa sinuosità del suo corpo: sono leggere come farfalle, coinvolgenti come onde:

⁹⁸⁷ *La Chimera*: 491-492

⁹⁸⁸ *Il Piacere*: 53

⁹⁸⁹ Turchetta 1993: 147

⁹⁹⁰ Calasso 2005: 17

⁹⁹¹ Ivi: 31

⁹⁹² *Il Piacere*: 56

«le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi gesti, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazione di piacere e andava a blandire il senso dell'amante⁹⁹³»

Sulle mani di Maria il giovane compirà persino uno studio; il diario della donna a tal proposito riporta:

«In presenza di Francesca, m'ha chiesto se gli permettevo di fare uno studio delle mie mani. Ho consentito. Incomincerò oggi. E io sono trepidante e ansiosa, come se dovessi prestar le mie mani a una tortura sconosciuta⁹⁹⁴»

L' influenza del saggio di Pater sulla *Monna Lisa*, la *femme fatale* per eccellenza di fine secolo, non si percepisce solo dall'attenzione che d'Annunzio riserva alle mani, ma si estende al modo di sorridere e allo sguardo delle figure femminili, anch'essi elementi centrali dell'estetica pateriana. Il sorriso di Elena viene descritto «così tenue», «quasi così immateriale», non determinato 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»:

«Eran veramente gli occhi della Notte, come involuppati d'ombra, quali per una Allegoria avrebber forse immaginati il Vinci⁹⁹⁵»

Quando, il giorno seguente quel primo loro incontro, Andrea rivede Elena all'asta, lei gli appare «fredda e grave», molto distante e diversa dalla donna che gli aveva schiuso tante speranze in cuore. Un'altra metamorfosi accade durante la festa da ballo di Palazzo Farnese cui lei, Ninfa mobilissima e imprevedibile, mantiene in forse sino all'ultimo la sua presenza; infine arriva, si ferma pochi minuti, quindi si dilegua senza avvertire alcuno. L'insondabile duchessa Muti, creatura volubile e capricciosa si rivela ad Andrea «la partner ideale e ad un tempo il seducente modello femminile di un Eros libero da vincoli etici e da condizionamenti istituzionali⁹⁹⁶».

In sintonia con questa sua "instabilità" Elena, d'improvviso e senza spiegazione, lascia Andrea e Roma; tale evento, unitamente al duello in cui, per futili motivi, il giovane si fa trascinare, segnano una cesura all'interno del romanzo; il protagonista, dopo la ferita riportata, si ritira nella villa di

⁹⁹³ Ivi: 23

⁹⁹⁴ Ivi: 217

⁹⁹⁵ Ivi: 61

⁹⁹⁶ Romboli 1986: 17

Schifanoja dove «vive la sua convalescenza come una “purificazione e un rinascimento”; una sottile liturgia di sensi e d’anima presiede segretamente a questa “rinascita” nell’ “uomo nuovo”⁹⁹⁷».

È a questo punto che si inserisce la figura di Maria, l’altra donna e la donna “altra” attorno cui iniziano a ruotare le fantasie trasgressive del protagonista. Già il suo nome, Maria, fa irruzione nel romanzo come un *senhal* attraverso il quale è possibile dare una connotazione a posteriori anche al nome Elena.

«Attraverso la duplice relazione con Elena e con Maria [...] Sperelli poteva coltivare il fascino e l’angoscia del “pervertimento” dinanzi all’“enigma” della femminilità e alla sua “attirante ambivalenza”. I nomi delle due donne, così chiaramente emblematici, nascevano quasi di certo dalle pagine di Pater sulla Gioconda (“come Leda fu madre di Elena di Troia e come sant’Anna fu madre di Maria”)⁹⁹⁸». Lo Sperelli, dunque, «fonde nel suo amplesso i due archetipi femminili dell’immaginario maschile: la donna carnale e quella pura, la divoratrice *femme fatale* e la donatrice di sé, che portano non a caso i nomi dell’adultera di Troia e della regina celeste⁹⁹⁹»; da un lato, quindi, la “sterile” Elena dedita solo al proprio autocompiacimento, dall’altro Maria, la donna che l’esperienza della maternità protegge dai tentativi di seduzione messi in atto da Andrea. A tenere a bada l’attrazione che la donna prova nei confronti del giovane non è lo scrupolo di commettere adulterio, ma unicamente il suo ruolo di madre. Il marito, infatti, non appare per nulla tra i pensieri che la donna affida alle pagine del proprio diario, come non comparirà tra i pensieri delle altre donne adultere dannunziane; allo stesso modo il sentimento di gelosia che Andrea sviluppa nei confronti di Maria riguarda solamente la figura della bambina cui la madre rivolge «tutta la tenerezza dell’anima occupata da quell’unico affetto».

Quando la marchesa di Ateleta preannuncia l’arrivo di Maria a Schifanoja, la definisce «una *turris eburnea*»; Andrea, come risposta, si autodefinisce un «*vas spirituale*¹⁰⁰⁰». Il momento dell’incontro con la donna, però, procura al giovane una sensazione assai diversa da quella ipotizzata: il primo turbamento gli deriva dalla voce di lei che suscita in lui «un’impression singolare», gli ricorda «vagamente una voce conosciuta. Quale?»¹⁰⁰¹». In successive occasioni la voce di Maria tornerà ad accendere interrogativi e ricordi nella mente di Andrea perché in essa:

«di nuovo, egli riconosceva gli accenti dell’*altra*.

⁹⁹⁷ Jacomuzzi 1976: 197

⁹⁹⁸ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XXVI

⁹⁹⁹ Gibellini 2009a, *Il Piacere*, *Introduzione*: IV

¹⁰⁰⁰ *Il Piacere*: 157

¹⁰⁰¹ *Ivi*: 158

Era una voce ambigua, direi quasi bisessuale, duplice, androgenica; di due timbri. Il timbro maschile, basso e un poco velato, s'ammorbidiva, si chiariva, s'infemminiva talvolta con passaggi così armoniosi [...] Il timbro femminile appunto ricordava l'*altra*¹⁰⁰²»

Maria, inoltre, «aveva nel conversare una fluidità mirabile¹⁰⁰³»; una simile qualità riguarda anche il suo modo di muoversi che, agli occhi di Andrea, la rende donna molto diversa da quella «*turris eburnea*» di cui gli aveva parlato la cugina. Maria, infatti, all'arrivo del treno:

«discese con un atto rapido ed agile; e con un gesto pieno di grazia sollevò il velo fitto scoprendosi la bocca per baciare l'amica. Subito, per Andrea quella signora alta e ondulante sotto il mantello di viaggio e velata, di cui egli non vedeva che la bocca e il mento, ebbe una profonda seduzione. Tutto il suo essere, illuso in quei giorni da una parvenza di liberazione, era disposto ad accogliere il fascino dell'eterno "feminino". Appena smosse da un soffio di donna, le ceneri davano faville [...]La bocca della signora si aperse ad un sorriso, che sembrò misterioso poiché la lucentezza del velo nascondeva il resto della faccia¹⁰⁰⁴»

Mentre Andrea vede per la prima volta Elena in un momento in cui ella sta "salendo" le scale del palazzo della cugina, il primo incontro del giovane con Maria avviene, invece, quando lei sta "scendendo" dal treno. La donna si muove in modo «rapido ed agile», è «alta e ondulante», avvolta dal mistero del sorriso leonardesco quanto dal velo e dal mantello che la coprono; la sua essenza è tutta racchiusa in quel «soffio di donna» in grado di risvegliare all'istante le faville mai sopite della sensualità di Andrea. Il volto di lei è «ovale, forse un poco troppo allungato» e «nei lineamenti delicati» il giovane intuisce la presenza di:

«quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo [...] I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attortigliavano sulla nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa dell'Antinoo Farnese. Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo¹⁰⁰⁵»

Qualcosa nel timbro di voce della donna e in quei suoi capelli tanto fitti evoca nella mente dell'autore della *Favola di Ermafrodito* un collegamento tra il fascino di lei e quello ambiguo

¹⁰⁰² Ivi: 165

¹⁰⁰³ Ivi: 169

¹⁰⁰⁴ Ivi: 158-159

¹⁰⁰⁵ Ivi: 161

dell'androgino. Un confronto analogo era scattato durante il primo incontro di Andrea con Elena, quando egli aveva visto l'espressione della sua bocca «un po' triste come quella dell'Antinoo». Ninfa ed Ermafrodito, dunque, appaiono due figure i cui tratti sono estremamente vicini. Maria, però, a differenza di Elena, non permette a dei “non addomesticabili” caratteri naturali di prendere il sopravvento su quei doveri morali che lei avverte preponderanti nel suo ruolo di madre. Così, nel prosieguo della narrazione, al corteggiamento sempre più pressante di Andrea sembra fare da contrappeso un'accresciuta rigidità nel comportamento di Maria. Il suo muoversi leggero e fluente, infatti, viene tenuto a bada da un abbigliamento e da un modo di atteggiarsi sobrio, equilibrato, improntato alla riflessività e non all'improvvisazione cui Elena affida le sue scelte capricciose. Maria passeggia nel giardino di Schifanoja indossando

«un abito d'uno strano color ruggine, d'un colore 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 Rossetti¹⁰⁰⁶»

Oltre al colore autunnale che ci ricorda qualcosa della Foscarina, l'abito di Maria richiama la compostezza di quello che d'Annunzio ammirerà nella Demetra del bassorilievo di Eleusi; in esso il peplo della dea presenta «pieghe diritte e simmetriche», mentre quello della figlia Persefone ha le pieghe «più varie e mosse». In modo simile l'abito di Maria:

«componvasi di molte pieghe, diritte e regolari, che si partivano di sotto il braccio. Un largo nastro verdemare, del pallore d'una turchese malata, formava la cintura e cadeva con un sole grande cappio giù pel fianco. Le maniche ampie, molli, in fittissime pieghe all'appiccatura, si restringevano intorno i polsi. Un altro nastro verdemare, ma sottile, cingeva il collo, annodato a sinistra con un piccolo cappio. Un nastro anche uguale legava l'estremità della prodigiosa treccia [...] – Aspettiamo Delfina – ella disse. – Poi andremo fino al cancello della Cibele. Volete? ¹⁰⁰⁷»

Ben tre sono i lacci che sembrano “trattenere” Maria, avvolta in un abito del tutto diverso dalla pelliccia di Elena che, nel suo svolazzare, le stava scivolando via, lasciando nude le sue spalle. Il laccio cui Maria si sente più strettamente annodata, però, si manifesta nelle parole «Aspettiamo Delfina» con le quali lei si rivolge a Andrea: solamente quando la bambina l'avrà raggiunta, la madre si sentirà libera di proseguire la passeggiata. I mutamenti improvvisi, la volubilità, Maria ormai li ha dovuti lasciare in eredità alla sua bambina; è lei che ora corre «come una

¹⁰⁰⁶ Ivi: 171

¹⁰⁰⁷ *Ibidem.*

gazzelletta¹⁰⁰⁸», discende «rapidamente¹⁰⁰⁹», scappa, si nasconde, può cadere. Mentre raggiunge la madre, ella, in un vortice di vitalità:

«discendeva rapidamente, seguita dalla sua governante. Invisibile giù per le scale, riappariva su i terrazzi ch'ella attraversava correndo. I capelli disciolti le ondeggiavano per le spalle, nel vento della corsa, sotto una larga paglia coronata di papaveri [...]

Era una creatura fragile e vibrante come uno strumento formato di materie sensibili [...]»¹⁰¹⁰

Nel suo diario Maria annota «sempre mia figlia mi conforta; e mi guarisce da ogni febbre come un balsamo sublime¹⁰¹¹». La maternità assume per Maria la funzione di una sorta di scudo protettivo contro ogni impulso di abbandono alla passione. Anche nei momenti in cui il richiamo dei sensi diventa più prepotente, Maria si impegna in uno «sforzo sovrumano»; il nome di Delfina, allora, le sale alle labbra e le fa nascere «l'impeto folle di correre a lei, di fuggire,¹⁰¹²», di salvarsi. Questo è, infatti, quanto le accade un giorno, in cui lei si sente chiamare da Andrea con un «tremito» nella voce che la turba nel più profondo. In quel 25 settembre la donna annota nel suo diario:

«Eravamo nel viale delle fontane. Io ascoltavo le acque. Non ho visto più nulla; non ho udito più nulla; m'è parso che tutte le cose si allontanassero e che il suolo si affondasse e che si dileguasse con loro la mia vita¹⁰¹³»

Accanto all'acqua il richiamo alla vita ninfale si fa più intenso ma, fino a quando lei si trattiene nel rifugio protetto di Schifanoja, la priorità del suo ruolo di madre non viene messa in serio pericolo dalle lusinghe di Andrea. La situazione muta quando anche Maria si trasferisce nella capitale; qui, non solo lei non riesce più a resistere alla passione per il giovane, ma neppure riesce a sottrarsi ad un rapporto di umiliante contaminazione tra la propria persona e quella di Elena.

Quando, quella «mattina del 30 dicembre, nella via dei Condotti, inaspettatamente¹⁰¹⁴» dopo quasi due anni Andrea incontra Elena Muti, è invaso da una «commozione inesprimibile». Il giovane ricco, viziato, inconcludente, appare un po' il Frédéric Moreau dannunziano, con quella «sua “anima camaleontica, mutabile, fluida, virtuale” di “delicato istrione” e con la “estrema impressionabilità del suo sistema nervoso cerebrale”»; egli, pur abbandonandosi «al “crudele gioco distruttore” dell' “analisi” e alle “fantasmagorie molli e fuggevoli” di una coscienza priva di centro

¹⁰⁰⁸ Ivi: 172

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*

¹⁰¹⁰ *Ibidem*

¹⁰¹¹ Ivi: 201

¹⁰¹² Ivi: 205

¹⁰¹³ Ivi: 203

¹⁰¹⁴ Ivi: 253

perché non unificata dal “volere”¹⁰¹⁵», pare ritrovare nel sentimento per Elena il filo per uscire dal labirinto dei suoi tanti inutili propositi. Le “figlie della Necessità” sembrano riprendere il governo della sua vita, e indirizzarne la trama secondo un, seppur sfilacciato, ma ancora esistente ordito. Andrea vorrebbe seguire quel filo che lo riporti e gli riporti la sua Mme Arnoux, la duchessa Elena Muti, ora Heathfield, sposa del marchese di Mount Edgumbe e conte di Bradford. Elena, però, non la pensa allo stesso modo e, nelle rare occasioni in cui sembrerà riavvicinarsi ad Andrea sarà unicamente per illuderlo con un perfido gioco di lusinghe non mantenute.

È Flaubert l'autore che per primo «toglie alla narrazione il privilegio del passato remoto, priva di ambizione i personaggi», ma soprattutto «scioglie il romanzo dal vincolo che lo teneva asservito al principio, di origine teatrale, dell'intreccio aristotelico¹⁰¹⁶». Da questa «crisi del senso della fine¹⁰¹⁷», nasce, secondo Kermode, il romanzo moderno: il patto tradizionale con il lettore viene infranto attraverso la sospensione dello svolgimento. In modo simile e «pur non ammettendolo esplicitamente, anzi negandolo, D'Annunzio proiettava in Andrea Sperelli almeno le sue aspirazioni e coglieva nella sua creatura la malattia della volontà e il *dangereux esprit d'analyse* (Bourget) che erano dei tempi. Ne scaturiva un uomo dalla coscienza priva di centro, che anteponeva il senso estetico a quello morale e che si diletta nelle possibilità combinatorie delle associazioni mentali¹⁰¹⁸».

Vent'anni di differenza intercorrono tra l'*Educazione sentimentale* e il *Piacere*, un periodo assai lungo, che non è passato senza lasciare sostanziali tracce di cambiamento nelle figure dei protagonisti. «Nella mente di Andrea, infatti, l'immagine femminile di riferimento ha dovuto, in qualche modo, scindersi in due per ritrovare la sua interezza. La Mme Arnoux di Frédéric non può più esistere se non attraverso il *collage* di due immagini di donna che, nella mente di Andrea:

«si sovrapponevano, si confondevano, si distruggevano a vicenda, senza ch'egli potesse giungere a separarle, senza ch'egli potesse giungere a definire il suo sentimento verso l'una, il suo sentimento verso l'altra [...] Non gli sfuggiva un leggero cambiamento dell'attitudine di Donna Maria verso di lui; e credeva sentire lo sguardo di Elena assiduo e fisso; e non giungeva a trovare un modo di contenersi, non sapeva se dovesse accompagnar Donna Maria nell'uscire dalla sala o se dovesse avvicinarsi a Elena, né sapeva se quel caso gli avrebbe giovato o nociuto presso l'una e l'altra¹⁰¹⁹»

¹⁰¹⁵ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XXV

¹⁰¹⁶ Pietromarchi 2008: 12-13

¹⁰¹⁷ Kermode 1972: 35

¹⁰¹⁸ Oliva 1995, *Il Piacere*, *Introduzione*: IX

¹⁰¹⁹ *Il Piacere*: 284-5

«La via di una duplice conquista» non sembra ad Andrea così difficile grazie ad alcuni tratti che egli avverte accomunare le due donne; innanzitutto, per il giovane si tratterebbe di «convertire in amanti due sorelle¹⁰²⁰»; inoltre, persino certi accenti nelle loro voci gli paiono assomigliarsi. Il giovane spinge le sue fantasie fino a vaneggiare sulla possibilità di «fondere le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perché ideale...¹⁰²¹».

La passione tra Elena e Andrea, però, si alimenta di una «perfetta intesa intellettuale e di una vasta sintonia culturale, che consentono ad entrambi la sublimazione raffinata, edonistica ed estetizzante del rapporto carnale[...] Dal canto suo, anche Maria Ferres è culturalmente, oltre che socialmente, all'altezza di Elena: ma la sua relazione con Andrea è fallimentare per una sostanziale asimmetria di codici, che porterà i due amanti a farsi reciprocamente carnefice e vittima¹⁰²²».

Il momento della conquista fisica di Maria è preceduto da talune descrizioni che riguardano il suo mutato modo di muoversi e di vestire, che si allontana sempre più da quello compassato di madre. Quando la donna abbandona «la sala del concerto», ad esempio, indossa:

«Un mantello di velluto, d'un color cupo di piombo, orlato d'una larga zona di *chinchilla*, le copriva tutta la persona [...] Nell'uscire, ella camminava con sovrana eleganza, mentre qualcuna delle signore volgevasi a guardarla. E per la prima volta Andrea vide in lei, nella donna spirituale, nella pura madonna senese, la dama di mondo¹⁰²³»

Successivamente, nel salone della contessa Starnina, Maria avverte «un indefinibile brivido» quando percepisce «su le sue spalle e su le sue braccia scoperte lo sguardo di Andrea». In quell'occasione egli, per la prima volta:

«la vedeva in abito da sera. Egli di lei conosceva soltanto il volto e le mani: ora, le spalle gli parvero di squisita forma ed anche le braccia, sebbene forse un po' magre.

Era ella vestita d'un broccato color d'avorio, misto di zibellino. Una sottile striscia di zibellino correva intorno la scollatura, dando alla carne una indescrivibile finezza; e la linea delle spalle dall'appiccatura del collo agli omeri cadeva giù alquanto, aveva quella cadente grazia che è un segno d'aristocrazia fisica divenuto ormai rarissimo. Su i capelli copiosi, disposti in quella foggia che predilesse pe' suoi busti il Verrocchio, non splendeva né una gemma né un fiore.

[...] – E' la prima volta che noi ci vediamo “nel mondo” – le disse – Mi date un guanto, per memoria?¹⁰²⁴»

¹⁰²⁰ Ivi: 286

¹⁰²¹ *Ibidem*

¹⁰²² Cantelmo 1999: 17

¹⁰²³ *Il Piacere*: 285

¹⁰²⁴ Ivi: 299-300

Quando, in seguito ad un appuntamento misterioso datogli a mezzo di un biglietto firmato «A stranger», Andrea «in una notte di luna e di neve» si trova davanti a Palazzo Barberini in attesa della misteriosa amante autrice del messaggio, si rende conto di non sapere «quale delle due donne avrebbe preferito in quello scenario fantastico». I pensieri su Elena e Maria si incrociano e si confondono e la contaminazione tra sacro e profano raggiunge l'apice quando l'immagine di Maria diventa preponderante; questa «contaminazione di sacro e di profano» è «quasi d'obbligo nel clima decadente per cui alcova e altare confondono le parti e l'atto sessuale può consumarsi in fervore sacro¹⁰²⁵». In tale contesto, e in perfetta sintonia con le cose che la circondano, alla donna «compete l'azione sacerdotale¹⁰²⁶». Infatti:

«Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella¹⁰²⁷»

Questo scenario di attesa richiama alla memoria nuovamente qualcosa di flaubertiano ma, se i due personaggi di Frédéric e di Andrea presentano l'analoga caratteristica di rimettere le proprie decisioni ai capricci del caso, un parallelismo di comportamento non si può tracciare tra le donne dell'*Educazione sentimentale* e quelle del *Piacere*. Quando Frédéric, infatti, dopo aver trascorso l'intero pomeriggio nell'inutile attesa di Mme Arnoux, si troverà a vagabondare sotto la casa della Marescialla, lei non gli negherà la sua compagnia e il suo affetto. Andrea, in modo simile, scaduta l'ora dell'appuntamento con Elena, passerà con la sua carrozza «d'innanzi alla porta di Maria Ferres, ch'era chiusa» e a lui non rimarrà che gettare «il mazzo delle rose bianche su la neve, come un omaggio¹⁰²⁸». Nessuna delle due donne si prenderà cura di lui perché egli è stato confinato in uno scacco che non presenta via d'uscita; la sua posizione è enormemente più complicata e confusa rispetto a quella di Frédéric. Il protagonista dell'*Educazione*, in definitiva, segue un vacillante, ma unico filo che lo conduce a Mme Arnoux, e su chi la Marescialla rappresenti per lui, non esistono dubbi. Nel *Piacere* Maria richiama taluni caratteri di Mme Arnoux, ma il personaggio cardine della narrazione è Elena, la cui volubilità non ha nulla a che vedere con quella di un personaggio leggero ed ingenuo come quello della Marescialla.

E' il «thinking body» di Elena a fare la differenza e a coinvolgere spietatamente anche Maria in quel sacrificio al quale Andrea, in apertura di romanzo, si era dichiarato pronto. Maria infatti, dopo tante lacerazioni interiori, compie l'ultima visita al *buen retiro* di palazzo Zuccari:

¹⁰²⁵ Jacomuzzi 1976: 213

¹⁰²⁶ *Ibidem*

¹⁰²⁷ *Il Piacere*: 303

¹⁰²⁸ *Ivi*: 308

«traversò la piazza, entrò nel viale alberato. Sul suo capo, a intervalli, lungo la muraglia, il soffio languido dello scirocco suscitava negli alberi verdi un murmure. Nel tepore umido dell'aria fluivano rare onde di profumo e svanivano. Le nuvole parevano più basse; certi stormi di rondini quasi radevano il suolo. Eppure, in quella snervante gravezza era qualche cosa di molle che ammoliva il cuor passionato della senese¹⁰²⁹»

L'immagine del «soffio languido dello scirocco» in cui, per la prima e unica volta nel romanzo, appaiono «certi stormi di rondini» che «quasi radevano il suolo» preannuncia che qualcosa di irreparabile sta per accadere. Maria raggiunge la dimora di Andrea; egli la fa sedere, si inginocchia ai suoi piedi e mentre la bacia sente «su le labbra palpitare rapidamente i lunghi cigli di lei, a similitudine di un'ala irrequieta»; questa sensazione gli riporta ancora una volta «l'immagine dell'*altra*¹⁰³⁰» e, «nella sua voluttà profanatrice, Andrea possiede Maria mentre è preda di Elena, contraddicendo il proprio principio *habere non haberi* e condannandosi, Don Giovanni e Narciso, alla frustrazione e alla solitudine¹⁰³¹». «Carnefice di Maria», Andrea è al contempo «vittima del fantasma di Elena¹⁰³²», della *Dancer* dal «thinking body» che egli sa già pronta ad inventare la sua danza per un altro uomo. Lo sa perché l'amico Galeazzo gli ha confidato che Elena «per la prima volta» quel giorno sarebbe salita a casa sua.

¹⁰²⁹ Ivi: 327

¹⁰³⁰ Ivi: 333

¹⁰³¹ Gibellini 2009a, *Il Piacere, Introduzione: IV*

¹⁰³² *Ibidem*

1.2 *L'Innocente*

«L'etica della compassione [...] ispirata dai grandi russi, - se non, comunque mediata, da Schopenhauer¹⁰³³» si pone quale motivo centrale dell'*Innocente*, romanzo che senza tregua appare impegnato nell'analisi dell'insondabile personalità di Giuliana; è il narratore autobiografico onnisciente Tullio Hermil a fornircene le coordinate, che egli rielabora secondo il suo punto di vista. Ne scaturisce un ritratto di Giuliana moglie dolce e remissiva, ma anche donna e madre determinata, piena di dignità, che ha ben chiaro lo scopo per cui valga la pena lottare al di sopra di tutto il resto e che, contro il volere del marito, sa perseguire tale scopo sopportando fino in fondo le conseguenze della sua scelta.

A proposito della duplicità della figura di Giuliana, va precisato come essa non attenga al piano comportamentale: non esiste, cioè, una Giuliana che fornisce una versione apparente di sé, ed una da cui emerge, invece, il suo essere più autentico. Il punto che la rende una donna dannunziana sta nel suo essere una figura intrinsecamente ambigua che, al pari delle altre donne dei romanzi dello scrittore, si pone come forza in grado di determinare i pensieri e le azioni del personaggio maschile con cui interagisce. È in tale spazio di ambiguità che ci mettiamo sulle tracce della natura ninfa di Giuliana, figura femminile in cui come sempre d'Annunzio proietta molto della propria vicenda biografica in quanto «non c'è pagina dell'*Innocente* che non rinvii all'intesa amorosa con Barbara¹⁰³⁴».

L'Innocente, rispetto al *Piacere*, «si rivela un libro costruito sullo sfondo di un giro più ampio di relazioni intersoggettive, soprattutto di relazioni definite e regolate, fatte di convivenza matrimoniale e di rapporti di famiglia¹⁰³⁵». In d'Annunzio, però, mai nessuna relazione amorosa sembra poter scaturire, e soprattutto trovare sufficienti stimoli per proseguire con slancio, in una situazione di consolidata "normalità": nel caso di Giuliana accade infatti che, dopo la nascita delle due figlie, lei perda progressivamente qualunque attrattiva agli occhi del marito. Egli, credendosi uno «spirito raro», «di abuso in abuso» giunge a riconquistare la sua «primitiva libertà col consenso di Giuliana» che per lui, da quel momento in poi, doveva essere come una «sorella», come la sua «migliore amica». Giuliana, da parte sua, non mendica nulla e «sdegnosa di mescolanze», rinuncia «ad ogni carezza, a qualunque abbandono¹⁰³⁶» con il marito:

¹⁰³³ Hinterhäuser 1968: 440

¹⁰³⁴ Andreoli 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Note all'Innocente*: 1248

¹⁰³⁵ Romboli 1986: 33

¹⁰³⁶ *L'Innocente*: 362 - 363

«In realtà, la nuova vita, non più coniugale, ma fraterna, si basava tutta su un presupposto: su l'assoluta abnegazione della *sorella*¹⁰³⁷»

Quel conflitto tra “amante” e sorella” in atto nel *Piacere*, pare qui definitivamente risolto: «l'opposizione è accettata quindi come insuperabile¹⁰³⁸» e gli unici casuali attimi in cui Tullio si ritrova a guardare alla moglie anche quale donna si verificano quando lei, in rari istanti di vivacità, gli rammenta «la Giuliana d'un tempo», «eccitata com'era, vivace, giovane¹⁰³⁹». L'immagine della donna-madre che antepone alla propria libertà l'autocontrollo che lo stesso ruolo di madre le impone, perde ogni fascino agli occhi dei personaggi maschili dannunziani. Anche per l'Andrea del *Piacere*, Maria, mentre si occupa e si preoccupa della figlia Delfina, rappresenta una desiderabile creatura “spirituale” che, nel momento in cui varca la soglia del *buen retiro* di palazzo Zuccari, non solo è destinata a ripetere taluni rituali erotici interpretati da Elena, ma viene addirittura chiamata con il nome di lei. Nell'*Innocente*, dietro l'apparente normalità di un uomo che tenta di riconquistare la moglie, la situazione si presenta ancor più complessa e viziata. Quando Tullio, infatti, capisce di sentirsi nuovamente attratto da Giuliana, ad affascinarlo non è la donna di sempre, ma una Giuliana “altra” e “nuova”, resa tale ai suoi occhi dal sospetto del tradimento. L'adulterio implica, come già per Maria, una messa in ombra del ruolo di madre, condizione necessaria affinché istintualità e passione possano riguadagnare il ruolo di primo piano nel pensiero femminile.

Ci sembra questo il punto chiave su cui riflettere per comprendere come il concetto di “sterilità” della donna dannunziana possa venir esteso anche alle uniche tre donne-madri protagoniste dei romanzi. Già abbiamo incontrato la figura di Maria nel *Piacere*, ci stiamo ora occupando di Giuliana e, di seguito, prenderemo brevemente in esame la Ginevra del *Giovanni Episcopo*, figura «madre di parto e di voler» molto peggio che «matrigna».

Si tratta di tre figure femminili che, pur con gradazioni e modalità diverse, giungono all'adulterio. È “l'impulso al tradimento” lo spartiacque che restituisce alla “fertile” donna-madre dannunziana una sorta di condizione di “sterilità” che dal corpo sembra migrare alla mente, distogliendola così dal ruolo materno. Quando, in seguito all'attrazione che la donna-madre prova per un uomo diverso dal marito, questo processo di cambiamento prende avvio, non solo «i pensieri che l'anima schiude novella», ma anche l'aspetto fisico della donna, subisce una metamorfosi. D'Annunzio, cioè, sembra voler concedere alla donna che ormai indossa il rigido e compassato peplo “alla Demetra”, l'emozione di poter infilare ancora il movimentato abito “alla Kore”; in questo passaggio di stato la donna, ritornando quasi ad una nuova giovinezza, pare recuperare quegli attributi ninfali che alle

¹⁰³⁷ Ivi: 364

¹⁰³⁸ Romboli 1986: 35

¹⁰³⁹ *L'Innocente*: 381

fanciulle sono dati per dono di natura, e perduti i quali, l'uomo dannunziano non si sente sollecitato ad alcun coinvolgimento sensuale nei confronti della donna.

I protagonisti maschili dei romanzi dannunziani manifestano stima nei confronti della figura della donna-madre, si dimostrano consapevoli del fondamentale ruolo che l'esperienza della maternità riveste nella vita femminile e si sentono in qualche modo gelosi e defraudati delle attenzioni che la donna sottrae loro per farle convergere sul figlio. Tale condizione di madre si traduce nella difficoltà a far corrispondere la donna ai tentativi di seduzione maschile, che risultano per questo complessi e, sia con Maria sia con Giuliana, sembrano contemplare due momenti: nel primo l'uomo, al di là della compostezza e dell'equilibrio che la donna in quanto madre vuole dimostrare, intuisce la sua essenza più ninfale, movimentata, sotterranea; in quello successivo egli vive il contrasto tra speranza e sconforto in attesa che la donna operi una scelta tra "egoismo e dedizione", tra il tornare ad essere Ninfa o il continuare con il suo ruolo di madre.

Esaminando l'evoluzione del rapporto uomo-donna, vediamo come nel *Piacere* Andrea conservi la consapevolezza del fatto che la sua donna ideale possa derivare solo dalla "fusione" tra Elena e Maria, tra la Ninfa parte oscura e la Ninfa parte luminosa; solo dall'unione di entrambe, infatti, potrà scaturire la figura femminile del suo desiderio, quella in cui profano e sacro, disinibizione dell'amante e spiritualità della madre, coesistano. Per il Tullio dell' *Innocente*, invece, la complessa figura femminile di riferimento diventa una sola, Giuliana, moglie e madre esemplare, ma anche donna che, dopo aver tradito e grazie al fatto di aver tradito, ritorna estremamente desiderabile ai suoi occhi. La contaminazione riguardante la figura di Giuliana raggiunge il grado massimo poi nella nuova maternità che sta crescendo in lei, e nella quale Tullio sa di non avere parte. Per quanto riguarda, infine, la Ginevra del *Giovanni Episcopo*, lei incarna il tipo di donna dominata dall'istinto, cui neppure la maternità riesce a porre un freno. Alla nascita del bambino, infatti, «seguono dieci anni di martirio in cui la casa diventa un lupanare»; in questo caso, è la figura paterna ad assumere, senza successo, le veci di quella materna. Va sottolineato, inoltre, come il *Piacere*, l' *Innocente*, il *Giovanni Episcopo* costituiscano i primi romanzi di d'Annunzio e come essi siano stati scritti tra il 1889 e il 1892, in un tempo quindi assai concentrato; nei romanzi successivi, la cui pubblicazione, molto più diluita nel tempo, è compresa tra il 1894 del *Trionfo della morte* e il 1913 della *Leda senza cigno*, nessuna protagonista, neppure l'autunnale Foscarina, sarà madre "effettiva". Per ciascuna di queste successive figure femminili, però, "sterilità" e "maternità" costituiranno le tematiche attorno cui ruoterà l'essenza più tormentata del pensiero di ognuna; tale contrastato dilemma si porrà anche al centro delle riflessioni attraverso cui i protagonisti maschili instaureranno il rapporto erotico-amoroso con la controparte femminile.

Per quanto riguarda l'*Innocente*, il primo sentore dell'imminente dramma risale ad un giorno in cui, «da una stanza lontana», Tullio ode la moglie cantare «l'aria di Orfeo: *Che farò senza Euridice?*...¹⁰⁴⁰». Da un tempo incredibilmente lungo non accadeva che Giuliana cantasse ed egli rimane disorientato da quell'evento; il protagonista non introduce alcuna considerazione rispetto al pezzo che la moglie sta cantando, ma solo rispetto al fatto che lei, cantando, dimostri una serenità interiore che egli non riesce a spiegarsi. Proprio attraverso l'immagine di Euridice, però, l'intreccio viene chiarito in modo lampante: la moglie ninfa Euridice sta aspettando che il suo Orfeo la venga a liberare dal quell'Ade in cui il comportamento di Tullio l'ha relegata.

Tullio, da parte sua, in quel momento prova un profondo senso di impaccio:

«Non riesco a dissipare la mia confusione, a riconquistare la mia franchezza. Sentivo che ogni intimità fra noi due era caduta. Ella mi pareva *un'altra donna*. E intanto l' *aria* di Orfeo mi ondeggiava ancora su l'anima, m'inquietava ancora¹⁰⁴¹ »

Mentre la moglie si sta preparando per uscire, Tullio tiene a freno le domande che vorrebbe rivolgerle, ma continua a «guardarla attento»:

«Ella mi riapparve quale era in realtà: una giovine signora elegantissima, una dolce e nobile figura, piena di finezze fisiche, e illuminata da intense espressioni spirituali; una signora adorabile, insomma, che avrebbe potuto essere un'amante deliziosa per la carne e per lo spirito¹⁰⁴²»

La scintilla che riaccende il desiderio dell'uomo, viene provocata da qualcosa di esterno al fascino di lei; dipende, cioè, dal timore che l'inattesa manifestazione di gioia della “nuova” Giuliana derivi da qualcosa di estraneo al suo ruolo di “sorella” e di madre. Molti dubbi in tal senso assalgono Tullio, aggravati dal fatto che egli si ritiene un “conoscitore” di donne:

«Non è capace di mentire? Ah, ah, ah! Una donna!...Che ne sai tu? Una donna è capace di tutto. Ricordatene. Qualche volta un gran manto eroico è servito a nascondere una mezza dozzina di amanti¹⁰⁴³»

Rovistando sullo scrittoio di Giuliana, egli trova poi un libro che lo scrittore Filippo Arborio le ha regalato; nella prima di copertina, Tullio legge una dedica in cui l'autore chiama Giuliana “TVRRIS

¹⁰⁴⁰ Ivi: 396

¹⁰⁴¹ Ivi: 397

¹⁰⁴² Ivi: 398

¹⁰⁴³ Ivi: 399

EBURNEA”, lo stesso appellativo con il quale la marchesa di Ateleta aveva definito Maria nel *Piacere*, ironico *senhal* per il lettore che già conosce la capitolazione della donna al fascino di Andrea.

In relazione alla figura di Giuliana, «il nucleo tematico del “pallore”» quale allusione certo alla malattia, ma non meno alla purezza che da lei sembra emanare, assume nel romanzo «lo sviluppo anforico e allusivo di un grande *Leitmotiv*¹⁰⁴⁴». Infatti, sin dalla «cellula iniziale dell’introduzione», si susseguono espressioni quali: «”pallida come la sua camicia”», che poi si trasformano e si ramificano «nel meandro delle varianti associative o metonimiche: “pallida come il suo guanciale”, “le sue mani posavano sul lenzuolo, prona, così pallide”, “un pallore più animato, più fresco”, “quella tempia pallida come un’ostia”, “il pallore cadaverico”, “i pallori subitanei”, “quella fronte pallida come il lenzuolo, tenue e pura come una particola”, “quella creatura così fragile, così pallida, così malata”¹⁰⁴⁵». Eppure persino Giuliana, la *turris eburnea*, «si trasforma, diventando un’*altra donna*, cedendo alle attenzioni di Filippo Arborio¹⁰⁴⁶». Perché «anche Giuliana, “l’Unica”, la “sposa ideale”, “la creatura superiore, impeccabile, degna di tutta l’adorazione” appare poi, alla prova dei fatti, non diversa da “quelle femmine calde che i villani sforzano dietro le siepi, su l’erba in tempo di foia” e la sua immagine morale decade, orribilmente deturpata come il suo fisico deformato dall’incipiente maternità¹⁰⁴⁷».

Dopo la scoperta del libro di Filippo Arborio, Tullio «perde la pace»; accade così che anche la passione «avvelenatrice» che da tempo lo legava a Teresa Raffo giunga presto al suo epilogo e Tullio decida di ristabilirsi definitivamente a casa. Da tale momento in poi, egli avverte una crescente attrazione nei confronti della moglie anche se, con altrettanta forza, l’uomo sente che «qualche cosa, inconoscibile» la continua a mantenere distante da lui.

Con il trasferimento nella casa di campagna, inizia per la famiglia un periodo di serenità; la stagione è quella primaverile che regala molteplici occasioni da trascorrere all’aria aperta. E’ al termine di una passeggiata, che Tullio vede camminare Giuliana verso di lui:

«Un piede, su cui si premeva il peso del corpo, avanzava l’estremità della veste, mostrando un po’ della calza cinerina e la babbuccia brillante. Tutta la figura, in quell’attitudine, in quella luce, aveva una straordinaria forza di seduzione. [...]. Allora fu che, d’improvviso, come per una rivelazione fulminea, io rividi in lei la donna desiderabile e nel mio sangue si riaccessero il ricordo e il desiderio delle carezze¹⁰⁴⁸»

¹⁰⁴⁴ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XXXIV

¹⁰⁴⁵ Ivi: XXXIV-XXXV

¹⁰⁴⁶ Romboli 1986: 37

¹⁰⁴⁷ Papini 2005: 226

¹⁰⁴⁸ *L’Innocente*: 420

Anche per Tullio in quel momento si verifica qualcosa di analogo a quanto abbiamo messo in luce a proposito della prima impressione che Elena e Maria producono nella fantasia di Andrea. Infatti, l'incontro del giovane con ciascuna delle due donne avviene mentre sono "in movimento" e Tullio, per la prima volta, "rivede" la moglie quel giorno in cui lei sta uscendo per andare da Filippo Arborio e la "rivede" nuovamente ora, nell'immagine sopra evocata; in tutti e due i casi, ad attirarlo è sempre l'immagine della Ninfa "in fuga". Poco dopo, un nuovo turbamento invade Tullio quando a dondolare leggermente al vento è una ciocca «scura, un po' limonata» dei capelli di Giuliana «ove anzi qualche filo alla luce diveniva oro su quella tempia pallida come un'ostia¹⁰⁴⁹». La passione dell'uomo accelera il suo ritmo e insinua in lui il crescente desiderio di ricondurre la moglie a Villalilla, il luogo che li ha visti giovani sposi; ricordiamo in tal senso come tra i significati di *Nympha* ci sia anche quello di "fanciulla pronta per alle nozze". La scelta del ritorno in campagna, inoltre, ha il significato di un'aspirazione del protagonista «alla sanità e bontà della vita¹⁰⁵⁰» in contrapposizione al degrado morale al quale si era lasciato andare nel periodo trascorso in città. Tullio immagina proprio il momento in cui Giuliana rientrerà nella loro stanza nuziale accompagnata da un frastuono di rondini che «passano e ripassano con un gran garrire assordante¹⁰⁵¹»; quando l'immagine si sposta poi all'interno della casa, all'uomo rimane solo «il rumore delle sue vene. Tutto il resto è silenzio; pare che rondini non garriscano più¹⁰⁵²». In una mattina calda di aprile Tullio e Giuliana raggiungono realmente la villa e nel giardino silenzioso, inondato di fiori e di profumi:

«non si udiva se non il garrire delle rondini. La casa appena s'intravedeva tra i coni dei cipressi, e le rondini vi accorrevano innumerevoli come le api all'alveare¹⁰⁵³»

Rondini ed api vengono qui associate da d'Annunzio in un innovativo rapporto di similitudine. E questo avviene proprio nel momento in cui ad attrarre Tullio è la Ninfa che Giuliana era stata a Villalilla; è quella stessa immagine di giovinezza che egli desidera far rinascere in quel giardino percorso dai voli e dal tessere incessante delle rondini-api. Lui, «timido, come un amante», le chiede, infatti:

« - Che pensi?

¹⁰⁴⁹ Ivi: 421

¹⁰⁵⁰ Bárberi Squarotti 2005: 46

¹⁰⁵¹ *L'Innocente*: 435

¹⁰⁵² *Ibidem*

¹⁰⁵³ Ivi: 438

- Penso che non avremmo mai dovuto partire di qui...
- E' vero, Giuliana.

Le rondini talvolta quasi ci rasentavano, con un grido, rapide e rilucenti come strali pennuti¹⁰⁵⁴»

Si tratta ora di un tipo di volo già molto diverso da quello gioioso che riportava al nido le rondini-
api; di un volo reso cupo da qualcosa di violento e denso di presagi, che ricorda quello narrato
nell'episodio di Hermia e della femmina di cane Timbra nel *Libro segreto*.

Infatti, mentre Tullio parla amorevolmente a Giuliana del loro passato, cercando il suo perdono e
pregandola di dargli una speranza per un nuovo futuro insieme:

«Ella camminava con estrema lentezza, senza più guardare d'innanzi a sé, a capo chino, troppo
bianca. Una piccola contrattura dolorosa le appariva di quando in quando all'angolo della bocca.
E poiché ella taceva, incominciò a muoversi in fondo a me un'inquietudine vaga. Un senso vago
di oppressione incominciò a venirmi da quel sole, da quei fiori, dai gridi di quelle rondini, da tutto
quel riso, troppo aperto, della primavera trionfante¹⁰⁵⁵»

Proprio in analogia allo scendere e risalire ansioso delle rondini, però, a questo momento di distacco
ne segue uno in cui il dialogo inizia ad assumere un tono più intimo e caldo; anche la consueta
dolcezza senza slanci di Giuliana lascia il posto ad una crescente sensualità fino a quando «posseduti
entrambi da una specie di delirio¹⁰⁵⁶», i due non si dirigono insieme verso quella casa che, «come un
sogno stava d'innanzi» a loro. Prima che essi aprano la porta, ancora chiusa a chiave, una lunga
digressione descrittiva avente ad oggetto il lavoro incessante delle rondini (ripresa anche nella
pagina iniziale del *Libro segreto*¹⁰⁵⁷ quando d'Annunzio descrive la propria casa natale) viene ad
interrompere la narrazione e l'ingresso nella casa:

«Su la facciata rustica, per tutte le cornici, per tutte le sporgenze, lungo il gocciolatoio, sopra gli
architravi, sotto i davanzali delle finestre, sotto le lastre dei balconi, tra le mensole, tra le bugne,
dovunque le rondini avevano nidificato. I nidi di creta innumerevoli, vecchi e nuovi, agglomerati
come le cellette di un alveare, lasciavano pochi intervalli liberi. Su quegli intervalli e su le stecche
delle persiane e su i ferri delle ringhiere gli escrementi biancheggiavano come spruzzi di calcina.
Benché chiusa e disabitata, la casa viveva. Viveva d'una vita irrequieta, allegra e tenera. Le
rondini fedeli l'avvolgevano dei loro voli, dei loro gridi, dei loro luccichii, di tutte le loro grazie e
di tutte le loro tenerezze senza posa. Mentre gli stormi s'inseguivano per l'aria in caccia con la

¹⁰⁵⁴ Ivi: 439

¹⁰⁵⁵ Ivi: 440

¹⁰⁵⁶ Ivi: 450

¹⁰⁵⁷ *Libro segreto*: 1667-1668

velocità delle saette, alternando i clamori, allontanandosi e riavvicinandosi in un attimo, radendo gli alberi, levandosi nel sole, gittando a tratti dalle macchie bianche un baleno, instancabili, ferveva dentro ai nidi e intorno ai nidi un'altra opera. Delle rondini covaticce alcune rimanevano per qualche istante sospese agli orifizi; altre si reggevano su le ali brillando; altre si introducevano a mezzo, lasciando di fuori la piccola coda forcuta che tremolava vivamente, nera e bianca su la mota giallastra; altre di dentro escivano a mezzo, mostrando un po' del petto lustro, la gola fulva; altre, fino allora invisibili, si spiccavano a volo con un grido acutissimo scoccavano. E tutta quella mobilità alacre ed ilare intorno alla casa chiusa, tutta quella vivacità di nidi intorno al nostro antico nido erano uno spettacolo così dolce, un così fino miracolo di gentilezza che noi per qualche minuto, come in una pausa della nostra febbre, ci obliammo a contemplarlo.

Io ruppi l'incanto, alzandomi. Dissi:

- Ecco la chiave. Che aspettiamo?
- Sì, Tullio, aspettiamo ancora un poco! – ella supplicò, paventando¹⁰⁵⁸»

Giuliana ha paura ad entrare, lei vuole attendere ancora, consapevole che il suo tempo di Ninfa è irrimediabilmente perduto. Lei non può più tessere il suo peplo ninfale come hanno continuato a fare le rondini anche mentre la casa era disabitata, e come continuano a fare ancora adesso. I loro nidi sono sparsi ovunque ormai, e così fittamente da sembrare «come le cellette di un alveare»; la casa stessa, vista da lontano con tutto quel lavorio che su di essa e tutt'attorno si svolge, sembra un enorme alveare. Ora manca solo che la Ninfa varchi finalmente la soglia dell'antro-nido d'amore; Giuliana però non si affretta, rallenta, indugia, elevando il *pathos* di un momento in cui la poetica delle corrispondenze tra oggetto e soggetto raggiunge l'acme, diffondendo «una carica nevrotica, un gusto più acre e più fisico dell'allucinazione¹⁰⁵⁹». Si tratta di un lunghissimo istante in cui «"i frammenti della vita passata" si decompongono nella "discontinuità delle immagini", mentre l'"attenzione" nel "riafferrare il significato vero delle cose" e il loro "simbolo" intermittente giunge sino al "malessere"¹⁰⁶⁰».

Poi, in piena consapevolezza, Giuliana accetta di vivere quella che ci appare l'insuperata tra le contaminazioni dannunziane: l'illusione di poter tornare Ninfa pur portando in sé il figlio di un altro. Dopo il ritorno nel loro netto nuziale, Tullio, infatti, racconta:

«Stavamo, ora, io e Giuliana, seduti a tavola come due amanti, l'uno di fronte all'altra, sorridendoci¹⁰⁶¹»

¹⁰⁵⁸ *L'Innocente*: 450 - 451

¹⁰⁵⁹ Raimondi 1976: 40

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*

¹⁰⁶¹ *L'Innocente*: 454

Quando poi lei «con una di quelle sue movenze indescrivibili», fa qualche passo verso di lui:

«Veramente bella appariva, illanguidita, arrendevole, molle, quasi direi fluida così che mi faceva pensare alla possibilità di assorbirla a poco a poco, d'imbevermene. Sul pallore del viso la massa dei capelli rilasciata sembrava che stesse per diffondermi in fiotto. I cigli le spandevano a sommo delle gote un'ombra che mi turbava più d'uno sguardo¹⁰⁶²»

Nei momenti di più perfetta intesa con la donna, i personaggi maschili dannunziani coltivano, dunque, l'illusione di riuscire ad "assorbire" il femminile; subito dopo si accorgono, però, di poter solo "imbeverarsi" di esso, quasi a significare l'impossibilità di contenere e far sparire in loro chi finisce invece per avvolgerli. Proprio come ha fatto, del resto, la Ninfa Salmace con Ermafrodito. Quella appena descritta è l'ultima immagine «fluida» di Giuliana nel romanzo, e con essa si conclude il suo tentativo di ritornare Kore; d'ora in poi, prigionieri immobili dello stesso segreto, lei e Tullio si spieranno in vicendevole silenzio fino al compiersi della catastrofe ultima:

«il patto dunque tra me e Giuliana pareva concluso. Ella viveva. Ambedue seguitavamo a vivere simulando, dissimulando. Avevamo, come i dipsomani, due vite alterne: una tranquilla, tutta composta di dolci apparenze, di tenerezze filiali, di affetti puri, di atti benigni; l'altra agitata febbrile, torbida, incerta, senza speranza, dominata dall'idea fissa, incalzata sempre da una minaccia, precipitante verso una catastrofe ignota¹⁰⁶³»

¹⁰⁶² Ivi: 458

¹⁰⁶³ Ivi: 529

1.3 *Giovanni Episcopo*

Per completezza di analisi inseriamo nella nostra trattazione un accenno al *Giovanni Episcopo*, breve racconto che anche l'edizione dei "Meridiani" include all'interno delle *Prose di romanzi*, nonostante lo stesso autore, nella dedica a Matilde Serao, lo abbia definito «"un piccolo libro" che non "ha...importanza di arte; ma è un semplice documento letterario pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artista inquieto verso una finale rinnovazione"¹⁰⁶⁴». Nella dedica d'Annunzio narra alla scrittrice la genesi dell'opera, composta a Roma nel gennaio 1891, ed ispiratagli dalla «dolorosa» vicenda di una persona reale, un bevitore che frequentava «una mortuaria taverna della via Alessandrina¹⁰⁶⁵»; si tratta per lo scrittore di un «tentativo di calarsi nell'orizzonte dostoevskijano dell'uomo del sottosuolo e della bontà miserabile di un "Christus patiens"» che, secondo Raimondi, «non poteva naturalmente che fallire¹⁰⁶⁶».

Anche questo libro, come l'*Innocente*, fa parte della «stagione analitica» dannunziana in cui «la tematica delle corrispondenze» viene compressa, aggiungendovi però «una vibrazione allucinante» che accompagna «il fascino delle cose simboliche¹⁰⁶⁷»; in modo simile all' *Innocente*, inoltre, anche qui assistiamo alla tragedia di una morte che riguarda un bambino, non un neonato questa volta, ma un ragazzino di undici anni; l'accaduto viene raccontato dal padre ad un interlocutore immaginario dopo che la disgrazia è già avvenuta e «il "fatto" incontrato nella vita subito, per lo scrittore, diviene "invenzione"¹⁰⁶⁸». Ciò che ci interessa è dare uno sguardo a come d'Annunzio presenti, in questo caso, una figura femminile assolutamente estranea al suo ruolo di madre, dedita solamente a dare sfogo ai propri appetiti sessuali con uomini diversi; tutto questo avviene nella stanza accanto quella in cui Ciro cresce, per quanto possibile protetto dalle cure del padre. L'uomo, dal canto proprio, sviluppa una solitudine interiore che «crea una sorta di terreno fertile per il germogliare e il rinvigorirsi di un animo malinconico e meditativo¹⁰⁶⁹» che lo porta a tratti a rasentare la follia; «il a surtout l'impression d'être possédé par un autre qui lui dérobe sa volonté et son individualité¹⁰⁷⁰». Neppure con tutta la dedizione Episcopo riesce quindi a sostituirsi alla figura della madre, la cui assenza si pone dapprima come causa della fragilità interiore e fisica del bambino, ed infine anche della sua stessa morte.

Già da quando Ginevra informa Episcopo di essere incinta, i pensieri dell'uomo si concentrano su uno dei motivi che, attraverso Tullio Hermil, abbiamo conosciuto come assillanti in d'Annunzio:

¹⁰⁶⁴ Bárberi Squarotti 2005: 42

¹⁰⁶⁵ *Giovanni Episcopo*: 1025

¹⁰⁶⁶ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XXIX-XXX

¹⁰⁶⁷ Raimondi 1976: 40

¹⁰⁶⁸ Bárberi Squarotti 2005: 43

¹⁰⁶⁹ Oliva 2005: 197

¹⁰⁷⁰ Tosi 1976: 232

«Comprendete? Il pensiero della contaminazione ...Comprendete? Non tanto l'infedeltà, la colpa mi affliggeva per me, quanto per il figliolo non ancora nato. Mi pareva che qualche cosa di quell'onta, di quella bruttura gli si dovesse attaccare, lo dovesse macchiare. Comprendete il mio orrore?¹⁰⁷¹»

Nella vicenda di Episcopo constatiamo nuovamente, da un lato il grande rispetto nutrito da d'Annunzio per il valore della maternità e per il ruolo insostituibile della figura materna; dall'altro, però, l'autore collega a questo cambiamento di *status* nella donna talune conseguenze che la mutano nel più profondo. Se nel *Piacere* e nell'*Innocente* il cambiamento riguarda l'anteporre l'amore per il figlio ad ogni altra passione, nel caso di Ginevra accade esattamente l'opposto perché la narrazione informa che, alla nascita di Ciro «seguono dieci anni di martirio in cui la casa diventa un lupanare». A differenza di quanto abbiamo sottolineato a proposito delle figure di Maria e di Giuliana, non ravvisiamo però in Ginevra quei caratteri di ambiguità che ci permettano di riconoscerla quale Ninfa; di lei, infatti, non è descritto alcun modo leggiadro o fluente di muoversi, alcun abito dal panneggio morbido e ondeggiante, nessun vento che le scomponga i capelli, nessuno sguardo o sorriso misterioso. Lei, certo è una creatura bellissima e sensuale, ma si tratta di una bellezza e di una sensualità "inconsapevoli", che fanno dire ad 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 guardarla¹⁰⁷²»

L'evoluzione di quest'immagine giovanile della donna subito dopo il matrimonio diventa quella di chi «non aspettò neppure un giorno; cominciò subito, nella stessa notte delle nozze, a incrudelire¹⁰⁷³»: «ella aveva il riso nei denti come le vipere hanno il veleno¹⁰⁷⁴».

Tutto appare così scontatamente dichiarato, così senza mistero nel comportamento di Ginevra che neppure il suo accostamento alla serpe velenosa ci indirizza a scoprire in lei qualche traccia dell'altro lato della Ninfa, quello riportabile al fascino crudele ed ambiguo di Salomè, Cleopatra, Giuditta, quello sprigionato da qualunque altra *femme fatale* di fine Ottocento. O da Ippolita di cui Giorgio Aurispa dice che:

¹⁰⁷¹ *Giovanni Episcopo*: 1072

¹⁰⁷² *Ivi*: 1040

¹⁰⁷³ *Ivi*: 1069

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*

«Il suo viso ha quasi sempre un'espressione profonda, significativa, appassionata. Qui sta il segreto del suo fascino. La sua bellezza non mi stanca mai; mi suggerisce sempre un sogno. Di che si compone la sua bellezza? Materialmente, non è bella¹⁰⁷⁵»

Ginevra, in definitiva, ci viene presentata dalla narrazione come un «body» privo di qualunque «thinking»: per questa sua condizione di “inconsapevolezza” e di mancanza di “progettualità” nell'uso del suo corpo, sia la sua bellezza che la sua malvagità risultano estranei alla natura ninfale.

Ginevra non è una Ninfa e neppure una madre, ma un essere cui d'Annunzio guarda come ad un'estrema degenerazione del femminile. «Non è senza significato il fatto che il personaggio del romanzo più facile e povero di spessore sia Ginevra, in quanto ha unicamente la funzione di far nascere, svolgere e concludersi la storia di Giovanni Episcopo e di tutti gli altri, anche minori¹⁰⁷⁶».

¹⁰⁷⁵ *Trionfo della morte*: 653

¹⁰⁷⁶ Bárberi Squarotti 2005: 52

1.4 *Trionfo della morte*

Una pagina memoriale del *Libro segreto* raccoglie una confessione di d'Annunzio all'amico Michetti:

«dissi tutto: l'incontro improvviso di Barbarella nella via romana, la sua bellezza patetica e sensuale, il suo morbo contratto nelle nozze, la turpitudine del marito [...]; e tutta la mia passione non medicabile, l'impossibilità di rinunciare a lei, l'impossibilità di seguire ogni consiglio ragionevole, la necessità di averla meco senza indugi, di là da tutti i divieti, o di morire.

“Intendi? tu stesso non puoi impedirmi di sottrarmi al supplizio. questo è l'amore. il non poter vivere senza una creatura, la sola; e non distinguo l'anima dalla carne, anzi la pongo sopra tutto: questo è l'amore, soltanto questo”

[...] Disse risoluto: “Comprendo. avrai la tua donna”

[...] E le promesse furono adempiute. l'ospite ammirabile mi cercò e mi trovò l'eremo rustico sul promontorio adriatico.

Così Barbara Leoni mi fu ridonata dalla tristezza e dalla poesia, a similitudine d'una foglia o d'un fiore tra le pagine di un libro esulto. Ella divenne Ippolita Sanzio. Il libro s'intitolò 'Trionfo della Morte' come l'allegoria dipinta a fresco dall'Orcagna nel Camposanto pisano¹⁰⁷⁷»

La figura di Barbarella-Ippolita Sanzio dalla bellezza «patetica e sensuale» ci introduce in un mondo di donne dannunziane assai più tormentate e oscure della capricciosa Elena Muti. Attraverso il *Trionfo della morte*, nota Mario Praz, d'Annunzio offre «un primo ritratto discorsivo di donna fatale e crudele¹⁰⁷⁸»; il critico, nel suo sempre attuale *La carne, la morte e il diavolo* del 1930, afferma che d'Annunzio fu «il primo a portare tra gli Italiani la Bisanzio anglo-francese della fin del secolo¹⁰⁷⁹» e definisce Giorgio Aurispa «un cerebrale che incarna il fenomeno dello sfacelo della volontà» e Ippolita Sanzio «l'ostinata volontà del sesso che si fissa in destino carnale¹⁰⁸⁰».

Praz stabilisce un distinguo tra la figura di Ippolita, primo ritratto «discorsivo» di *femme fatale* e quella di Pamphila, primo ritratto di *femme fatale* “in versi” che d'Annunzio elabora per il pubblico italiano; l'uscita del *Trionfo*, infatti, è preceduta dalla pubblicazione sul «Mattino» del 18-19

¹⁰⁷⁷ *Libro segreto*: 1691 - 1692

¹⁰⁷⁸ Praz 1996: 227

¹⁰⁷⁹ Ivi: 225

¹⁰⁸⁰ Ivi: 227

gennaio 1893 di *Pamphila* «(vale, per etimo greco “da tutti amata”)¹⁰⁸¹», poesia attraverso cui d’Annunzio presenta «la donna fatale adunante in sé tutta l’esperienza sensuale del mondo, reincarnazione di Elena e di Saffo: Pamphila, figura tolta di peso dalla “Tentation de Saint Antoine” del Flaubert¹⁰⁸²», anche se le «connotazioni metaforico- simboliche» centrali in Swinburne vengono spesso trasformate da d’Annunzio in «elementi decorativi e sensazionali¹⁰⁸³». Martinelli, in aggiunta alle indicazioni di Praz, segnala anche la presenza di riferimenti presi a «*Novembre* di Flaubert, pubblicato nel 1886 in *Par les champs et les grèves*¹⁰⁸⁴».

Baldi, pur tenendo presente il punto di vista di Praz, invita invece ad accostarsi alla figura di Ippolita non dimenticando «in primo luogo che, nel romanzo, tutta la vicenda è filtrata attraverso il punto di vista di Giorgio Aurispa; [...] in secondo luogo che la sua prospettiva è inattendibile, da assumere sempre con cautela ed accurati distinguo, poiché le sue ossessioni lo inducono ad esagerare, deformare, stravolgere la realtà, sia quella interiore sia quella esterna¹⁰⁸⁵». Per questo la «“Nemica”, come tutte le altre immagini della donna che Giorgio si costruisce [...], non è che una costruzione soggettiva dell’eroe, un “fantasma interno” creato dai tortuosi labirinti della sua psiche malata, a cui è difficile trovare riscontro nella realtà¹⁰⁸⁶». Per Baldi, in definitiva, la “Nemica” sarebbe sostanzialmente «un alibi che Giorgio si costruisce per mascherare ai propri occhi un’impotenza a vivere che preesiste¹⁰⁸⁷»; ora, se una parte di tale affermazione può essere condivisibile, non ci sembra di poterne accettare il seguito che parla di Ippolita come di una «donna semplice, priva di complicazioni intellettuali che sa assaporare i piaceri con sensualità fanciullesca e ingenua freschezza¹⁰⁸⁸». Inoltre, proprio nella *Prefazione* al romanzo, è d’Annunzio stesso «a proporre l’immagine della “terribile” donna fatale ricorrendo al repertorio biblico [...] tanto caro alla mitologia decadente che sfrutta all’infinito, in letteratura come nelle arti figurative, le varie Dalile, Giuditte, Salomè¹⁰⁸⁹».

La protagonista del *Trionfo della morte* presenta invece alcuni fondamentali caratteri che richiamano la Pamphila del *Poema paradisiaco*, donna dal «seno arido», «da-tutti-amata¹⁰⁹⁰», tema quest’ultimo ricorrente sia per l’ Elena del *Piacere*, pensiamo alla scena dei tanti uomini che bevono dall’incavo delle sue mani durante la Fiera di maggio, ma anche per la Ginevra del *Giovanni Episcopo* - «Tutti gli uomini l’hanno desiderata, tutti la desiderano, la vogliono, la

¹⁰⁸¹ Martinelli 1995, *Prefazione e note al Poema paradisiaco*: 502

¹⁰⁸² Praz 1968: 411

¹⁰⁸³ Billi 1990: 137

¹⁰⁸⁴ Martinelli 1995, *Prefazione e note al Poema paradisiaco*: 502

¹⁰⁸⁵ Baldi 2005: 19

¹⁰⁸⁶ Ivi: 20

¹⁰⁸⁷ Ivi: 23

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*

¹⁰⁸⁹ Ivi: 37

¹⁰⁹⁰ Andreoli, Lorenzini 1982, *Versi d’amore e di gloria*, Vol I, *Note al Poema paradisiaco*: 1172

vorranno ancora.¹⁰⁹¹», così come per Ippolita che «aveva quella bellezza che colpisce gli uomini al passaggio¹⁰⁹²» e persino per l'autunnale Foscarina del *Fuoco* – che «pareva portare in sé per lui nelle pieghe delle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane¹⁰⁹³» ed anche per Bianca Maria che *Città morta* possiede «tutte quelle cose di cui gli uomini hanno il rimpianto pur senza averle mai possedute¹⁰⁹⁴».

Il *Trionfo della morte*, «romanzo della musicalità e della squisitezza simbolica¹⁰⁹⁵» viene pubblicato nel 1894 al termine di una gestazione durata cinque anni, e «potrebbe essere definito la lotta vana di un uomo con la Chimera dell'amore e della morte, lotta contrassegnata da velleitarismo. Giorgio Aurispa non riesce né a comunicare spiritualmente con la donna ch'egli desidera e possiede, né a vivere secondo Nietzsche, né a morire secondo Wagner¹⁰⁹⁶». Il quinquennio preparatorio del *Trionfo* rappresenta un lustro fondamentale per la messa a fuoco dell'immagine della figura femminile dannunziana; il romanzo, annunciato inizialmente a Treves come *Un'agonia*, diventa poi *L'Invincibile*, per fissarsi definitivamente, appunto, nel *Trionfo della morte*. D'Annunzio nella piccola casa rurale di San Vito d'Abruzzo viene raggiunto dalla musa Barbara Leoni alla quale, non a caso, egli annuncia:

«Invincibile è il titolo rivolto all'amante "nemica", "alla donna fatalmente in conoscibile e lontana, sorda materia che si crede invano di plasmare a propria immagine e che si può possedere solo distruggendola"¹⁰⁹⁷»

Alla donna «fatalmente inconoscibile» fa da contrappeso un personaggio maschile il cui io risente dell'incontro di d'Annunzio con «il vitalismo nietzschiano», ma «solo per sentirsi ancor più condannato alla "décadence", all'orrore e all'ebbrezza dell'annientamento». «Nel suo ritorno alle origini, al "mito" e al "mistero" di una comunità primitiva ancora unita alla natura», infatti Giorgio Aurispa non trova «la salvezza, bensì la coscienza della propria alienazione, l'estraneità interna alla sua stessa persona, l'impossibilità di sfuggire alle "acque morte e venefiche" che si portava dentro, per giungere a un rapporto autentico con l'altro¹⁰⁹⁸».

Il fiume di lettere scambiate con Barbara traccia l'itinerario del romanzo, mettendo in luce la tematica ossessiva del possesso fisico della donna amata. In una lettera del 27 giugno 1889 d'Annunzio scrive :

¹⁰⁹¹ *Giovanni Episcopo*: 74

¹⁰⁹² *Trionfo della morte*: 1004

¹⁰⁹³ *Il Fuoco*: 222

¹⁰⁹⁴ *La Città morta*: 140

¹⁰⁹⁵ Raimondi 1976: 40

¹⁰⁹⁶ Tosy «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1981 n. 26: 12

¹⁰⁹⁷ Andreoli 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Note al Trionfo della morte*: 1265

¹⁰⁹⁸ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XLI

«Questo è *l'Amore*? Oh no; è qualcosa di più alto e più oscuro; è una specie di prodigiosa infermità che fiorisce *soltanto* nel mio essere, facendo la mia gioia e la mia pena. E' un sentimento non mai provato da alcun'altra creatura umana [...] Io non potrei esser pago che a un sol patto: - assorbendo tutto tutto il tuo essere e divenendo con te un essere unico, vivendo della tua vita, pensando i tuoi pensieri. Oh vana e puerile superbia! Il patto è degno di un dio¹⁰⁹⁹»

Il dio al quale d'Annunzio fa riferimento per «il patto» non può che essere Ermafrodito e la fanciulla con la quale egli desidera compenetrarsi, dando vita ad un essere unico, non può quindi essere che una Ninfa. Ed Ippolita, vista l'immagine che di lei Giorgio Aurispa ci restituisce, incarna la figura di Ninfa più perfetta sino ad ora da noi incontrata nei romanzi dannunziani:

«Ella posava il fianco destro sul lenzuolo, in un'attitudine composta. La sua forma era snella e lunga, d'una lunghezza forse soverchia ma piena di serpentine eleganze. L'esiguità dell'anca la faceva somigliare a un giovinetto, il ventre sterile aveva conservato la primitiva purità virginale. Il seno era piccolo e turgido, come scolpito in un alabastro delicatissimo, soffuso d'una tinta tra rosea e violacea su le punte straordinariamente eréttili. Tutta la parte posteriore del corpo, dalla nuca al poplite, richiamava di nuovo la similitudine del giovinetto; era uno di quei frammenti dell'ideal tipo umano, che la Natura qualche volta getta per caso tra le innumerevoli impronte mediocri nelle quali si perpetua la specie. Ma la più preziosa singolarità di quel corpo sembrava a Giorgio il colorito. La pelle aveva un colorito indescrivibile, rarissimo, assai lontano da quello usuale delle donne brune, l'immagine dell'alabastro, che a un lume interno s'indori, bastava a rendere soltanto una minima parte della divina finezza¹¹⁰⁰»

In quest'accurata descrizione del corpo nudo di Ippolita addormentata troviamo presenti tutti insieme molti degli aspetti ninfali; essi risultano qui ancora più emblematici visto che riguardano non una figura di donna in movimento, ma una colta nell'immobilità del sonno. Ippolita fa il suo ingresso nelle pagine dannunziane trasmigrando da un passato lontano, figura degna di ornare qualche prezioso sarcofago ellenico; la sua pelle è un' «immagine dell'alabastro» il suo seno «come scolpito» ha le punte «straordinariamente eréttili». Le forme del suo corpo, poi, sembrano esibire, una dopo l'altra, quelle caratteristiche che abbiamo considerato come fondamentali nell'estetica dannunziana: la giovinezza, l'aspetto efebico, l'esiguità dei fianchi, «il ventre sterile». All'ambiguità della sua natura sessuale si aggiunge l'eleganza serpentina che la visione d'insieme

¹⁰⁹⁹ Andreoli 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Note al Trionfo della morte*: 1268-1269

¹¹⁰⁰ *Trionfo della morte*: 808

del suo corpo emana, più volte nel prosiegua richiamata attraverso la descrizione dei capelli della donna «attorti come in una voluta, neri e lucidi¹¹⁰¹».

Neppure la quiete del sonno riesce a mascherare, quindi, l'essenza profondamente ambigua della fanciulla. «Lo stesso nome “Ippolita”» da d'Annunzio «attribuito alla sua eroina», «appare denso di allusività: si tratta infatti del nome della regina delle Amazzoni, le quali nell'immaginario del tempo ricorrono frequentemente a evocare l'idea di una femminilità ostile all'uomo, dotata di forza feroce e micidiale. Non sarà casuale allora, nel racconto, l'insistenza del narratore sulla bellezza androgina di Ippolita¹¹⁰²». Il fatto che venga fatto riferimento al lenzuolo sul quale il corpo di Ippolita è disteso, rievoca quella prima immagine della *Danae* di Correggio cui Andrea Sperelli associa Elena mentre, nuda sul tappeto, attizza il fuoco; le fattezze esili di Ippolita nascondono un'energia pronta a scaturire ed il suo pallore non allude solo all'idea di statua, ma va messo in relazione anche ad un altro aspetto più volte presente nel carteggio tra d'Annunzio e Barbara: un sottofondo di pervasivo sadismo, accompagnato di frequente da fantasie mortuarie. In una lettera del 18 aprile 1889 il poeta, infatti, scrive a Barbara:

«La tua bellezza si spiritualizza nella malattia e nel languore. Perdendo le rose della sanità, il tuo volto assume una finezza quasi direi psichica, un pallore profondo e sopraumano. Così malata e stanca tu mi piaci. Io penso che morta tu raggiunga il supremo lume della bellezza, esanime ed esangue¹¹⁰³»

Nel *Trionfo della morte* incontriamo riflessioni di Giorgio quali:

«E' pallida. Mi piacerebbe sempre afflitta e sempre malata. Quando ella si colorisce, mi pare un'altra. Quando ella ride non posso difendermi da un vago sentimento ostile, quasi d'ira contro il suo riso¹¹⁰⁴»

Giorgio rievoca con queste parole il momento del primo incontro:

«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 una

¹¹⁰¹ Ivi: 664

¹¹⁰² Baldi 2005: 37

¹¹⁰³ Andreoli 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Note al Trionfo della morte*: 1269

¹¹⁰⁴ *Trionfo della morte*: 652

goccia di sangue”. Era un pallore soprannaturale, che ti faceva sembrare una creatura incorporea in mezzo a tutto quell’azzurro che cadeva dal cielo sul lastrico¹¹⁰⁵»

L’attenzione al pallore di Elena si accentua durante il periodo in cui i due amanti vivono insieme all’eremo:

«Era pallida ma di quella singolare pallidezza che Giorgio non aveva ritrovato in nessun’altra donna mai: d’una pallidezza quasi mortale, profonda, cupa, che un poco pendeva nel livido quando s’empiva d’ombra¹¹⁰⁶»

Nel capitolo in cui abbiamo parlato della centralità della lettura di Swinburne per il formarsi dell’estetica dannunziana, ci siamo soffermati proprio sul pallore della figura di *Anactoria* in *Poems and Ballads* e sui molteplici riferimenti al bianco presenti nei versi di tale poesia. Il pallore della *femme fatale* swinburneiana è lo stesso attraverso cui i preraffaelliti propongono le loro immagini di donne languide ed esangui, dagli sguardi distanti e crudeli; la loro pelle non solo è bianca come marmo o alabastro ma, al pari di questi materiali lucidi che s’inflammo al sole, con la notte ritorna poi gelida, impenetrabile, e per questo non distante da un’immagine di malattia e di morte. Le donne dei romanzi dannunziani si rivelano “malate” ad iniziare già dalla Elena del *Piacere* che si concede inferma ad Andrea; sia Tullio Hermil che Giorgio Aurispa, poi, si congiungono alla donna appena convalescente d’una malattia alla «matrice». Questo tipo di patologia, di cui anche Barbara soffre e che d’Annunzio trasferisce a Giuliana e Ippolita, risulta direttamente collegato a quella che anche per Praz è una «caratteristica delle donne dannunziane», cioè la loro sterilità che «agisce come stimolo sadico¹¹⁰⁷»:

«Ella è sterile. Il suo ventre è colpito di maledizione. Ogni germe vi perisce come in una fornace ardente. Ella inganna e delude in me, di continuo, il più profondo istinto della vita
[...] L’inutilità del suo amore gli apparve come una *trasgressione mostruosa* alla suprema legge
[...] Mancava alla donna amata il più alto mistero del sesso: “la sofferenza di colei che partorisce”. La miseria di entrambi proveniva appunto da questa mostruosità persistente¹¹⁰⁸»

ed ancora.

¹¹⁰⁵ Ivi: 672

¹¹⁰⁶ Ivi: 804

¹¹⁰⁷ Praz 1996: 232

¹¹⁰⁸ *Trionfo della morte*: 916

«ella portava occulto nella sua sostanza un morbo che pareva talvolta illuminare misteriosamente la sua sensibilità; ella aveva a volte i languori della malattia e le veemenze della salute; ella era, infine, sterile¹¹⁰⁹»

Ci sembra che con la messa a punto della figura di Ippolita, la leggiadra Elena del *Piacere* rappresenti ormai per d'Annunzio qualcosa di definitivamente perduto, un apice di "brillantezza" al quale fanno seguito figure femminili sempre più oscure e tormentate in cui lo scrittore proietta la «consapevolezza tragica dell' impossibilità assoluta di vivere serenamente l'esperienza erotica¹¹¹⁰». Solo nei momenti iniziali del *Trionfo della morte* qualcosa di Ippolita appare ancora quasi leggero e rasserenante agli occhi del compagno che avverte nel comportamento della donna «uno di que'suoi momenti di bontà espansiva, che la facevano sembrare una fanciulla¹¹¹¹»; lui la descrive «all'improvviso carezzevole, lusinghevole, in tutto: nella voce, nello sguardo, nel contatto, in ogni suo moto¹¹¹²». Sin da subito, però, comprendiamo come si tratti di «momenti», di variazioni che avvengono «all'improvviso», quasi di tregue in cui la natura notturna della fanciulla si mette per un attimo a tacere. Persino la prima descrizione della bellezza fisica di Ippolita allude alla dimensione nascosta del suo essere facendone una figura alla Gabriele Rossetti o alla Tadema:

«Il suo viso ha quasi sempre un'espressione profonda, significativa, appassionata. Qui sta il segreto del suo fascino. La sua bellezza non mi stanca mai; mi suggerisce sempre un sogno. Di che si compone la sua bellezza? Materialmente, non è bella¹¹¹³»

Nel prosieguo del viaggio l'urgenza dei sensi non dà tregua ai due amanti; lei, ancor sul treno, si concede completamente a Giorgio e da quel momento è come se «un incanto si rompesse. Il fuoco nel camino della stanza immaginata si spense¹¹¹⁴». Ippolita, infatti, inizia ad apparirci sempre più come una creatura immobile, stagnante cui manca un soffio di vento tra i capelli e negli abiti, cui manca, cioè, quella *brise imaginaire* che movimentava anche le più oscure immagini femminili warburghiane. Ippolita è aria mortifera e soffocante per sé e per l'uomo che le sta accanto il quale considera persino l'amore:

¹¹⁰⁹ Ivi: 1004

¹¹¹⁰ Romboli 1986: 44

¹¹¹¹ *Trionfo della morte*: 665

¹¹¹² Ivi: 678

¹¹¹³ Ivi: 653

¹¹¹⁴ Ivi: 682

«la più grande tra 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 inutile¹¹¹⁵»

Tutto ciò è aggravato dal fatto che:

«contro ogni aspirazione platonica, egli non poteva considerare l'amore se non come opera di senso; egli non voleva i giorni futuri se non come successione di voluttà già conosciute¹¹¹⁶»

Da queste riflessioni vediamo come «l'interesse più autentico del narrato, la sua “suspense”», si sposti «dal piano dell'azione o dell'avventura al piano del tessuto delle associazioni, delle assonanze interne e al loro graduale rivelarsi come altrettanti presagi e temi esistenziali di un eros posseduto sin dall'origine dall'incanto terribile di thanatos¹¹¹⁷». Giorgio giunge a considerare «una chimera» anche la possibilità di una «vera profonda comunione sensuale» con l'amante perché si rende conto che persino i suoi «sensi sono oscuri come la sua anima¹¹¹⁸». Inoltre «la donna appassionata si compiace spesso di esagerare la mimica della voluttà, perché sa appunto di aumentare così l'ebbrezza dell'uomo, adulandone l'orgoglio virile¹¹¹⁹». Il rapporto d'amore si basa, quindi su una finzione interpretata dalla donna allo scopo di intrappolare definitivamente l'uomo che, consapevole di non poter penetrare né l'anima né i sensi di lei, attraverso una domanda retorica svela la sua profonda insicurezza e il suo ossessivo bisogno di possedere la donna “per intero”:

«Ah perché non possiamo noi far morire la creatura che amiamo e risuscitarla con un corpo vergine, con un'anima nuova?¹¹²⁰»

A questa atmosfera di mortifera stagnazione sembrano fare da contrappeso la «musicalità» e la «squisitezza simbolica» del romanzo che insegue «il programma ambizioso di una “prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche”» in cui «vengono in primo piano tutte le parole chiave o la cultura simbolistica, con una tonalità entro cui si avvertono i fermenti di rapporti inventivi più personali¹¹²¹»

Con il *Libro quarto – La vita nuova*, entriamo nella fase del romanzo in cui l'amore tra Ippolita e Giorgio procede inesorabilmente verso l'annientamento dei protagonisti. Già la fine del terzo

¹¹¹⁵ Ivi: 792

¹¹¹⁶ Ivi: 784

¹¹¹⁷ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XXXVIII

¹¹¹⁸ *Trionfo della morte*: 806

¹¹¹⁹ *Ibidem*

¹¹²⁰ *Ibidem*

¹¹²¹ Raimondi 1976: 40

capitolo conduce gli amanti su questa insidiosa strada quando lui trova «delizioso» il sapore di quel pane dove lei, con una specie di furia fanciullesca, aveva lasciato «il segno umido del morso¹¹²²»:

«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?¹¹²³»

L'inizio della contaminata «Vita Nuova» avviene mentre «una calura umida e immobile occupava l'aria» ed Ippolita è «seduta sul parapetto della loggia, con un'attitudine di stanchezza». Lei sta contemplando l'unica vela, immobile anch'essa, sul mare:

«Un po' curva, in un rilassamento di tutta la persona, aveva un'aria stupida, quasi d'ebetudine, che rivelava l'eclisse momentaneo della vita interiore¹¹²⁴»

Giorgio all'improvviso ha chiara l'intuizione di non amarla più:

«Con una inconcepibile intensità egli oramai nella persona d' Ippolita vedeva soltanto l'immagine astratta del sesso; vedeva soltanto l'essere inferiore, privo d'ogni spiritualità, semplice strumento di piacere e di lascivia, strumento di ruina e di morte¹¹²⁵»

Ippolita in quella calura umida si sente «schiacciare»; mentre «morta di fatica, con un gran sospiro, arrovesciando il capo» si butta su una sedia di vimini piena di cuscini, istantanea avviene in lei una di quelle metamorfosi che ogni volta catturano Giorgio:

«Ella ridiventava, d'un tratto, bellissima. La sua bellezza si accendeva, d'improvviso, come una torcia¹¹²⁶»

Proprio in quel momento a quell'unica vela immobile diverse altre si affiancano all'orizzonte; il maestrale si sta alzando, la superficie dell'acqua si increspa ed Ippolita, ancora con un mutamento improvviso:

¹¹²² *Trionfo della morte*: 818

¹¹²³ *Ibidem*

¹¹²⁴ *Ivi*: 819

¹¹²⁵ *Ivi*: 820

¹¹²⁶ *Ibidem*.

«si mise a ridere. Le sue risa medesime l'avvolsero come in un'onda viva di freschezza, e di nuovo la trasfigurarono¹¹²⁷»

Un forte vento prende a soffiare e ad investire «le capigliature delle robinie, che si agitarono lasciando cadere pochi fiori simili a farfalle morte», triste anticipazione del momento in cui, sfilando lo spillo intrecciato alla sua chioma, Ippolita si diletterà nel gioco crudele di trafiggere una farfalla notturna, «infernale», con gli «occhi di demonio¹¹²⁸». Questo vento di mare che scuote e rigenera la natura, rimane estraneo ai capelli e agli abiti della donna la cui immagine è quella di un titanismo immobile e distaccato mentre in piedi, accanto al parapetto, ascolta e guarda «l'increspatura mobile dell'acqua su cui s'avanzava il rìfolo¹¹²⁹». Un nuovo forte alito di vento fa piovere altri fiori delle robinie:

«Ma da ogni atto, da ogni gesto, da ogni moto, da ogni voce di lei emanava un potere ineluttabile. Tutte quelle manifestazioni fisiche successive parevano comporre come una trama in cui egli era preso e tenuto prigioniero¹¹³⁰»

La figura della tessitrice ritorna qui per costruire attorno all'uomo un labirinto senza uscita. Da questo momento in poi e «finché vivrà, finché potrà esercitare sopra di me il suo impero», Giorgio riflette, lei sarà la «Nemica». Diversi sono anche i riferimenti all' «impero» che Ippolita esercita persino sulla natura, ma anche alla sintonia da lei manifestata con essa, con gli animali in particolare, anche se non ci sembra si possa parlare di una creatura che «sa stabilire un contatto spontaneo e immediato con le cose della natura e con gli animali, sostanzialmente sana nonostante il ricorrere di sintomi isterici¹¹³¹»; tali apparenti digressioni diventano allusive a quell'animalità che si prepara a diventare la dimensione preponderante del rapporto tra i due amanti. In questo senso, non solo trovano spazio similitudini tra Ippolita ed emblematiche figure del mondo animale:

«gli si appressava, serpentina e insidiosa, allungandoglisi al fianco su la stuoia di giunchi¹¹³²»,

oppure:

¹¹²⁷ Ivi: 821

¹¹²⁸ Ivi: 907

¹¹²⁹ Ivi: 821 - 822

¹¹³⁰ Ivi: 822

¹¹³¹ Baldi 2005: 23

¹¹³² *Trionfo della morte*: 918

«sotto l'abbondanza delle pieghe nivee il suo corpo magro e flessibile si moveva con una grazia felina, emanando un calore e un odore che alla turbata sensibilità del giovine parvero singolarmente acuti¹¹³³»

La donna, inoltre, quasi trascina «a forza» Giorgio lungo i sentieri di collina richiamando in questo modo alla memoria qualcosa della scena in cui le *Baccanti* euripidee come fiere si spargono sulle pendici del Citerone prima di compiere il tragico *sparagmos* del corpo di Penteo; in modo simile, nulla sfugge all' «occhio vigile» di Ippolita; per lei un bruco che tiene «su la palma della mano, tranquillamente», «è più bello di un fiore¹¹³⁴»; quindi fa «paura alle pecore», provoca il volo «di tra le pietre grige» di «stormi di passeri selvaggi¹¹³⁵»:

«Ella così non aveva più l'aspetto giovanile e clemente che conoscevano le piante e gli animali, ma aveva l'aspetto di una creatura taciturna e invincibile in cui fosse raccolta tutta la virtù isolante esclusiva e distruttiva della passione d'amore. I tre divini elementi della sua bellezza – la fronte, gli occhi, la bocca – non eran forse mai giunti a un tal grado di intensità simbolica nel significare il principio del fascino femminile eterno¹¹³⁶»

Le metamorfosi di Ippolita continuano incessanti: i suoi occhi, la sua bocca ora sono quelli della *Gioconda*, la *femme fatale* «principio del fascino femminile eterno». In quel momento Giorgio la vede solo come:

«la donna di delizia, il forte e delicato strumento di piacere, l'animale voluttuario e magnifico destinato a illustrare una mensa, a rallegrare un letto, a suscitare le fantasie ambigue d'una lussuria estetica. Ella così appariva nello splendore massimo della sua animalità: lieta, irrequieta, pieghevole, morbida, crudele¹¹³⁷»

Giorgio ha ormai chiara la percezione che anche il proprio fisico stia abbruttendo e perdendo ogni energia virile per colpa dell' «opera distruttiva della Nemica». Mentre egli sta facendo un bagno in mare durante «l'ora terribile, l'ora pànica, l'ora suprema della luce e del silenzio¹¹³⁸», infatti, egli si sente «puerilmente debole e trepido, come diminuito d'animo e di forze dopo una prova sfavorevole». Se, nell'estetica dannunziana, il valore della bellezza e della potenza fisica da un lato

¹¹³³ Ivi: 917

¹¹³⁴ Ivi: 824

¹¹³⁵ Ivi: 825

¹¹³⁶ Ivi: 849

¹¹³⁷ Ivi: 908

¹¹³⁸ Ivi: 913

sono da riconnettere al mito del superuomo nietzscheiano, dall'altro essi risultano strettamente legati anche all'ideale greco così come ripreso dal saggio di Pater su Winckelmann: «La bellezza della palestra e la bellezza della bottega dell'artista reagivano l'una sull'altra. Il giovine cercava di emulare i suoi dèi; e la sua accresciuta bellezza si trasfondeva in essi¹¹³⁹». Giorgio sente di stare perdendo tutto questo:

«Il senso di quel languore muscolare gli diveniva più profondo come più egli guardava la figura della donna alzata nella luce del giorno.

Ella aveva disciolti i suoi capelli perché si asciugassero e le ciocche ammassate dall'umidità le cadevano su gli omeri così cupe che sembravano quasi viola. Il suo corpo svelto ed eretto, come avvolto nelle pieghe di un peplo, si disegnava metà sul campo glauco del mare e metà su la chiarissima trasparenza celeste [...] Ella era tutta assorta in un suo piacere alterno – metteva i piedi nudi sulla ghiaia scottante, mantenendoveli sin che fosse per lei sostenibile l'ardore; e poi così caldi li tuffava nell'acqua blanda che lambiva la ghiaia. E in quella duplice sensazione ella pareva gustare una voluttà infinita, obliosamente. – Ella si temprava, si fortificava, comunicando con le cose libere e sane, lasciandosi penetrare dalla salsedine e dal raggio. Come poteva ella essere, nel tempo medesimo, così inferma e così valida? Come mai poteva ella conciliare nella sua sostanza tante contrarietà e assumere tanti diversi aspetti in un giorno, in un'ora sola?. La donna taciturna e triste che covava dentro di sé il male sacro, il morbo astrale; l'amante cupida e convulsa il cui ardore era talvolta quasi spaventevole, la cui lussuria aveva talvolta apparenze quasi lugubri d'agonia, quella stessa creatura, alzata sul lido del mare, poteva raccogliere e sostenere ne' suoi sensi tutta la naturale delizia sparsa nelle cose che la circondavano, apparire simile ai simulacri della Bellezza antica inchinati sul cristallo armonioso di un ellesponto¹¹⁴⁰»

Il corpo titanico di Ippolita sembra coprire l'intero orizzonte davanti allo sguardo di Giorgio, la sua figura gli appare invadere cielo e terra; egli è consapevole di come tutte le contraddizioni possano albergare e convivere armonicamente nel giganteggiare della dimensione da lei assunta. Ancora una volta e sempre più la statuarietà di Ippolita si impone: i suoi capelli sono persino bagnati e pesanti, ammassati dall'umidità; richiamano il modo di rendere le capigliature femminili in scultura, arte in cui, necessariamente, essi vengono rappresentati riuniti in spesse ciocche. Il rimando, a questo proposito, è anche al Pater del saggio su Winckelmann; nella copia presente presso la Biblioteca del Vittoriale, infatti, d'Annunzio ha lasciato un segno di lettura sulla frase: «Ne seguì che l'ideale greco s'esprime soprattutto nella scultura¹¹⁴¹».

¹¹³⁹ Pater 2007: 197

¹¹⁴⁰ *Trionfo della morte*: 914

¹¹⁴¹ Pater 2007: 325

Il corpo di Ippolita, inoltre, è «come avvolto nelle pieghe di un peplo» che sembra consentire alla donna solo un controllato movimento dei piedi; essi, come radici, lentamente assorbono dalla ghiaia tutto il caldo sopportabile, e lo trasmettono all'intero suo essere; il raffreddamento degli stessi piedi avviene in modo rapido “tuffandoli” «nell'acqua blanda che lambiva la ghiaia». Arsura e gelo coesistono nella donna ed il suo gelo quando sopraggiunge è mortifero; lo comprendiamo da quel suo essere «simile ai simulacri della Bellezza antica inchinati sul cristallo armonioso di un ellesponto». Il gelo della sterilità di Ippolita assurge ad una dimensione universale ed eterna.

Ci dirigiamo ormai verso il tragico ed ineluttabile epilogo della vicenda; prima che questo accada, però, tra i due protagonisti si inserisce un breve spazio per l'illusione quando, «tra le allegrezze infantili d'Ippolita¹¹⁴²», finalmente l'atteso pianoforte raggiunge San Vito. La musica, proprio come accadeva allo zio ed artista Demetrio Aurispa, potrà forse riuscire a placare l'altra divorante passione. Per alcuni giorni, infatti, gli amanti «trascurarono ogni consuetudine, dimenticarono tutto; si profundarono interamente in quel piacere¹¹⁴³»; si tratta, però, di una breve tregua presto interrotta dalle note del *Preludio* del *Tristano e Isotta* che creano «"l'incantesimo" dell'identificazione con il mito del “Golfo Mistico” e del suo “coniugio funerario”, oramai “nel rombo della morte”, dell'ultima seduzione “verso l'abisso”¹¹⁴⁴»: la rievocazione delle drammatiche vicende dei due giovani amanti, all'istante risveglia in Giorgio ed Ippolita il tormento dato «da un desiderio senza termine¹¹⁴⁵».

Ormai più nulla può frapporsi al volo dei due amanti dalla scogliera; Ippolita ha completamente perduto la sua interiore giovinezza; lei è una novella incarnazione di quella *Monna Lisa* che da secoli sta insidiando il potere dell'uomo e di cui Pater scrive:

«Ponetela per un istante vicino a una di quelle candide iddie greche o delle belle donne dell'antichità, e come resterebbero esse turbate da questa bellezza, in cui s'è trasfusa l'anima con tutte le sue malattie! Tutti i pensieri e tutta l'esperienza del mondo han lasciato là il loro segno e la loro impronta, per quanto han potere di raffinare e di rendere espressiva la forma esteriore: l'animalismo della Grecia, la lussuria di Roma, il misticismo del Medio Evo con la sua ambizione spirituale e i suoi amori ideali, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia¹¹⁴⁶»

In modo non dissimile Ippolita agli occhi di Giorgio appare ora:

¹¹⁴² *Trionfo della morte*: 972

¹¹⁴³ *Ibidem*

¹¹⁴⁴ Raimondi 1988, *Prose di romanzi*, Vol I, *Introduzione*: XL

¹¹⁴⁵ *Trionfo della morte*: 987

¹¹⁴⁶ Pater 2007: 127

«come una donna irresistibilmente data al piacere in qualunque forma, a traverso qualunque degradazione...ella aveva ora tutte le seduzioni e tutte le sapienza; ella aveva quella bellezza che colpisce gli uomini al passaggio e li turba dentro e risveglia nel sangue l'implacabile brama; ella aveva l'eleganza felina della persona, il gusto raffinato del vestire...ella aveva appreso a modulare, con una voce morbida e calda come il velluto de' suoi occhi, le sillabe lente che evocano i sogni e addormentano le pene; ella portava occulto nella sua sostanza un morbo che pareva talvolta illuminare misteriosamente la sua sensibilità; ella aveva a volte i languori della malattia e le veemenze della salute; ella era, infine, sterile¹¹⁴⁷»

Nell'estremo tentativo di resistere alla sensualità della donna, la voce di Giorgio raggiunge dei toni di una «risolutezza quasi aspra ch'egli non seppe moderare¹¹⁴⁸», ma poi, ancora una volta, lui non sa resistere al potere di lei e si lascia nuovamente «trarre dentro la stanza». Ippolita ormai è soltanto una forza maligna della natura, un uragano devastante che, violento ed improvviso, scoppia da quell'atmosfera di immobilità stagnante:

«Tutta la lascivia felina della Nemica si manifestò sul corpo di colui ch'ella credeva già vinto. Ella disciolse i suoi capelli, discinse le sue vesti, si agitò come un arbusto dalle foglie odorifere per rendere tutto il suo profumo. Quasi pareva ch'ella sapesse di dover disarmare, snervare, fiaccare quell'uomo per impedirgli di nuocere¹¹⁴⁹»

Lei si scioglie i capelli, rimane vestita forse di veli leggeri; non è una *brise imaginaire*, però, ad animare quegli elementi “patetici” rimasti immobili durante l'intera narrazione. L'artefice della metamorfosi è ancora lei, Ippolita, novella Dafne che invece di trasformarsi per sfuggire all'amante, inizia una danza di Baccante per legarlo mortalmente a sé. Al pari della *Monna Lisa* che «come il vampiro, fu più volte morta e ha conosciuto i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari¹¹⁵⁰», anche Ippolita verrà condotta nelle profondità dei mari dal gesto di disperata follia con cui Giorgio deciderà di trascinare entrambi tra i flutti, in fondo alla scogliera.

La morte fisica del protagonista, quindi, non sopraggiunge per mano della *femme fatale* che, anzi, usa tutte le sue forze per contrastare il volere di Giorgio, in procinto di attuare per entrambi quella fine che gli appare la sola via di salvezza. Egli, per la prima volta nel romanzo, manifesta ora una forza che sopravanza quella di Ippolita, come se il superuomo nietzscheiano che le «abbondanti citazioni sparse nel *Trionfo*¹¹⁵¹» tentano di costruire, riuscisse solo all'estremo a manifestare con

¹¹⁴⁷ *Trionfo della morte*: 1004

¹¹⁴⁸ *Ivi*: 1011

¹¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹¹⁵⁰ Pater 2007: 127

¹¹⁵¹ Tosy «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1981 n. 26: 19

risolutezza la sua volontà; nulla serve alla donna, infatti, ribellarsi e difendersi con le unghie e con i denti quando capisce che Giorgio la vuole trascinare con lui giù dal dirupo. In d'Annunzio la morte del protagonista maschile per mano della *femme fatale* in qualche modo “precede” e sovrasta la morte fisica; quando, nello svolgersi della trama, la morte fisica viene invocata da Giorgio quale estrema, definitiva possibilità di liberazione dalla sofferenza, lo è solo per porre fine all'altra ben più totalizzante morte: quella che coinvolge la volontà dell'uomo, annulla il suo senso morale, lo lascia preda dell'istinto, lo rende, in definitiva, schiavo dei bisogni della propria sessualità.

«Il tragico epilogo» messo in atto da Giorgio Aurispa», come quello determinato da Leonardo nella *Città morta* «sono rappresentazioni che tendono a liberare dalla donna-nemica, sinonimo di turbamento e di passione, una strada che domani sarà quella del superuomo. Infatti, l'uomo superiore è prima di tutto un superlavoratore, in equilibrio fisico e spirituale¹¹⁵²»; un superuomo che, in questi termini, forse in d'Annunzio non si dispiega mai nella pienezza delle sue potenzialità. Infatti «la volontà di potenza, declinata sul piano erotico o eroico, condurrà allo scacco» i protagonisti, «anch'essi a modo loro “doppi” dell'autore: il dongiovanni tradito dell'*Innocente*, come il suicida-omicida del *Trionfo della morte*, per non dire dell'incerto megalomane delle *Vergini delle rocce*. Sperelli ed Hermil, Aurispa e Cantelmo, occupano idealmente i piani alti del ciclo dei Vinti incompiuto di Verga¹¹⁵³».

Nella vicenda di Giorgio Aurispa, la morte “interiore” causata dalla *femme fatale* viene a spezzare qualunque ambizione di supeuomismo del protagonista e pare assumere, in definitiva, le sembianze di un morbo che si insinua in lui e si sviluppa in modo subdolo ed inesorabile nonché quasi speculare a quello in cui il morbo alla «matrice» conduce alla sterilità della protagonista.

Il contrasto tra l'idea di maternità e quella di sterilità diventa una specie di ossessione per d'Annunzio e la figura femminile “equilibrata” per lui sembra non poter esistere. Forse è anche per questo che il poeta soffre di giovinezza per l'intera sua vita: perché solo fingendo a se stesso di appartenere ancora a quell'isola dell'esistenza, l'eterno *puer* d'Annunzio può continuare a sognare quelle fanciulle *Nymphes* che già accompagnavano i suoi pensieri di ragazzo accanto alle acque della sua Pescara; le stesse fanciulle *Nymphes* che egli, insieme ai protagonisti dei suoi romanzi, continua per tutta la vita a rincorrere e a veder fuggire via, veloci come il trascolorare delle stagioni. Lo capiamo dalla pesantezza delle riflessioni che, più di vent'anni dopo il *Trionfo della morte*, d'Annunzio confida al suo *Notturmo*:

¹¹⁵² Mariano 1973: 312

¹¹⁵³ Gibellini 2009a, *Il Piacere, Introduzione*: III-IV

«La sensualità mi turba nella veglia e m'insidia nel torpore *Accessus morbi*: ripartisco gli assalti ed i travagli di quel male ereditario che faceva tanto soffrire Giorgio Aurispa umiliato e degradato¹¹⁵⁴»;

Si tratta dello stesso male di cui abbiamo visto soffrire il vecchio Cesare Bronte nella *Gloria* quando, in punto di morte, riflette sul potere con il quale la Comnèna ha tenuto in ostaggio al sua vita.

¹¹⁵⁴ *Il Notturmo*: 368

1.5 *Le Vergini delle rocce*

Il fragore dell'acqua che si frange sulla scogliera, le grida di Giorgio ed Ippolita; infine il silenzio:

«Fu una lotta breve e feroce come tra nemici implacabili che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un odio supremo.

E precipitarono nella morte avvinti¹¹⁵⁵

Con queste parole si conclude il *Trionfo della morte* e ha termine la lotta fisica tra Giorgio ed Ippolita, atto finale dell'annientante lotta interiore che ha visto i due protagonisti fronteggiarsi in un sotterraneo scontro durante l'intero svolgersi della narrazione.

In una lettera del 13 aprile 1894, d'Annunzio scrive a Treves di aver ultimato il giorno precedente il libro che lo «ha tanto affaticato¹¹⁵⁶»; in una del 25 maggio, sempre al suo editore, parla quindi della volontà di lasciare spazio alla tematica religiosa e di una specie di voglia di purificazione: «dopo tante depravazioni e tanta violenza, voglio prendermi un bagno nell'acqua di virtù¹¹⁵⁷». Nell'autunno di quello stesso anno, ricongiuntosi con la Gravina e la figlia nel villino Mammarella a Francavilla, il poeta inizia la stesura delle *Vergini delle rocce*. «In una lettera ad Hérèlle del 5 maggio 1895 d'Annunzio stesso definiva *Le Vergini* “ un poema e non un romanzo”, diciamo un romanzo in prosa lirica¹¹⁵⁸». Come lo stesso titolo suggerisce non poteva mancare nell'opera «il patronato estetico di Leonardo, precettore socratico tanto del cavaliere rinascimentale» quanto di Cantelmo «suo ultimo erede virile negli anni grigi e mediocri dell'Italia unita¹¹⁵⁹».

Si tratta di un'opera ruotante in modo quasi ossessivo attorno ad alcune tematiche che già abbiamo riconosciuto come centrali nei romanzi fino ad ora considerati, e nell'estetica dannunziana in generale; si tratta, soprattutto, del romanzo in cui è lo stesso d'Annunzio ad associare ripetutamente le tre *Vergini delle rocce* a figure di Ninfe attinte al patrimonio mitologico classico. Lo potremo inoltre definire, e proveremo a dimostrarlo, il romanzo in cui si realizza un'autentica *mise en abîme* di figure ninfali, creature aride e sterili come le rocce tra cui vivono, e alle quali nulla potrà giovare l'imminente primavera. La roccia, infatti, in questo romanzo «è non a caso congiunta

¹¹⁵⁵ *Trionfo della morte*: 1018

¹¹⁵⁶ Andreoli 2005b, *Prose di ricerca*, Vol I, Cronologia: LXXIII

¹¹⁵⁷ Andreoli 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Note alle Vergini delle rocce*: 1090

¹¹⁵⁸ Pupino 2005: 235

¹¹⁵⁹ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XV

all'inquietudine di un femminile che di quell'aridità diventa il momento speculare più alto e rappresentativo¹¹⁶⁰».

1.5.1 Le tre sorelle: Ninfe tra rocce e acqua

Il romanzo si apre con un *Prologo* che «come in una sinfonia [...] rappresenta il luogo ideale per cogliere in atto i processi correttori dell'*écriture en artiste*, della prosa-poesia di questo romanzo-non romanzo¹¹⁶¹» affidato ad un ritmo narrativo e a delle immagini molto diversi da quelli del *Trionfo della morte*; è lo stesso d'Annunzio a parlare di sinfonia nella lettera al suo traduttore del 20 ottobre 1896:

«"une grande symphonie où les quatre thèmes – de la chevelure, des mains, des eaux et des rochers –circulent comme des mélodies sans cesse renaissant". Capigliatura, mani, acque, rocce fondono già paesaggio reale e simbolico nell'epifania delle tre principesse, o dei loro fantasmi mentali »¹¹⁶²»

L'atmosfera nella quale veniamo introdotti dalle parole di Claudio Cantelmo, infatti, sembra evocare dei «fantasmi mentali»:

«Io vidi con questi occhi mortali in breve tempo schiudersi e splendere e poi sfiorire e l'una dopo l'altra perire tre anime senza pari: le più belle e le più ardenti e le più misere che sieno mai apparse nell'estrema discendenza d'una razza imperiosa¹¹⁶³»

Le tre anime belle attraversano «in breve» le fasi del loro «tempo migliore» per approdare ad uno stanco autunno; potenzialmente esse avrebbero posseduto tutti gli attributi per lasciare dietro a sé incancellabili tracce del loro passaggio, ma la sterilità del tempo in cui vivono appiattisce l'orizzonte della loro esistenza, propagandosi anche al desolato giardino in cui vivono reclusi. Nelle *Vergini delle rocce* il concetto del «seno arido» di *Pamphila* sembra estendersi alla dimensione di una «sterilità cosmica» che ha ormai contagiato «lo scenario di disfacimento¹¹⁶⁴» in cui le tre decadenti principesse si consumano. Non si tratta di una Natura diventata per l'uomo «matrigna», ma di una sorta di processo all'incontrario che dall'essere umano e dalla sua storia, si trasferisce al contesto naturale in cui egli opera. «Basterebbero già le risultanze del *Poema paradisiaco* per

¹¹⁶⁰ Curreri 1999: 268

¹¹⁶¹ Gibellini 1995a: 41

¹¹⁶² Ivi: 41-42

¹¹⁶³ *Le Vergini delle rocce* : 3

¹¹⁶⁴ Pupino 2005: 244

accorgersi di quanto il tema classicistico dell'hortus conclusus, come scenario edenico, come luogo irraggiungibile nel tempo presente con tutte le implicazioni di una *rennovatio* connessa all'età dell'oro [...] siano negate a favore di un atteggiamento artistico ed esistenziale assieme che accomuna il selvaggio con la rovina, il *dérèglement* con il disfacimento e con la morte¹¹⁶⁵».

Il soggiorno di Cantelmo a Rebusa, non dimentichiamolo, ha uno scopo ben preciso che non è quello di scegliere una moglie tra le tre estenuate sorelle, ma quello di identificare tra esse la migliore, la più adatta alla procreazione affinché da lei possa nascere il terzo re di Roma. A Rebusa, Claudio insegue il sogno di un'impossibile fertilità; in quanto artista egli è chiamato ad «assumere la parola come atto, azione verbale, per difendere il Sogno e la Bellezza da un vivere degradato e mediocre¹¹⁶⁶». Tale percorso, metafora di quello che il protagonista compie attraverso la propria interiorità, si conclude con lo scacco senza uscita cui egli stesso e la sua discendenza sono condannati: nessuna delle «tre anime senza pari» si rivelerà all'altezza di dare un degno erede a Claudio. «L'eroe narratore», che mette «in atto l'ideale nietzschiano di una vita affermativa e ascendente, quello negato per l'appunto alla sterilità morbosa di un Giorgio Aurispa¹¹⁶⁷», dopo tante indecisioni, sceglierà di non scegliere, manifestando in questo modo il disprezzo per il tempo in cui vive: sembra non esistere, cioè, per d'Annunzio una via per sottrarre alla sterilità sia il rapporto tra uomo e donna sia un presente ed un futuro in cui il ruolo dell'arte nella società risulta sempre più emarginato dall'affermarsi della scienza.

Questa dimensione di aridità convive nel romanzo accanto ad una fatta di insistenti richiami all'acqua; già nel *Prologo*, proprio nel sottofondo delle fontane che «ripetevano il commento melodioso che da secoli le acque fanno ai pensieri di voluttà e di saggezza¹¹⁶⁸», la narrazione dà «la parola a ognuna delle tre sorelle perché si autopresentasse nella sua “forma ideale”¹¹⁶⁹». Esse parlano “attraverso” Claudio mentre egli le evoca «aspettanti nell'ora irrevocabile¹¹⁷⁰»:

La prima ad apparire nella sua mente è Massimilla che, «seduta sul sedile di pietra», afferma:

«Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire[...]

Io sono colei che ascolta, ammira e tace.

Fin dalla nascita la mia fronte porta tra i sopraccigli il segno dell'attenzione.

Dalle statue assise e intente ho appreso l'immobilità di un'attitudine armoniosa¹¹⁷¹»

¹¹⁶⁵ Venturi «Quaderni del Vittoriale» sett-ott 1980 n. 23: 201

¹¹⁶⁶ Lorenzini 1996: XXXII

¹¹⁶⁷ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XV

¹¹⁶⁸ *Le Vergini delle rocce*: 7

¹¹⁶⁹ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XVI

¹¹⁷⁰ *Le Vergini delle rocce*: 11

¹¹⁷¹ Ivi: 8

La seconda voce è quella di Anatolia che più di tutto dice di soffrire per la solitudine cui è costretta, mentre al suo cuore «un'immensa moltitudine di creature avida potrebbe abbeverarsi¹¹⁷²»; a quest'immagine che rappresenta un'evoluzione di quella in cui Elena Muti permette giocosamente a tanti uomini di bere il vino dalle sue mani unite, fa seguito il sogno di maternità nascosto in Anatolia:

«Non ho paura di soffrire e sento su i miei pensieri e su i miei atti l'impronta dell'eternità.

Per ciò mi agita questo desiderio di creare, di divenir per l'amore Colei che propaga e perpetua le idealità di una stirpe favorita dai Cieli. La mia sostanza potrebbe nutrire un germe sovrumano.

In sogno, io vegliai tutta una notte misteriosamente sul sonno di un fanciullo. Mentre il suo corpo dormiva con un respiro profondo, io reggeva nelle mie palme la sua anima tangibile come una sfera di cristallo; e il mio petto si gonfiava di divinazioni meravigliose¹¹⁷³»

Violante, invece, soffre l'umiliazione di dover trascorrere la sua vita quale reclusa, proprio lei cui la natura aveva attribuito doti di regina. La sua «massa» di capelli, infatti, le fa sentire giorno dopo giorno di «portare una corona¹¹⁷⁴» in cui «i poeti vedevano [...] il mistero della Bellezza rivelata in carne mortale dopo intervalli secolari¹¹⁷⁵».

Ora quegli stessi suoi capelli regali, la cui inutilità ha reso ingombranti, le pesano «più di cento corone». Per questo:

«Stupefatta dai profumi, amo rimanere a lungo presso le fontane che raccontano di continuo la medesima favola. A traverso le ciocche dense che mi coprono gli orecchi, odo come in lontananza scorrere indefinitamente il tempo nella monotonia delle acque¹¹⁷⁶»

«Nell'estetica dannunziana predomina, sotto l'influsso delle idee del *Convito*, la linea intesa come conduttrice di un'idea di vita e rivestita di connotati via via ridicibili, normalmente con una traduzione in figure di origine mitologica, ad elementi primevi, quali l'aria, il fuoco, l'acqua e la terra¹¹⁷⁷». Così, alle immagini ideali delle principesse di Rebusa fanno seguito quelle dell'incontro tra Claudio e ciascuna delle tre sorelle all'interno della tenuta di famiglia: «siamo al tema

¹¹⁷² Ivi: 9

¹¹⁷³ Ivi: 9

¹¹⁷⁴ Ivi: 10

¹¹⁷⁵ *Ibidem*

¹¹⁷⁶ Ivi: 11

¹¹⁷⁷ Marabini Moevs 1976: 86

simbolico, mistico ed erotico, del giardino chiuso, ben noto alla *sensiblerie* decadente¹¹⁷⁸». Qui, preceduta dal «chioccolio somnesso d'una fontana nascosta nella vicinanza¹¹⁷⁹», la prima ad apparire d'improvviso è Violante; il giovane si sofferma a contemplare l'incedere della donna sulla scalinata, ben diverso da quello di Elena nel *Piacere*, in quanto l'altezza dei gradini «voleva ch'ella sollevasse sempre il medesimo piede¹¹⁸⁰»; nello sforzo, quindi, «ella abbandonava alquanto il busto su la flessione del ginocchio»:

«Una mollezza impreveduta ondeggiava allora nel corpo superbo; un ritmo nuovo ne rivelava le grazie quasi direi obbedienti, le virtù pieghevoli di amore [...]Ella pareva respingere il mio spirito verso l'epoca meravigliosa in cui gli artefici estraevano dalla materia dormente le forme perfette che gli uomini consideravano come le sole verità degne di essere adorate in terra. e io pensava, guardandola, salendo dietro la sua traccia: "E' giusto ch'ella rimanga intatta. Ella non potrebbe essere posseduta senza onta se non da un dio [...] Ah, io l'adorerò ma non oserò amarla; non oserò guardare nella sua anima per sorprendere il suo segreto. Pure ogni suo moto rivela ch'ella è fatta per l'amore; ma per l'amore sterile, per la voluttà che non crea. Giammai le sue viscere porteranno il peso difformante, giammai l'onda del latte sforzerà il puro contorno del suo seno¹¹⁸¹»

Questa stessa immagine della sterilità di Violante, con parole identiche, ritornerà in chiusura di romanzo proprio quando Claudio sembrerà in procinto di scegliere Anatolia; insistente si riaffaccia in lui anche il pensiero che era stato di Tullio Hermil e di Giorgio Aurispa sull'impossibilità di "impossessarsi" dell'anima e del corpo della donna desiderata.

Mentre Claudio e Violante fanno una sosta sulla scala, Anatolia viene verso di loro, anticipata dal «fruscio della veste». Lei è «la datrice di forza, la vergine benefica e possente, l'anima ricca e prodiga¹¹⁸²». Lo sguardo di Claudio, però, in modo rapido si sposta nuovamente su Violante:

«ella era immobile, seduta su un plinto di pietra che un tempo aveva forse sostenuto un'urna. Poggiato il gomito sul ginocchio, ella si reggeva il mento con la palma; e tutta la sua figura nell'attitudine semplice mi offriva quella successione di mute cadenze in cui è il segreto dell'arte suprema [...] Su la sua fronte breve era visibile il riflesso della corona ideale ch'ella

¹¹⁷⁸ Gibellini 1995a: 43

¹¹⁷⁹ *Le Vergini delle rocce*: 61

¹¹⁸⁰ Ivi: 63

¹¹⁸¹ Ivi: 63-64

¹¹⁸² Ivi: 64

portava in sommo de' suoi pensieri; e i suoi capelli, costretti su la nuca in un gran nodo, parevano aver obbedito al ritmo che regola i riposi del mare¹¹⁸³»

La terza Vergine, Massimilla, appare a Claudio mentre

«Ella saliva gli ultimi gradi, col suo passo lieve, recando sul volto e in tutta la persona i vestigi del sogno in cui s'era immersa, l'intima poesia dell'ora trascorsa con un libro fedele nella solitudine d'un recesso noto a lei sola¹¹⁸⁴»

Una fontana muta che sta per essere riaccesa in onore dell'ospite, vede Claudio e le sorelle ansiosi per «l'imminenza della metamorfosi»; infine l'acqua sgorga copiosa fino a che «tutte le bocche diedero i loro getti». Moltiplicandosi «i giochi istantanei giù per la diversità delle sculture, crescevano i suoni ininterrotti formando una musica sempre più profonda nel grande echéggio delle pareti¹¹⁸⁵». Grazie ai «suoi caratteri positivi (purezza, mobilità, capacità di dissetare e dare vita) l'acqua tende a non fare più “rumore”, ma a possedere piuttosto una “voce”¹¹⁸⁶» capace di operare una sorta di metamorfosi sull'acquatica Violante, talmente vicina alla fontana da riempirsi i capelli «quasi d'un pulviscolo lucente»¹¹⁸⁷ e da farle dire trasognata che lei se ne starebbe «ore e giorni ad ascoltare» il suono dell'acqua. «L'occhio analogico» di Cantelmo vede nella «"limpидità glaciale della fontana l'"immagine riflessa" di Violante sovrapposta a quella di Pantea, l'eroina della favola tragica e incestuosa» che egli, attraverso il racconto del vecchio principe di Rebusa, ricompone «secondo un procedimento multiplo [...] di “*mise en abyme*”, ossia di trasposizione del soggetto potenziale dell'opera nel microcosmo dei suoi personaggi. Il rispecchiamento dunque» si trasferisce «anche all'intreccio» intensificandone, «accanto al “senso nascosto” delle figure, l'illusione di profondità e di mistero¹¹⁸⁸». Si tratta di un procedimento cui d'Annunzio ricorre più volte nel prosieguo del romanzo.

In un momento successivo, quando a tavola Claudio si trova Violante seduta a fianco, la sente emanare «la fragranza mèlea dei fiori¹¹⁸⁹»; «io amo e comprendo l'acqua», dirà lei di lì a poco, tornando verso la fontana accesa. La «fragranza mèlea dei fiori» e la sintonia con l'acqua non fanno che indirizzarci verso la natura ninfale della donna, che sarà più avanti completata dall'immagine delle rondini in volo.

¹¹⁸³ Ivi: 68

¹¹⁸⁴ *Ibidem*

¹¹⁸⁵ Ivi: 74

¹¹⁸⁶ Turchetta 1993: 114

¹¹⁸⁷ *Le Vergini delle rocce*: 74

¹¹⁸⁸ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XVIII

¹¹⁸⁹ *Le vergini delle rocce*: 91

L'epifania dell'acqua raggiunge il punto più significativo con la visita alle sette fontane di Violante; lei conduce Claudio e le sorelle attraverso il giardino «come per un laberinto¹¹⁹⁰». L'uomo intuisce la pregnanza del momento e le dice:

«Ora siamo nel vostro dominio [...] perché voi siete la regina delle fontane...¹¹⁹¹»

Le fontane, sistemate ad uguale distanza l'una dall'altra, sporgono in forma di tempietti con deità sedenti e ciascuna porta incisi dei versi emblematici e misteriosi che alludono al rapido trascorrere del tempo e alla passione amorosa presto trasformata in lacrime:

«Un ambiguo incantesimo diffondevano nel mio spirito gli echi della rima leonina a cui le acque facevano la glosa interminabile. io sentivo in quegli echi l'accento velato della malinconia che dona al piacere un' indefinita grazia e turbandolo pur lo rende più profondo. Non meno eran molli e tristi quivi le giovinezze divine che distendevano su i margini le nude membra ondulate a similitudine dello specchio in cui si miravano da sì lungo tempo: - Salmaci forse, agognanti alla perfezione d'un congiungimento ancora ignoto agli uomini e agli iddii? o Bibli forse, intente a comprimere nel virgineo petto il fuoco del desiderio incestuoso? o Aretuse pieganti come salci leni sotto la violenza d'un amor protervo repulso in vano? "Piangete qui, o amanti che venite a dissetarvi! Troppo è dolce quest'acqua. Tempratela col sale delle vostre lacrime"¹¹⁹²»

Il poeta sembra far rivivere il giardino delle Esperidi ed il suo intreccio di miti pagani¹¹⁹³ e, di fronte alle statue di Ninfe dall'espressione triste che nude si distendono lungo i margini delle fontane, si chiede a quale "famiglia" esse appartengano e ne propone tre, come tre sono le sorelle e come il tre rappresenta un po' la "cifra" magica delle *Vergini delle rocce*. Pensiamo, in tal senso a quante volte esso ricorra nel romanzo: le tre Parche, le tre Càriti, le tre Gorgoni, le tre Grazie, nuovamente le tre Moire; poi la trinità di due gruppi di ninfe: le appena incontrate Salmaci, Bibli, Aretuse; ed ancora Egle, Aretusa, Ipertusa.

Gli interrogativi che Claudio si pone a proposito della natura delle statue non rappresentano che un'ulteriore indagine sulla natura delle tre sorelle; esse, nelle loro pose statuarie, si rispecchiano nelle «forme mutili dei marmi femminili che sono poste nel "giardino-carcere"»; inoltre è «a questa roccia arida, sterile, simbolo di un funesto destino di non-procreazione», che le Vergini devono

¹¹⁹⁰ Ivi: 101

¹¹⁹¹ *Ibidem*

¹¹⁹² Ivi: 106

¹¹⁹³ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXI

essere innanzitutto ricondotte¹¹⁹⁴». Quale tra loro sarà più somigliante a Salmace, chi a Bibli, chi ad Aretusa? Forse Salmace è l'acquatica Violante? Bibli, la fraterna Anatolia? Aretusa, invece, la fuggitiva Massimilla?

Nella poesia *L'Esperidi e le Górgoni* della *Chimera*, lo abbiamo visto, si incontrano le stesse figure del mito:

Splendonmi ne 'l pensier li orti vermigli
ove cantan l'Esperidi. Aretusa
dice cantando: - A la mia chioma effusa
chi vuol con lenta mano intesser gigli? –

Ed Egle e l'altra: - I fiori offron giacigli
assai grati [...]
Ridon alto le Górgoni; e Medusa
agita i serpi e inarca i fieri artigli¹¹⁹⁵

Il romanzo introduce un'altra diretta corrispondenza tra le sorelle e la triade di Ninfe Egle, Aretusa, Ipertusa, similitudine introdotta da quel «demonico» - il Dèspota della *Tregua* dell' *Alcyone* – che Claudio ha inventato «per confortare» la sua «solitudine».

Il Dèspota invita Claudio a riflettere sulla sua scelta di portar via una delle sorelle:

«puoi tu, o poeta, raffigurarti Egle Aretusa e Ipertusa cacciate dal loro giardino Eracle vestito-di-stelle, quando penetrò in quel paradiso» occidentale per rapirvi i frutti d'oro, rinunziò a trar seco le figlie della Notte poiché pur nella sua anima atroce egli sentì che avrebbe menomato e forse distrutto il mistero paradisiaco di lor bellezza»¹¹⁹⁶

Il richiamo alle Ninfe diventa esplicito anche in un altro passo del romanzo:

«Se già vi fu un dio che nel tempo novello amò assidersi sotto gli alberi floridi ed estrarre dagli involucri di scorza le amadriadi segrete per accarezzarle sulle sue ginocchia, egli certo non provò maggior gaudio di quel ch'io provo raccogliendo in me le essenziali bellezze di queste creature deliziose e mescendole con la stessa facilità con cui egli potè confondere le varie chiome obbedienti delle sue ninfe arboree a comporre un'armonia di ori.

¹¹⁹⁴ Curreri 1999: 268

¹¹⁹⁵ *La Chimera*: 549

¹¹⁹⁶ *Le Vergini delle rocce*: 118

Così talvolta io mi credevo di vivere in un mito formato da me medesimo a somiglianza di quelli che produsse la giovinezza dell'anima umana sotto i cieli dell'ellade¹¹⁹⁷»

Nel *Fuoco* Stelio evocherà una simile analogia dicendo alla Foscarina: «Bisogna che la nostra anima divenga, a quando a quando, simile all'amadiade per sentir circolare in sé la fresca energia dell'albero convivente¹¹⁹⁸».

Claudio compie di seguito un'ulteriore suggestiva associazione tra ciascuna delle sorelle ed un elemento del giardino che costituisce «di per sé un ossimoro ambientale, per la sua doppia, contrastante natura di luogo aperto e chiuso, all'aria aperta ma al tempo stesso circoscritto¹¹⁹⁹»; Anatolia, con il suo corpo «trasfigurato per un istante nella durezza candida del marmo» diventa «per il voyeur l'emblema perfetto di eros e thanatos¹²⁰⁰», assumendo le forme «d'una ninfa giacente» che:

«teneva nel sonno la testa china in atto di pena, poiché il sostegno del braccio mancava alla sua tempia maculata dal musco¹²⁰¹».

Massimilla, invece, per Claudio è come la «giunghiglia» che «fioriva debole e tremante» contenuta in un vaso «d'argilla rossastra [...] lungo come un sarcofago». L'immagine di Violante è quella di «un canale interno simile a una arteria rotta», inserito nella rovina di un parapetto «disgregato dalle radici penetranti dell'edera». Guardandolo:

«vi si scorgeva il luccichìo e vi si udiva il sussurro che scendeva a riempire il cuore delle fontane piangenti¹²⁰²»

Accade che «l'aura funebre e allucinata delle *Vergini delle rocce*» porti «quasi il manierismo dannunziano al “langage des fleurs et des choses muettes”¹²⁰³»; in questo modo, in forza di «analogie misteriose» Anatolia, Massimilla, Violante vengono dunque messe in relazione principale con tre tematiche: Anatolia è raffigurata dalla statua, Massimilla è associata al motivo floreale e Violante a quello equoreo¹²⁰⁴:

¹¹⁹⁷ Ivi: 124

¹¹⁹⁸ *Il Fuoco*: 209

¹¹⁹⁹ Cantelmo 1999: 75

¹²⁰⁰ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XX

¹²⁰¹ *Le Vergini delle rocce*: 69-70

¹²⁰² Ivi: 70

¹²⁰³ Raimondi 1976: 46

¹²⁰⁴ Andreoli 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Note alle Vergini delle rocce*: 1145

«La statua, il fiore e l'acqua mi dicevano una medesima verità. E Violante e Massimilla e Anatolia si trasfiguravano nella mia mente per virtù di analogie misteriose¹²⁰⁵ »

Lo sguardo ad “occhio di bue” con il quale Claudio, di volta in volta, illumina ora l'una ora l'altra delle tre sorelle Ninfe, quasi a frugare di ognuna il suo più riposto segreto, continua fino al momento della rivelazione ultima: attorno a ciascuna delle tre figure femminili viene delineato l'ambiente più consono affinché qui si possa compiere l'epifania finale. I ruderi di una chiesa per Massimilla, l'acqua del fiume per Violante, il monte Corace per Anatolia: il vernoniano *genius loci* si incontra in questo modo con la peculiare interiorità di ognuna delle sorelle. In tale incontro, acqua e aridità appaiono convivere senza integrarsi, elementi estranei appartenenti a due regni definitivamente separati; da tale scissione deriva una sterilità infinita, ambigua e viziata che coinvolge in maniera indifferenziata esseri umani e paesaggio.

Tutto ciò accade quando, per la prima volta la scena si sposta al di fuori della tenuta di Rebusa; a bordo di alcune piccole imbarcazioni il gruppo percorre un fiume «così largo e lento che somigliava quasi uno stagno», pieno di ninfee, che galleggiavano «esalando un'umida fragranza che pareva posseder la virtù di dissetare¹²⁰⁶». La meta è rappresentata dai ruderi pagani della «città morta» sui quali «un'oscura leggenda di martiri diffondeva [...] una specie di santità dolorosa¹²⁰⁷». Lo strano gruppo di turisti «scivola in una “scafa” verso la ruina di Liuturno, la città spettrale che “tutta abbracciata dalle acque e dai fiori aveva nella sua secolare inerzia lapidea l'apparenza d'una congerie di grandi scheletri infranti”¹²⁰⁸»:

«V'era una frescura umida in una luce glauca e palpitante. L'absida e qualche pilastro della nave centrale, rimasti in piedi, formavano una specie di antro che le acque avevano invaso fin presso la mensa diserta dell'altare; e una moltitudine di ninfee, più ampie e più bianche di quelle su cui avevamo navigato, si addensava come in adorazione, a piè della grande Madonna musiva che sola occupava il concavo cielo d'oro. Ella non portava su le sue braccia l'Infante, ma era sola e tutt'avvolta in un'ammantatura di color plumbeo, come in un'ombra di lutto; e un profondo mistero di dolore era nei suoi occhi larghi e fissi. Su per la curva dell'arco le rondini avevano composto una gentile corona di nidi, seguendo l'ordine delle parole scritte in giro,

QVASI PLATANVS EXALTATA SVM JVXTA AQVAS»

E quivi le tre vergini insieme s'inginocchiarono e pregarono.

¹²⁰⁵ *Le Vergini delle rocce*: 70

¹²⁰⁶ *Ivi*: 169

¹²⁰⁷ *Ivi*: 171

¹²⁰⁸ Pupino 2005:245

“Se noi ti lasciassimo in questo asilo, con le ninfee e con le rondini!” pensai guardando Massimilla che nella preghiera pareva inchinarsi sempre più verso la terra. “Tu vi abiteresti come una naiade romita che avesse obliato Artemide per adorare la dolorosa divinità novella”. E io immaginava la sua metamorfosi: - compiuti i suoi riti solitari tra il coro delle rondini, ella s’immergeva nelle acque e discendeva alle radici dei fiori...¹²⁰⁹

Persino la statua della Madonna non stringe l’ «Infante»; nella pervasiva contaminazione tra sacro e pagano, caratteristica onnipresente in questo luogo, la sterilità della statua diventa simbolo e proiezione del futuro che sta attendendo Massimilla. Anche il suo destino sarà quello di non portare tra le braccia alcun bambino; lei, quindi, non potrà mai rappresentare «l’Eletta» prescelta da Claudio. La sterilità di Massimilla, inoltre, è senza tempo, visto che proviene da quel suo essere seguace di Artemide che precede il suo nuovo stato di «naiade romita». Nell’antro di porfiriana memoria avviene l’epifania: la natura ninfale della sorella si manifesta in tutta la sua pienezza tra acqua, rondini e radici di fiori che proteggono un nettare non ancora conosciuto: il futuro di Massimilla sarà quello di una sacerdotessa che si dedica ad «adorare la dolorosa divinità novella». Dopo la visita alla chiesa in rovina, Violante sale nella barca con Claudio; l’acqua appare tutta coperta di ninfee e lei, presa da un’improvvisa incontenibile sete, nonostante il giovane cerchi di dissuaderla a bere «di quell’acqua», ci «immerse le mani ignude, recise una ninfea, e si chinò a respirarne l’umidità fragrante». A quel punto Claudio esclama:

« - Guardate le ninfee!

Non vi sembra che in questo momento abbiano una straordinaria espressione di vita?»

Subito dopo quelle parole, Violante:

«immerse di nuovo le mani fino ai polsi e le tenne abbandonate, carni fiori natanti, e mentre il suo sguardo correva sulla moltitudine commossa, il sorriso della sua bocca era così divino che la mia anima volle attribuirgli la virtù del prodigio¹²¹⁰»

Nel momento in cui Claudio e Violante si trovano chini sull’acqua, congiunti dalla malia di un’insopprimibile attrazione reciproca, la voce di Anatolia sopraggiunge ad infrangere per sempre quell’attimo incantato. Le corolle delle ninfee iniziano allora a chiudersi e a scomparire sotto le foglie come se:

¹²⁰⁹ *Le Vergini delle rocce*: 172

¹²¹⁰ *Ivi*: 173

«dal profondo una virtù sonnifera le attirasse. Larghe plaghe rimanevano deserte, ma talvolta quiivi nel mezzo una sola ninfea s'attardava effondendo la sua estrema grazia in quell'indugio¹²¹¹»

L'epifania di Anatolia, invece, inizia durante la visita ad una antichissima badia; in una cappella lei e Claudio, rimasti soli, contemplano una statua rappresentante una «figura supina di giovane» tutto chiuso nell'armatura fino alla gola «ma scoperto il capo chiomato¹²¹²». Il richiamo alla figura dell'androgino introduce l'ambiente più consono alla natura di Anatolia, dolce sorella abituata a monotone passeggiate nel giardino di Rebusa che, improvvisamente, manifesta un'insospettata forza fisica, dichiarandosi pronta a seguire Claudio nell'ascesa al monte Corace. Infatti, con il giovane che la tiene strettamente per mano, Violante sale rapidamente e, a pochi metri dalla cima, è lei a decidere di non “poter” proseguire oltre: «Non posso andare più oltre...¹²¹³». Mentre Claudio, in preda ad un profondo turbamento, le sussurra: «Voi siete la più alta delle creature¹²¹⁴», «la catena delle rupi» si palesa però ai suoi occhi «nella sua sterilità desolata fino agli estremi gioghi¹²¹⁵» ed anche le labbra di Anatolia gli appaiono altrettanto «aride».

Il sopraggiungere improvviso di Violante interrompe quel momento:

«Ella aveva su per la roccia ripida lo slancio elastico di una fiera, in tutta la persona qualcosa di ostile e di malefico» «la veemenza dell'anelito le sollevava il seno e le faceva palpitare il velo; un fremito infrenabile le scoteva le mani coperte di guanti lacerati: lacerati forse contro i sassi aguzzi, in qualche caduta perigliosa¹²¹⁶ »

Siamo ormai alle battute finali del romanzo; le tre sorelle si sono nuovamente riunite e le rocce disposte a cerchio tutt'attorno appaiono a Claudio «una lapidea chiostra degna delle loro anime e dei loro fati». «L'inospitale cinta rocciosa, con le sue convulsioni pietrificate» sembra innalzarsi a «respingere fuori dei propri confini l'orrore e il disonore della storia, offrendo così una salvaguardia alla bellezza e alla nobiltà d'animo: ma la sfera dell'utopia racchiude e difende un mondo fatiscente, seducente ma effimera sopravvivenza di un passato irrevocabile fuori del sogno demenziale, dell'eterno presente della follia¹²¹⁷». In quest'atmosfera che le stringe e costringe, le principesse si sentono assalire da una sete che non potrà venire saziata; un uomo le accompagna allora ad

¹²¹¹ Ivi: 174-175

¹²¹² Ivi: 175

¹²¹³ Ivi: 178

¹²¹⁴ Ivi: 179

¹²¹⁵ *Ibidem*

¹²¹⁶ Ivi: 190

¹²¹⁷ Cantelmo 1999: 77

attingere acqua ad una sorgente limpida e glaciale. Egli offre una tazza d'acqua ad Anatolia, ma Violante «senza attendere, si scoperse la bocca e, chinandosi su la polla vivida, bevve a lunghi sorsi come una fiera¹²¹⁸».

Poi lei riabbassa il velo e quella sua attitudine ricorda a Claudio le fontane; gli sembra che ancora una volta lei respinga lo spirito di lui «verso le lontananze del tempo, verso le antiche immagini della Bellezza e del Dolore. Ella era presente e pur discosta. E in silenzio pareva significarmi, come la principessa Deianira: “Io possiedo, chiuso in un vaso di bronzo, un antico dono d'un vecchio Centauro¹²¹⁹». «Forse», come opportunamente suggerisce Anceschi, «il libro delle *Vergini delle rocce* nasconde, tra le altre cose, tutto un trattato su quelle rare esperienze, su quei momenti di chiarezza e di verità» che si possono dire «epifanici, una continua figurazione analogica dell'esperienza rara, e delle sue evidenze, una ininterrotta Analogia della Analogia¹²²⁰».

La subitanea capacità di trasformazione, che rappresenta una delle principali caratteristiche della Ninfa, si pone anche come uno degli aspetti più ricorrenti delle protagoniste “sterili” della narrativa dannunziana. Parte “buona” e parte “cattiva” costituiscono i due volti sempre presenti nella figura della Ninfa e persino le tre sorelle immagine della spiritualità e della rinuncia, non sfuggono a questa regola. Già nel *Prologo* del romanzo, non appena saputo dell'arrivo di chi ne avrebbe scelto solo una tra loro, si sentono invadere da «un istinto di lotta» che «le sbigottiva¹²²¹»:

«Ma, come il passeggero annunciato era per porre il piede su la loro soglia deserta e già appariva alla loro attesa col gesto di colui che elegge e che promette, esse risollevarono il capo con un fremito e disciolsero le dita avvinte e scambiarono uno sguardo ch'ebbe la violenza d'una illuminazione repentina¹²²²».

Questa componente di malvagità che il rapporto sororale vorrebbe mantenere sottaciuta, in realtà emerge quale *Leitmotiv* della narrazione che informa come le sorelle siano «divenute rivali in segreto dinnanzi all'offerta ingannevole della vita».

Attraverso l'insopprimibile ambiguità – principale caratteristica della natura delle *Vergini delle rocce* -, ancora una volta d'Annunzio indaga sullo stesso contrasto che lo ossessiona, quello tra maternità e sterilità. L'apparenza regale, meglio, divina, di Violante, quella fraterna di Anatolia, quella spirituale di Massimilla, hanno quale conseguenza la stessa inadeguatezza alla procreazione; nella concezione estetica dannunziana, che sfugge e detesta le mezze misure, però, sia la “dea”,

¹²¹⁸ *Le Vergini delle rocce*: 192

¹²¹⁹ *Ibidem*

¹²²⁰ Anceschi 1976: 84

¹²²¹ *Le Vergini delle rocce*: 6

¹²²² *Ibidem*

come la “sorella” e persino la “sacerdotessa” sarebbero pronte ad abbracciare la «voluttà che non crea» di Ippolita.

Giorgio Aurispa, suo malgrado, non ha saputo sottrarsi al distruttivo potere del femminile incarnato da Ippolita, e la sua volontà ne è uscita annientata. Dietro l'apparente non scelta di Claudio, si mette in luce quella che forse è la scelta più difficile per l'uomo dannunziano: essendo la maternità preclusa alle tre sorelle egli, memore dell'esperienza di Aurispa, rinuncia anche alla dimensione erotico-sensuale in quanto è consapevole che tale dimensione, per lui sovrastante ogni altra, lo condurrebbe necessariamente alla sterilità di pensiero. E, in definitiva, come già accaduto ad Aurispa, alla morte dell'arte. Quella che si va delineando all'interno dei romanzi dannunziani ci sembra, in un certo senso, «la concezione di un'esistenza ridotta a “mostruoso meccanismo”» nel quale ogni personaggio «ignora l'altro e tutti vivono i propri separati incomunicabili destini, costretti da una ferrea necessità come quella che governa gli atomi democritei naufraganti nel vuoto¹²²³».

1.5.2 Le mani delle tre principesse

Già nel *Piacere* abbiamo notato l'attenzione che, in più occasioni, Andrea Sperelli rivolge alle mani di Elena e di Maria, ma molte sono anche le liriche incentrate dal poeta sullo stesso argomento. In *Outa occidentale* egli le invoca come figure fatate in cui l'uomo legge un tacito consenso:

Le mani; - Oh fate,
belle mani adorate,
il gesto che consente!¹²²⁴

Nel *Poema paradisiaco*, poi, incontriamo anche una lunga poesia intitolata *Mani*, e non a caso si tratta di quella che precede *Pamphila*:

Le mani de le donne che incontrammo
una volta, e nel sogno, e ne la vita:
oh quelle mani, Anima, quelle dita
che stringemmo una volta, che sfiorammo
con le labbra, e nel sogno, e ne la vita!¹²²⁵

¹²²³ Masini 1976: 282

¹²²⁴ *La Chimera*: 531

¹²²⁵ *Poema paradisiaco*: 660

Il poeta, dopo questa generica riconoscenza espressa alle mani, passa quindi in rassegna le più vivide sensazioni suscitate in lui dalle mani femminili; talune di esse gli hanno lasciato

una fragranza
così tenace che per una intera
notte avemmo nel cuor la primavera
[...] Da altre, cui forse ardeva il fuoco estremo
d'uno spirto [...]
venne il rammarico supremo
[...] Da altre venne il desio, quel violento
fulmineo desio che ci percote
come una sferza
[...] Altre (o le stesse) furono omicide:
meravigliose nel tramar l'inganno
[...] Altre (o le stesse?), mani alabastrine
ma più possenti di qualunque spira
[...] Altre, quasi virili, che stringemmo
forte e a lungo, da noi ogni paura
fugarono, ogni passione oscura
[...] Altre ancora ci diedero un profondo
brivido, quello che non ha l'uguale.
Noi sentimmo, così che ne la frale
palma chiuder potevano esse un mondo
immenso, e tutto il Bene e tutto il Male.

Anima, e tutto il Bene e tutto il Male¹²²⁶

Nell' *Incurabile* poi:

Come tutto si svela in quella mano
L'inesprimibile anima affannosa!
Non è forse nel mondo alcuna cosa
Più triste. È là tutto il dolore umano¹²²⁷

Le mani, infine, sanno anche concedere la pace eterna del *SVSPIRIA DE PROFVNDIS*:

¹²²⁶ *Poema paradisiaco*: 660-661

¹²²⁷ *Ivi*: 689

Pallide mani, datemi il riposo;
premete le mie pàlpebre¹²²⁸

Se tutto questo accade in poesia, le *Vergini delle rocce*, però, sono “il romanzo delle mani”. Perché questa specie di ossessione dannunziana?

Il solo tipo di contatto fisico che Claudio ha con le sorelle avviene attraverso le mani; innanzitutto all’arrivo del giovane a Rebusa, una quasi formale stretta di mano suggella l’incontro con ciascuna di esse.

Violante, non appena visto Claudio, si ferma ad attendere che lui le venga incontro per salutarla; in quel breve momento egli nota le dita della fanciulla e pensa che «forse [...] avevano reciso le numerose viole che le ornavano la cintura». Lei gli tende la mano guardandolo in volto.

Anatolia, dal canto suo, accoglie Claudio con una stretta «virile» e «fraterna» e la sua mano si presenta:

«spoglia di anelli, non troppo bianca, né troppo allungata, ma robusta nella sua linea pura, atta a raccogliere e a sostenere, pieghevole e ferma nel tempo medesimo, con un’impronta di fierezza sul dosso variato dai rilievi delle congiunture e dalle trame delle vene, con solchi di dolcezza nella palma concava dove pareva risiedere un focolare irradiante di sensibilità¹²²⁹»

Massimilla, invece, gli porge la mano «continuando il suo sorriso timido»; tale mano è «tanto gracile e soave» da dargli «l’immagine d’uno di quei fini gigli, chiamati emerocàli, fiorenti per un giorno nelle arene calde¹²³⁰».

L’incontro con ciascuna delle tre donne, dunque, si caratterizza per il diverso modo che ognuna ha di stringere e di presentare la mano. Con questo tipo di attenzione Claudio rivendica la sua parentela con quel conte di Volturara, dedicatario nientemeno che di un ritratto di Leonardo ma, soprattutto, rivendica l’affinità tra lui, giovane artista, e l’artista rinascimentale suo prediletto, nella cui concezione estetica le mani si fanno «interpreti [...] dei più riposti segreti dell’anima¹²³¹». Va tenuto presente, inoltre, come anche il saggio di Pater sulla Monna Lisa riprenda un analogo concetto affermando: «Noi tutti conosciamo il volto e le mani della figura, seduta sul marmoreo sedile in quella chiostra di rocce fantastiche, come in una debole luce sottomarina¹²³²»; nella copia

¹²²⁸ Ivi: 694

¹²²⁹ *Le Vergini delle rocce*: 65

¹²³⁰ Ivi: 68-69

¹²³¹ Andreoli 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Note alle Vergini delle rocce*: 1151

¹²³² Pater 2007: 126

del *Rinascimento* presente alla Biblioteca del Vittoriale, d'Annunzio ha lasciato un segno di lettura proprio alla destra del paragrafo pateriano sopra menzionato. Raimondi segnala, però, come nelle *Vergini* «più che quello di Pater» sia presente «il Leonardo di Nietzsche e soprattutto di Séailles: l' "homme représentatif" della sintesi fra arte e vita fuori da ogni "facile dilettantismo", l'artista scienziato del "perpétuel effort vers l'unité", del pensiero "au service de l'action", della "rêverie" piegata a un "réalisme exquis"¹²³³»

Addentrandonci nella lettura delle *Vergini delle rocce* ci accorgiamo di come le mani diventino via via l'elemento che raccoglie attorno a sé il maggior numero di significati rispetto a qualunque altro della narrazione. Le mani diventano espressione della devastazione del tempo, dell'inutile richiamo della forza e della giovinezza, della fragilità della follia; sanno inoltre parlare un linguaggio muto e ineffabile.

Quando la primavera è prossima ad inondare il giardino delle Vergini «quali mani potrebbero arrestarla?¹²³⁴» si chiede Claudio. Le tre sorelle, in piedi l'una accanto all'altra sul balcone, contemplan la bella stagione nel suo esordio irrefrenabile:

«poggiati i gomiti su la sponda di pietra, tenevano le mani in fuori nude, senza anelli, immerse nel sole come in un tiepido bagno aurino: Massimilla, con le dita insieme tessute, Anatolia, con l'una palma presa nell'altra in croce per modo che i due pollici si soprastavano, Violante, premendo alcune mammole già languide tolte alla sua cintura e lasciandole poi cadere nello spazio¹²³⁵»

Riecheggia nelle *Vergini* una suggestione che viene da *Gorgon* della *Chimera*:

Oh divine mani, oh bianche
mani ch'io non ho bacciate!
Si posavan, come stanche,

su 'l marmoreo davanzale;
e le lunghe esili dita
risplendevano di anelli¹²³⁶

Già in precedenza ci era stato fatto notare che Anatolia non portava anelli; ora, il fatto che le mani di tutte le sorelle, qui ed anche successivamente, vengano descritte nude di anelli rappresenta

¹²³³ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, Introduzione: XV

¹²³⁴ *Le Vergini delle rocce*: 95

¹²³⁵ Ivi: 95

¹²³⁶ *La Chimera*: 469

un'ulteriore sottolineatura del loro essere ancora prive di qualsiasi legame sentimentale. Qualcosa di analogo, ricordiamo, viene detto da d'Annunzio nel *Miele dei millenni e l'ape dell'ora*, raccolto nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* [1907], quando la donna protagonista della pagina memoriale viene punta da un'ape proprio «presso l'anulare senza anelli¹²³⁷».

Ammirando le mani delle sorelle esposte al sole dell'invadente primavera Claudio dice ancora che «quelle di Anatolia «apparivano le più forti e le più sensitive», quelle di Massimilla «sembravano quasi increate, come le forme delle apparizioni, tanto erano tenui¹²³⁸». Violante attraverso le mani gli appare «come uno strumento incomparabile della sua arte» in quanto, con quel suo premere i fiori e lasciarli scivolare a terra esausti, sembra riuscire ad estrarre «da una cosa fin l'ultimo sentore di vita¹²³⁹»; questo, in definitiva, è lo stesso prodigio cui tende l'opera dell'artista.

Ogni ulteriore aggiunta di particolari relativi alle mani delle sorelle si rivela in sintonia con le impressioni descritte da Claudio in quella prima stretta di saluto: Anatolia, la «fraterna» e «virile»; Massimilla, «la tenue»; Violante, la più vicina all'«arte» di Cantelmo in quel suo spremere ogni anelito di vita alle violette. A proposito della predilezione di Violante per il tipo di fiore richiamato dal suo nome, una valida ragione a tale scelta ci viene ancora una volta fornita dal saggio di Pater su Leonardo; in un altro dei paragrafi segnati da d'Annunzio, infatti, lo scrittore racconta che «a Venezia c'è una pagina dispersa», proveniente dalla «cartella» di Leonardo, «disseminata di studi di violette e di rose di macchia¹²⁴⁰».

In uno dei rari momenti in cui la narrazione presenta le sorelle in atteggiamento disteso, e persino sorridenti l'una nei confronti dell'altra, Claudio si ritrova in preda «ad una smania inquieta di riguardare, di considerare più attentamente le tre persone» come se non le avesse «bene vedute». E nota:

«qual arduo enigma di linee sia ogni forma femminile e quanto sia difficile *vedere* non pur le anime ma i corpi. Quelle mani in fatti, alle cui dita lunghe avevo cinto i miei più sottili sogni come anelli invisibili, quelle mani mi sembravano già diverse apparendomi come i ricettacoli d'infinite forze innominate da cui potevano sorgere meravigliose generazioni di cose nuove¹²⁴¹»

L'immagine degli anelli ritorna qui sotto forma dei sogni con i quali Claudio aveva cinto le dita delle sorelle. Guardando le mani delle «tre principesse nubili» posate «nella luce, nude» egli pensa nuovamente «agli infiniti gesti increati ch'erano in loro e alle miriadi di foglie nasciture che erano

¹²³⁷ *Il secondo amante di Lucrezia Buti*: 1233–1234.

¹²³⁸ *Le Vergini delle rocce*: 96

¹²³⁹ *Ivi*: 97

¹²⁴⁰ Pater 2007: 116

¹²⁴¹ *Le Vergini delle rocce*: 110 - 111

nel giardino¹²⁴²». Le mani delle donne sono quindi depositarie di infinite trame ancora inesprese, generatrici di «meravigliose cose nuove».

Anatolia, avvedendosi dell'attenzione di cui Claudio rende oggetto le loro mani, gli chiede: «Ma perché voi guardate con tanta assiduità le nostre mani? Siete un chiromante; forse?». Egli per gioco conferma il dubbio di Anatolia e così le sorelle gli porgono le «tre belle mani tese come per ricevere e per offerire¹²⁴³».

La primavera intanto sta passando velocemente e per Massimilla si avvicina il tempo di raggiungere il convento; per questo Claudio la esorta ad imprimere nelle sue pupille il meglio della dolce stagione perché, le dice, «non la vedrete più, mai più»:

«- Riscaldare le vostre mani al sole, immergetele nel sole, queste povere mani; perché fra poco le terrete incrociate sul petto o nascoste sotto il grembiale di lana bruna, nell'ombra¹²⁴⁴»

Duplicando una sua immagine precedente che verrà riproposta identica anche l'ultima volta in cui lei apparirà nel romanzo, Massimilla viene descritta da Claudio mentre sta

«a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco¹²⁴⁵»

In un successivo incontro il giovane e l'ormai prossima clarissa sostano su due sedili in pietra posizionati in modo da vedere l'ombra dello gnomone di un orologio solare. Claudio invita la donna ad appoggiare le mani sul marmo del quadrante reso caldo dal sole d'aprile ed ella subito aderisce all'invito e ve le pone:

«bianche sul bianco; e ve le mantenne. Il punto d'ombra attingeva l'estremità dell'anulare, restando coperta dalla palma la cifra indicatrice dell'ora¹²⁴⁶»

Di nuovo il richiamo all'anello e ad un'ora per portarlo al dito che però rimane nascosta: per Massimilla quell'ora è destinata a non arrivare mai. Mentre i due stanno seduti in quella posizione, Claudio corrisponde al desiderio di Massimilla di leggere qualche passo del libro «fedele» che lei aveva con sé nel momento del loro primo incontro, quello sulla storia di Santa Caterina. Lui lo apre, lo sfoglia qua e là, scorrendo con gli occhi qualche linea e proprio in quell'istante:

¹²⁴² Ivi: 111

¹²⁴³ *Ibidem*

¹²⁴⁴ Ivi: 125

¹²⁴⁵ Ivi: 127

¹²⁴⁶ Ivi: 137

«L'ombra fugace d'una rondine passò su la pagina; e udimmo da vicino il fremito delle ali¹²⁴⁷»

L'ultima possibilità che Claudio scelga Massimilla viene affidata a quell'ombra che per un attimo oscura la pagina del suo libro; mentre sono seduti vicini il «fremito delle ali» di rondine quasi sembra sfiorarli: ma è già passato, lontano; e per sempre.

Nelle fasi finali del romanzo, poi, alle mani di Violante viene riservato il privilegio di rendersi artefici della metamorfosi con le ninfee di cui abbiamo già commentato; al ritorno dalla visita alla chiesa in rovina lei sale nella barca accanto a Claudio e presa da un'improvvisa incontenibile sete, nonostante Claudio cerchi di dissuaderla a bere di quell'acqua, ci «immerse le mani ignude, recise una ninfea, e si chinò a respirarne l'umidità fragrante». Al tocco della donna le ninfee assumono «una straordinaria espressione di vita¹²⁴⁸» e in quel momento in cui un'intensa emozione congiunge Violante e Claudio:

«Non stridevano sul nostro capo gli sparvieri ma garrivano le rondini a volo gittando a tratti dai loro bianchi petti quasi un lampo¹²⁴⁹»

Ancora la figura della rondine tessitrice sopraggiunge mentre i due comprendono che quello rappresenta per loro l'istante della scelta definitiva. La voce di Anatolia che li chiama, però, interviene a spezzare per sempre quell'attimo incantato. Le corolle delle ninfee iniziano allora a chiudersi e a scomparire sotto le foglie come attirate da un sonno profondo.

Anche l'ascesa al monte Corace è contrassegnata da continui allacciamenti e sciolte dell'intreccio tra le mani di Claudio ed Anatolia; nel momento dell'addio poi Claudio tiene «ambe le mani» della donna e consola il pianto di lei baciandole «ambe le mani».

L'articolato discorso attraverso cui abbiamo composto un *collage* di sequenze aventi ad oggetto le mani delle tre sorelle, ci sembra trovi in un'illuminante immagine del *Prologo* il suo coerente fondamento. Claudio, infatti, sin da subito ci informa che Violante, Anatolia e Massimilla sono «dissimili alle tre sorelle antiche perché non figlie ma vittime della Necessità»; nonostante questo, nella povertà di valori del presente esse riescono «a comporre la più ricca zona» della vita del protagonista e sembrano «anche preparare il destino di Colui che doveva venire¹²⁵⁰».

Più in là nella narrazione, durante l'infinita passeggiata nel giardino labirinto attraverso i cui sentieri ristagna l'intera trama del romanzo, Claudio afferma:

¹²⁴⁷ Ivi: 138

¹²⁴⁸ Ivi: 173

¹²⁴⁹ Ivi: 174

¹²⁵⁰ Ivi: 4

«come le Càriti, 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 Ravo, 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, l'altra tutt'avvolta in un manto costellato, e la terza col filo di Lachesi tra le dita agili¹²⁵¹»

Le tre figure di Ninfe tessitrici per eccellenza nel presente povero di valori in cui vivono non si rivelano più in grado di sorreggere e di indirizzare il filo del destino del protagonista; lo condannano in questo modo a disperdere la sua volontà in infiniti rivoli di pensieri, alimentando anche nella trama del romanzo una sensazione di circolarità senza uscita. Le Parche di fine Ottocento, inoltre, si rivelano prigioniere del labirinto da loro stesse architettato, “*Beatae Beatrices*” rossettiane, la testa reclinata all'indietro, gli occhi socchiusi, le mani diversamente formate e atteggiamenti; esseri estenuati e languidi sullo sfondo di un giardino in rovina illuminato da inquietanti riflessi aranciati. Esse sono le medesime che, in attesa dello sposo, nel *Venturiero senza ventura* [1896-1907] posano «il capo sul petto o sui ginocchi dell'altra, cercando l'attitudine più acconcia per riprendere il filo del sogno¹²⁵²». Perché è quello l'unico filo loro rimasto, mentre tra le loro dita non ne scorre più alcuno. Memori dell'illustre compito antico, però, le sorelle continuano con le loro mani nude a ripetere nell'aria il movimento del tessere e dell'intrecciare. Massimilla, votata al convento, presenta addirittura le mani «tessute» l'una all'altra, chiaro divieto ad ogni suo tessere futuro, come si conviene a chi scelga una vita di preghiera al riparo da ogni sogno mondano; Anatolia tiene le mani con le palme l'una nell'altra, i pollici liberi; sembra che la sua possibilità di venire scelta e di scegliere sia maggiore rispetto a quella della sorella; Violante con quel suo muovere le mani fino a rendere «esausti» i fiori, appare la più vicina alla libera creatività dello spirito artistico; neppure con lei, però, Claudio sa perseguire la sua scelta fino in fondo. «Incapace di portare a compimento la sua missione, il protagonista del romanzo, a dispetto delle sue conclamate – e preseunte – caratteristiche di “eroe positivo”, si trova a condividere con i suoi omologhi degli altri romanzi dannunziani i tratti dell'inettitudine che, a dispetto delle sue dichiarazioni volontaristiche, a lui conferiscono l'esito fallimentare della *fabula* e l'insoluta conclusione del racconto¹²⁵³». Accade così che «qualsiasi forma del divenire» appaia «incongruente con la logica della staticità che governa il cronotopo delle *Vergini*¹²⁵⁴» e il sogno vagheggiato da Claudio «di restaurare la gloria di Roma mediante i propri lombi, incerti nella scelta di tre

¹²⁵¹ Ivi: 124

¹²⁵² *Il Venturiero senza ventura*: 1192

¹²⁵³ Cantelmo 1999: 59

¹²⁵⁴ Ivi: 78

improbabili principesse di razza stanca, ma in trepida attesa, urta il nostro intelletto etico; fa risuonare come vuoti simulacri i fantasmi del giardino chiuso. La follia, che Cantelmo scoprirà minare quel sangue aristocratico e sfatto, è la stessa di D'Annunzio per la quale egli finisce inconsapevolmente col negare il superomismo, creando un eroe perplesso fino allo scacco¹²⁵⁵».

Non solo Claudio, quindi, ma neppure Violante si dimostra pronta ad una scelta fino in fondo. Nemmeno quando le rondini passano a ricordarle che non le sarà concessa un'altra occasione per intrecciare e annodare quei fili che andrebbero a costituire il tessuto del divenire; quel divenire in cui un nuovo erede potrebbe, forse, volgere in positivo la decadenza del presente, quella dell'Arte, soprattutto, sempre al vertice del pensiero dannunziano.

¹²⁵⁵ Gibellini 1995a: 44-45

1.6 Il Fuoco

Quel contrasto tra aridità e continuo richiamo all'acqua che abbiamo riconosciuto come carattere principale su cui si sorreggono e vengono accomunati personaggi e contesto naturale delle *Vergini delle rocce*, si consolida ulteriormente nella poetica dannunziana, e trova il suo più elevato punto di espressione nella Venezia “città d'acqua e di pietra”, di “vita e di morte”, di “luce e d'ombra” che prende vita nelle pagine del *Fuoco*: «la febbre di Venezia e la sua liquidità sono i due elementi alchemici destinati a mescersi nel crogiolo testuale¹²⁵⁶».

Il giardino delle tre sorelle rinchiuso a Rebusa sta per essere invaso dalla primavera quando, in modo retorico, Claudio si interroga su «quali mani potrebbero arrestarla¹²⁵⁷»; Venezia si apre, invece, sul «tenue sorriso» della Foscarina nell'«ultimo crepuscolo di settembre¹²⁵⁸»; l'ora è quella catturata dai pittori veneziani, trasformata in energia straniante e in bagliori luminescenti in cui «le immagini e le idee si susseguono [...] lungo il filo conduttore dell'allegoria di fondo, la polarità tra acqua e fuoco. In un gioco di equilibri mutevoli, elemento igneo ed equoreo bipartiscono il libro nella crepitante “epifania” della prima parte e nel liquido “silenzio” della seconda, pervadono il paesaggio, penetrano l'anima dei protagonisti. Quella polarità rappresenta prima la tensione tra i sessi, tra la fiammante energia di Stelio e la lagunare stanchezza di Foscarina; poi, si insinua sottilmente dentro ciascuno dei due protagonisti¹²⁵⁹».

Del *Fuoco* è stato più volte sottolineato come esso sia luogo di «eccitata e sontuosa percezione musicale della pittura veneta¹²⁶⁰», romanzo di Tiziano, Tintoretto, Veronese, Giorgione, dei vividi colori delle loro tele, della dimensione mitologica della loro pittura; questa significativa presenza, in effetti, si palesa sin dalla pagina iniziale, quando viene fatto riferimento alla Sala del Maggior Consiglio in cui Stelio terrà il suo discorso «avendo per fondo il *Paradiso* del Tintoretto e sul capo la *Gloria* del Veronese¹²⁶¹», e ritorna più volte nel prosieguo della narrazione. Ci sembra, però, che questi rappresentino in certo modo i pittori nelle cui opere si riflette il «creare» dell'artista demiurgo Stelio Effrena, il continuatore della «strada di Claudio Cantelmo verso “l'intimo connubio dell'arte con la vita”¹²⁶²»; dalla parte della Foscarina abbiamo, quasi per contrasto, l'unica, ma di rara pregnanza, immagine della *Melancholia* (1514) di Dürer che fa la sua improvvisa comparsa nelle battute conclusive del romanzo. Si tratta di una xilografia in bianco e nero la cui «suggestività»

¹²⁵⁶ Lorenzini 1996 *Il Fuoco*, *Introduzione*: X

¹²⁵⁷ *Le Vergini delle rocce*: 95

¹²⁵⁸ *Il Fuoco*: 197

¹²⁵⁹ Gibellini 2009b, *Il Fuoco*, *Introduzione*: VI-VII

¹²⁶⁰ Anceschi 1976: 80

¹²⁶¹ *Il Fuoco*: 197

¹²⁶² Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXIII

viene segnalata già da Pater nel saggio su Leonardo. D'Annunzio nella sua copia del *Rinascimento* pateriano lascia un segno di lettura accanto al capoverso che afferma:

«La *Gioconda* è, nel più vero senso della parola, il capolavoro di Leonardo, l'esempio rivelatore del suo modo di pensare e d'operare. Quanto a suggestività, solo la *Melancholia* di Dürer può esserle paragonata¹²⁶³»

E nel *Fuoco* d'Annunzio concede davvero un posto d'onore alla *Melancholia* elevandola a simbolo del commiato tra la Foscarina e Stelio. «Nasce da noi qualche cosa che sarà più forte della vita. Ella disse: - Una malinconia». Quello espresso da Perdita è il desiderio di «travalicare la finitezza dell'essere che ha nella morte il suo limite. Dalla loro intensa unione terrestre e mortale verrà qualcosa di diverso, di altro, che supererà la dimensione del ciclo vitale che l'ha circonclusa e trascesa [...]: nasce da loro una malinconia, una traccia indelebile trasfiguratasi in letteratura¹²⁶⁴».

Siamo ormai alle soglie della bella stagione e durante l'intero trascorrere dell'autunno e dell'inverno Foscarina è stata la Persefone del *Fuoco*. «Senti la primavera?» le chiede Stelio nel momento del commiato, e lei avvertendo «il suo cuore struggerci» si abbandona con il capo all'indietro e vede il cielo «sparso di vapori come di piume volubili¹²⁶⁵». Quindi risponde «E' arrivata ai Tre Porti¹²⁶⁶». Per la donna i segni sono dolorosamente chiari: è giunto per lei il tempo di dismettere quei panni di creatura notturna che tanto hanno affascinato Stelio, ma in cui egli avverte ormai soltanto le dissonanze dovute al trascolorare dell'età; per lui da adesso in poi conta ritornare anima e corpo alla sua Sinfonia, alla sua Arte. La stagione di Persefone sta giungendo al termine, la primavera si fa strada nelle lunghe sere di febbraio e, come nelle *Vergini delle rocce*, «quali mani potrebbero arrestarla¹²⁶⁷».

Quella di Persefone è una delle figure centrali dell'estetica dannunziana, ricorrente sia nell'opera poetica come in quella narrativa; tale figura, unitamente a quella del fanciullo divino, sia esso Ermete o Dioniso, simboleggia per d'Annunzio il tema della rinascita legato alla ciclicità del tempo e delle stagioni, e quello dell'eterna giovinezza che gli è strettamente congiunto. Lo stesso Stelio nel *Fuoco* sta scrivendo un dramma greco intitolato appunto *Persefone*; il medesimo nome è anche il titolo della «prima parte della trilogia drammatica *Persefone, Adone, Orfeo*, di cui d'Annunzio parla nell'intervista di Mario Morasso sul teatro di Albano. E il mito di Persefone è richiamato anche in un componimento di *Elettra, Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, dove è appunto il

¹²⁶³ Pater 2007: 125

¹²⁶⁴ Oliva 2007: 98

¹²⁶⁵ *Il Fuoco*: 483

¹²⁶⁶ *Ibidem*

¹²⁶⁷ *Le Vergini delle rocce*: 95

riferimento all'isola di Persefone, la Sicilia¹²⁶⁸; nell' *Oleandro* di *Alcyone* la Sicilia rivive ancora nelle figure di Demetra, Proserpina, Orfeo e Dafne.

Secondo Angelo Conti il vero protagonista del romanzo è la Foscarina che «"empie di sé la scena" visionaria e invasata, docile e dolorosa, dirige lo spazio diegetico, sostiene la tenuta ideativa, controlla il meccanismo degli accadimenti¹²⁶⁹». Di fronte al monotonismo di Stelio sta una Foscarina in grado di mutare registro, lei come il Fanciullo dionisiaco sa cogliere le voci innumerevoli delle cose, le loro armonie e dissonanze. Nello spazio narrativo del romanzo, la Foscarina rappresenta «il solo nucleo tematico [...] dotato di spessore e credibilità¹²⁷⁰», figura di continuo protesa a nascondere il costante affanno che il sostenere il ruolo di Persefone le comporta; un ruolo con il quale non si rivela mai in completa sintonia in quanto lo avverte in ogni momento minacciato dall'altrui gioventù: da quella di Donatella Arvale, certo, ma soprattutto da quella dello stesso Stelio il cui allontanarsi dalla Foscarina prenderà inizio proprio nel momento in cui lei deciderà di concedersi a lui per trattenerlo.

La *Melancholia* diventa allora l'immagine della scelta consapevole di una donna che confida a Stelio di aver maturato la decisione di partire perché il suo «ozio dura da troppo tempo» e lei desidera riprendere il suo lavoro «per la bella impresa», in attesa che «il Teatro d'Apollo sia aperto¹²⁷¹»:

«Vado a lavorare; e , certo, questo è un poco più difficile che le altre volte, per me. Ma tu. Ma tu, povero figliuolo mio, che peso porti! Che sforzo ti domandiamo noi! Che grande cosa aspettiamo da te! Ah, tu lo sai...¹²⁷²»

Il *Fuoco* viene pubblicato nel 1900 e nel 1905 Warburg scrive il suo saggio su *Dürer e l'antichità italiana*, ma dovrà arrivare il 1920 prima che anch' egli, in *Divinazione nell'età di Lutero*, giunga ad occuparsi della *Melancholia* nel capitoletto dal titolo *Dürer e la trasfigurazione del mito*. In esso Warburg afferma:

«L'atto più propriamente creativo che fa della "Melancholia I" di Dürer il foglio di conforto umanistico contro il timor di Saturno, può essere capito soltanto riconoscendo come quella mitologia magica sia il vero e proprio materiale che nella trasformazione artistica è spiritualizzato. Da quel demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli, dalla cui lotta entro

¹²⁶⁸ Caronia 2003: 299

¹²⁶⁹ Lorenzini 1996, *Il Fuoco, Introduzione*: XXXVII

¹²⁷⁰ Ivi: XXXV

¹²⁷¹ *Il Fuoco*: 512

¹²⁷² *Ibidem*

il cosmo con altro pianeta reggente dipende la sorte della creatura irradiata, nasce in Dürer , in virtù di una metamorfosi umanizzante, l'incarnazione dell'uomo lavoratore che pensa¹²⁷³»

Ed ancora:

«Il conflitto cosmico riecheggia come un moto nell'intimo dell'uomo stesso. I demoni ghignanti sono scomparsi, l'accigliata malinconia di Saturno si è trasformata in uno spirito di umana pensosità. La malinconia alata, sprofondata in se stessa, il capo poggiato sulla sinistra, un compasso nella destra, siede in mezzo a strumenti e simboli tecnici e matematici; davanti ad essa vi è una sfera. Compassi e circolo (e quindi anche la sfera) sono, secondo la spiegazione del Ficino, il simbolo del pensiero e della malinconia.

[...] In Dürer il demone Saturno è dunque reso innocuo dall'attività propria riflessiva della creatura irradiata; i figli del pianeta cercano di sottrarsi mediante la propria attività contemplativa alla maledizione dell'astro demonico che li minaccia con il “temperamento meno nobile”¹²⁷⁴»

In questo senso ci sembra che la *Melancholia* del *Fuoco* possa rappresentare anche per la Foscarina il momento di svolta: è giunto per lei il momento di dismettere quei panni da Persefone che più volte si è sentita pesare addosso quale legame con il «temperamento meno nobile» di sé; lei si prepara così a partire, a ritornare al suo lavoro di attrice tragica. Nella primavera ormai prossima, alla Foscarina è precluso indossare le leggiadre vesti dell'altra Persefone, la Kore fanciulla che ritorna sulla Terra a consolare il pianto della madre Demetra. Lo abbiamo compreso dalle parole che la Foscarina stessa rivolge a Stelio nel momento dei saluti, quando rivolgendosi a lui lo chiama teneramente «povero figliuolo mio¹²⁷⁵». Nell'animo della Foscarina, dunque, accanto alla parte notturna e autunnale di Persefone, continua necessariamente a convivere quella di Demetra cui sente inevitabile affidarsi quasi a compensare quella parte primaverile e fertile di Kore che per lei non potrà mai più tornare. Anche nella vita la Foscarina-Eleonora Duse manifesta per d'Annunzio «una dedizione materna (lo chiama figlio)» e «gli perdona più di un tradimento carnale, ma non quello artistico: dopo averla delusa affidando a Sarah Bernhardt e alla scena di Parigi la prima della *Città morta*, egli dà nel 1904 alla più giovane Irma Gramatica la parte della *Figlia di Iorio*, il capolavoro lungamente atteso e sognato da Eleonora¹²⁷⁶». Per questa ragione la Duse lascia definitivamente il poeta.

Nel *Fuoco*, con la giustapposizione dell'immagine della *Melancholia* düreriana al momento dell'addio, la donna compie la radicale scelta di abbandonare i panni di Persefone e di continuare ad

¹²⁷³ Warburg 1996: 357

¹²⁷⁴ Ivi: 359

¹²⁷⁵ *Il Fuoco*: 512

¹²⁷⁶ Gibellini 2009b, *Il Fuoco*, *Introduzione*: III-IV

essere per Stelio solo la figura materna incarnata da Demetra. Per questo, crediamo, nel *Fuoco* la dimensione della sterilità, che in più passaggi narrativi sembra riuscire ad insediarsi, venga alla fine trasformata in energia positiva e non conduca i due amanti verso il gorgo distruttivo del *Trionfo della morte*.

Il lungo processo compositivo del *Fuoco* vede un'interazione tra la stesura del romanzo e quella di *Alcyone* che si scambiano «temi e materiale mitopoietico¹²⁷⁷»; così, come abbiamo visto, anche nell'*Oleandro* dopo Erigone, Aretusa e Berenice, le tre donne che accompagnano l'estate inventando la «più dolce melodia¹²⁷⁸», compare la Malinconia che «venne e s'assise/ in mezzo a noi tra gli oleandri, muta/ guatando noi con le pupille fise¹²⁷⁹».

La Foscarina Persefone con la sua scelta di partire, riesce a vincere sulla dimensione della sterilità e a correggere il futuro. Quella parte primaverile di cui la Foscarina è priva non impedisce tuttavia che, soprattutto quando sorride, lei possa ancora “sembrare” «giovane come una fanciulla a cui si mostri un libro figurato¹²⁸⁰»; la potenza di «fecondazione e di rivelazione» a lei riconosciuta, però, è solo quella emanata dalla «donna dionisiaca¹²⁸¹»:

«creatura notturna foggia dalle passioni e dai sogni su un'incudine d'oro [...]...La fedeltà eroica di Antigone, il furore fatidico di Cassandra, la divorante febbre di Fedra, la ferocia di Medea, il sacrificio d'Ifigenia, Mirra dinanzi al padre, Polissena e Alceste dinanzi alla morte, Cleopatra volubile come il vento e la vampa sul mondo, Lady Macbeth veggente carnefice dalle piccole mani, e i grandi digli imperlati di rugiade e di lacrime, Imogene, Giulietta, Miranda, e Rosalinda e Jessica e Perdita, le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei, abitavano il suo corpo, balenavano per le sue pupille, respiravano per la sua bocca che sapeva il miele e il veleno, la coppa gemmata e la tazza di scorza¹²⁸²»

«E più la sessualità entrava nell'universo interiore della Foscarina [...], più si approfondiva la sua storia femminile di “creatura notturna” con gli slanci convulsi dell'amore passione, l'elegia disperata del corpo non più giovane, l'orrore dello sfiorire, la gelosia dell'altra¹²⁸³», della vera fanciulla Kore-Arianna del romanzo, Donatella Arvale (al secolo Giulietta Gordigiani)¹²⁸⁴. Dal *Piacere*, quindi, «è ripresa, ma variata, anche la bipolarità dell'immagine femminile: la dicotomia tra l'ardente Elena e la spirituale Maria ritorna qui nel contrasto tra la giovane cantante e la matura attrice. Si accentua il

¹²⁷⁷ Lorenzini 1996, *Il Fuoco*, *Introduzione*: XIX

¹²⁷⁸ *Alcyone*: 508

¹²⁷⁹ Ivi: 521

¹²⁸⁰ *Il Fuoco*: 203

¹²⁸¹ Ivi: 282

¹²⁸² Ivi: 282- 283

¹²⁸³ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXV

¹²⁸⁴ Gibellini 2009b, *Il Fuoco*, *Introduzione*: IV

carattere fantasmatico del primo tipo di donna (come Elena, Donatella abita la mente del protagonista più che le sue stanze), mentre nel secondo confluiscono due figure già disegnate dall'autore: la martire generosa e la superfemmina, una sintesi da poco realizzata nella *Gioconda*, dove la moglie dello scultore sacrificava le sue belle mani sotto il peso della statua, per salvare il capolavoro¹²⁸⁵».

Così, durante il discorso nella Sala del Maggior Consiglio, Stelio cerca Donatella con lo sguardo al di là dei violoncelli che «formavano una siepe bruna. La cantatrice rimaneva invisibile, nascosta nella selva delicata e fremente ond'era per salire l'armonia dolorosa che doveva accompagnare la lamentazione d'Arianna¹²⁸⁶». La giovane appare a Stelio:

«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 polito¹²⁸⁷»

Si tratta di una figura di donna agile e al contempo robusta in cui più volte nei romanzi dannunziani, a partire dall'enigmatica Elena Muti, abbiamo visto incarnarsi l'immagine della Ninfa. Nel *Fuoco* è Stelio stesso a rivelarci che la duplice natura, notturna e solare, della Ninfa si riflette nelle due personalità di Donatella e della Foscarina; egli, al termine della cerimonia in Palazzo Ducale, si ferma ad aspettare le due donne e, nell'attesa rielabora il ricordo di entrambe: Donatella rimane nelle sue pupille come la figura dell' «agile persona giovanile, dalle reni falcate e possenti¹²⁸⁸» e in questo del tutto simile ad Hermes che in *Maia* è descritto con «i lombi gagliardi, le cosce / nervose, le reni falcate / e salde¹²⁸⁹»; Foscarina gli appare, invece, «avvelenata dall'arte, carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione nella bocca eloquente¹²⁹⁰». Egli avverte, inoltre, che quella notte il corso degli eventi gli avrebbe portato «il dono di quel corpo non più giovine, ammolito da tutte le carezza e rimasto ancora sconosciuto per lui¹²⁹¹»; egli percepisce che avrebbe posseduto quella «creatura di carne caduca, soggetta alle tristi leggi del tempo», gravata da «una smisurata massa di vita reale e ideale¹²⁹²».

¹²⁸⁵ Ivi: V-VI

¹²⁸⁶ *Il Fuoco*: 265

¹²⁸⁷ *Ibidem*

¹²⁸⁸ Ivi: 267

¹²⁸⁹ *Maia*: 79

¹²⁹⁰ *Il Fuoco*: 267

¹²⁹¹ *Ibidem*

¹²⁹² *Ibidem*

Mentre Donatella, la Ninfa ancora giocosa compagna di Hermes, sembra estranea a tutte queste congetture, Foscarina, invece, appare già preda di un sottile tormento, di un'implacabile gelosia nei confronti di Donatella, in quanto:

«Le parve di riconoscere l'affinità segreta che già correva tra quella creatura e l'animatore; le parve d'indovinare le parole che egli già le rivolgeva in silenzio. Un'angoscia atroce la morse nel mezzo del petto, intollerabile, così che le sue dita convulse si aggrapparono alla corda nera del bracciale con un gesto involontario...»

Quando, nei giorni successivi, Stelio si ritroverà impegnato nella composizione della Sinfonia, la voce di Donatella si trasformerà in dolce melodia nella sua mente: «Tu canterai i miei inni, alzata su la sommità delle mie musiche¹²⁹³», egli penserà, ed immaginerà al suo fianco anche una figura di «danzatrice silenziosa con le linee del suo corpo, redento per alcuni attimi dalle tristi leggi del peso¹²⁹⁴»:

«l'attrice, la cantatrice, la danzatrice, le tre donne dionisiache gli apparivano come gli strumenti perfetti e quasi divini delle sue finzioni¹²⁹⁵»

Attraverso le parole di Stelio d'Annunzio palesa la sua grande ambizione, quella «di comporre, con il concorso di musica, parola, dramma, il "capolavoro": così nel *Fuoco* si legittima il ricorso alla tragedia di "sete e d'oro", *La città morta*, appunto, già rappresentata a Parigi nel '98¹²⁹⁶». Il *Fuoco* va considerato non tanto dal punto di vista del *plot* che in esso si sviluppa perché farne un sunto «rende torto al libro¹²⁹⁷», ma dal punto di vista della «grande ambizione» di Stelio perché è attorno ad essa che si sviluppa un romanzo «che vive di dialoghi e di paesaggi, di rievocazioni storiche e di favolose *ekphrasis*, di scavi nel labirinto del cuore e di sontuose descrizioni. E anche di disquisizioni sull'arte, sulla musica e sulla pittura che fanno del *Fuoco* un luminoso prototipo del moderno romanzo-saggio¹²⁹⁸».

Nell'approssimarsi dell'ormai inevitabile congiungimento fisico, al quale la Foscarina vorrebbe e non vorrebbe sottrarsi, Stelio le va ripetendo che è ormai «troppo tardi» per avere dei ripensamenti; Riaffiorano nel giovane fermenti di quegli istinti bestiali che abbiamo conosciuto in Giorgio Aurispa:

¹²⁹³ Ivi: 296

¹²⁹⁴ Ivi: 297

¹²⁹⁵ *Ibidem*

¹²⁹⁶ Lorenzini 1996, *Il Fuoco, Introduzione* : XXXII

¹²⁹⁷ Gibellini 2009b, *Il Fuoco, Introduzione*: IV

¹²⁹⁸ *Ibidem*

«di lontano, di lontano gli veniva quel torbido ardore, dalle più remote origini, dalla primitiva bestialità delle mescolanze subitanee, dall'antico mistero delle libidini sacre¹²⁹⁹»

Allo stesso modo Stelio avverte il rammarico di non aver mai posseduto l'attrice dopo un trionfo scenico «ancora calda dell'alito popolare, coperta di sudore, ansante e smorta» e la vede «palpitante come la Menade dopo la danza¹³⁰⁰»; la Foscarina, intimorita da tanto ardore, prega il giovane di non essere crudele, di non farle male, rivelandosi così donna completamente diversa da Isabella che nel *Forse che si* preannuncia a Tarsis «L'amore che io amo è quello che non si stanca di ripetere. "Fammi più male, fammi sempre più male"¹³⁰¹».

In quella stessa notte in cui più tardi la raggiungerà nella sua stanza, Stelio la contempla sotto l'albero del melograno chiedendosi: «Chi era ella? Persefone signora delle Ombre?¹³⁰²», facendo così di Persefone «l'archetipo, l'antecedente immaginale della Foscarina¹³⁰³»; subito dopo essersi data a lui la donna, però, si sente «perduta». Egli, infatti, :

«s'era levato da quel letto come dal letto d'una cortigiana, divenuto quasi estraneo, quasi impaziente, attirato dalla freschezza dell'alba, dalla libertà del mattino¹³⁰⁴»

Con quella voglia di libertà addosso Stelio si allontana sulla gondola e già nella sua mente ritorna quell'immagine di Perdita e Arianna, le due tentatrici che, in cima alla scalinata di Palazzo Ducale, si confondevano l'una nell'altra; a loro si affianca anche la terza figura, quella della danzatrice «la Siracusana dai lunghi occhi caprini¹³⁰⁵»:

«La Trinità dionisiaca! Egli se le figurava scevre d'ogni passione, immuni d'ogni male, come le creature dell'arte¹³⁰⁶»

Nel pensiero di Stelio domina dunque «il sogno del mito congiunto a quello del teatro» e si «tematizza» quel «rapporto tra poesia e danza» che seppur «ancora sommerso nel kitsch dell' "aura mistica" e del mito eroico» diventa «un preannuncio sottile dell'*Alcyone*¹³⁰⁷». In questo modo

¹²⁹⁹ *IL Fuoco*: 304

¹³⁰⁰ *Ibidem*

¹³⁰¹ *Le Vergini delle rocce*: 529

¹³⁰² *Il Fuoco*: 309

¹³⁰³ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXVII

¹³⁰⁴ *Il Fuoco*: 312

¹³⁰⁵ *Ivi*: 313

¹³⁰⁶ *Ibidem*

¹³⁰⁷ Raimondi 1976: 46-47

«D'Annunzio s'inebria di suoni e celebra la musica unitamente alla poesia e alla danza, quale elemento fondante dell'*arte nuova*¹³⁰⁸».

La prima parte del romanzo, *l'Epifania del fuoco*, vede predominare «la sfrenatezza di Èffrena (*nomen omen*)¹³⁰⁹», ma nella seconda, *L'Impero del silenzio*, culminante con la morte di Wagner, il primo piano si sposta sulla «malinconia, il sentimento precipuo della Foscarina¹³¹⁰». La seconda parte del romanzo, è contrassegnata da impetuosi desideri tra gli amanti, da baci crudeli, da espressioni quali «tu m'hai lasciato il segno. Tu mordevi come una fiera¹³¹¹». Stelio inizia presto a sentire che «la donna gli pesava sopra con tutto il suo peso, lo teneva allacciato e coperto¹³¹²» e mentre ella lo teneva tra le braccia «l'altra cantava in lui». La Foscarina, invece, percepisce che «quella passione che doveva salvarla, ora la spingeva irreparabilmente verso la ruina e la morte¹³¹³»:

«fu di lui come una cosa che si tiene nel pugno, come un anello in un dito, come un guanto, come una veste, come una parola che può essere detta o taciuta, un vino che può essere bevuto o versato a terra¹³¹⁴»

Ogni volta che Stelio si allontana, Foscarina teme che lui possa non ritornare più; la gelosia nei confronti di Donatella inizia a lasciare spazio al dilagare della follia, in una disputa che la Foscarina sa di non poter vincere perché basata sull'«umiliazione e la crudeltà della lotta ineguale» «tra l'amante non più giovine e la fanciulla che è forte della sua giovinezza intatta¹³¹⁵».

La Foscarina ha orrore dei segni della vecchiaia che deturpano il suo aspetto: vede «su le sue ginocchia le sue proprie mani deformi», «le rughe su la sua faccia, i denti falsi...i capelli posticci» e si meraviglia persino «della sua propria persistenza a lottare contro i guasti dell'età, ad ingannar sé medesima, a ricomporre ogni mattina la ridevole illusione con le acque, con gli olii, con gli unguenti, con i belletti, con le tinture. Ma nella continua primavera del suo sogno la sua giovinezza non era presente tuttavia?¹³¹⁶»:

«Ancora per poco, ancora per poco gli piacerò, gli sembrerò bella, gli brucerò il sangue. Ancora per poco!¹³¹⁷»

¹³⁰⁸ Magnani 1976: 156

¹³⁰⁹ Gibellini 2009b, *Il Fuoco, Introduzione*: V

¹³¹⁰ *Ibidem*

¹³¹¹ *Il Fuoco*: 330

¹³¹² Ivi: 331

¹³¹³ Ivi: 343

¹³¹⁴ Ivi: 341

¹³¹⁵ Ivi: 403

¹³¹⁶ Ivi: 380 - 381

¹³¹⁷ *Ibidem*.

Inizia ora una lunga digressione narrativa che vede Stelio e Foscarina girovagare nei dintorni di Venezia; queste pagine si caricano di quella simbologia frutto della contaminazione tra sacro e profano cui d'Annunzio non smette di far ritorno all'interno delle sue opere. Il primo incontro dei due amanti è quello con la «Madonna di marmo che si specchia perpetuamente nell'acqua come una ninfa¹³¹⁸», immagine che ci riporta all'episodio della visita alle antiche rovine nelle *Vergini delle rocce*. Anche qui, infatti, in un ambiente acquatico di grande contaminazione la Madonna sull'altare, priva del bambino, sembra una Ninfa.

Camminando poi lungo la Brenta, la pianura offre agli occhi dei due viaggiatori ruderi di ville patrizie e la campagna si rivela ovunque piena di statue superstite:

«Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grige, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti, Iddie, Eroi, Ninfe, Stagioni, Ore, con gli archi, con le saette, con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza e della voluttà, esuli dalle fontane dalle grotte dai labirinti dalle pergole dai portici...¹³¹⁹»

In mezzo a questo paesaggio in cui «la morte della Bellezza e dell'Arte¹³²⁰» sono la conseguenza inevitabile di «una società borghese dedita esclusivamente alla speculazione economica e al guadagno¹³²¹», Stelio e Foscarina camminano silenziosi tenendosi per mano «strettamente» quasi per congiungere «le forze della loro malinconia¹³²²» perché per lei:

«ma anche per lui Donatella era là, alta, con le reni falcate, con il corpo agile e robusto di una Vittoria senz'ali, tutta armata della sua verginità, attirante e ostile, pronta a combattere e a donarsi¹³²³»

A più di dieci anni di distanza dal *Piacere*, d'Annunzio rievoca per Donatella la stessa ambigua immagine della *Nike* usata per Elena, la Ninfa che per Warburg era proprio l'incarnazione della Vittoria classica tornata in vita nel Rinascimento.

I due amanti passano ancora tra altre statue, vedono Ganimede con l'aquila, Diana con il cervo; la Foscarina nota la presenza di un unico nido di rondini su una trave. Tale rinvenimento diventa

¹³¹⁸ Ivi: 405

¹³¹⁹ Ivi: 411

¹³²⁰ Bárberi Squarotti 1976: 164-165

¹³²¹ *Ibidem*

¹³²² *Il Fuoco*: 411

¹³²³ Ivi: 418

pretesto per parlare della tardiva partenza delle migratrici quell'anno e soprattutto crea un rimando alla misteriosa leggenda di Ornitio che più tardi verrà raccontata da Stelio.

Fosca si sente rinfrancare al pensiero che è solo novembre e la primavera è quindi ancora lontana; ma poi, in modo tristemente profetico, chiede a Stelio: «Veramente, a primavera, mi condurrà su i Colli Euganei?¹³²⁴». Lei sa che non ci sarà alcuna primavera ad aspettarla accanto al giovane e nessuna gita ad Arquà.

Nel loro vagare senza meta i due amanti raggiungono infine il luogo simbolo della loro inquietudine: un labirinto - anticipazione di quello del *Forse che sì* nella reggia di Mantova – in cui Donatella-Arianna diventa una fragile ed insicura Foscarina-Arianna. «Troverò Arianna» le dice Stelio giocosamente quando, nonostante l'opposizione di lei, alla fine essi si introducono nel labirinto:

«Ella sentì balzare il cuore a quel nome, poi serrarsi, spasimare in confuso. Non aveva egli chiamata Donatella con quel nome la prima sera? Non l'aveva chiamata Arianna, là, su l'acqua, seduto presso i ginocchi di lei?¹³²⁵»

Nella «finzione mimica¹³²⁶» del labirinto lui non fa che chiamare il nome Arianna, chiedere il filo, ridere, mentre Foscarina si sente rinchiusa in un carcere di alberi, non lo vede più, e si sente invadere dalla «voglia furiosa di urlare, di singhiozzare, di gettarsi a terra, di dibattersi¹³²⁷» perché nelle sue paure lei non riesce «a separare col suo pensiero la realtà del luogo dall'immagine del suo supplizio interiore, l'aspetto naturale delle cose da quella specie di vivente allegoria creata dalla sua propria angoscia¹³²⁸». Stelio di tanto in tanto ride «tra le foglie, senza mostrarsi, come un fauno in agguato». Ormai Foscarina ha la voce piena di angoscia; non solo non ha tra le dita il filo di Arianna da consegnare al suo Teseo, ma avverte di essere lei stessa intrappolata nell'intreccio, senza via di uscita. Le sue urla disperate richiamano finalmente uno dei custodi che «conosceva il segreto del labirinto¹³²⁹».

In una sorta di *climax* i due amanti si ritrovano poi a camminare nella Fondamenta dei vetrai mentre la figura di Donatella si insinua di continuo tra loro e la Foscarina chiede a Stelio se egli pensasse spesso alla giovane cantatrice. A quella domanda l'uomo si ferma come chi si trovi davanti a una difficoltà imprevista, e nella sua mente si apre il sogno di una Murano antica cantata dai poeti quale luogo abitato «da ninfe e da semidei¹³³⁰».

¹³²⁴ Ivi: 419

¹³²⁵ Ivi: 422

¹³²⁶ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXV

¹³²⁷ *Il Fuoco*: 424

¹³²⁸ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXV

¹³²⁹ *Il Fuoco*: 428

¹³³⁰ Ivi: 430

La Foscarina racconta poi a Stelio di un episodio della sua adolescenza in cui aveva vissuto una sorta di identificazione con la tragica storia di Giulietta, avvertendo nell'intensità di quella sua immedesimazione uno «spavento misterioso» che si era poi rivelato premonitore dei «segni della pubertà»; in quel difficile momento il conforto «dell'accorato amore materno¹³³¹» era stato di grande sollievo per la fanciulla ed ora, rievocando quel ricordo, la Foscarina avverte «l'istinto originale del suo sesso» risvegliarsi «nel suo grembo sterile»:

«La sua avidità femminile, che si ribellava al proposito eroico dell'abnegazione totale, stranamente si turbò, fu pronta ad essere illusa. Dalle radici stesse della sua sostanza si levò un'aspirazione informe ch'ella non osava fissare [...] Attonito e timoroso egli vedeva passare in lei quelle larghe onde di vita, quelle straordinarie espressioni, quelle luci e quelle ombre alterne [...] Ella seguiva innanzi, chinata il capo, avvolta dall'illusione. "Potrebbe essere?" Ella sentiva la sua sterilità intorno ai suoi fianchi come una cintura di ferro; pensava la tenacia inesorabile dei mali radicati nella carne bruta [...] "Non è giusto che una nuova vita esca dalla mia vita, ora che ho fatto il dono intero di me al mio signore? Non gli ho portato intatto il mio sogno di vergine, il sogno di Giulietta? [...] La memoria della madre le dava dell'amore materno un'immagine sublime [...] " Oh dimmi che anch'io sarò, per una creatura della mia carne e della mia anima, quale tu fosti per me!¹³³²»

I pensieri di Foscarina sono rivolti ad un'impossibile maternità quale estremo ultimo mezzo per legare Stelio a sé ora che la sua stagione di Persefone sta per concludersi; ma ancora ed ancora l'immagine di Donatella si ravviva e si insinua tra i pensieri della donna in un crescendo di tensione in cui, all'improvviso la Foscarina «si alzò di scatto, atterrita dalla forza ferina che invadeva le sue vene»; con tale forza lei stringe il calice preso alla Fondamenta ed «il vetro s'infranse nella sua mano convulsa, la ferì, cadde ai suoi piedi in frantumi¹³³³». Il sangue «stilla dalle sue dita», ricordando quello di Massimilla punta dal biancospino, ma soprattutto anticipando quello di Isabella Inghirami, la protagonista del *Forse che sì* che sarà anche l'erede diretta della follia della Foscarina. Foscarina sente la sua fine farsi sempre più vicina quando, a febbraio, si avvede che la primavera è arrivata «ai Tre Porti». Il richiamo ai Tre porti permette a Stelio di raccontare una «delle favole coniate dall'Imaginifico¹³³⁴», quella su Ornitio, il leggendario condottiere di rondini che avrà un ruolo importante anche nel *Forse che sì*.

¹³³¹ Ivi: 455

¹³³² Ivi: 456 - 458

¹³³³ Ivi: 463

¹³³⁴ Gibellini 2009b, *Il Fuoco, Introduzione*: VI

Vi si narra di un antico maestro vetraio che scommette di saper costruire sull'isoletta di Temòdia «un'altra meraviglia» da affiancare alle molte vantate da Venezia: un organo di settemila canne che per il giorno dell'Ascensione egli avrebbe ultimato per onorare e stupire il Doge. Per la realizzazione di tale opera Dardi si ritira in solitudine a Temòdia lavorando giorno e notte senza permettere neppure a Perdilanza, la sua amante, di raggiungerlo.

Foscarina, a questo punto, ha chiara la sensazione che Stelio stia in realtà parlando di se stesso e anche il nome della donna «immaginaria incominciava appunto con le prime due sillabe del nome ch'egli le dava allora¹³³⁵». «L'omofonia bisallabica» cui la Foscarina allude pensando ai nomi di Perdita e Perdilanza va estesa «al capostipite semantico di Persefone e alla sua sigla predicativa di "perduta" [...] Dal canto suo Stelio Effrena aveva già avvertito oggettivando la propria intenzione metonimica. "io vi considero come perduta per me, e nel nome con cui mi piace di chiamarvi io voglio esprimere questa mia consapevolezza"¹³³⁶».

Ci troviamo di fronte ad un'ulteriore conferma di quanto i precedenti romanzi hanno messo in luce: «il disegno di rifondazione estetica dei valori umani, prospettiva in vista della quale disciplinare e ordinare l'energia istintiva di Eros», anche nel *Fuoco* si rivela inattuabile perché «la tensione erotica travolge, non sostiene la costruzione superumana¹³³⁷». Per questo Perdilanza viene allontanata, mentre il costruttore d'organo che ci ricorda qualcosa della misteriosa figura dello splendido *Denys l'Auxerrois* delineata da Pater nei suoi *Ritratti immaginari*, chiede consiglio ad un mago su come catturare un «Venticello» capace di soffiare le enormi canne di vetro dell'organo:

«Una notte finalmente [...] lo sorprendono addormentato su un banco di sabbia in mezzo a uno stormo di rondini stanche condotto da lui...E' là supino, che respira leggero come un fanciullo, nell'aroma del sale, quasi ricoperto dalle innumerevoli code forcute: la maretta gli concilia il sonno; le nerebianche viaggiatrici palpitano su lui affaticate dal lungo volo...[...] Essi lo prendono, lo legano con i vimini, lo portano a bordo e veleggiano verso Temòdia. La barca è invasa dalle rondini che non abbandonano il condottiere del volo...¹³³⁸»

L'immagine di questo respiro di fanciullo addormentato attorniato da uno stormo di rondini stanche appare d'improvviso nel romanzo come una rivelazione: chi è questo Ornitio che si è lasciato sorprendere addormentato? Cosa rappresenta il suo respiro? Non è più probabile che sia lui il *Denys l'Auxerrois* di Pater visto che anche il maestro vetraio «s'invaghisce del suo prigioniero» e visto che

¹³³⁵ *Il Fuoco*: 487

¹³³⁶ Raimondi 1989, Prose di romanzi, Vol II, Introduzione: XXVII

¹³³⁷ Romboli 1986: 109

¹³³⁸ *Il Fuoco*: 490

sarà sempre Ornìtio a farsi “anima” del «mitico organo di vetro¹³³⁹», mentre Dardi semplice costruttore del suo involucro esterno? Il suo nome è Ornìtio «perché è condottiere di uccelli migratori», ma che significa questa presenza di rondini attorno a lui? E perché egli si nutre solamente del «pòlline e del sale ch'erano sparsi nell'aria¹³⁴⁰»? Perché, ancora, dopo essersi dimostrato tanto docile e collaborativo con il maestro vetraio, Ornìtio non appena suonate le prime toccanti note, decide di ammutolire l'organo proprio mentre tutta la folla è radunata per la l'Ascensione? Da quella folla uscirà la “menade” che, sotto forma di rematore, rinnoverà su Dardi il mito di Orfeo, mentre Perdilanza, la sua Euridice, affranta dal dolore, si butterà in mare e scomparirà tra i flutti.

A quel punto Ornìtio raccoglierà la testa sanguinante del costruttore d'organo e s'involerà verso il mare;

«in pochi attimi si forma una nube bianca e nera di rondini dietro il fuggitivo. In Venezia e nelle isole tutti i nidi restano deserti, per la partenza intempestiva. L'Estate è senza voli. Settembre è senza i commiati che solevano farlo triste e lieto...¹³⁴¹»

La suggestiva storia di Ornìtio che si porta via le rondini anzitempo e spoglia l'estate dei loro voli non lascia dubbi interpretativi alla sensibilità inquieta e ricettiva della Foscarina: la sua stagione di Persefone sta volgendo al termine e l'unica cosa che anche per lei ormai conta al di sopra di ogni altra è salvare l'Arte, «perché solo l'arte, la bellezza è eterna – così come narrano i miti di Endimione e di Persefone, Adone, Orfeo -, così come è eterna la divinità fanciulla, il *puer* – sia Ermete, Dioniso o Zeus¹³⁴²»; così come eternamente fanciulla e mutevole rimane agli occhi del poeta la trasmigrante figura della Ninfa che attraverso le sembianze dell'immateriale Ornìtio, diventa il simbolo della poesia stessa. Il *Forse che sì*, dieci anni più tardi, procede nella direzione di rafforzare ulteriormente questa immagine quando Isabella, con l'aspetto «di un fanciullo malizioso, sfavillante di allegrezza e di audacia», sale sull'Ardea accanto a Paolo e gli dice:

«- Io sono Ornìtio – che i marinai sorpresero ai Tre Porti addormentato su un banco di sabbia in mezzo a uno stormo di rondini stanche¹³⁴³»

¹³³⁹ Gibellini 2009b, *Il Fuoco, Introduzione*: VI

¹³⁴⁰ *Il Fuoco*: 491

¹³⁴¹ *Ivi*: 492

¹³⁴² Caronia 2003: 300

¹³⁴³ *Forse che sì, forse che no*: 671

Ninfa ed Ornio per d'Annunzio rappresentano quindi la medesima creatura, immagine stessa dell'Arte e della Poesia.

E Venezia si chiede Gibellini? «Ma non è forse Venezia la vera protagonista del libro[...] Negli intenti dello scrittore, espressi nel discorso sull'allegoria dell'autunno, Venezia non è una “città del silenzio”» ma una “città di vita”, splendida nei suoi tramonti giorgioneschi, dorata e rutilante nella luce, come diafana e perlacea nell'ombra. È una Venezia vista con gli occhi di John Ruskin, ma già lambita dall'atmosfera malinconica di cui l'avvolgerà di lì a poco Thomas Mann (*Morte a Venezia*, 1911)¹³⁴⁴».

Ma la parte che più ci interessa della riflessione di Gibellini è quella che vede Venezia farsi «personaggio, umanizzandosi in una seducente creatura femminile, che ricompare a cadenzati intervalli in una grande metafora continua, indossando – con un gusto tutto veneziano – maschere e vesti volta per volta differenti: fervida anadiomane, dama regale, cortigiana ingioiellata¹³⁴⁵». Anche Venezia, nella sua continua capacità di rinnovarsi e di trasformarsi, ha in sé qualcosa della Ninfa, ogni volta capace di stupire e di incantare lo sguardo che su di lei si posa.

¹³⁴⁴ Gibellini 2009b, *Il Fuoco*, Introduzione: VII

¹³⁴⁵ *Ibidem*

1.7 Forse che sì forse che no

Forse che sì forse che no è una storia di “altezza”, di ali e di voli, di rondini e di aerei dietro le cui geometrie ascendenti e discendenti si esprime la natura ambigua della regista unica Isabella Inghirami, la prima Ninfa-donna “moderna” dell’opera dannunziana; lei non rappresenta più «soltanto la “femme fatale” di fine secolo, ma anche la donna emancipata ed eccentrica del primo Novecento che, dopo l’automobile», «non disdegna neppure l’aeroplano¹³⁴⁶». Accanto a Paolo infatti, lei sfreccia in decappottabile con il suo «gran velo ora grigio ora argentino¹³⁴⁷» che sbatte freneticamente al vento, per poi diventare l’ Isabella-Ornitio che dirige il volo del compagno verso Pisa. Tarsis, dal canto suo, ha «i tratti dell’eroismo» che lo iscrivono «nel registro dei superuomini dannunziani tra i quali anzi è l’unico “eroe positivo” che superi la prova cui si sottopone¹³⁴⁸», ma l’ambiente nel quale egli si muove ed agisce è «il primo e più vistoso elemento di riduzione della sua dimensione superomistica a parametri “borghesi”¹³⁴⁹». È dentro la macchina, al volante, meglio ancora a bordo del suo Àrdea che Paolo ritrova se stesso, indossando le vesti di superuomo sicuro; in questa dimensione «persino il rapporto con l’altro sesso, sempre conflittuale, ha la sua “tregua celeste”, una pausa di serenità e d’ armonia quando Isabella accetta di essergli compagna di volo¹³⁵⁰».

Il *Forse che sì forse che no*, però, è anche una storia di “sottoterra”, di pipistrelli e di caverne nelle Balze di Volterra, del sottoscala finale cui Isabella affida l’esito estremo della sua follia; perduto il potere suadente del suo “corpo pensante”, come quello magico della sua parola sensuale, a lei rimane unicamente la voce di Vana: quel “vaneggiare” senza pace attraverso cui la perduta sorella prende dimora nella follia di Isabella. Già lo specchio nella reggia di Mantova, nel quale Isabella crede di vedere nella propria immagine riflessa quella della sorella, costituisce un’anticipazione di quanto sarebbe accaduto; durante la narrazione Vana vorrebbe essere Isabella, si identifica con lei e con i suoi smaniosi desideri, si innamora dell’uomo da lei amato, spingendosi a dichiarargli il suo amore e a gettare tutto il fango di cui è capace sulla sorella maggiore. Fallito anche quest’estremo tentativo di sostituirsi alla sorella, Vana sceglie il suicidio come mezzo per uscire dal labirinto, imprigionandovi in questo modo Isabella per sempre. È a questo punto che per la Ninfa del *Forse che sì*, prende inizio quella «caduta nella miseria contemporanea¹³⁵¹» su cui riflette diffusamente Didi Huberman nel suo *Ninfa Moderna - saggio sul pannello caduto*: «come l’aura di Benjamin,

¹³⁴⁶ Raimondi, 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXXIX

¹³⁴⁷ *Forse che sì*: 521

¹³⁴⁸ Cantelmo 1999: 99

¹³⁴⁹ Ivi: 100

¹³⁵⁰ Ivi: 100-101

¹³⁵¹ Didi-Hubermann 2004: 45

la Ninfa declina con i tempi moderni. In senso proprio non si può dire che invecchi, perché è un essere della sopravvivenza, e nemmeno che scompare: semplicemente *s'accosta al suolo*¹³⁵²», un suolo che per Isabella sarà quel misero sottoscala in cui lei sprofonderà insieme alla sua follia.

Isabella Inghirami fa il suo esordio nel romanzo quale donna d'azione, unica compagna possibile dell'uomo d'azione Paolo Tarsis che incarna il «tipo ormai tutto novecentesco del *gentleman sportivo* [...] pronto alla “bella morte”», ma impreparato a sostenere «l'enigma dell'eros» e soprattutto «l' "ignoto" dell'alterità femminile¹³⁵³». La determinazione esteriore di Isabella, infatti, si scontra ripetutamente con quel “forse” da lei pronunciato quale prima parola del romanzo e successivo *Leitmotiv* delle complicazioni e incertezze interiori della donna: Isabella è quel “forse”. Per questo il labirinto in cui lei tiene prigionieri coloro con i quali interagisce, comporrà il sacrificio di due vite, un salvataggio *in extremis* per Tarsis, ed avrà come epilogo la follia di Isabella, prigioniera senza uscita del labirinto da lei stessa creato. Se nel *Fuoco*, il labirinto diventa per la Foscarina momento della massima perdita di sé ma anche della presa di coscienza rispetto alla necessità improrogabile di lasciare Stelio, il *Forse che sì* è un romanzo-labirinto dall'inizio alla fine; tale concetto viene ulteriormente ribadito e complicato dalla simbologia della Sala del Labirinto di Palazzo Ducale a Mantova, sul cui soffitto il motto gonzaghesco non fa che dichiarare esplicitamente la natura ambigua ed insidiosa di Isabella, la forza devastatrice e destabilizzante di quel suo “forse” applicato al rapporto d'amore. Si tratta di un romanzo in cui «il potere della parola, dominio quasi esclusivamente maschile nei precedenti romanzi dannunziani, passa in mani femminili [...]: Isabella, Vana, persino Lunella, in modi quanto mai vari e disparati, sono accomunate dalla capacità di suscitare con la parola o con un gesto (si ricordi l'analogia facoltà di Violante nelle *Vergini*) mondi possibili che si affiancano o si sovrappongono alla percezione del mondo narrativamente dato come “reale”¹³⁵⁴».

Così la prima immagine di Isabella è quella di una donna che, durante la folle corsa in macchina a fianco di Paolo, «guardava la morte e non credeva alla morte» ed eccitata dalla velocità, si trasformava in:

«un solo istinto vitale dalla nuca al tallone, imitando il guizzo delle rondini vive che schivavano il cofano pieno di fremito [...] le lunghe gambe lisce come quelle dei chiari crocifissi d'argento levigate da mille e mille labbra pie; l'esiguità delle ginocchia agevoli in cui era il segreto del passo talare; le piccole mammelle sul petto largo come il petto delle Muse vocali, dall'ossatura palese, di sotto i muscoli smilzi; e le braccia non molli ma salde, che pur sembravano portare la

¹³⁵² Ivi: 15

¹³⁵³ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXXVIII

¹³⁵⁴ Cantelmo 1999: 123

più fresca freschezza della vita come una ghirlanda rinnovata a ogni alba; e chiuse nei guanti flosci le magre mani fino alle unghie screziate di bianco, sensibili come il cuore purpureo, ricche di un'arte più misteriosa che i segni scritti nelle palme; e tutto il calore diffuso sotto la pelle come una stagione dorata, e l'inquietudine delle vene, e l'odore profondo¹³⁵⁵»

Ci sembra ormai di riconoscere il “tipo” dannunziano di donna, alta, con attributi femminili adolescenziali quasi scolpiti dallo scalpello di uno scultore minimalista; questa volta anche affusolata rondine guizzante protesa a formare un tutt'uno con la stessa macchina sportiva su cui ella siede, e alla quale sembra persino infondere ulteriore energia propulsiva; una donna, però, sempre infida e controversa, con «l'inquietudine nelle vene». A causa di questa sua natura sotterranea l'atmosfera di vita al massimo grado espressa dal rombo del motore, viene da subito oscurata dalla prima immagine di morte che, accompagnata dal grido impaurito della donna, entra nel romanzo proprio sotto la forma di una rondine sbattente contro il radiatore. La macchina in quel punto sta correndo verso il Palazzo Ducale di Mantova affiancando, un «canale ove le ninfee galleggiavano innumerevoli». Isabella, sin da subito, mette in guardia Paolo ed egli «accetta la sfida, pur conscio del rischio, come della propria indifesa debolezza dinanzi al potere ammaliante di quel bel “viso di dèmone”¹³⁵⁶»:

«pensate che io sono il vostro più gran pericolo Tarsis. L'amore che io amo è quello che non si stanca di ripetere. “Fammi più male, fammi sempre più male”. Non eviterò mai nessuna pena, né a voi né a me. Fuggite, giacché avete le ali, giacché studiate il vento¹³⁵⁷»

Prima dell'incontro con Isabella, Paolo vive una vita avventurosa, tra voli e viaggi, ed anche la sua casa «gli si addice, mobile in ogni caso come l'abitacolo di una macchina, o stanziale ma provvisoria, smontabile e rimontabile, come una tenda o una tettoia¹³⁵⁸». La passione per l'«Imaginifica», però, restringe progressivamente l'orizzonte del protagonista, sempre più preda delle capricciose smanie della donna; nel giorno più lungo dell'anno, quello del caldo solstizio d'estate, infatti, le sensazioni e gli stati d'animo estremi iniziati con quel «fammi sempre più male», continuano con il: «Muoi di sete» pronunciato da Isabella; «Ho sete di quell'acqua verde; ho voglia d'inginocchiarmi sul margine e di tuffare il viso tra due ninfee¹³⁵⁹»; si tratta della stessa sete insaziabile della Violante delle *Vergini delle rocce* durante il rientro dalla gita in barca con Cantelmo.

¹³⁵⁵ Forse che sì: 523

¹³⁵⁶ Cantelmo 1999: 112

¹³⁵⁷ Forse che sì: 529

¹³⁵⁸ Cantelmo 1999: 101

¹³⁵⁹ Forse che sì: 531

L'avvicinarsi alla reggia di Mantova avviene verso l'ora del tramonto in un silenzio «che le rondini laceravano con le strida e traevano a lembi nei loro piccoli artigli pel cielo argentino¹³⁶⁰». E poi ancora nella piazza davanti la reggia «le rondini vi gettavano un clamore quasi delirio». Annotazioni sui voli e sui gridi delle rondini abbondano anche nei *Taccuini XLIX* e *L*, relativi alla visita a Palazzo Ducale compiuta dal poeta nel 1907.

Tratti fisici della donna, acqua, ninfee, rondini, ambiguità, vita e morte ugualmente presenti: in poche righe la narrazione si addensa di segni ninfali; essi costituiscono solo un'anticipazione del momento in cui, varcata la soglia di Palazzo Ducale, Isabella si svelerà completamente quale Ninfa a Tarsis. L'arrivo alla reggia è notturno e la visita avviene dopo l'orario di chiusura; appena entrati, Isabella si toglie il velo ed il mantello e come già abbiamo visto con Elena nel *Piacere* e con Violante nelle *Vergini*, inizia a salire lungo una «vasta scala». Paolo, però, non si ferma qualche passo indietro a contemplare l'ascesa della donna, anzi sente dentro di sé:

«i colpi sordi del suo cuore come se la portasse su le sue braccia: pesante? leggera? Anche il corpo di lei era ingannevole, quasi duplice, come dissimulato e rivelato in una perpetua vicenda. Ecco, ella saliva di grado in grado con una pieghevolezza che pareva allungarle ancor più le gambe, attenuarle i fianchi, assottigliarle la cintura; era magra snella veloce come un giovinetto allenato alla corsa. Ecco, ella si soffermava sul ripiano traendo un gran respiro; e l'occhio a un tratto si stupiva nello scoprire la larghezza delle sue spalle, la profondità del suo torace, la potenza delle sue reni, la rettitudine della sua ossatura su i piedi non piccoli ma dal fiosso arcuato così che si equilibravano sul calcagno e sul pollice come quelli della Libica michelangiolesca.

Si soffermò ella; poi fece qualche passo verso la prima sala. Il gioco dei suoi ginocchi creava nella sua gonna una specie di eleganza interiore, una grazia alterna che di dentro animava ogni piega. Ancora si soffermò, senza più traccia di sorriso e d'allegrezza, come oppressa da un presentimento troppo grave, con le palpebre basse. L'amico era poco disposto, occupato da un'angoscia [...] Non lo guardava ella ma assisteva nel suo proprio corpo al fluire e all'adunarsi d'un mistero ch'ella non dominava e che pure le apparteneva più dell'intima sua midolla.

E all'improvviso dal suo corpo, dalla sua grazia, dalla sua potenza, dalle pieghe della sua veste, da tutte le linee della sua persona, da quel ch'era la sua vita e da quel ch'era opposto alla sua vita – con la fatalità dell'acqua che va alla china, del vapore che tende all'alto – si formò qualcosa di breve e d'infinito, qualcosa di fuggevole e di eterno, di consueto e d'incomparabile: lo sguardo, quello sguardo¹³⁶¹»

¹³⁶⁰ Ivi: 533

¹³⁶¹ Ivi: 534-535.

Riecheggia in queste parole qualche spunto del finto progetto di corrispondenza sulla Ninfa che Jolles e Warburg intrattengono nel 1900: «Questa andatura vivace, agile e svelta, questa irresistibile energia, questo passo ampio in contrasto con la distaccata distanza di tutte le altre figure, che vuol dire tutto ciò?...In certi momenti ho l'impressione che l'ancella si lanci con i piedi alati attraverso l'etere luminoso, anziché correre sulla terra¹³⁶²». Questa descrizione, in realtà, riflette gli aspetti più incantevoli della Ninfa, ma l'evoluzione del pensiero warburghiano è già sottesa in quel «che vuol dire tutto ciò?» su cui si concentrerà l'analisi futura dello studioso tedesco. Con il trascorrere del tempo infatti, anche per lui l'ingenua fanciulla diventerà sempre più la donna insidiosa la cui duplice natura angelica e demonica ottenebra le facoltà mentali dell'uomo, conducendolo all'annientamento che abbiamo conosciuto in Giorgio Aurispa.

Nello sguardo che Paolo vede in Isabella, e più tardi anche nella descrizione delle sue mani, avvertiamo ancora l'influsso del Leonardo pateriano, anche se quest'immagine di Isabella più che provenire da un museo di arte rinascimentale appare quasi un anticipo dell'idea di arte concettuale: il fisico della donna appare integrarsi al profilo dell'elegante e moderna macchina sportiva da cui i due amanti sono appena scesi: al pari dell'automobile Isabella è sinuosamente femminile, grintosamente, energicamente mascolina.

All'interno della reggia di Mantova il movimento di Isabella continua di stanza in stanza, di giardino pensile in giardino pensile perché «ella andava, andava, esitando tra l'una e l'altra stanza, non sapendo in quale l'anima sua fosse per trarre un più profondo sospiro¹³⁶³». Questo girovagare di Isabella è accompagnato da un continuo «stridio di rondini»; da un loro allontanarsi per cui «più nere parevano le rondini in un cielo più lontano»; dall'udire ancora «la rondine stridere nella perla sospesa del cielo¹³⁶⁴; dallo «stормo frenetico delle rondini» che «s'era allontanato perdendosi ai confini della palude», per poi «tornare verso la loggia come una forza ruinosa e strepitosa che fosse per tirarlo seco¹³⁶⁵»; da una preghiera alle rondini che con i loro gridi «laceravano l'estasi del giorno più lungo. A tratti, gli stormi passavano dinanzi la finestra come saettamene disperati» e le immagini si susseguono attraverso un uso consapevole del *leitmotiv* «per organizzare quasi in diretta una serie parattattica di percezioni, stimoli, fantasmi psichici, per conferire una sorta di coesione aperta e manipolabile al mosaico dell'esperienza e al suo equilibrio narrativo¹³⁶⁶».

¹³⁶² Gombrich 2003: 102

¹³⁶³ *Forse che sì*: 538

¹³⁶⁴ *Ivi*: 545

¹³⁶⁵ *Ivi*: 562

¹³⁶⁶ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXXII

Vana, con una specie di gioco di parole che ritornerà anche nel prosieguo, arriva persino a chiamare la sorella “rondine”, o la rondine “sorella”, anticipando anche una visione in cui Paolo vedrà la figura di “Isabella-rondine”:

«O rondine, sorella rondine, io non so come tu abbia cuore di cantare... Ti prego di non cantare, almeno per un poco! “Domandiamo una pausa alle rondini, intanto”¹³⁶⁷»

Tra tutta questa vita violenta di rondini s’insinua anche il primo bacio altrettanto violento dei due amanti in cui Paolo, per non perdere neppure «una stilla» del sangue che esce dal labbro di Isabella, «reggendo con le dita il mento pose l’altra mano dietro la nuca, di sotto alle ali, e tenendo il bel capo come si tiene un vaso senza anse¹³⁶⁸». Le scapole della donna sono dunque alate, proprio come quelle di Elena Muti, ed anche Isabella, al par suo è una *Nike*. L’immagine del sangue, invece, ricorda qualcuna delle torbide scene tra gli amanti del *Trionfo della morte* o del *Fuoco* e si pone come triste presagio dell’evoluzione del rapporto tra Paolo e Isabella; quando anche Vana e il fratello Aldo arrivano alla reggia notano il labbro di lei e intuiscono il sottofondo di violenza insito nel rapporto tra i due amanti.

I quattro raggiungono la stanza del Labirinto, il cui soffitto è percorso dal motto gonzaghesco “Forse che sì, forse che no”, emblema dell’instabile ed irrequieta personalità di Isabella; poi il gruppetto sale al “Paradiso” di Isabella d’Este in cui, fingendo una sorta di identificazione con la propria omonima, Isabella sembra restituire «ad un effimero splendore tutto verbale l’ambiente circostante, degradato e fatiscente¹³⁶⁹»; da qui esce poi nel “suo giardino” e quando tra i cespugli incrocia lo sguardo di Paolo, avverte «che non era un baleno ma qualcosa che pesava, che colava come una materia fusa¹³⁷⁰». La similitudine continua con il riferimento al giardino avvolto in un silenzio «pingue come il miele come la cera come la gomma¹³⁷¹» immagine che ritornerà nei versi di *Maia* dedicati ad *Eos* la cui grazia rende «ricco il platano sterile» allo stesso modo in cui

la flava ricchezza adunata
dall’api sembra una gomma
pingue che gema dal cuore
dell’arbore, dono agli umani¹³⁷²

¹³⁶⁷ *Forse che sì*: 550

¹³⁶⁸ *Ivi*: 541

¹³⁶⁹ Cantelmo 1999: 124

¹³⁷⁰ *Forse che sì*: 546

¹³⁷¹ *Ibidem*.

¹³⁷² *Maia*: 71

Nel Paradiso di Isabella infine «un'ape entrò sonora¹³⁷³» nella stanza e «tutt'e quattro, raccolti nello strombo della finestra, ascoltarono il lungo errante ronzio». Ha luogo in questo preciso istante un'altra epifania della Ninfa perché essi «si guardarono tra loro fuggevolmente, e videro che tutt'e quattro avevano gli occhi chiari ma diversi» e rimasero quindi «attoniti come se questa somiglianza dissimile scoprissero per la prima volta». Più che la “somiglianza” più volte messa in luce nei saggi critici, ci sembra che l'autore volesse qui porre l'accento su come non ci si debba lasciar trarre in inganno dall'apparenza esteriore: l'ape, tra i quattro dagli occhi azzurri, avrebbe punto solo Isabella perché in lei avrebbe riconosciuto «lo sguardo, quello sguardo¹³⁷⁴». Lo stesso che Pater ha visto nella *Gioconda* di Leonardo.

La donna esorta la sorella minore: «Ascolta l'ape», le dice, mentre «l'artefice studiosa era già passata nella saletta contigua e il bombo pareva cambiar tono, farsi più sonoro, come moltiplicato da una corda armonica [...] Il bombo dell'ape era come la vibrazione della corda sotto la penna di corvo in una cadenza allungata; ma il silenzio era come il silenzio che vive dentro i reliquari¹³⁷⁵». La musica dell'ape evoca nella fantasia dei presenti gli antichi strumenti musicali di Isabella mentre l'insetto sulla filigrana del soffitto «bombava come lung'esse le cellette dell'alveare¹³⁷⁶». L'identificazione di Isabella con Isabella d'Este continua attraverso una scultura dalle

«lunghe gambe lisce e l'un ginocchio molto proteso innanzi nell'atto di incedere con quella maniera espedita che dava tanta pieghevolezza al passo della giovine signora e, distendendo la stretta gonna, palesava nel gioco alterno il disegno della coscia fino all'anca e l'inflessione del grembo sparente¹³⁷⁷»

Appena si conclude questa descrizione di bellezza ermafrodita e sterile nel suo «grembo sparente», l'ape punge Isabella al pollice della «mano manca». Questa volta è il fratello Aldo a succhiare le gocce di sangue che le escono dal dito, lasciando intuire con tale gesto il «groviglio di cui sono prigionieri Isabella, Aldo e Vana» immersi nel «loro mondo di chimere dolci e perverse¹³⁷⁸». Di lì a poco le mani di Isabella sembreranno «di perfetto marmo», proprio come quelle della statua della marchesa Gonzaga ed ancora «il saettio disperato delle rondini» coprirà ogni altro suono.

Anche i lembi dell'elica garriscono come rondini presaghe di sventura quando Isabella si avvicina all'aereo su cui il miglior amico di Paolo sta per compiere quello che sarà il suo fatale volo; la voce

¹³⁷³ *Forse che sì:* 547

¹³⁷⁴ Ivi: 534-535

¹³⁷⁵ Ivi: 548

¹³⁷⁶ Ivi: 553

¹³⁷⁷ Ivi: 555

¹³⁷⁸ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXXVIII

della donna, pressoché coperta dal «saettio disperato» dell'elica, raggiunge Giulio già in procinto di decollare ed egli ne riesce ad afferrare solo la musicalità:

«ricca di toni di dissonanze di passaggi di sbalzi di spezzature come un canto incantevole, ora bassa ora soprana, ora infantile, quasi leziosa, ora maschia, quasi violenta; a volta a volta squillante e roca, ineguale e ambigua come certe voci rotte dalla conturbazione della pubertà: qualcosa di straordinariamente vivo ed insolito, qualcosa d'inverosimile, che lo attirava e lo irritava a un tempo¹³⁷⁹»

L'ostacolo che impediva ad Isabella di avere l'amante tutto per sé si dissolve con la morte di Giulio: «all'itinerario della solidarietà nell'amicizia» Paolo, in breve tempo, aveva preferito la «competizione appartata e segregante dell'amplesso; e intanto alla tettoia subentra la casa [...] Giulio e Isabella – l'amico e l'amante – non sono in alcun modo accomunabili, né conciliabili l'uno con l'altra; essi pertanto si escludono a vicenda¹³⁸⁰».

Dopo tanto dolore, il Libro secondo sembra aprirsi su un'atmosfera più leggera e distesa, in cui la donna appare dedicarsi con premure e attenzioni a colmare il vuoto che la perdita dell'amico ha lasciato a Paolo. Si tratta però di una breve parentesi, presto interrotta dall'accecante gelosia di cui Isabella nutre l'animo dell'amante attraverso il racconto di taluni episodi del proprio passato. Rievocazioni di suggestivi ambienti esotici e di misteriosi uomini riempiono di dubbi Paolo sull'autentica natura della donna che, in un misto di sogno e realtà, gli dice. «Bisogna che tu mi cerchi Amar e me lo conduca; perché stasera voglio danzare per te, Aini»; Amar è un giovane suonatore di flauto che lei dice di aver conosciuto ad Algeri, «meta reale di un viaggio, ma anche luogo di una topografia fantastica, una delle città, insomma “che sono per le immaginazioni degli uomini come gli aromi gli ozii le febbri i filtri le danze¹³⁸¹»». Isabella insiste a stuzzicare il compagno: «Ah, va', cercalo e conducimelo, Aini! Danzerò per te¹³⁸²»:

«Ella era cangiante come il fianco del morello, come il colombo nell'ombra e nel sole. In un filo di verità ella infilava le sue fresche menzogne [...] Ella possedeva un dono e una sapienza onnipotenti sul cuore maschile: sapeva essere e parere inverosimile [...] ella sapeva dare al suo passato una indicibile profondità, alzare la sua giovinezza sopra un immenso sfondo di vita [...] la sua novità emergeva dal suo passato come la sirena dal mare amaro, arcana, quasi ne fosse ancora stillante[...] Un qualunque atto dell'esistenza quotidiana – il togliersi il guanto lentamente

¹³⁷⁹ *Forse che sì*: 579

¹³⁸⁰ Cantelmo 1999: 112

¹³⁸¹ *Ivi*: 126

¹³⁸² *Forse che sì*: 649

facendone strisciare la pelle su la lieve lanugine del braccio; il togliersi la lunga calza di seta [...] – un qualunque atto comune prendeva da lei tanta forza espressiva che lo sguardo mirandolo si rammaricava di non poterlo fermare in perpetuo¹³⁸³»

«C'erano dei momenti in cui «nessuna sostanza organata era potente come la sua. Le sue vesti vivevano con la sua carne come le ceneri vivono con la bragia» e quando intendeva «dire la sua parola in un dibattito appassionato» lei si ergeva con «un colpo di reni da danzatrice di cordace¹³⁸⁴». Dopo quest'allusione al «thinking body» di Isabella, Paolo si interroga ancora su:

«quali doni l'attraevano in lei se non quella molteplicità di aspetti, quel potere di trasfigurazioni, quella stupenda arte di mentire mista a quella tremenda voglia di soffrire, quelle maschere tragiche alternate con quelle grazie puerili, quelle maniere d'imperatrice e di schiava, quel furore armato e quella fragilità inerme, tutti quei contrasti e quei dissidi che la rendevano innumerevole come la concordia discorde degli elementi? ¹³⁸⁵»

Isabella, dunque, sembra composta da «una fluidità inafferrabile [...] da una metamorfosi costante, fittizia ed inconsistente¹³⁸⁶». Mentre «nella stanza fatta violacea dal crepuscolo¹³⁸⁷» Paolo insegue questo genere di pensieri, Isabella «senza romore» entra a cercarlo ed abbagliata dalla luce lo chiama senza riuscire a vederlo:

«E un cinguettare improvviso la sorprese. Si avvicinò alla finestra. E il cinguettio era così vivo che pareva fosse dentro la stanza, di qua dal davanzale. [...] Egli ora le vedeva il collo nudo, i capelli partiti sulla nuca in trecce attorte e fermate dalle forcine per modo che aderivano alla forma del piccolo capo. [...] Desiderava ch'ella si volgesse; perché credeva che, sapendosi non guardata e sola, ella dovesse avere il suo volto di riposo con tutte le linee ricomposte e tranquille o il suo volto di Medusa pietrificante.

[...] – Ma che è? – parlava ella da sé, chinandosi sul tappeto.

[...] – Ah, è una rondinetta!¹³⁸⁸»

Isabella prende la piccola rondine tra le mani, ne intuisce la fragilità e la forza, ne avverte i piccoli artigli; Paolo, però, già prima che la donna trovasse la rondine aveva già riconosciuto la “rondine”

¹³⁸³ Ivi: 654-655

¹³⁸⁴ Ivi: 656

¹³⁸⁵ Ivi: 659

¹³⁸⁶ Cantelmo 1999: 129

¹³⁸⁷ *Forse che sì*: 660

¹³⁸⁸ Ivi: 661

umana che gli stava dinnanzi, con il suo «piccolo capo», con i suoi capelli raccolti e spartiti quasi “a coda di rondine”.

Questo significativo passaggio della narrazione segna l'ingresso di Isabella nel mondo del volo; da allora in poi, infatti, lei diventa la compagna che ogni giorno sale nell'Àrdea accanto a Paolo; il vivere le emozioni del compagno fa sì che per i due amanti prenda inizio un periodo di «felicità inaudita. Deposero le armi, guarirono d'ogni male, dimenticarono la scienza del tormento. Ebbero la tregua celeste¹³⁸⁹». Si tratta di una «tregua celeste» simile a quella vissuta da Ippolita e Giorgio Aurispa quando, ad interrompere la spirale della loro passione annientante, finalmente il sospirato pianoforte raggiunge l'eremo. La dimensione del volo per i due amanti del *Forse che sì* diventa, quindi, «fuga dalla terrestrità sensuale e devastante» che si contrappone allo «schiacciamento degli individui nella dimensione terrestre» in cui, «in un terribile circolo vizioso¹³⁹⁰», la passione ripiega su se stessa.

Ogni giorno, all'ora del tramonto Isabella sale sull'Àrdea con Paolo e l'aspetto di lei è quello «di un fanciullo malizioso, sfavillante di allegrezza e di audacia».

«- Io sono Ornìtio – che i marinai sorpresero ai Tre Porti addormentato su un banco di sabbia in mezzo a uno stormo di rondini stanche¹³⁹¹»

E' la stessa Isabella qui a dichiarare che la Ninfa ed Ornìtio sono lo stesso “essere” e ad aggiungere:

«non sospettasti di nulla, l'altra sera, là, nella stanza, al davanzale, quando venne a cercarmi la rondinetta?¹³⁹²»

L'ultima epifania della Ninfa Isabella prima del suo definitivo *clinamen*, si compie in una sera di luna piena nella casa sulla marina pisana in cui lei ci si rivela non più «la donna sadomasochistica che deride e allontana l'uomo, ma l'ammaliatrice che si concede, che attrae a sé l'amante con l'incanto della danza, della narrazione fantastica, dei giochi erotici, di metamorfosi sempre nuove¹³⁹³»; è il momento magico in cui il mare diventa «il divino peplo della Sera, una veste dalle pieghe tanto soavi», che Isabella ne avrebbe desiderato possedere «un lembo¹³⁹⁴» con cui avvolgere la propria pelle. Si allontana così da Paolo, ritornando vestita solo di un leggero drappo e nascondendo sotto un involucri un oggetto misterioso:

¹³⁸⁹ Ivi: 670

¹³⁹⁰ Romboli 1986: 127-128

¹³⁹¹ *Forse che sì*: 671

¹³⁹² Ivi: 673

¹³⁹³ Castagnola 1998, *Forse che sì forse che no, Introduzione*: XXXVI

¹³⁹⁴ *Forse che sì*: 699

«Ella era avvolta in una di quelle lunghissime sciarpe di garza orientale che il tintore alchimista Mariano Fortuny immerge nelle conce misteriose dei suoi vagelli. ...certo alla sciarpa d'Isabella Inghirami egli aveva dato l'impiumo con un po' di roseo rapito dal suo silfo a una luna nascente¹³⁹⁵»

Fortuny, lo abbiamo visto è uno dei pittori preferiti da Conti, elogiato soprattutto per un quadro che raffigura cinque giovani ragazze che danzano a cerchio con il «ritmo lento e fatale di una potenza invincibile¹³⁹⁶». «Ora siediti su quei cuscini. Danzerò per te¹³⁹⁷», dice infatti Isabella a Paolo, riponendo in un angolo del terrazzo l'oggetto che Paolo ha inutilmente cercato di identificare e dal quale esce un ronzio cupo: «un nido di vespe?» azzarda ancora l'uomo. Il ronzio si trasforma in musica e la donna inizia la sua danza a piedi nudi; il movimento ondeggiante e poi a spirale che lei imprime alla sua sciarpa, unico indumento sulla sua pelle, ha la stessa grazia e la stessa audacia di quello inventato da Loïe Fuller o da Jane Avril:

«come colei che dalle matasse numerose con gesti alterni elegge e deduce i var filii al suo ricamo, ella sembrava trarre dalle circostanze e dalle lontananze le linee più belle per comporle in quella creazione di istantanea bellezza; ella sembrava attenuarle e prolungarle fino a sé e mescolarle alla sua musica muta, e rivelare nel suo movimento fugace lo spirito di ciò che era immobile e duraturo. Tutte consentivano a lei, quelle che si disponevano secondo il cerchio dell'orizzonte e quelle che s'inalzavano secondo l'asse del polo. Dal vertice delle rupe statuaria sino alla punta della bassa penisola arenosa, tutte convergevano in quel gioco di apparenze e si esprimevano in quella vicenda d'invenzioni¹³⁹⁸»

Il filo dell'ordito e quello della trama sembrano ancora saldamente nelle mani della tessitrice Isabella ed i suoi piedi scalzi appaiono muoversi in equilibrio «su l'esiguo istmo invisibile che separa il diurno dal notturno mare¹³⁹⁹»:

«Ella imitava la danza amorosa delle alme: 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.

¹³⁹⁵ Ivi: 700

¹³⁹⁶ Zanetti 1996: 219

¹³⁹⁷ *Forse che sì*: 700

¹³⁹⁸ Ivi: 702

¹³⁹⁹ *Ibidem*

- L'ape! – disse all'improvviso con un piccolo grido, schermendosi, come aveva fatto dinanzi alla porta di marmo nel Paradiso mantovano.

[...] Ella imitava con la sua danza lo spavento puerile, i guizzi, i balzi le fughe, le difese, come se il pungolo dell'importuna la perseguitasse e la minacciasse ancora. la zona si curvava in arco sul capo, svolazzava, strascicava, ora floscia, ora gonfia, ora distesa.

- Ahi! Ahi!

Ella gemette, s'arrestò, congiungendo le gambe in un'attitudine che rendeva al suo corpo tutta la divina lunghezza, falcando le reni, riversando il capo dalle trecce quasi disfatte. Il primo gemito fu di dolore, ma l'altro imitò quello ch'ella soleva quando il suo amico posava su lei la mano del possesso ed ella sentiva spandersi in tutte le vene il languore senza scampo¹⁴⁰⁰»

Si conclude sullo sfondo di una scena di ballo il magico potere della Ninfa Isabella che, nuovamente punta da un'ape, in una commistione di dolore e di piacere si lascia andare con Paolo a quel «languore senza scampo» in cui il sadismo diventa componente fondamentale del rapporto tra gli amanti.

Al termine della quasi lotta, Isabella rivela a Paolo quel suo segreto nascosto da cui proveniva la musica. «Una stregheria», dice lui. «Una malinconia» risponde lei mostrando a Paolo un gioco infantile chiamato “scarabillo”, una specie di *carillon* di quelli che si caricano con una piccola chiave. «Ma come mai stasera lo scarabillo della mia innocenza ha accompagnato la danza della mia perdizione?¹⁴⁰¹», sospira Isabella mentre tutt'attorno si sparge «un gran silenzio, con qualche fruscio, con qualche sciacquo raro, con qualche pallido pianeta, con qualche pipistrello aliante. Le cose cominciavano a segnare le ombre sotto il plenilunio, ma appena¹⁴⁰²». Le rondini non volano più ed è già iniziata per Isabella l'ora dei pipistrelli, quelli che poi, numerosissimi, abiteranno le volte delle caverne nelle Balze di Volterra in cui esploderà «la violenza dei sentimenti, l'animalità degli istinti, la forza della malattia¹⁴⁰³» che invaderà la mente dei personaggi.

La malinconia che per la Foscarina aveva segnato l'inizio della liberazione, diventa per Isabella, l'inizio dell'inarrestabile discesa verso la follia: «era tutto perduto in lei». Paolo «la guardava, la divorava insaziabilmente, s'affannava a possederla in tutti gli attimi, vigilava con un'acuità assidua perché nulla di lei gli sfuggisse¹⁴⁰⁴». «Lo spazio metaforico riservato al mondo femminile [...] sembra puntualmente invertire verso il basso, verso abissi infernali di passato e di perdizione, la direzione ascensionale [...] propria invece dell'esperienza eroica maschile¹⁴⁰⁵».

¹⁴⁰⁰ Ivi: 703

¹⁴⁰¹ Ivi: 706

¹⁴⁰² *Ibidem*.

¹⁴⁰³ Castagnola 1998, *Forse che sì forse che no*, Gabriele d'Annunzio, *Introduzione*: XXXIV

¹⁴⁰⁴ *Forse che sì*: 706

¹⁴⁰⁵ Cantelmo 1999: 104

La prospettiva del racconto è ora quella della sterilità pervasiva ed onnipresente: sterilità dei rapporti umani, sterilità del paesaggio che raggiunge l'acme insuperato nell'Inferno delle Balze di Volterra. Il viaggio in macchina verso Volterra è costeggiato da «letti aridi di torrenti, ghiare calcinate¹⁴⁰⁶», niente più canali ricchi di ninfee. La desolazione è ovunque e la terra appare come «un immenso deposito risecco d'alluvioni bibliche¹⁴⁰⁷». La successiva notte di san Lorenzo trascorsa nella casa di Volterra, assume le sembianze di un incubo per l'intera famiglia; qui avviene lo scontro tra Isabella e Vana, le due sorelle che si fronteggiano quasi in atteggiamento di lotta, due Menadi entrambe con «i capelli sciolti, una semplice veste, le braccia nude¹⁴⁰⁸»:

«Ti maravigli di trovarmi in questo aspetto? Ma non sono io l'opera tua? non sono la tua alunna? non m'hai fatta così tu stessa, alla tua scuola, per anni?¹⁴⁰⁹ »

L'odio e la gelosia di Vana, «personaggio che maggiormente incarna la dimensione *sororale*, idealizzata, desessualizzata dell'amore¹⁴¹⁰», a questo punto esplodono nei confronti della sorella; anche la giovane afferma di amare Paolo, di essere anzi la sola ad amarlo, urlando ad Isabella la sua definitiva «condanna di sterilità»: «tu non puoi amare se non te stessa, se non il tuo piacere, se non la tua perfidia. È il tuo castigo¹⁴¹¹».

Isabella allora, in un ultimo rigurgito della sua fierezza d'un tempo:

«si raddrizzò, scosse indietro la sua capellatura, inarcò le sue reni, magnifica e formidabile, si scrollò, come per riporre nel serrame delle sue ossa e nel viluppo della sua carne la sua anima tratta fuori¹⁴¹²»

L'intenzione di Isabella non sarà poi assecondata dagli eventi. La discesa verso l'inferno delle Balze, infatti, rivela a Paolo il volto ormai solo inquietante della bellezza di Isabella che ha tra «i cigli [...]uno sguardo ben più remoto dello sguardo umano, che sembrava espresso dalla terribilità di un istinto più antico degli astri¹⁴¹³». «L'avventura dantesca tra le Balze, “di bulicame in bulicame”» è «anche un “viaggio agli Inferi” dell'anima, nel labirinto, nella desolazione, nel carcere, nell'orrore di ogni creatura¹⁴¹⁴». E la guida che conduce il gruppo verso l' “Inferno” è

¹⁴⁰⁶ *Forse che si*: 716

¹⁴⁰⁷ *Ivi*: 717

¹⁴⁰⁸ *Ivi*: 733

¹⁴⁰⁹ *Ivi*: 734

¹⁴¹⁰ Romboli 1986: 133

¹⁴¹¹ *Forse che si*: 737

¹⁴¹² *Ivi*: 739

¹⁴¹³ *Ivi*: 750

¹⁴¹⁴ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XXXVI

sicuramente uno degli dei in esilio di Heine: un giovinetto con una fiaccola, vestito di tela bianca capo scoperto, sandali; una eleganza negligente da cui sembrava rivelarsi «la proporzione del suo corpo degna di quella che segna il ritmo della cavalcata fidiaca¹⁴¹⁵»; le rondini giù nell'Inferno diventano pipistrelli appiccicati al soffitto che non si staccano neppure quando Aldo li tortura, bruciacchiandoli con la torcia; infine in quell'atmosfera surreale e terrificante si spegne persino la torcia. Allora, in quel buio totale, come già accaduto nella reggia di Mantova, Isabella cerca in modo smanioso le labbra di Paolo: «Non era il bacio dell'amante. Era un bacio di frode e di perdizione¹⁴¹⁶». Il percorso narrativo avviene dal «paradiso» all' «inferno»: «Mantova sussiste in funzione di Volterra e viceversa: in entrambi i casi – ed in forme narrativamente eterogenee – la visione topografica non è mai frutto di osservazione diretta, ma appare sempre e comunque straniata, filtrata, “recitata” su echi di voci altrui¹⁴¹⁷».

L'inizio del libro terzo coincide con il ritorno della primavera; mentre un gruppo di amiche vede nei voli delle rondini «una nuova avidità di vivere», per Vana esse «non venivano d'oltremare ma dagli stagni di Mantova, dalle crete di Volterra, dal fondo della sua stessa febbre, della sua stessa abominazione. Nessuna melodia poteva sconvolgerla dentro come quel piccolo strido fuggente¹⁴¹⁸». Alla ragazza ritornano alla mente «le parole del poeta» che lei già aveva evocato nella reggia di Mantova ««O rondine, sorella rondine, come può essere pieno di primavera il tuo cuore. Il tuo è leggero come la foglia appena nata, il mio è in me come un tizzo consunto...Dove tu voli non ti seguirò, finché tu ti rammenti, finché io non mi scordi!»¹⁴¹⁹». Si tratta di versi e frammenti di versi dell'*Itylus* di Swinburne¹⁴²⁰ che mettono in luce quanto il pensiero del poeta inglese sia ancora vivo nell'estetica dannunziana a ormai più di vent'anni di distanza dal *Piacere* e a quasi venti dalla *Pamphila* del *Poema paradisiaco*.

Da qui in poi nel romanzo ci sarà posto solo per morte e distruzione: l'inutile tentativo di Vana di sedurre Paolo con «una “strategia da tavolino” funesta e infantile insieme, intollerante di correzioni e perciò destinata al fallimento fuori dal mondo possibile che l'ha generata, perché sostanzialmente impreparata all'esperienza *dell'altro*¹⁴²¹»; il suicidio di Vana, la follia di Isabella che, dopo essersi prostituita in un giardino pubblico viene trovata, infine, «in una piccola stanza del mezzanino, in una specie di sottoscala, dov'ella» si era rifugiata «iersera come in una tana, risoluta a non più uscirne¹⁴²²». «L' “invisibile reggia della Follia” che imprigionava nelle sue finzioni di splendidi

¹⁴¹⁵ Forse che sì: 754.

¹⁴¹⁶ Ivi: 758

¹⁴¹⁷ Cantelmo 1999: 137

¹⁴¹⁸ Forse che sì: 775

¹⁴¹⁹ Ivi: 773

¹⁴²⁰ Andreoli 1989, *Prose di romanzi*, Note al *Forse che sì forse che no*: 1384

¹⁴²¹ Cantelmo 1999: 118

¹⁴²² Forse che sì: 847

orrori i protagonisti della visita a Mantova, nel “giorno più lungo” della “straziante estate” aveva come riscontro univoco e definitivo una “tana”, “ in una spesie di sottoscala”, e una “povera creatura” chiusa nel suo delirio, alienata nell’ansia opaca di una vita animale, nel gorgo insondabile di una alterità senza musica e senza speranza¹⁴²³».

Nulla più a che vedere in lei con «quei suoi movimenti aerei che la facevano pur sempre assomigliare a Ornìtio, con la bocca splendida attraverso il velo, con l’impeto e con la grazia in ogni piega delle sue vesti¹⁴²⁴».

Alla definitiva immobilità di Isabella fa riscontro il rimettersi in volo di Tarsis come estrema possibilità di raggiungere un altrove, lontano dall’abisso di sofferenza che gli ha portato via in breve tempo amicizia e amore. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, «ben prima degli aeroplani del *Forse che sì forse che no* e del *Notturmo*, nel *Ditirambo IV* di *Alcyone* d’Annunzio racconta il volo mitico di Icaro come la sfida alla ragione, alla saggezza, all’obbedienza ai comandamenti paterni, al giusto limite, per la scelta, invece, dell’esorbitanza, dell’eccezione, dell’impresa unica e irripetibile[...]»¹⁴²⁵. Anche il *Forse che sì*, «folto di rinvii al tema d’Icaro [...] sigilla la reinterpretazione e spesso non più che la decorazione mitologica dell’impresa aviatoria, ricorrente negli scritti successivi¹⁴²⁶». Il volo assume il valore di «simbolo della sfida dell’uomo al limite, è la dimostrazione della vocazione eroica ad andare oltre i condizionamenti terreni [...] L’uomo si fa, col volo, simile al dio, che raggiunge nel centro del cielo, da cui sembrava escluso dalla sua corporeità¹⁴²⁷». Nell’ultima scena del romanzo Paolo è completamente solo: «l’autentico volo è quello solitario, contro il limite¹⁴²⁸» e l’approdo sarà in «luoghi fuori dalla realtà quotidiana, fuori del mondo, in un altrove sublime e assoluto che, unico, è adeguato all’impresa straordinaria che è il volo dell’eroe con la sua fragile macchina¹⁴²⁹». Si tratta, secondo Paratore, «del volo redentore che lo innalza dalle miserie dei colpevoli amori, che lo fa essere l’unico eroe vincitore della narrativa dannunziana¹⁴³⁰».

¹⁴²³ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XLI

¹⁴²⁴ *Forse che sì*: 806

¹⁴²⁵ Bárberi Squarotti 2003: 121

¹⁴²⁶ Gibellini 1985: 126

¹⁴²⁷ Bárberi Squarotti 2003: 122

¹⁴²⁸ Ivi: 127-128

¹⁴²⁹ Ivi: 130

¹⁴³⁰ Paratore «Quaderni del Vittoriale» marzo-aprile 1978 n. 8: 27

1.8 *La Leda senza cigno*

Completiamo l'analisi dei romanzi dannunziani con la *Leda senza cigno*, testo inserito nelle *Prose di romanzi* anche se mai d'Annunzio considerò romanzo quella vicenda narrata a puntate sul «Corriere della sera» nel 1913, opera «dell'esilio dorato francese che metteva alla prova in modo coerente la nuova poetica dell' "arte notturna" e la sua virtù disegnativa, la sua freschezza liquida e nervosa¹⁴³¹». Anche dal punto di vista stilistico ci troviamo di fronte ad un notevole cambiamento rispetto alla produzione precedente, ad una «tonalità mistica, in un'accezione per la prima volta non vitalistica, ma stanca, deprivata, elusiva¹⁴³²»; quanto ci pare però più importante sottolineare ai fini della nostra ricerca è che «la più autentica chiave di lettura della *Leda* sembra [...] la coscienza di una doppia realtà, di cui l'enigmatica donna, interamente disegnata con la tecnica del contrappunto, vale come stupendo emblema¹⁴³³». Il fascino della femmina ambigua, protagonista di ogni romanzo dannunziano, raggiunge la massima espressività nella figura magicamente dissonante di Leda. La sua bellezza "mitica" e distante rimane impenetrabile come un'apparizione e tuttavia la misteriosa vicenda che la circonda sembra al contempo inserirsi nella dimensione di una realtà non cristallizzata, ma fluida e in continua metamorfosi, quella cui, per l'appunto, la figura della Ninfa ci ha reso familiare.

Due sono le volte in cui, dal nulla, Leda, si "materializza" davanti allo sguardo di Desiderio Moriar, il protagonista il cui nome altro non è che un *senhal*; ciò accade a distanza di un anno in occasione della stessa festa musicale. In tale ricorrenza Leda, con le sembianze di una dea, pare tornare tra i mortali per far loro assaporare le segrete vibrazioni del suo fascino divino; accanto a tale aspetto "antico", però, qualcosa di estremamente "moderno" convive in lei in quel suo dimostrarsi donna ancor più emancipata e intraprendente di Isabella Inghirami. Leda, infatti, non siede nella macchina accanto al suo compagno come Isabella, lei guida la propria macchina in solitudine, e sotto il manicotto di pelliccia nasconde un luccicante revolver che comunica «subito un' "aura delittuosa"» e si pone quale inequivocabile «segno di un passato e di un futuro "nocivo" e "distruttivo"¹⁴³⁴». Non solo, ma nell'aspetto fisico e nelle abilità della Leda, risulta allo stesso tempo presente la duplice componente di mascolino e femminile, quel carattere androgino misto di ambigua dolcezza ed energia, *Leitmotiv* dei personaggi femminili dannunziani.

¹⁴³¹ Raimondi 1989: *Prose di romanzi*, Vol II, Introduzione: XLII

¹⁴³² Andreoli 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, Note alla *Leda senza cigno*: 1398

¹⁴³³ Ivi: 1399

¹⁴³⁴ Raimondi 1989: *Prose di romanzi*, Vol II, Introduzione: XLVII

La prima comparsa di Leda avviene in una giornata in cui Moriar condivide tedio e stanchezza con una stagione che «secondava tale miseria; ch  piovava e non piovava, nella Landa¹⁴³⁵»; egli nel suo girovagare si sofferma ad ascoltare un concerto per il quale «gli uditori erano scarsissimi¹⁴³⁶» e in cui un «giuoco suggestivo di immagini galanti e di pittoresche analogie mira a cogliere l'esuberante vitalit , la fresca, giovanile gaiezza di quelle brillanti sonate¹⁴³⁷». Su queste note Moriar si lascia trasportare da una visione "d'acqua":

«chiare fonti repentine scoppiarono da ogni parte [...]Su dall'erba rasa, di tra i cespugli simmetrici, di tra i bossi tonduti, dalle mammelle delle naiadi, dalle conche dei tritoni, dai dorsi dei delfini [...], da ogni parte i getti spicciano sprizzano balzano schioccano perseguono percuotono formidabili come nell'imboscata le spade gli stocchi le picche [...] in ogni rifugio, in ogni nascondiglio,   l'insidia della fresca persecutrice¹⁴³⁸»

La musica scelta da d'Annunzio per il concerto cui assiste Moriar   tra quelle proposte da Vernon Lee attraverso le pagine del suo *Settecento in Italia*, un'opera cui pi  volte abbiamo fatto riferimento e che, alla data della *Leda*, ha gi  pi  di trent'anni. Il ritmo delle «sonate di Domenico Scarlatti» guida i giochi d'acqua, attornati dal rincorrersi di Amarilli e Palamede, dal fuggire di dame galanti su una lunga scala per evitare gli onnipresenti spruzzi d'acqua; quest'insieme di suggestioni "musicali" permettono di guardare alla *Leda* come a «un esempio precoce e consapevole di romanzo sonata» la cui «tecnica compositiva si avvicina sempre di pi  alle strutture formali del linguaggio musicale¹⁴³⁹» che caratterizzano il romanzo europeo del Novecento. «La scrittura (il linguaggio, come dice D'Annunzio) costituisce lo strumento dell'appropriazione universale che egli compie: letteratura, natura, arti figurative, musica, vita, memoria, passato, storia, azione¹⁴⁴⁰», tutto convive e viene plasmato dall'*artifex*, ma sulla grande alchimia un'attitudine melanconica   sempre in agguato:

«Ricomincia la fuga venusta; e la scala sembra che si prolunghi come quella di Giacobbe, verso il cielo soave d'occidente ove le spole delle rondini tessono il velo violetto della Malinconia¹⁴⁴¹»

¹⁴³⁵ *La Leda senza cigno*: 881

¹⁴³⁶ *Ivi*: 886

¹⁴³⁷ Magnani 1976: 145

¹⁴³⁸ *La Leda senza cigno*: 887

¹⁴³⁹ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, Introduzione: XLIV

¹⁴⁴⁰ Barberi Squarotti 1976: 193

¹⁴⁴¹ *La Leda senza cigno*: 888

Dal *Fuoco*, passando attraverso il *Forse che sì*, l'immagine della malinconia s'insinua, quindi, anche nella *Leda*. La Foscarina evoca tale immagine affidandosi alle suggestioni della *Melancolia* düreriana raffigurante «lo Spirito senza sonno coronato di pazienza¹⁴⁴²» sul cui sfondo un enorme «vipistrello vespertino» vola «recando iscritta nelle sue membrane la parola rivelatrice¹⁴⁴³». Nel *Forse che sì*, la malinconia compare dopo che Isabella ha danzato per il suo Aini accompagnata dalla musica dello “scarabillo” della sua infanzia. In quell'istante tutt'attorno si sparge «un gran silenzio, con qualche fruscio, con qualche sciacquio raro, con qualche pallido pianeta, con qualche pipistrello aliante. Le cose cominciavano a segnare le ombre sotto il plenilunio, ma appena¹⁴⁴⁴». Il pipistrello sembra qui introdotto da d'Annunzio sia quale omaggio a Dürer, sia quasi a rappresentare la controfigura notturna della rondine.

L'immagine diurna della malinconia della *Leda* è accompagnata, invece, dai voli delle rondini che ne tessono «il velo violetto», quel grande velo celeste che nel *De Antro Nympharum* di Profirio è Kore a tessere; nella *Leda* la malinconia pare quindi estendersi a dimensioni cosmiche nonché mitiche nel suo sovrastare quella scala infinita eretta verso il cielo d'occidente. Un riferimento da non scordare questo all'occidente, in quanto proprio su un'immagine “d'Occidente” si chiuderà il racconto.

Ed ecco che, dopo il richiamo al «velo violetto della Malinconia», subito il filo di una prima immaginaria collana di perle si apre davanti agli occhi di Moriar, sottolineando «l'idea di un ritmo libero e senza peso, di un movimento melodico a contorni limpidi e brevi, di uno scintillio sonoro con “modulazioni imprevedute”¹⁴⁴⁵»; e, di seguito, molti altri fili ancora si rompono, fino a che tutta la scala si riempie di una cascata di perle con cui l'acqua inizia a giocare; nel gioco interviene un'altra immagine che richiama il bianco e nero delle rondini: «uno stuolo soffice di gatti d'Angora» prima, ed «uno stuolo di bertucce nere¹⁴⁴⁶» poi, occupano la scena quasi a contendersi le perle sparse ovunque:

«E lassù le collane si spezzano, si sfilano, si sgranellano ancóra, quasi che per prodigio lassù il riso carnale della Giovinezza si cangi in quei disciolti monili trascorrenti e irrecuperabili¹⁴⁴⁷»

Il succedersi delle tante suggestioni acustiche, visive e persino quasi tattili in cui si sgrana l'immagine della Giovinezza, viene interrotto da «un fruscio tenue un profumo di donna simile

¹⁴⁴² *Il Fuoco*: 514

¹⁴⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴⁴ *Forse che sì*: 706

¹⁴⁴⁵ Raimondi 1989, Prose di romanzi, Vol II, Introduzione: XLV

¹⁴⁴⁶ *La Leda senza cigno*: 889

¹⁴⁴⁷ *Ibidem*.

all'odore che si parte da un cespuglio scosso¹⁴⁴⁸»; in quell'attimo Moriar vede una splendida incarnazione di giovinezza sedersi accanto a lui. Subito rimane impressionato da «la qualità de' suoi occhi che pareva non le servissero a dirigersi¹⁴⁴⁹» e che richiamano a Moriar quelli di «un dio o d'un atleta di bronzo», creati «per essere imperituri e per domandare in perpetuo ai mortali l'offerta o la lode senza concedere alcuna cosa in compenso¹⁴⁵⁰». La pelle della donna si presenta con «un pallore illuminato», come quella di Ippolita e

«la linea di quella forma obbediva alla legge delle grandi opere plastiche; perché, in qualunque punto io la immaginassi generata, ella era condotta al compimento da una specie di fluida necessità: partita dalla nuca tornava alla nuca; partita dal ginocchio tornava al ginocchio, con una continuità e una pienezze proprie a lei sola. [...] Ella portava una giacchetta di cincillà più leggera d'un cigno cinerino, sopra una stretta gonna di panno bigio che la impastoiava senza castità¹⁴⁵¹»

La donna è una Ninfa: da un lato incarna una nuova trasformazione dell'antica Leda del mito, dall'altro qualcosa di molto umano e di quasi degradato, di precipitato nella «misera contemporanea» è presente nel comportamento della creatura che ride «come ridono talvolta le cortigiane» e si mette a parlare «come una piccola mondana di Parigi¹⁴⁵²». L'uomo ne nota inoltre «la larghezza delle spalle e del petto, struttura solida che corrispondeva allo stile del capo¹⁴⁵³» e più la contempla più la sente irraggiungibile ed appartenente ad una dimensione altra. «La tensione narrativa» delle pagine della *Leda* deriva «di fatto dal rapporto impossibile con l'alterità femminile, dalla ricerca di una “coesione” e di un “senso” da dare a una esistenza romanzesca, alla sua “massa di oscura miseria” che poteva poi vestirsi con “una giacchetta di cincillà più lieve che la peluria d'un cigno cinerino, sopra una stretta gonna di panno bigio¹⁴⁵⁴».

Quando lei sorride, la sua ambiguità emerge dal contrasto tra la mobilità delle labbra e «la scolpita fermezza degli altri lineamenti» che costituiscono un tutt'uno con il «mistero formidabile dello sguardo nudo¹⁴⁵⁵». La Leda fa nascere allora nel pensiero di Moriar l'immagine della Ninfa danzatrice:

¹⁴⁴⁸ Ivi: 890

¹⁴⁴⁹ *Ibidem*

¹⁴⁵⁰ Ivi: 891

¹⁴⁵¹ Ivi: 893

¹⁴⁵² Ivi: 896

¹⁴⁵³ Ivi: 897

¹⁴⁵⁴ Raimondi 1989, Prose di romanzi, Vol II, Introduzione: XLVII

¹⁴⁵⁵ *La Leda senza cigno*: XLVII

«Ripensavo certe danze sarde danzate a viso chiuso e cupo, certe danze arabe in cui solo il ventre s'agita incessantemente in un corpo annodato da non si sa qual fascino serpentino¹⁴⁵⁶»

A proposito di quel «fascino serpentino» della donna, su cui la narrazione ritornerà anche in chiusura di racconto, l'uomo attraverso un'immagine del “corpo” risale ad una della “mente”:

«Era così liscia che pareva non dovesse avere un solco neppure nel cavo della mano. Era levigata veramente dall'acqua dell'Eurota[...] “Chi sei tu, chi sei, tu che certo ospiti dietro la tua fronte bassa un serpe scaltro, se bene il tuo cuore sia gonfio di lacrime?¹⁴⁵⁷»

Il corpo danzante di Leda si accompagna, ancora una volta, ad una mente pensante che però ospita «un serpe scaltro» da *femme fatale*, capace di annientare chi le sta attorno. Quando la donna lascia la sala del concerto, infatti:

«Ogni forma d'umanità pareva abbassata verso terra, privata di vertebre, scolorata e strascicante, tranne quella che in piedi m'era dinanzi, intiera, silenziosa, piena d'un suo male simile a una verità o a una menzogna, profondissima che la tenesse vece di vita¹⁴⁵⁸»

Come invasa da «una fretta subitanea» Leda tenta di orientarsi «per quello squallido labirinto di seggiole», mentre «pareva che gli occhi non le servissero a dirigersi»; in questo suo allontanarsi lei fa cadere diverse sedie e continua «ad avanzare come una cieca, trovandosi sempre dinanzi le lunghe file senza passaggi. Bisognava rovesciarle per aprirsi un varco¹⁴⁵⁹». Come per Foscarina e per Isabella, anche per Leda, dunque, si delinea un labirinto da superare.

Leda, amante del pericolo come ogni altra Ninfa, scompare poi dietro il rombo del motore della sua veloce auto sportiva, lasciando però un'indelebile traccia di sé nel pensiero di Moriar; egli inizia a cercarla tra le stampe «delle Lede conosciute», rievocando così nella narrazione l'episodio della rottura della *Leda* del Bargello di cui d'Annunzio racconta nel *Taccuino* del 22 settembre 1899:

«Dov'era in quel punto la donna del mito? I fanali, davanti alle sue ruote veloci...Era ella tutta rotta dal suo dolore segreto, come quel marmo che fu ricomposto?¹⁴⁶⁰»

¹⁴⁵⁶ *Ibidem*

¹⁴⁵⁷ Ivi: 898

¹⁴⁵⁸ *Ibidem*

¹⁴⁵⁹ Ivi: 900

¹⁴⁶⁰ Ivi: 909

«Nel romanzo sonata» i «“quadri”» si succedono «con ritmo sicuro, con una progressione» che ha «il movimento di una indagine, di una “quête”¹⁴⁶¹» fino a che, con l’arrivo della primavera si avvicina l’anniversario di quell’indimenticato incontro. Moriar, con grande turbamento interiore, ritorna allora nella medesima sala ad attendere la donna, ma al suo fianco, questa volta, egli si ritrova un amico di vecchia data il cui viso appare bruciato e riarso da un qualcosa di inspiegabile. L’apparizione di Leda è preannunciata dall’inquietudine crescente dell’amico che continua a girarsi fino a quando, vedendola, egli, in una sorta di ipnosi, le va incontro mentre «la febbre diede lume al suo volto disfatto»¹⁴⁶².

La parte conclusiva del racconto introduce molti dettagli sul passato di Leda; Moriar si complimenta con l’amico: «- T’invidio. È una magnifica belva»¹⁴⁶³; e l’amico racconta come l’apprezzamento di Moriar non sia così lontano dal vero. La donna, figlia di un grande amatore di cavalli, in effetti è vissuta «in contatto quotidiano coi palafrenieri, coi fantini, con gli allenatori, sfogando la sua temerarietà nativa e i suoi gusti da circo nel montare i puledri trienni su i galoppatoi pubblici»¹⁴⁶⁴.

A prima vista un “*pedigree*” certamente inusuale per una protagonista di romanzo dannunziano, ma assai più spiegabile se teniamo conto del fascino esercitato dal mondo del circo su artisti ed intellettuali tra fine Ottocento – inizio Novecento. Starobinski, nel suo *Ritratto dell’artista da saltimbanco*¹⁴⁶⁵, illustra approfonditamente il fenomeno per il quale la cultura “alta” di tale periodo guarda all’ambiente circense come ad un’isola piena di meraviglie, a una specie di terra d’infanzia in una società in via di industrializzazione, a un mondo ancora primitivo cui trarre ispirazione per restituire giovinezza all’arte. Il circo con le sue illusioni diventa luogo della verità in cui le ballerine reali vengono trasfigurate in dee immaginarie e la loro leggerezza ed agilità, lo slancio atletico dei loro movimenti, assurde ad equivalente allegorico dell’atto poetico. Cavallerizza e acrobata diventano enigmatiche “straniere” dotate di quell’elastica morbidezza e di quel vigore necessari a farne le persecutrici ideali. Da Flaubert a Huysmans il discorso sull’esotismo dello spettacolo da circo si amplia; l’intellettuale ammira l’esibizione di una donna che, non solo è diversa dalle altre, ma è anche diversa dalla sua femminilità manifesta perché possiede un potere metamorfico associato alla sua agilità: per questo ella può assumere un ruolo sessuale mutevole nei confronti dello spettatore. A prima vista l’atletica donna del circo appare simile ad un oggetto che appartiene al miglior offerente, quasi una vittima, ma «possiede *muscoli d’acciaio*: mediante la sua forza, le sue risorse sovrumane, la sua animalità sfolgorante, sfugge a qualunque sudditanza. Secondo la

¹⁴⁶¹ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, *Introduzione*: XLVI

¹⁴⁶² *La Leda senza cigno*: 915

¹⁴⁶³ *Ivi*: 917

¹⁴⁶⁴ *Ivi*: 918-9

¹⁴⁶⁵ Starobinski 1984

dialettica popolare dell'immaginazione, la vittima ideale si trasforma rapidamente in carnefice: nella duttilità di questo corpo femminile si cela di fatto una virilità aggressiva e pericolosa. Qualche cosa la unisce strettamente alle bestie feroci che vengono esibite sulla stessa pista e ha un destino sventurato quell'impudente che pretende di possederla. Questa cavallerizza non è soltanto una fredda amazzone, una Diana indifferente all'amore: è un'Ecate funebre che guida una pallida schiera di trapassati. Poco manca che non le si attribuiscono i denti aguzzi del vampiro a caccia di sangue fresco: il mito della *vamp* affonda qui le sue radici¹⁴⁶⁶». Cavallerizza, domatrice, ballerina, acrobata, tali figure esprimono in modo emblematico la condizione carnale della donna, e il movimento sinuoso del suo corpo non fa che amplificare tutte le abilità seduttive del femminile. E' a questo genere di implicazioni che d'Annunzio intende far riferimento nello scegliere per la Leda un passato quale circense; ci sembra di individuare inoltre dei significativi legami tra questa figura di donna e la *Lulu* di Wedekind, personaggio altrettanto inafferrabile e ambiguo che, avvolto dal mistero attribuitogli dall'immaginario maschile, riunisce in sé vari modelli di donna, movendosi tra mito e situazioni da teatro "*de boulevard*". Frank Wedekind lavorò alla tragedia di Lulu per più di venti anni: dal 1892 al 1913 – l'anno della *Leda* - e anche se d'Annunzio non conosceva il tedesco, sappiamo quanto, soprattutto attraverso le riviste francesi, si mantenesse costantemente aggiornato sugli eventi culturali e letterari europei. Ora, la *Lulu* è oggetto di rappresentazioni teatrali ritenute scandalose: *Pandora*, la seconda parte della tragedia, nel febbraio 1904 viene messa in scena all'Intimes Theater di Norimberga, e lo spettacolo termina con l'intervento in sala della polizia e la successiva confisca del dramma da parte delle autorità. Eventi come questi non possono essere passati sotto silenzio per d'Annunzio che nella sua *Leda* introduce elementi che ricordano il "serraglio" del *Prologo* della *Lulu* di Wedekind. Innanzitutto, quando il domatore presenta una ad una le bestie del suo serraglio, parla di Lulu come di una fiera dicendo:

«Portami qua la serpe
creata per diffondere sventura,
per sedurre, adescare, avvelenare...
per uccidere senza dar nell'occhio!¹⁴⁶⁷»

Già abbiamo notato due associazioni tra Leda e la serpe; in chiusura di romanzo inoltre il protagonista rivolge un esplicito richiamo al serraglio nel momento in cui egli si precipita a cercare la Leda per riportarle «il pettine di tartaruga bionda» rimasto tra le zampe del cane «suo favorito». Entrando nella stanza Moriar intravede:

¹⁴⁶⁶ Ivi: 79

¹⁴⁶⁷ Wedekind 1972: 29

«la testa del pitone come nell'incoerenza d'un sogno quando senza sospetto s'entra nella stanza e a un tratto si scopre nell'angolo il rettile enorme, fuggito dal serraglio, che guata eretto sul mucchio delle sue spire all'altezza dell'uomo¹⁴⁶⁸»

L'affinità tra le due donne continua anche nel prosieguo della storia narrata da Moriar: Leda, infatti, al pari di Lulu, sembra consolidare il suo potere attraverso il susseguirsi di una serie di vicende che comportano continui mutamenti del suo *status*: matrimonio, amante, divorzio, solitudine, nuovi fidanzati, imbrogli e falsità, complicità in un assassinio, convivenza della donna con l'assassino stesso. In tutto ciò Leda «non si accusa; parla, ignora dove sia il bene, dove sia il male¹⁴⁶⁹»:

«Prima ti dice una cosa tremenda, senza guardarti, con non so che sorriso timido [...] Poi ti curva come un carico, ti pesa sopra come una colpa che tu debba reggere con l'osso della tua schiena¹⁴⁷⁰»

La donna, inoltre, non manifesta alcun timore per la morte con la quale mantiene un costante atteggiamento di sfida. Fino a poco tempo prima lei amava uscire nell'oceano con qualunque tempo e vento su un «canotto leggero da corsa [...] munito d'un motore a sedici cilindri, donatole da un ammiratore argentino¹⁴⁷¹». Nessuno sa come abbia potuto scampare al pericolo mortale la volta in cui:

«Per ore e ore l'onda aveva schiumeggiato su lei come contro una figura di prua. Chi la baciò, dovè sentire per lungo tempo il sapore del sale su quelle labbra screpolate¹⁴⁷²»

Leda è anche Venere dalle labbra aride, attesa sulla riva da vari desiderosi amanti che lei mantiene folli di passione senza nulla concedere loro. In una sorta di gioco a staffetta in cui ogni concorrente consegna il testimone al successivo, è giunto ora il tempo del primo piano per Moriar, cui l'amico trasmette «la fiaccola correndo¹⁴⁷³».

Nel momento dello scambio di testimone la donna, che sta attendendo in una carrozza, con un balzo è già a terra pronta ad accogliere il nuovo compagno. Mentre incede verso Moriar egli vede propagarsi dal movimento di lei:

¹⁴⁶⁸ *La Leda senza cigno*: 937

¹⁴⁶⁹ Ivi: 920

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*

¹⁴⁷¹ Ivi: 923

¹⁴⁷² Ivi: 924

¹⁴⁷³ Ivi: 928

«onde innumerevoli, quali nell'acqua del bacino talora il salto di certi pesci dorati e arcuati come la giovine luna. Non portava più le pastoie. Quella inflessione della sua grazia, che avevo già notata dalla cintola in giù. A imagine di Leda in atto di accogliere il cigno, pareva favorita dalla gonna drappeggiata e quasi arrotolata in avanti su le due gambe [...] Ogni piega e l'ombra dentro la piega e il chiaro su la falda e la docilità del tessuto e il disegno ricorrente erano modi della sua fresca vita, che mi toccavano come la linea del suo mento tirata dalla divina giovinezza. La ricevevo in me, semplice e numerosa, in quella guisa che la massa d'aria ci preme i pori. Tutto in lei m'era noto e tutto m'era ignoto, per l'attimo e per sempre ¹⁴⁷⁴»

Dopo essersi così rivelata nella sua sempre giovane ed ambigua natura di Ninfa pronta a concedersi, la donna prende a correre all'improvviso verso il canile dove Moriar custodisce il vanto di numerosi esemplari di razza.

«Entrammo insieme, come nella schiuma d'un'ondata che si rompe. [...]

- Leda! Leda e i cigni!

L'antico ritmo della Metamorfosi circola tuttavia nel mondo.

Ella pareva ripresa e rifoggiata nella giovinezza della natura, abitata da una sorgente che pullulasse contro il cristallo de' suoi occhi. Ella era la sua sorgente, il suo fiume, la sua riva, l'ombra del platano, il tremolio della canna, il velluto del musco, i grandi uccelli senz'ali l'assalivano; e certo, quando ella tendeva la mano verso alcuno e lo prendeva pel collo piumoso, ella ripeteva esattamente il gesto della figliuola di Testio [...]

Era una muta di levrieri barzoi natami nel mese d'agosto dalla candida Thamar; ma l'immagine divina della schiuma pareva legata alla loro nascita come il soprannome ellenico di Venere¹⁴⁷⁵»

La donna sceglie un solo cane, allontanando gli altri e, mentre ha «contro di sé l'animale palpitante», le sue dita «s'insinuavano nel bel manto come nella piuma molle che è sotto l'ala¹⁴⁷⁶». Attraverso quell'immaginaria ala di cigno il mito di Leda si rinnova e la Ninfa decide che è per lei venuto il tempo di scomparire dall'orizzonte dei mortali.

La *Nike* alata, dunque, rimane la figura centrale dell'immaginario dannunziano: dalle prime liriche all'Elena del *Piacere* e fino alla *Leda*, celata sotto varie forme quell'ala è sempre lì, simbolo del volo oltre il limite umano rappresentato dalla vecchiaia e dalla morte, aspirazione dell'uomo «costretto alla terra dal peso della carne, ma anelante al cielo, all'ascesa¹⁴⁷⁷». Con il suicidio della

¹⁴⁷⁴ Ivi: 930 - 931

¹⁴⁷⁵ Ivi: p. 932

¹⁴⁷⁶ Ivi: 933

¹⁴⁷⁷ Bárberi Squarotti 2003: 130

Leda «in un silenzio eguale alla nudità perfetta, la bellezza dell'Occidente stava supina¹⁴⁷⁸»; nella figura della Leda d'Annunzio riesce «ad accordare il mito dell'immaginario, il sogno intermittente di una Leda moderna e della sua “bellezza levigata dall'acqua dell'Eurota” con il “fascino serpentino” di un manicotto e di un revolver e con il kitsch di un gesso archeologico o di un calco decorativo, con la “squallida tettoia” di una stazione, accanto a “certe gabbie di canna piene di polli tramortiti”, in un dialogo che si consumava entro una unica battuta definitiva: “Stanotte s'è uccisa”¹⁴⁷⁹».

¹⁴⁷⁸ *La Leda senza cigno*: 940

¹⁴⁷⁹ Raimondi 1989, *Prose di romanzi*, Vol II, Introduzione: XLIX

1.9 Da Elena a Leda: alcune riflessioni sulle Ninfe dei romanzi dannunziani

Un lungo percorso attraverso i romanzi dannunziani ci ha portato ad incontrare diverse figure femminili che abbiamo definito Ninfe. La nostra analisi è iniziata con l'Elena del *Piacere* per concludersi con la *Leda*, quasi un viaggio “dalla figlia alla madre”, forse non così estraneo al legame istituito da Pater tra le due figure quando, a proposito della *Gioconda*, egli afferma che «come Leda, fu la madre di Elena di Troia; e come Sant'Anna, fu la madre di Maria¹⁴⁸⁰». Quando Andrea, infatti, all'inizio del *Piacere* sta aspettando Elena, ripensa ad un particolare di lei in apparenza insignificante: «un piccolo pettine di tartaruga¹⁴⁸¹» dimenticato dalla donna, che egli vede brillare sul tavolo. In modo simile nella *Leda senza cigno*, il «favorito» di Leda che Moriar trova nel canile in preda ad una «folle allegrezza», tiene stretto tra i denti proprio «un pettine di tartaruga bionda, un piccolo pettine caduto dai capelli di Leda¹⁴⁸²». Tale pettine diventa per Moriar «un pretesto plausibile» per inseguire la donna, senza peraltro trovarla; la Ninfa è già fuggita e nella penombra della casa di lei, come «nell'incoerenza d'un sogno», Moriar intuisce invece l'inquietante presenza di un «rettile enorme¹⁴⁸³». L'altro dettaglio che crea un significativo legame tra Elena e Leda riguarda il tipo di abbigliamento che entrambe le donne indossano in occasione del primo incontro con il rispettivo *partner*: Elena è avvolta in un «mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de'cigni», Leda indossa «una giacchetta di cincillà più leggera d'un cigno cinerino¹⁴⁸⁴». In *Maia*, poi, ricorre il verso «Elena figlia del Cigno¹⁴⁸⁵».

Tra le Ninfe dannunziane, Elena rappresenta qualcosa di analogo alla Ninfa del Ghirlandaio per Warburg: un apice di “brillantezza” al quale faranno seguito figure femminili sempre più oscure e tormentate, una figura leggiadra e in un certo senso acerba, la cui natura sotterranea ed insidiosa non raggiunge intensità distruttiva o annientante per l'uomo. Lei può ancora essere la compagna ideale di Hermes, l'unica tra le figure femminili dei romanzi che d'Annunzio sottrae a insinuanti e corrosivi dubbi a proposito della sua natura sterile; Maria sembra dotata di quanto ad Elena manca e dall'unione di entrambe Andrea sogna di far scaturire la terza figura della compagna ideale. La protagonista del *Piacere* sembra quasi divertirsi a dettare le regole di un perfido gioco al “prendi e scappa” attraverso cui imprigiona Andrea in un labirinto di speranze e di illusioni, che lei puntualmente, e senza fornire spiegazione, si prende cura di disattendere.

¹⁴⁸⁰ Pater 2007: 127.

¹⁴⁸¹ *Il Piacere*: 13

¹⁴⁸² *La Leda senza cigno*: 935

¹⁴⁸³ *Ivi*: 937

¹⁴⁸⁴ *Ivi*: 893

¹⁴⁸⁵ *Maia*: 99

1.9.1 Il labirinto

L'immagine del labirinto, inaugurata dalla volubilità capricciosa di Elena si carica di significato di romanzo in romanzo fino a che, a partire dalle *Vergini delle rocce*, accanto a quella metaforica si affianca anche una presenza "fisica" del labirinto: tra i sentieri dell'arido giardino di Rebusa, infatti, ristagna senza frutto la vita delle tre sorelle, e la trama dello stesso romanzo. Nel *Fuoco*, la Foscarina si perde in un autentico labirinto di alberi e cespugli, mentre Stelio non fa che esasperare la disperazione di lei chiamandola inutilmente Arianna. Il *Forse che sì, forse che no* è un romanzo labirinto dall'inizio alla fine, che contiene al suo interno altri labirinti: la stanza del Labirinto di Palazzo Ducale a Mantova e le Balze di Volterra. La Leda, infine, procede come una cieca nel labirinto di seggiole della sala in cui incontra Moriar e, nel suo procedere a tentoni, ne rovescia addirittura qualcuna.

In d'Annunzio la simbologia del labirinto subisce, quindi, una progressiva evoluzione; se da un lato e in particolare nei primi romanzi, il labirinto si fa immagine della trappola attraverso cui la donna imprigiona al proprio fascino il personaggio maschile, dal *Trionfo della morte* in poi anche la donna finisce per non trovare più una via d'uscita al labirinto da lei stessa ordito; nel *Fuoco* entrambi i protagonisti sembrano riuscire a salvarsi attraverso l'Arte, ma nel *Forse che sì* e nella *Leda* per la figura femminile non sembra esserci più scampo. La follia di Isabella Inghirami costituisce l'immagine più emblematica di questo processo, mentre il suicidio di Leda, di assai più complessa lettura, ci appare aperto ad almeno due interpretazioni: da un lato esso può indicare una nuova rinascita di Leda quale creatura che per salvarsi è costretta a ritornare ad una dimensione mitica. Oppure quel suicidio potrebbe rappresentare l'impossibilità di uscire dal labirinto e quindi la fine del Mito e dell'Arte stessa in quell' «Occidente» la cui bellezza, con la morte di Leda «stava supina¹⁴⁸⁶».

1.9.2 La scala

Le Ninfe di d'Annunzio vengono spesso viste dai protagonisti maschili su una scala, normalmente nel momento dell'ascesa, qualche rara volta mentre discendono. In questa posizione, ciò che più viene enfatizzato è il sinuoso movimento femminile che, come un'onda si trasmette agli abiti delle fanciulle e a qualche ciocca che sempre riesce ad uscire dai capelli raccolti. Nelle *Vergini delle rocce* è centrale l'immagine di una lunga scalinata contornata da statue e da spruzzi di fontane, sui

¹⁴⁸⁶ *La Leda senza cigno*: 940

cui gradini Cantelmo incontra in successione ciascuna delle tre sorelle. Ma la scala di gran lunga più suggestiva dei romanzi dannunziani è quella del sogno di Moriar, subito prima che gli appaia la Leda. Il ritmo della musica settecentesca guida i giochi d'acqua, attornati dal rincorrersi di Amarilli e Palamede, dal fuggire di dame galanti su una scala che «sembra [...] si prolunghi come quella di Giacobbe, verso il cielo soave d'occidente ove le spole delle rondini tessono il velo violetto della Malinconia¹⁴⁸⁷». Forse è attraverso questa via di fuga che Leda, disertando il labirinto dell'«Occidente» di cui abbiamo appena detto, potrà fare ritorno a quella vita che aveva preceduto la sua «caduta nella generazione» di cui parla Porfirio.

1.9.3 Ambiguità-contaminazione

Da Elena alla Leda, una e solo una è la figura attraverso cui la Ninfa si incarna: l'androgino dai tanti volti, ma dalla stessa espressione del volto; dai tanti corpi, ma dallo stesso guizzo atletico nel corpo. Che si tratti dell'*Antinoo* o della *Nike*, dell'immagine rinascimentale della *Gioconda* o della *Melancholia*, del profilo sinuosamente agile di una macchina da corsa o di un aereo; che si tratti dell'immagine incorporea e quasi sublimante qualsiasi altra, quella felicemente uscita dalla penna di d'Annunzio attraverso la figura di Ornitio, l'immagine della Ninfa è, e sempre rimane, quella del dio fanciullo in cui convivono la prestanta atletica mascolina di colei che «inarca le reni» e la grazia femminile con cui il corpo di lei sembra «sorridere da tutte le giunture».

Niente sappiamo mai dei lineamenti del viso, della forma del naso, della bocca, degli occhi di queste donne e quando nel *Forse che sì* il narratore ci informa che gli occhi di Isabella sono azzurri, scopriamo si tratta di un'informazione strumentale a qualcosa d'altro. Noi possiamo immaginare sguardi ma non occhi, espressioni, non descrizioni puntuali dei tratti. Anche per quanto riguarda il colore dei capelli delle protagoniste, esso non viene specificato se non per alludere alla dimensione di un'oscurità interiore: in questo caso i capelli di Ippolita, ad esempio, «attorti come in una voluta», sono «neri e lucidi». Molto viene detto invece a proposito del modo di portare i capelli: le donne dannunziane li esibiscono preferibilmente attorcigliati «in una spira», simbolo di un pericolo pronto ad esplodere in una massa ingestibile al pari di quella di Medusa. Nei romanzi immagini di tale genere abbondano; due particolarmente significative in tal senso ci vengono restituite attraverso la figura di Ippolita: prima il titanismo di lei che nella bonaccia immobile, si scioglie i capelli perché «si asciugassero» mentre «le ciocche ammassate dall'umidità le cadevano su gli omeri così cupe che sembravano quasi viola»; poi di nuovo lei che per sedurre Aurispa «disciolse i suoi

¹⁴⁸⁷ Ivi: 888

capelli, discinse le sue vesti, si agitò come un arbusto dalle foglie odorifere per rendere tutto il suo profumo¹⁴⁸⁸».

Dell'attenzione prestata da d'Annunzio alle chiome femminili abbiamo molti esempi anche nei *Taccuini*. Nel *XVI* datato 1897, il poeta propone una riflessione che, affermando l'opposto di quanto sin qui affermato, non fa che ribadire lo stesso concetto:

«La *Bella Ninetta* porta attorcigliato intorno ai suoi capelli neri e copiosi un serpe d'argento pieghevole, fatto come d'un tessuto metallico. Di tratto in tratto, ella prende questo serpe inoffensivo dagli occhi di rubino e se lo avvolge al collo. Lo prende di nuovo, e se lo avvolge intorno a un braccio, e poi ancora intorno ai capelli. E così il serpe d'argento scorre per tutto il corpo di lei, come per gioco, inoffensivo, senza mai destare in me il pensiero del veleno; tanta è la dolcezza e tanta è la grazia mite della tenera creatura¹⁴⁸⁹»

Nel *Taccuino XVII*, poi, troviamo persino la descrizione di una capellatura «che avevano recisa a una giovine contadina di recente ricoverata. Era ancora viva, quasi palpitante. *Pareva che a un soffio di vento dovesse involarsi*¹⁴⁹⁰».

1.9.4 Animalità

Si tratta di un aspetto che va preso in considerazione unitamente alla capacità di trasformismo che in ogni occasione la Ninfa manifesta. Il legame tra Ninfa ed animalità si esprime nei romanzi attraverso una variegata gamma di sfumature che in progressione vanno da semplici dettagli dell'abbigliamento femminile in Elena e Maria (il ricorrere di mantelli e bordature di cincillà e di zibellino) a dirette similitudini in cui Ippolita appare a Giorgio: «l'animale voluttuario e magnifico destinato a illustrare una mensa, a rallegrare un letto, a suscitare le fantasie ambigue d'una lussuria estetica [...] nello splendore massimo della sua animalità: lieta, irrequieta, pieghevole, morbida, crudele¹⁴⁹¹»; Violante, invece, «aveva su per la roccia ripida lo slancio elastico di una fiera, in tutta la persona qualcosa di ostile e di malefico; [...] la veemenza dell'anelito le sollevava il seno e le faceva palpitare il velo; un fremito infrenabile le scoteva le mani coperte di guanti lacerati: lacerati forse contro i sassi aguzzi, in qualche caduta perigliosa¹⁴⁹²; ed ancora: Violante «senza attendere, si scoperse la bocca e, chinandosi su la polla vivida, bevve a lunghi sorsi come una fiera¹⁴⁹³». Anche

¹⁴⁸⁸ *Trionfo della morte*: 1011

¹⁴⁸⁹ *Taccuini*: 217

¹⁴⁹⁰ Ivi, p. 234.

¹⁴⁹¹ *Trionfo della morte*: 908

¹⁴⁹² *Le vergini delle rocce*: 190

¹⁴⁹³ Ivi: 192.

la Foscarina dice a Stelio: «tu m'hai lasciato il segno. Tu mordevi come una fiera¹⁴⁹⁴». Con Leda l'immagine dell'animalità raggiunge il culmine quando Moriar dice di lei all'amico: «È una magnifica belva¹⁴⁹⁵». In chiusura di narrazione, nello scenario bestiale di un canile Leda, infine, si unisce con il cane «suo favorito».

1.9.5 Demetra e Persefone

Si tratta di un binomio su cui molto abbiamo riflettuto nell'esame di ciascun romanzo perché è nello spazio di quest'immagine che nasce e si dissolve la figura della Ninfa dannunziana; essa sboccia in tutta la sua acerbamente perfida freschezza nell'Elena-Danae; con Maria e Giuliana assistiamo al fallito tentativo della madre di tornare Ninfa; in Ippolita s'incarna poi l'autentica figura di *femme fatale* swinburneiana, fonte di ogni male e di ogni degrado; con le *Vergini delle rocce* veniamo introdotti ad una fase di ripiegamento interiore del protagonista, in cui un forzato misticismo sembra sorvegliare l'impulso alla sensualità; nel *Fuoco* la Ninfa sfiorisce in un'autunnale Persefone per la quale la parte primaverile si è definitivamente consumata. Accanto a lei, la figura di Donatella non incarna più una rivale con la quale Stelio intrattiene una relazione fisica; la cantante rappresenta per la Foscarina la ben più dolorosa minaccia insita nella giovinezza, nella primavera che quando arriva «quali mani potrebbero arrestarla?¹⁴⁹⁶». Anche nel *Forse che sì* sono due le figure femminili da prendere in considerazione, Isabella e Vana; ad esse potremmo accostare l'androgina figura del fratello Aldo, che però ci sembra introdotta nella narrazione solo per completare l'ambiguità dell'immagine di Isabella, sospettandola in questo modo persino di una relazione incestuosa. La sorella minore Vana appare quale imperfetto riflesso di Isabella; la presa d'atto dell'impossibilità di “essere” Isabella ha come conseguenza il suicidio della ragazza e come esito finale la follia di Isabella nel cui “vaneggiare” senza posa sembra eternarsi l'immagine di Vana. Con la Leda il percorso in discesa della Ninfa appare coerentemente concludersi con il suicidio della Ninfa stessa che decide di disertare l'Occidente, spogliandolo di ogni Bellezza.

Amore, Natura, Arte, con la scomparsa della Ninfa tutto appare perduto nel mondo mortale. D'Annunzio, nel viaggio attraverso le figure femminili dei suoi romanzi, delinea un percorso coerente in cui ossequio alla tradizione e personali elaborazioni felicemente si coniugano; il poeta, un'immagine femminile dopo l'altra, sembra condurre il passo slanciato e ascendente di Elena verso l'immagine di immobilità mortale della Leda. Ma la Ninfa, secondo Didi Huberman, «non si può dire che invecchi, perché è un essere della sopravvivenza, e nemmeno che scompaia:

¹⁴⁹⁴ *Il Fuoco*: 330

¹⁴⁹⁵ *La Leda senza cigno*: 917

¹⁴⁹⁶ *Le Vergini delle rocce*, p. 95.

semplicemente *s'accosta al suolo*¹⁴⁹⁷». La sua ala nascosta può ancora farla risalire «verso il cielo soave d'occidente» dove, però, per l'uomo ed il poeta d'Annunzio «le spole delle rondini» tessono ormai soltanto «il velo violetto della Malinconia¹⁴⁹⁸».

¹⁴⁹⁷ Didi Huberman 2004: 15

¹⁴⁹⁸ *La Leda senza cigno*: 888

CONCLUSIONI:

D'ANNUNZIO E WARBURG: La Ninfa dalla leggiadria alla malinconia

Warburg, lo studioso del *Nachleben* delle immagini, della loro sopravvivenza attraverso le molteplici trasformazioni con cui esse si presentano, ha posto come punto di origine della sua ricerca quella figura ormai nota come Ninfa warburghiana. Egli ha iniziato ad intravederne le sembianze nelle presenze femminili della *Nascita di Venere* e della *Primavera* di Botticelli, le opere sulle quali si è concentrata la sua tesi di dottorato; ha poi individuato nel ciclo di affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella la leggiadra «dea pagana in esilio» tra le cui aeree vesti una *brise imaginaire* gioca a destabilizzare la quiete compassata di tutte le altre figure, assorto in una scena di devozione. Nasce in quel momento *Ninfa Fiorentina* dal lieve passo di danza, presenza che finisce per diventare ossessione nel pensiero di Warburg; egli la vede provenire da chissà dove ed indirizzarsi chissà verso quale altrove, figura più che mai viva e vitale nella Toscana di fine Ottocento se egli l'ha persino fotografata in una contadina incontrata a Settignano, quindi riconosciuta nell'immagine di un giocatore e di una giocatrice di golf, e ritrovata, infine, nell'increspatura di una carta igienica riprodotta da un *dépliant* pubblicitario.

Tra l'ondivago rinascimentale aspetto della fanciulla del Ghirlandaio e quello sempre ondivago ma futurista della carta igienica *Hausfee*, la Ninfa non ha smesso di apparire a Warburg nelle *Pathosformeln* da lui analizzate, la cui principale caratteristica è quella di assumere in sé una mescolanza di aspetti, di polarità in cui la contraddizione diventa elemento costitutivo. Per questo una menade pagana può diventare un angelo annunciante come in Agostino di Duccio, o un gesto di terrore di una figura antica del gruppo delle *niobidi* può diventare un gesto di eroismo vittorioso nel *David* di Andrea del Castagno.

La Ninfa con i suoi capelli ed i suoi drappaggi in movimento appare come un punto di incontro tra una forza esterna che è il vento ed una interna che è il desiderio che la anima. La sua presenza si manifesta anche laddove vengono rappresentati temi iconografici che comportano una lotta, persino cruenta, come la battaglia dei Centauri, la Morte di Orfeo, il *Laocoonte*, Giuditta e Oloferne e le battaglie dipinte da Leonardo e Michelangelo: con la Ninfa accanto alla lotta e alla morte si manifesta la coreografia del desiderio erotico. Che si tratti di scene aventi come oggetto dei combattimenti o di altre che mettono in risalto l'aspetto più leggiadro della fanciulla, in ogni situazione rappresentata, al di sotto del fiume del divenire ne scorre un altro fatto di sedimenti, ciottoli, sabbie mosse da un ritmo molto diverso da quello che agita la superficie¹⁴⁹⁹.

¹⁴⁹⁹ Didi-Huberman 2006: 292

Nel 1920, l'anno precedente a quello del suo ricovero presso la clinica neurologica di Kreuzlingen, Warburg scrive *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, l'ultimo dei suoi saggi raccolti in *La rinascita del paganesimo antico*. In tale studio importante spazio egli dedica al tema della malinconia saturnina e a come Ficino considerasse l'uomo malinconico in grado di «trasformare la propria sterile mestizia in genio umano¹⁵⁰⁰». Si inserisce a questo punto del saggio quella che per Warburg rappresenta l'immagine simbolo dell'attitudine esposta da Ficino, e cioè la *Melancolia* di Dürer, in cui il «demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli» «in virtù di una metamorfosi umanizzante» diventa «l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa¹⁵⁰¹».

Un percorso “dalla leggiadria alla melanconia” ci sembra, pertanto, quello affrontato da Warburg in compagnia della sua Ninfa, creatura che non smette di tormentare i pensieri dello studioso fino al suo ultimo lavoro, l'incompiuto atlante *Mnemosyne*.

Non sostanzialmente dissimile da quella warburghiana ci appare la parabola percorsa da d'Annunzio a fianco della Ninfa, così come ne abbiamo delineato la figura attraverso il nostro *excursus* tra poesie e romanzi; «alla ricerca della malinconia», scrive Oliva, «è possibile percorrere un itinerario conoscitivo nella testualità dannunziana che forse non sarebbe stato neppure sospettabile per quel consolidato indirizzo di gusto che ha sempre privilegiato il *cliché* di un d'Annunzio dalla “vita inimitabile”, l'istrione sempre in agguato, l'interprete di una gestualità elevatissima¹⁵⁰²». In questo senso la spensierata Nara, *Venere d'acqua dolce* dell'*Intermezzo* come l'enigmatica Elena del *Piacere*, attraversando il tortuoso cammino che abbiamo provato a tracciare, approdano alla Malinconia dell'*Oleandro* di *Alcyone*, a quella della Foscarina nel *Fuoco*, della Fedra nella tragedia omonima, dell'Isabella nel *Forse che sì*, per raggiungere il culmine nella figura di Leda, costitutivamente dilaniata tra mito antico da un lato, e simboli della modernità quali auto sportiva e revolver, dall'altro.

La «*mélancolie ineffable*» di cui parla Pater a proposito delle figure botticelliane, si trasfigura nell'immagine del grande angelo corrucciato introdotta dalle parole della Foscarina del *Fuoco*; nel silenzio irreale che la Malinconia dell'*Oleandro* diffonde con quel suo guardare «con le pupille fise»; nella Malinconia-Follia del delirante vaneggiare di Isabella Inghirami anticipato da quello di Fedra; nella Malinconia dalla veste di velo violetto tessuto dai voli delle rondini nel telaio del cielo, elevata a dimensione cosmica nella *Leda*. Questi sono i volti più emblematici attraverso cui si svela la Malinconia dannunziana.

Accanto ad essa e nonostante essa, o forse soprattutto grazie ad essa, api e rondini, simbolo dell'assidua operosità dell'artefice, incessantemente vanno e vengono nella poesia e nella narrativa

¹⁵⁰⁰ Warburg 1970: 355

¹⁵⁰¹ Ivi: 357

¹⁵⁰² Oliva 2005: 190

di d'Annunzio e lo fanno in modo per nulla volubile e casuale; le danze predilette dal poeta sono quelle aeree ed il volo la sua più elevata aspirazione. Volo ideale e volo reale intessono la sua scrittura e la sua vita e la figura della Ninfa si pone al centro di questo universo quale "imprecisione" che, similmente al sogno, sa ogni volta rinnovarsi ed accendere l'immaginazione del poeta. Quale dionisiaca energia vitale che deve essere indirizzata ad una ricomposizione dell'ordine, la Ninfa, desiderio della giovinezza eterna, continua a rincorrere se stessa nelle pagine dannunziane e nei tanti volti, nei tanti nomi, nella disillusione, nella rinnovata energia, nell'ultimo rimpianto del poeta, lei sempre ritorna; ed ha i malleoli svelti, le reni falcate, le gambe da gazzella, le mammelle piccole come cotogne, i capelli raccolti a spira pronti a sciogliersi in temibili serpenti di Medusa. Le sue mani sanno tessere i fili delle carezze e quelli dei tormenti più sottili ed il suo sguardo ha l'oscuro mistero seducente della *Gioconda*. Con le sue vesti leggere cariche del *pathos* che viene dalla *brise imaginaire* warburghiana la Ninfa va incontro all'uomo dannunziano ma egli, quando l'abbraccia, intuisce la presenza di un'ala poco sotto la spalla. Così è la Ninfa, una *Nike* sempre pronta a volare; e così sono pure la Poesia, l'Arte: basta che Ornitio ricominci a soffiare in qualche dispersa canna di Pan perché anch'esse riprendano il volo riuscendo ogni volta ad esprimere l'inesprimibile, ad infondere nuova vita a quanto sembrava inanimato.

BIBLIOGRAFIA D'ANNUNZIO

- 1965 *Taccuini*, Mondadori, Milano
- 1966 *Tragedie, sogni e misteri*, vol. II, Mondadori, Milano
- 1968 *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I, Mondadori, Milano
- 1976 *Altri Taccuini*, Mondadori, Milano
- 1982 *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 1984 *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 1988 *Alcyone*, Mondadori, Milano
- 1988 *Prose di romanzi*, vol. I, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 1989 *Prose di romanzi*, vol. II, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 1992 *Tutte le novelle*, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 1995 *Il Piacere*, Newton Compton, Roma
- 1995 *Versi d'amore*, Einaudi, Torino
- 1996 *Il Fuoco*, Mondadori, Milano
- 1998 *Forse che sì forse che no*, Mondadori, Milano
- 2001 *Fedra*, Mondadori, Milano
- 2003 *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol I, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 2003 *Scritti giornalistici 1889 - 1938*, vol. II, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 2005 *Prose di ricerca*, vol. I, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 2005 *Prose di ricerca*, vol. II, Mondadori, I Meridiani, Milano
- 2009 *Il Piacere*, BUR Rizzoli, Milano
- 2009 *Il Fuoco*, BUR Rizzoli, Milano

BIBLIOGRAFIA CRITICA

ACIDINI, CRISTINA

- 2006 *Ingesi e giardini: la salvezza delle colline di Firenze*, in *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*
AA.VV., *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*, atti del convegno internazionale di studi : Firenze 26-27-28 maggio 2005, a cura di Serena Cenni e Elisa Bazzotto, Consiglio regionale della Toscana, Firenze

ACTON, HAROLD

- 2009 *Il Botticelli fantasma*, Passigli, Firenze

AGAMBEN, GIORGIO

- 2007 *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino

ANCESCHI, LUCIANO

- 1976 *D'Annunzio e il sistema della analogia*, in *D'annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano
- 1982 *Introduzione in Versi d'amore e di gloria*, Vol I

ANDREOLI, ANNAMARIA

- 1982 *Note ai testi in Versi d'amore e di gloria*, Vol. I
- 1984 *Note ai testi in Versi d'amore e di gloria*, Vol. II
- 1987 *Gabriele d'Annunzio*, La Nuova Italia, Firenze
- 1988 *Note ai testi in Prose di romanzi*, Vol. I
- 1989 *Note ai testi in Prose di romanzi*, Vol. II
- 2000 *Il vivere inimitabile – Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano
- 2004 *D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna

2005a *D'Annunzio e la scuola storica in nuovi reperti napoletani* in *D'Annunzio a Napoli*
AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli

2005b *Introduzione e Note ai testi* in *Prose di ricerca*, Vol. I

2005c *Introduzione e Note ai testi* in *Prose di ricerca*, Vol. II

ARTALE, SALVINA

2006 *Il Femminile: con gli occhi delle dee*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

BALDI, GUIDO

2005 *La «Nemica», dall' «Invincibile» al «Trionfo della morte»* in *D'Annunzio a Napoli*
AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli

BANN, STEPHEN

2004 *The Reception of Walter Pater in Europe*, Thoemmes Continuum, London

BÁRBERI SQUAROTTI, GIORGIO

1976 *Il simbolo dell' «artifex»* in *D'annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone
Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano

2003 *I miti e il sacro – poesia del Novecento*, Pellegrini, Cosenza

2005 *L'uomo del sottosuolo: «Giovanni Episcopo»* in *D'Annunzio a Napoli*
AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli

BARTHES, ROLAND

1994 *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino

BAUDELAIRE, CHARLES

1975 *I fiori del male*, Garzanti, Milano

BERENSON, BERNARD

1959 *Pagine di diario. Letteratura, storia, politica 1942 – 1956*, Electa, Milano

2001 *I pittori italiani del Rinascimento*, Rizzoli, Milano

BIANCHETTI, ENRICA

1976 *Premessa in Altri Taccuini*

BILLI, MIRELLA

1990 *D'Annunzio e Swinburne: modelli e figure in Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana*

AA.VV. *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti del Convegno, Pescara 12 – 13 dicembre 1988, Zolfanelli, Chieti

BIZZOTTO, ELISA

2006 *L'Olimpo sotterraneo di Vernon Lee tra Pater e Foster*, in *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*

AA.VV., *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*, atti del convegno internazionale di studi: Firenze 26-27-28 maggio 2005, a cura di Serena Cenni e Elisa Bazzotto, Consiglio regionale della Toscana, Firenze

BLUMENBERG, HANS

1991 *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna

BONORA, ETTORE

1992 *D'Annunzio dalle prose di romanzi alle prose di memoria*, Istituto Suor Orsola

Benincasa, Napoli

BORRELLI, CLARA

2005 *D'Annunzio in «Flegrea» in D'Annunzio a Napoli*

AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli

BRILLI, ATTILIO

- 2006 *Gli dei in esilio e lo spirito del luogo* in *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*
AA.VV., *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*, atti del convegno internazionale di studi: Firenze 26-27-28 maggio 2005, a cura di Serena Cenni e Elisa Bazzotto, Consiglio regionale della Toscana, Firenze

BROOKS, PATER

- 1995 *Trame*, Torino, Einaudi

BURKE, PETER

- 1990 *Il Rinascimento*, il Mulino, Bologna

BURCKHARDT, JACOB

- 1984 *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze

CALASSO, ROBERTO

- 2001 *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano
2005 *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano
2008 *La folie Baudelaire*, Adelphi, Milano

CANTARELLA, EVA

- 1989 *Le canzoni di Bilitis* di Pierre Louÿs (a cura di), Editori riuniti, Roma

CANTELMO, MARINELLA

- 1999 *Il cerchio e la figura : miti e scenari nei romanzi di Gabriele D'Annunzio*, Manni, Lecce

CANZANI, ALDO

- 1977 *Interpretazione poetica de Le canzoni di Bilitide di Pierre Louys*, Nagard, Milano

CARERI, GIOVANNI

- 2002 *Pathosformeln. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini in Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*
AA.VV., *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. Bertozzi, Panini, Modena

CARONIA, SABINO

- 2003 «*Torna con me nell'Ellade scolpita*», in *Il mito nella letteratura italiana*
AA.VV., *Il mito nella letteratura italiana*, op.diretta da Pietro Gibellini, vol. III – *Dal Neoclassicismo al Decadentismo-* Morcelliana, Brescia

CASTAGNOLA, RAFFAELLA

- 1998 *Introduzione al Forse che sì forse che no*

CERNIA SLOVIN, FRANCESCA

- 1995 *Aby Warburg: un banchiere prestato all'arte: biografia di una passione*, Marsilio, Venezia

CIARLETTA, NICOLA

- 1968 *Considerazioni sul D'Annunzio*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*, Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

CIMINI, MARIO

- 2004 *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891 – 1931)*, Carabba, Lanciano (CH)

COLPY, VINETA

- 2003 *Vernon Lee a Literary biography*, University of Virginia - Internet

CONTI, ANGELO

- 1900 *La Beata riva*, Treves, Milano
2000 *La Beata riva*, Marsilio, Venezia
2007 *Giorgione, Città del silenzio*, Novi Ligure

COSTA, SIMONA

1975 *Il fuoco invisibile saggio sui "Taccuini" dannunziani*, Vallecchi, Città di Castello

CURRERI, LUCIANO

1999 *Vergini e statue, scultori e assassini in Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. La Toscana, l'Emilia Romagna, l'Umbria e la Francia*
AA.VV. *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. La Toscana, l'Emilia Romagna, l'Umbria e la Francia*, Atti del XXIV Convegno internazionale Firenze – Pisa, 7 – 10 maggio 1997, a cura di Silvia Capecchi, Edians, Pescara

DECHARME, PAUL

n.d. *Mythologie de la Grèce antique*, Garnier Frères, Libraires, Paris

DEMPSEY, CHARLES

2004 *L'amore e la figura della ninfa nell'arte di Botticelli in Botticelli e Filippino*
AA.VV. *Botticelli e Filippino*, Skirà, Milano

DIANO, CARLO

1968 *D'Annunzio e l'Ellade*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*, Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

DIDI-HUBERMAN, GEORGES

2004 *Ninfa Moderna- saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano

2006 *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino

DUNCAN, ISADORA

1980a *La mia vita*, Savelli, Milano

1980b *Lettere dalla danza*, La Casa Usher, Firenze

ELIOT, THOMAS STEARNS

1976 *The Waste Land*, Mursia, Milano

FLAUBERT, GUSTAVE

1993 *L'educazione sentimentale*, Mondadori, Milano

FUSILLO, MASSIMO

2006 *Il dio ibrido – Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Il Mulino, Bologna

GALIMBERTI, UMBERTO

2009 *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano

GIARDINAZZO, FRANCESCO

2005 *D'Annunzio 1895 – Un viaggio in Grecia*, Nardini, Firenze

GIBELLINI, PIETRO

1976 *I pentimenti della «Sera» in D'Annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone
Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, 1976

1985 *Logos e Mithos - studi su Gabriele D'Annunzio*, Olschki, Firenze

1988 *Introduzione ad Alcyone*

1995a *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano

1995b *Introduzione a Versi d'amore*

2000 *La Beata riva, Introduzione*, Marsilio, Venezia

2001 *Introduzione a Fedra*

2003 *La mitologia classica nella Letteratura dell'Ottocento: uno sguardo d'insieme in il*
Mito nella Letteratura italiana
Il Mito nella Letteratura italiana – op. diretta da Pietro Gibellini, vol. III, *Dal*
Neoclassicismo al Decadentismo, Morcellina, Brescia

2009a *Introduzione al Piacere*

2009b *Introduzione al Fuoco*

GOMBRICH, ERNST HANS

2003 *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano

GRAVES, ROBERT

1963 *I miti greci – Dèi ed eroi in Omero*, Longanesi, Milano

GRAZIOSI, MARIOLINA

2006 *L'ombra e la tecnicizzazione del mito*, in *Il mito e il nuovo millennio* AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

HEIDEGGER, MARTIN

1968 *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze

1988 *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano

HEINE, HEINRICH

1978 *Gli dèi in esilio*, Adelphi, Milano

HILLMAN, JAMES

1977 *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano

1991 *La vana fuga dagli dei*, Adelphi, Milano

2003 *Il sogno e il mondo infero*, Adelphi, Milano

2004 *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano

HINTERHÄUSER, HANS

1968 *D'Annunzio e la Germania*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio* AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*, Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

HÖLDERLIN, FRIEDRICH

1982 *Poesie* (a cura di G. Vigolo), Mondadori, Milano

HORNE, HERBERT PERCY

1986 *Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli Pittore in Firenze*, Studio per Edizioni scelte, Milano

IMPELLUSO, LUCIA

2001 *Eroi e Dei dell'antichità*, Mondadori Electa, Milano

JACOMUZZI, STEFANO

1976 *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale in D'Annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, 1976

KERÉNYI, KÁROLY

1991 *Il rapporto con il divino*, Einaudi, Torino

1994 *Gli dei della Grecia*, Il Saggiatore, Milano

2001 *Religione antica*, Adelphi, Milano

KERMODE, FRANZ

1972 *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli

1989 *Forme d'attenzione: la fortuna delle opere d'arte*, Il Mulino, Milano

2002 *Romantic image*, Routledge, London

LA BARBERA, DANIELE

2006 *Fondali mitologici e archetipici della grande Rete della civiltà globale, in Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

LAURENT, RAYMOND

1910 *Etudes anglaises*, Grasset, Paris

LAVAGETTO, MARIO

2005 *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino

LEE, VERNON

1881 *Il Settecento in Italia*, Milano

2001 *Dionea e altre storie fantastiche*, Sellerio, Palermo

2007 *Genius Loci*, Sellerio, Palermo

LEVEY, MICHAEL

1960 *Botticelli and Nineteenth-century England* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» - Internet
«Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. XXIII, London

LORENZINI, NIVA

1982 *Note ai testi in Versi d'amore e di gloria*, Vol. I

1984 *Note ai testi in Versi d'amore e di gloria*, Vol. II

1996 *Introduzione al Fuoco*

LOUÏS, PIERRE

1898 *Les Chansons de Bilitis*, Société du Mercure de France, Paris

1916 *Les Chansons de Bilitis*, Fasquelle Editeur, Paris

LUTI, GIORGIO

1973 *La cenere dei sogni: studi dannunziani*, Nistri-Lischi, Pisa

MAGNANI, LUIGI

- 1976 *D'Annunzio, Mallarmè e la musica in D'Annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone
Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, 1976

MAGRIS, CLAUDIO

- 1982 *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti

MARABINI MOEVS, MARIA TERESA

- 1976 *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L.U. Japadre, L'Aquila

MARIANI, VALERIO

- 1968 *D'annunzio e le arti figurative in L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

MARIANO, EMILIO

- 1973 *Sentimento del vivere ovvero Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano
- 1976 a) *Suoni e significati ermetici in "Alcyone"*; b) *Lettura dell' "Oleandro"* in
D'Annunzio e il simbolismo europeo
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone
Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore

MARTINELLI, DONATELLA

- 1995 *Prefazione e note al Poema paradisiaco in Versi d'amore*

MASI, ERNESTO

- 1895 *Epilogo in Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*
AA.VV., *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana, Gli albori della vita italiana*,
Vol I, Treves, Milano

MASINI, FERRUCCIO

- 1976 *Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio nell'interpretazione del giovane Hofmannsthal)* in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore

MATI, SUSANNA

- 2005 *Ninfa in labirinto*, Moretti & Vitali, Milano

MAZZA, ATTILIO

- 1984 *Il Meandro: una strada per il Garda occidentale – La grande impresa nel carteggio di Gabriele d'Annunzio*, Grafo, Brescia
- 1995 *L'harem di d'Annunzio*, Mondadori, Milano

MAZZOLENI, GILBERTO

- 2006 *Reminescenze mitiche e sollecitazioni mitopoietiche all'alba del terzo millennio*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

MEDA, ANNA

- 1993 *Bianche statue contro il nero abisso: il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna

MELCHIORI, GIORGIO

- 1976 *James, Joyce, D'Annunzio*, in *D'annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano

MORACE, ALDO MARIA

- 1976 *D'Annunzio 'Paradisiaco'* in *D'annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano

MORETTI, VITO

- 2001 *D'Annunzio pubblico e privato*, Marsilio, Venezia

MUSCIUMARRA, MANUELA

- 2006 *Il Femminile: con gli occhi delle dee*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

NABOKOV, VLADIMIR

- 1993 *Lolita*, Adelphi, Milano

NALDINI, MAURIZIO

- 2006 *Vernon Lee negli archivi de «La Nazione»*, in *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*
AA.VV., *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*, atti del convegno internazionale di studi : Firenze 26-27-28 maggio, a cura di Serena Cenni e Elisa Bazzotto, Consiglio regionale della Toscana, Firenze

NICOLOSI, MAURIZIO

- 2006 *Libertà e destino: il potere del mito nella storia personale e collettiva*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

NICOSIA, MAURIZIO

- 2006 *Tempo d'eclissi*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

NIETZSCHE, FRIEDRICH

- 2007 *La nascita della Tragedia*, Newton Compton, Roma
2007 *La filosofia nell'età tragica dei Greci*, Newton Compton, Roma

OLIVA, GIANNI

- 1995 *Introduzione al Piacere*
2002 *I nobili spiriti*, Marsilio, Venezia
2005 *D'Annunzio tra biografia e letteratura: i giorni della malinconia (1891-1893) in D'Annunzio a Napoli*
AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli
2007 *D'Annunzio e la Malinconia*, Bruno Mondadori, Milano

PAPINI, MARIA CARLA

- 2005 *D'Annunzio tra Dostoevskij e Wilde: L'Innocente* in *D'Annunzio a Napoli*
AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli

PARATORE, ETTORE

- 1968 *Le due tragedie abruzzesi*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano
- 1991 *Nuovi studi dannunziani*, EDIARS, Pescara

PARIS, GINETTE

- 2002 *La grazia pagana: Artemide Hestia Mnemosine*, Moretti & Vitali, Bergamo
- 2005 *Hermes e Dioniso*, Moretti & Vitali, Bergamo

PARODI, BENT

- 2006 *Il mito e il nuovo millennio, Prefazione*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

PASOLINI, PIER PAOLO

- 1991 *Il Vangelo secondo Matteo; Edipo re; Medea*, Garzanti, Milano

PATER, WALTER

- 1917 *La Renaissance*, Librairie Payot et Cie, Paris
- 1964 *Ritratti immaginari*, T.E.M.P., Napoli
- 1994 *Studi greci*, Editori Riuniti, Roma
- 2001 *Mario l'epicureo*, Rizzoli, Milano
- 2007 *Il Rinascimento*, Abscondita, Milano

PAVESE, CESARE

1999 *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino

PHILLPOTTS, BEATRICE

1980 *Mermaids*, Dai Nippon, Japan

PIETROMARCHI, LUCA

2003 *La trama del romanzo del '900*, Bulzoni, Roma

2008 *Flaubert, le Parche e il filo del romanzo in Tre saggi su Flaubert*, Bulzoni, Roma

PINAGLI, PALMIRO

1968 *Contributo all'interpretazione della poesia di D'Annunzio in L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

POLIZIANO, ANGELO

1988 *Stanze – Fabula di Orfeo*, Mursia, Milano

POLLICINA, AURORA

2006 *Il Femminile: con gli occhi delle dee*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

PORFIRIO

2006 *L'antro delle Ninfe* (a cura di L. Simonini), Adelphi, Milano

PRAZ, MARIO

1968 *D'Annunzio nella cultura europea in L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

1996 *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze

PUPINO, ANGELO

- 2005 *Notizie sulle «Vergini delle rocce» in D'Annunzio a Napoli*
AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli

QUINN, PATRICK

- 2005 *The erosion of sexual power in the Femme Fatale: D'Annunzio transforms Swinburne*
in *Proteus The language of metamorphosis*, volume 26, Ashgate, Burlington

RADICE, RAUL

- 1968 *La vocazione teatrale di Gabriele d'Annunzio in L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

RAIMONDI, EZIO

- 1968 *Il D'Annunzio e l'idea della letteratura*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

1988 *Introduzione in Prose di romanzi*, Vol I

1989 *Introduzione in Prose di romanzi*, Vol II

ROMBOLI, FLORIANO

- 1986 *Un'ipotesi per D'Annunzio: note sui romanzi*, ETS, Pisa

ROMEO, CARMELO

- 2006 *Conoscenza, razionalità e mito della tecnica*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

SALIERNO, VITO

- 2008 *Lettere a Barbara Leoni: (1887-1892)* (a cura di), Carabba, Lanciano (CH)

SAMUELS, ERNEST

- 1981 *Bernard Berenson: The making of a Connoisseur*, Belknap Press, USA

SAPEGNO, NATALINO

- 1968 *D'Annunzio lirico in L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

SECCI, LIA

- 1977 *Gli dei in esilio* (a cura di) Adelphi, Milano

SEGRE, CESARE

- 1984 *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino

STAROBINSKI, JEAN

- 1984 *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino

STEINER, GEORGE

- 2002 *Heidegger*, Garzanti, Milano

STROPPIA, CARLO

- 2006 *L'isola di Calipso*, in *Il mito e il nuovo millennio*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

SWINBURNE, ALGERNON CHARLES

- 1891 *Poèmes et Ballades*, Albert Savine, Paris

- 1902 *Nouveaux Poèmes et Ballades*, Albert Savine, Paris

TAMASSIA MAZZAROTTO, BIANCA

- 1949 *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, F.lli Bocca, Milano

TERRAROLI, VALERIO

- 2001 *Il Vittoriale*, Skirà, Milano

TESTA, FERDINANDO

- 2006 *Il mito e il nuovo millennio, Prefazione*
AA.VV., *Il mito e il nuovo millennio*, Moretti & Vitali, Bergamo

TOSI, GUY

- 1976 *D'Annunzio et le symbolisme français* in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone
Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano

TURCHETTA, GIANNI

- 1993 *La coazione al sublime: retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, La
nuova Italia, Firenze

ULIVI, FERRUCCIO

- 1976 *D'Annunzio e le arti* in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone
Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano

VALENTINI, VALENTINA

- 1992 *La tragedia moderna e mediterranea – sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Angeli,
Milano

VALERI, DIEGO,

- 1968 *L'«Alcyone» o le nuove metamorfosi»* in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

VATTIMO, GIANNI

- 1982 *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Bari

VILLARI, PASQUALE

- 1895 *Le origini del comune di Firenze* in *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*
AA.VV., *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana, Gli albori della vita italiana*,
Vol I, Treves, Milano

WARBURG, ABY

1970 *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze

2001 *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, Akademie, Berlin

2005 *Diario romano* a cura di Maurizio Ghelardi, Aragno, Torino

WEDEKIND, FRANK

1972 *Lulu*, Adelphi, Milano

WEISS ROBERT

1968 D'Annunzio e l'Inghilterra, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*
AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*,
Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano

WIND, EDGAR

1985 *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano

ZANETTI, GIORGIO

1976 *D'Annunzio, Conti e la critica* in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*
AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio Gardone
Riviera, 14-15-16 settembre 1973 a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano

1996 *Estetismo e modernità – Saggio su Angelo Conti*, Il Mulino, Bologna

ZOLLA, ELÉMIRE

1989 *L'Androgino*, RED, Como

«QUADERNI DEL VITTORIALE»

1978 *Il XL della morte di D'Annunzio*, marzo-aprile 1978 n. 8 :

PARATORE, ETTORE, *Il discorso*

GIBELLINI, PIETRO, *Parole per il «Sogno...»*

1978 *Il teatro di D'Annunzio*, settembre-ottobre 1978 n. 11:

MARIANO, EMILIO, *Il teatro di D'Annunzio*

1980 *D'Annunzio e il classicismo*, settembre-ottobre 1980 n. 23

BÁRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Lo spazio della diversità: la Fedra*

GUGLIELMINETTI, MARZIANO: *Le Patrie ideali nel libro di «Maia»: la Grecia*

SCARPI, PAOLO, *L'Edipo negato e la trasformazione del mito*

MARIANO, EMILIO, *Il dionisiaco-afroditico come presupposto della mitizzazione totale*

PAVAN, MASSIMILIANO, *Modelli strutturali e fonti della mitologia greca nella «Fedra»*

VENTURI, GIANNI, *«Le vergini delle rocce» e un «topos» classicistico...*

1981 *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese – marzo-aprile 1981 n. 26*

TOSI, GUY: *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*

1982 *D'Annunzio la musica e le arti figurative – luglio-ottobre 1982 n. 34-35:*

BELLONZI, FORTUNATO, *D'Annunzio e le arti figurali*

BUSCAROLI, PIERO, *Ariel Musicus*

MARABINI MOEVS, MARIA TERESA: *Gabriele d'Annunzio e l'Arte classica*

2002 «Quaderni del Vittoriale», Nuova serie, 1, Milano, Electa

RAIMONDI, EZIO: *Alcyone: un luogo della poesia*

RIVISTE E GIORNALI

- 1885 LEE, VERNON, *La morale nell'estetica – appunti sul nuovo libro di Walter Pater*, su «Il Fanfulla della domenica» - 10 maggio 1885
- 2001 COLONNELLI, LAURA, *Aby Warburg, diario romano*, «Corriere della sera», 13 novembre 2001 - Internet
- 2004 ANDREOLI, ANNAMARIA, *Alcyone» o la favolosa estate del Vate*, «Corriere della sera», 22 agosto 2004
- 2005 CENNI, SERENA, *Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo* «UNITN» n. 73 – anno 8, luglio–agosto 2005
- 2009 ROECK, BERND, *Foreigners in Florence*, from The Times Literary Supplement June 3, 2009 – Internet
- 2010 PUTTI, LAURA, *Omaggio a Isadora Duncan la prima a dire: io ballo da sola*, «Il Venerdì di Repubblica», 29 gennaio 2010

Ringraziamenti:

Desidero innanzitutto ringraziare il Professor Francesco Zambon per i preziosi insegnamenti e per le numerose ore dedicate alla mia tesi. Inoltre, ringrazio sentitamente il Professor Pietro Gibellini e il Professor Giorgio Zanetti per gli importanti suggerimenti e consigli bibliografici. Ringrazio in modo particolare il sempre cortese personale della Biblioteca del Vittoriale, soprattutto nella persona del dott. Alessandro Tonacci, la cui disponibilità e competenza nella ricerca bibliografica hanno costituito un supporto fondamentale per la mia ricerca. Vorrei esprimere, poi, un grande grazie ai miei compagni di dottorato, a Gabriella e Sara in particolare con le quali il contatto è stato costante. Il mio speciale grazie, infine, è per Fiorenza Lipparini: questi tre anni non sarebbero stati per me la stessa cosa senza la sua cortesia, il suo aiuto, il suo incoraggiamento.

INDICE

INTRODUZIONE.....	0
PRIMA PARTE : IL RITORNO DEGLI DÈI TRA FINE OTTOCENTO E CONTEMPORANEO .8	
I° Capitolo.....	9
SGUARDO SUL CONTEMPORANEO: TEMPO D’ECLISSI DEGLI DÈI?.....	9
1. SULLE TRACCE DEGLI DÈI TRA NOVECENTO E NUOVO MILLENNIO	10
1.1 Dopo Hölderlin	10
1.1.1 Heidegger.....	11
1.1.2 Kerényi.....	13
1.1.3 Hillman.....	16
1.1.4 Calasso	20
2. QUALI DÈI OGGI?.....	25
2.1 La ricerca storico-religiosa.....	25
2.1.1 Dioniso	26
2.1.2 Hermes	30
2.1.3 Artemide Hestia Mnemosine	32
2.2 Il Convegno “Il mito e il nuovo millennio” – Villa Piccolo, Sicilia.....	35
2.2.1 sviluppo di fervori settari nel contemporaneo:	36
2.2.2 indagini sul rapporto tra mito e femminile:	37
2.2.3 rapporto tra mito e tecnica:	39
2.2.4 tempo d’eclissi	42
2.3 «I miti del nostro tempo»	43
II° Capitolo.....	45
GLI STUDI SUL RINASCIMENTO E IL MONDO CLASSICO.....	45
1. IL “MITO” DEL RINASCIMENTO	46
Premessa.....	46
1.1 Walter Pater e lo «spirito rinascimentale»	48
1.1.1 <i>Le dieux en exil</i> di Heine.....	49
1.1.2 Il <i>revival</i> della pittura rinascimentale.....	58
1.2 Intellettuali cosmopoliti nelle città d’arte italiane tra fine Ottocento ed inizio Novecento .65	
1.2.1 La centralità di Firenze	65
1.2.2 Sandro Botticelli e lo spirito greco	73
1.2.3 Il passo danzante di Isadora Duncan.....	78
III° Capitolo	84
LA NINFA E ABY WARBUG	84
1. LA FIGURA DELLA NINFA NELLA RICERCA ATTUALE	85
2. LA NINFA IN ABY WARBURG	86
2.1 I primi studi sul Rinascimento fiorentino	86
2.2 La dissertazione su Botticelli: il primo incontro con la Ninfa	87
2.3 La Ninfa del Ghirlandaio	95
2.4 Il potere «mitopoietico» delle immagini: compresenza di dionisiaco e apollineo.....	98
2.5 <i>Mnemosyne</i> : il funzionamento “epidemico” dell’immagine della Ninfa.....	102
3. ABY WARBURG: UN <i>NACHLEBEN</i> ?	107
3.1 Calasso e la Ninfa	108
3.2 Didi-Huberman e la Ninfa.....	111
3.3 Agamben e la Ninfa	113
3.4 Mati e la Ninfa	117

SECONDA PARTE	120
LA NINFA NELLA RIFLESSIONE DANNUNZIANA	120
I° Capitolo	121
GLI DÈI DANNUNZIANI ED IL LORO CORTEGGIO DI NINFE	121
1.1 I primi riferimenti alla figura della Ninfa	122
1.2 Gli dèi dannunziani	126
1.3 L'incontro con Nietzsche	133
1.4 La crociera della "Fantasia": il viaggio in Grecia di Gabriele d'Annunzio	137
1.5 D'Annunzio e il rapporto con le "cose"	148
II° Capitolo.....	151
LETTURE E FREQUENTAZIONI DI D'ANNUNZIO	151
1. L'AVVICINAMENTO AL MITO	152
2. D'ANNUNZIO A FIRENZE	154
2.1 D'Annunzio e Warburg.....	155
2.2 D'Annunzio e Berenson.....	158
2.3 D'Annunzio e Vernon Lee	159
3. LA BIBLIOTECA DEL VITTORIALE	162
3.1 Libri del periodo fiorentino.....	165
3.2 Altre letture fondamentali per l'estetica dannunziana	171
3.2.1 <i>Mythologie de la Grèce antique</i> di P. Decharme	172
3.2.2 <i>La Renaissance</i> di Walter Pater	175
3.2.3 <i>Poèmes et Ballades</i> di Swinburne	183
III° Capitolo	190
FIGURE DANZANTI NELL'OPERA DI D'ANNUNZIO	190
1. «THE THINKING BODY»	191
1.1 La danza delle api	203
1.2 Le rondini tessitrici	209
2. ERMAFRODITO: LA FUSIONE DELLA NINFA SALMACE CON IL DIO.....	217
2.1 Il mito di Ermafrodito	217
2.2 La sterilità	220
2.3 L'acqua.....	222
2.4 Il fascino dell'Androgino	224
2.5 Il mito della giovinezza.....	228
IV° Capitolo	234
LA NINFA NELLA POESIA	234
1. NINFA E FANCIULLO: DUE INCARNAZIONI DELLO STESSO «SPIRTO».....	235
1.1 Il miele sorgente di poesia	239
1.2 La Ninfa: leggiadra creatura dei versi giovanili.....	245
1.3 La Ninfa: <i>femme fatale</i> dal <i>Poema Paradisiaco</i> ai <i>Sonetti francesi</i>	258
1.4 Da <i>Sirena del mondo</i> a <i>Malinconia</i> : la Ninfa tra <i>Maia</i> e <i>Alcyone</i>	264
V° Capitolo	290
UNO SGUARDO ALLA NINFA NELL'OPERA TEATRALE	290
1. TRAGEDIE, SOGNI, MISTERI	291
1.1 <i>Sogno d'un mattino di primavera</i>	293
1.2 <i>La Città morta</i>	295
1.3 <i>La Gioconda</i>	299
1.4 <i>La Gloria</i>	303
1.5 <i>La Figlia di Iorio</i>	306
1.6 <i>La nave</i>	310
1.7 <i>Fedra</i>	316

VI° Capitolo	325
LA NINFA NEI ROMANZI.....	325
1.1 <i>Il Piacere</i>	326
1.2 <i>L'Innocente</i>	343
1.3 <i>Giovanni Episcopo</i>	352
1.4 <i>Trionfo della morte</i>	355
1.5 <i>Le Vergini delle rocce</i>	371
1.5.1 Le tre sorelle: Ninfe tra rocce e acqua	372
1.5.2 Le mani delle tre principesse	384
1.6 <i>Il Fuoco</i>	393
1.7 <i>Forse che sì forse che no</i>	408
1.8 <i>La Leda senza cigno</i>	423
1.9 Da Elena a Leda: alcune riflessioni sulle Ninfe dei romanzi dannunziani	433
1.9.1 Il labirinto.....	434
1.9.2 La scala	434
1.9.3 Ambiguità-contaminazione	435
1.9.4 Animalità.....	436
1.9.5 Demetra e Persefone	437
CONCLUSIONI:	439
D'ANNUNZIO E WARBURG: La Ninfa dalla leggiadria alla malinconia.....	439
BIBLIOGRAFIA D'ANNUNZIO	442
BIBLIOGRAFIA CRITICA	443
Ringraziamenti:	464