

«Amore su la ruina»: strategie del desiderio mimetico nel primo libro del *Forse che sì forse che no*

Andrea Gialloredo

Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract The aim of this paper is to investigate the first chapter of *Forse che sì forse che no* (1910). D'Annunzio's last novel brings together the myths of the technical age, celebrated by Futurism, and the conflicting forces of forbidden desire, debilitating eros, madness and fascination with the past. The structure of the chapter, after the beginning dedicated to the challenge of speed and the taste for danger, finds its centre of gravity in the long sequence of the visit to Palazzo Gonzaga, a scene from which variations on the themes of the double, incest, the decline of humanistic civilisation and a dense network of intertextual references unfold. Particular prominence is given to the comparison with Vernon Lee's writings dedicated to Mantua and the labyrinth.

Keywords Mantova. Futurism. René Girard. Vernon Lee. Aviation.

Sommario 1 Pegaso, Icaro e il «vento eroico della rapidità». – 2 Specchi e labirinti. – 3 «L'ultimo sorriso della finzione».



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-02-25
Accepted	2021-05-19
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Gialloredo, A. (2021). «Amore su la ruina»: strategie del desiderio mimetico nel primo libro del *Forse che sì forse che no*. *Archivio d'Annunzio*, 8, 173-192.

The maze, and all the maze implied, made me a man.¹
(Vernon Lee, *Ariadne in Mantua*, atto iii)

1 Pegaso, Icaro e il «vento eroico della rapidità»

Nel suo *Bestiarium Literaricum*, repertorio Jugendstil in cui al ritmo incalzante delle edizioni (dal 1920 al 1922) trovano ospitalità i profili allegorizzati di gran parte dei protagonisti della scena letteraria europea, Franz Blei ritrae d'Annunzio nelle sembianze mitologiche di un moderno Pegaso che si farà «ferrare gli zoccoli» per meglio adeguarsi al rullar di tamburi e alle fanfare belliche. L'immagine fresca nella memoria della prova 'icaria' rappresentata dal *Forse che si forse che no* ha probabilmente suscitato nello scrittore viennese, oltre all'associazione tra il Vate e le attitudini al volo del suo 'totem' animale, la volontà di pungere un celebre emulo del Pescaresse acconciatosi al rango di discepolo almeno limitatamente all'apertura di credito nei riguardi dei mirabili prodigi tecnici della modernità. Stando alla metafora critica del saggista mitteleuropeo, sul dorso di quel cavallo alato

ha tentato di arrampicarsi il clown Marinetti, dal di dietro logicamente, come è abitudine dei clowns; di questo tentativo gli son rimasti in mano solo un paio di crini della coda, anche se è riuscito a montare sul cavallo Pegaso, ottenendo come risultato finale il futurismo. Con i suoi eleganti zoccoli, il Pegaso D'Annunzio batté il tempo nel modo più superbo e imperioso degli ultimi trent'anni, uguagliato in questo soltanto dalla foga e dallo slancio del cervo del Northumberland Swinburne. (Blei 1980, 42-3)

Indubbiamente le pagine dell'ultimo romanzo dannunziano - non meno di quelle moderniste del Morasso de *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* (1907)² - costituiscono il retroterra ideale per i più ardi-

¹ «Il labirinto, e tutto ciò che il labirinto significava, fece di me un uomo» (Lee 2005, 92).

² Sull'influenza esercitata da Morasso sulla cultura primonovecentesca si vedano il fondamentale Tessari (1973) e Oliva (2017). Nozzoli (2000, 47) ipotizza l'influenza esercitata sul romanzo dannunziano dal libro di Carlo Placci *In automobile*, licenziato nel 1908 per i tipi della casa editrice Treves (il volume è stato ripubblicato, a cura di Carlotta Moreni, nel 2005 presso le edizioni lanciaresi Rocco Carabba). In Castagnola (1997) sono citati, tra le fonti potenziali, i *reportages* di Luigi Barzini, *La metà del mondo vista da un'automobile* (1907) e *Da Pechino a Parigi* (1908); la studiosa offre anche una ricca documentazione relativa alla pubblicistica a tema aviatorio e agonistico consultata da d'Annunzio nel biennio precedente la pubblicazione del *Forse che si forse che no*. Una vivace testimonianza dell'euforia generalizzata per il nuovo mezzo di locomozione è quella relativa all'escursione in Abruzzo di parlamentari e giornalisti (tra i quali Morasso e Giovanni Cena): cf. Tortoreto (1909). Per quanto attiene l'e-

ti assiomi futuristi; tuttavia può valere, seppure in parte, il discorso inverso. Il libro primo del *Forse che sì*, in particolar modo alcune sequenze del capitolo iniziale, possono ben rivelare qualche debito contratto con le prime avvisaglie dell'idea marinettiana, che si tradurrà nel manifesto fondativo del 20 febbraio 1909, ove si legge del ruggire «degli automobili famelici» e si proclama che «la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!» (Marinetti 2009, 38). D'altro canto, nel più specifico *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* (1910) una sublime «trasformazione umana» viene preconizzata con esaltazione: «dichiaro senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali» (Davico Bonino 2009, 227). La macchina, difatti, consente all'uomo di intervenire secondo nuovi parametri biopsichici e addirittura organici «sullo Spazio e sul tempo domati». La generazione dedalea dei «primi dieci anni del secolo ventesimo» (come recita la dedica dei *Frammenti lirici* di Rebora) non può che riconoscersi da principio in un'avanguardia, una élite temeraria che si distingue dalla massa e prefigura la grande mutazione:

Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi. (Marinetti 2009, 227)

Il battesimo dell'aria per d'Annunzio avvenne il 12 settembre 1909 nel bresciano, a Montichiari, ma già durante il soggiorno romano del maggio di quell'anno lo scrittore aveva iniziato ad accostarsi al mondo dei piloti per apprendere i rudimenti della loro arte e impraticarsi del linguaggio settoriale dell'aviazione.³ Lo spirito dei tempi nuovi indurrà l'autore a passare dalla celebrazione delle automobili da corsa

voluzione dell'ebbrezza della velocità, dalla corsa su ruote al volo, fa testo il precoce componimento marinettiano *A mon Pégase*, compreso nella raccolta del 1908 *La Ville Charnelle* e tradotto dall'autore con il titolo *All'automobile da corsa*. Il titanismo eroico vi si esprime nel dominio dello spazio e in una prospettiva avulsa dal contesto umano. La fusione della carne con l'elemento meccanico e i fremiti erotici vengono sublimati, nella chiusa, mediante l'ascesa che trasforma il bolide in velivolo. Se in d'Annunzio l'automobile è strumento di conquista predatoria, della donna non meno che della strada, in Marinetti si assiste allo sforzo di proiettarsi nella dimensione 'altra' della macchina, divinità nutrita di oli minerali, celebrata nelle sue componenti metalliche forgiate dall'industria dell'uomo, ma poi resesi quasi autosufficienti. Ringrazio Paolo Puppa per la segnalazione.

3 «Cominciò infatti a frequentare il campo d'aviazione di Centocelle, dove si intratteneva col famoso tenente Calderara per mettere a punto una nuova terminologia aviatoria che gli sarebbe servita per il romanzo che contava di scrivere durante l'estate a Marina di Pisa, il *Forse che sì forse che no*, al quale meditava di cambiare il titolo in *Delirio*» (Chiara 1981, 192).

(già ampiamente recepite dal pubblico quale emblema della modernità arretrante) alla mistica eroica del volo che avrebbe dovuto, almeno nelle intenzioni, trasformare l'accesa narrazione dei tormenti d'amore di un gruppetto di eletti nel «romanzo dell'ala». ⁴ La sezione iniziale del primo libro risente della lunga e incerta gestazione limitandosi a poche allusioni alla gara aviatoria di Brescia e alla rapidità «che si solleva». L'articolatissimo *introibo* del *Forse che si forse che no* raccoglie invece il testimone della marinettiana esaltazione del progresso rappresentato dalle quattro ruote: per colmare il divario tra le diverse gradazioni del pericolo insite nelle escursioni in automobile rispetto all'azzardo del decollo, d'Annunzio ricorre alla sfida con cui la donna testa il coraggio dell'aspirante corteggiatore chiedendogli di mettere in palio la posta suprema, il rischio dello schianto. Il tono concitato di questa classica scena da innocuo sadismo in stile *Belle Époque* accompagna una rassegna di luoghi comuni: i veli che giocano con il viso della donna, la distorsione prospettica dei corpi sottoposti alla spinta della velocità, ⁵ l'identificazione del guidatore con la materia inanimata che lo fascia, la seduzione del binomio amore-morte. Simili quadri ispirati in maniera convenzionale alle «forme eroiche della civiltà moderna» ⁶ vengono facilmente traslati nel contesto dell'una o dell'altra opera dannunziana, ⁷ nell'indif-

4 Anche in questo caso, la rivalità con il futurismo si nutre della comune brama di anticipare il clamore sensazionalistico da cui sono avvolte le innovazioni tecnologiche, prima fra tutte l'aeroplano che ben si presta a traghettare nell'orizzonte dell'opinione pubblica borghese l'aura mitica che la letteratura modernista e il giornalismo hanno contribuito a conferire a questi portenti dell'ingegno umano. Come ricorda Antonio Lucio Giannone (2020, 225), se Marinetti competerà invano con la fama di prode aviatore dell'abruzzese, pure il contributo del fondatore del futurismo all'ingresso dell'aereo nel patrimonio di oggetti emblematici della modernità è ben più solido e continuo di quello del volubile d'Annunzio: basti ricordare Gazurmah, il figlio alato di Mafarka generato «senza il concorso di una donna», e il romanzo in versi *Le monoplane du pape* (1912). Sul tema, in prospettiva diacronica, si veda anche Bellio 2007, in particolare alle pagine 57-68.

5 La pittura cubista e futurista, con le sue inquadrature sghembe e i volumi espansi e asimmetrici, avrà molto da apprendere dall'ottica deformante della velocità rappresentata in pagine come queste: «Non sbigottita ma ebra ella mirava l'immagine di lui nel fanale mediano, ch'era come un teschio orecchiuto, costruito di tre metalli: mirava nella sfera convessa del rame il capo rimpicciolito, ingrossato il basso del corpo, la mano sinistra enorme sulla guida dello sterzo. Percotendo il sole nella sfera, il fuoco divorava la faccia; e dell'immagine allora non appariva a lei se non il mostruoso torace decapitato e il pugno gigantesco nel guanto rossastro» (d'Annunzio 1989, 522).

6 Cf. l'intervista a *La Tribuna*, 4 giugno 1909: «Son rappresentate sostanzialmente nel romanzo, di contro alla fiammante passione amorosa, le forme eroiche della civiltà moderna. Una, la più eroica, l'aviazione, vi ha la sua parte, che non è parte ornamentale, ma costitutiva» (cit. in Castagnola 1997, XXI).

7 «Nel diario intimo del *Solus*, è narrato il viaggio in macchina dei due amanti verso Assisi, che offre già uno spunto interessante per quell'immagine di paura che caratterizza le prime pagine del *Forse*: 'Stretta a me, col viso nascosto sul mio petto, mentre il gran velo sventolava nella corsa, ella pareva tenuta da un profondo sgomento [...].

ferenza assoluta alle peculiarità di genere letterario: il *Forse che sì*, definito da Niva Lorenzini «romanzo di romanzi» (d'Annunzio 1989, 1315) sfrutta, del resto, la potenzialità del genere principe della modernità di attingere alle altre forme inglobandole nella sua struttura non più vincolata alle leggi architettoniche ottocentesche. Il fondamento psicologico soggiacente alla visione della «rossa macchina precipitosa» è al contrario ancora intriso di umori decadenti e sulla bilancia che pesa le quote di novità e quelle regressive la crudeltà degli amanti, «acri d'odio carnale» nell'affusto del bolide non meno che sotto le coltri del letto, colloca un gravame che nessuna innografia Art Nouveau della *téchne* (nel duplice senso di arte e manifattura meccanica) potrà scuotere. Singoli spunti presaghi di una nuova umanità ibrida, sensibile alla voce delle macchine - «sentì pulsare nel suo proprio cuore la violenza del congegno esatto» (522) -, non riscattano l'impressione che il *décor* moderno venga sfruttato come un qualsiasi altro scenario poiché «siamo ancora in una dimensione di decadenza, non foss'altro che per il modo enfatico e ultimativo che i personaggi hanno di contrarre la vita in una sfida, in un palio mortale» (Biondi 2004, 26). L'esitazione di Paolo Tarsis, che evita un carro carico di legname infilandosi sul margine erboso di un canale, provoca lo scherno dell'esaltata compagna: «L'ultima posta! Avete ucciso una rondine e prestato un muggito di spavento a quattro buoi troppo placidi» (d'Annunzio 1989, 525); l'impresa automobilistica narrata nella cornice del manifesto del Futurismo vede altresì il mezzo iperbolico impantanato «colle ruote all'aria in un fossato» (Marinetti 2009, 39). Tuttavia, la guasconata dell'avanguardista e dei suoi sodali, esploratori su un terreno ostile, può ben trovare una giustificazione che non la faccia ricadere nel grottesco, mentre nel cedimento del superuomo possiamo cogliere solo l'ostensione frustrata di virtù eroiche. Tarsis pare ambire a un riconoscimento di valore, una fama sempre insidiata e precaria, non soltanto per le distrazioni indotte dal fascino tentatore della Inghirami, donna instabile nonché vettore nella narrazione di tutte le pulsioni debilitatrici: il sogno, la fantasia morbosa che finge trame torbide e quasi agogna la «parola vituperosa», l'attrattiva per il *gouffre* di cui contagia la sorella minore Vana.⁸ L'astrazione su una china disumana, a volte raggiunta dagli

Un branco di pecore impediva il passaggio'» (Castagnola 1997, XX). Il travaso continuo di situazioni e brani da un testo all'altro dell'officina dannunziana è testimoniato, come ha scritto Srećko Jurišić, dalla prossimità del dramma *Più che l'amore* (1906) con il sostrato ideologico che ritroveremo nel più tardo romanzo: «A uno sguardo nemmeno tanto attento le due opere paiono formare un vero e proprio dittico in cui d'Annunzio, in maniera progressiva e attraverso generi differenti, sonda il rapporto tra l'uomo e il moderno» (Jurišić 2011, 27).

8 D'Annunzio convoglia nelle figure delle sue Dalile castratrici le teorie in voga sulla naturale ostilità dei sessi, si pensi alla fortissima carica misogina travestita da 'erotici-

esponenti delle avanguardie (dadaisti ed espressionisti, soprattutto), è un requisito per l'affermazione di una personalità superiore e quel distacco dalla vita e dai suoi ritmi emotivi sancisce l'autonomia e la solitudine del superuomo. Nelle proiezioni maschili dannunziane, come ha osservato Adriano Tilgher, l'ideale eroico è mancato, per un sovrappiù di interessenze terrene e commerci carnali:

L'impulso eroico, pur rimanendo eroico, non riesce mai a prendere in lui la forma del *concetto*. In D'Annunzio c'è squilibrio tra il contenuto eroico, quindi ideale, del suo migliore impulso e la forma non ideale che esso assume ai suoi stessi occhi. Perciò egli sembra non esser mai tanto ferino come quando è eroico. Di qui la critica dei superficiali che tendono a vedere in lui un sensuale puro, ciò ch'egli non è. Il suo sensualismo è l'oltre insufficiente e corrotto in cui egli versa il vino del suo idealismo. (Tilgher 1935, 3)

Risulta affatto parziale l'ottica con cui alcune letture critiche analizzano il romanzo secondo una concezione superomistica che decreterebbe, nell'opera del Pescaraese non meno che sul più ampio scenario della modernità, la definitiva crisi dell'irrisolto eroe intellettuale, soppiantato dall'uomo d'azione; questi eserciterebbe la propria volontà di dominio attraverso il controllo dei nuovi portenti tecnologici, utilizzati allo scopo di affermare una primazia sulle masse sancita dall'azione intrepida e degna di plauso ammirato. Tali interpretazioni riduttive, che ignorano la componente del sortilegio e del tormento erotico – costitutiva della simbologia e dell'ethos del romanzo seppure riferibile a una visione di 'retroguardia' dell'ottocentesco romanzo di passioni – sembrano denegare anche l'affiliazione del libro alla tradizione della narrativa protonovecentesca: non basta infatti inalberare i vessilli del progresso tecnologico – presenti con ben altra *vis* anticipatrice in capolavori del Decadentismo come *L'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam – per scavallare d'un sol balzo le frontiere presidiate dai maestri della prosa 'di ricerca' modernista. Nell'ultimo romanzo dannunziano le vicende si divaricano e ricongiungono secondo una fitta rete di implicazioni nei capitoli, considerati quasi come pannelli separati. L'ossessione da cui la trama si lascia orientare

ca' dei tempi moderni che trapela nelle riflessioni di larghi strati dell'intelligenza primonovecentesca: da Lou Andreas Salomè a Weininger, fino all'Heinrich Mann di *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*. «Come sempre l'eroe trova nella donna l'ostacolo alla sua missione 'ascendente': è il consueto motivo della ginofobia dannunziana, che si dispiega per tutta la sua opera, narrativa, teatrale e poetica, e che non meraviglia certo veder ricorrere puntualmente anche nell'ultimo romanzo. La nuova Nemica agisce naturalmente attraverso il sesso, che soggioga e tiene prigioniero l'uomo mediante la schiavitù del desiderio, lo svuota delle sue energie vitali e impedisce la sublimazione degli impulsi che è necessaria per le imprese aviatorie, come lo era per la creazione artistica» (Baldi 2008, 76).

non è mai governata dal principio ordinatore di una coscienza – seppur nella disgregazione, frammentaria ed epifanica – del dato eventuale, come invece accade nella narrativa della crisi primonovecentesca. A riguardo, Renato Barilli ha sottolineato l’assetto fluido, composito del testo dannunziano, che pure non compie il passaggio successivo verso la dissoluzione della «barriera del naturalismo»:

in un certo senso è opera di frontiera, posta a segnare il punto in cui l’intera produzione dannunziana cessa di appartenere allo statuto delle forme ‘chiuso’ e si avvia verso quello dell’‘aperto’; e tuttavia, per una contraddizione che del resto appartiene di frequente ai confini di una serie, quando questi restano interni ad essa, proprio per tali ragioni il *Forse che si forse che no* si manifesta come il romanzo più ‘chiuso’, definito, plastico, entro la narrativa dannunziana. (Barilli 2013, 194)

Alla stessa stregua, anche la condizione da ‘eroe dimidiato’⁹ del protagonista pare al contempo convalidare e rigettare lo statuto dell’io dominatore affacciato sul proscenio dei precedenti romanzi dei cicli ‘floreali’. Nell’ultimo approdo di questa figura nella narrativa dannunziana, Paolo Tarsis teme persino la minaccia dell’adolescente Aldo, ultimo frutto della genia di delicate e sensitive creature d’eccezione educate secondo i valori del bello e della nobiltà. L’efebico adolescente, antitesi del brusco uomo d’azione, si trova a suo agio nelle sale del palazzo di Mantova, cui d’Annunzio conferisce un aspetto decrepito puntualmente riscattato dall’immaginazione e dalle reminiscenze degli splendori rinascimentali. Non sorprende, quindi, che al ragazzo sia affidato il ruolo di ‘spalla’ ideale per l’avvenente e disinvolta sorella nel gioco tremendamente serio dell’identificazione con Isabella d’Este.

Dall’inseguimento delle coppie nei corridoi in abbandono del palazzo, più che dall’incipit strettamente inteso, si dipartono le diramazioni dei temi conduttori, le tarsie intertestuali e le cadenze di un passato la cui fascinazione non è eludibile neppure nel frastuono «delle più moderne vicende». Il capitolo mantovano risponde pienamente alle caratteristiche di cui godono, secondo Edward Said, gli inizi delle narrazioni intese come esperienze totalizzanti:

⁹ «È proprio l’*habitat* di Tarsis il primo e più vistoso elemento di riduzione della sua dimensione superomistica a parametri ‘borghesi’ (aristocratici si nasce, borghesi si diventa): nessuna augusta dimora, nessuno scenario privilegiato né interno, né esterno – né giardini di statue o di signoli, né palazzi gentilizi della Roma barocca o della Venezia dogale – intervengono nel suo caso ad ‘eroicizzare’ e nobilitare surrettiziamente, agli occhi del lettore, atti, oggetti e pratiche del suo vivere quotidiano» (Cantelmo 1999, 100).

we can regard a beginning as the point at which, in a given work, the writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both. (Said 1975, 3)

Lo studioso palestinese prosegue enucleando una concezione dell'operare letterario e della co-implicazione di ciascun testo con gli altri appartenenti ai settori più vari della tradizione che ben si attaglia all'*habitus* dannunziano:

we consider literature as an order of repetition, not of originality – but an eccentric order of repetition, not one of sameness – where the term *repetition* is used in order to avoid such dualities as ‘the original versus the derivative’, or ‘the idea and its realization’, or ‘model/paradigm versus example’; and where *eccentric* is used in order to emphasize the possibilities for difference within repetition and to signify that while authors, works, periods, and influences are notions that pertain to writing in specific cases, they are really terms used to describe irregularities of varying degrees and qualities within writing as a whole. (12)

2 Specchi e labirinti

«Tutti i segni erano eloquenti, tutti i fantasmi cantavano» (d'Annunzio 1989, 538): all'interno della reggia, ricettacolo di 'reperti' da una storia di magnificenza e delitti, cadono le censure e le inibizioni dei protagonisti, il cui rimescolamento interiore proietta un ammasso di rimorsi, tentazioni, desideri repressi e gestualità cerimoniali sullo schermo dell'antica dimora dei Gonzaga. Le suppellettili stesse, nella loro mescolanza di fasto corrotto e di desolazione patetica, paiono rispecchiare gli ambulacri più remoti delle coscienze conflittuali dei due uomini e delle due donne imprigionati in quel 'set' che trae nuova linfa di inani aneliti amorosi dall'«irremeabile ruina» circostante. Le gale del lusso e del potere intensificano l'effetto del declino patito dalla civiltà delle corti e delle arti: «Aquile sublimi abbrancavano i festoni di frutti putrefatti e caduchi» (538). La descrizione meticolosa del degrado delle ali abbandonate del palazzo – tra giardini inselvaticati, calcinacci, polvere, puntellamenti e strutture di sostegno – non ottempera solo al compiacimento dello scrittore cui è offerto uno scenario di prestigio, rappresenta piuttosto una fotografia fededegna dello stato di trascuratezza e oblio in cui versa l'edificio. Una singolare coincidenza accomuna i passaggi descrittivi del primo capitolo del *Forse che sì forse che no* alle osservazioni sulla residenza ducale che Violet Page *alias* Vernon Lee – celebre forestiera acclimatata in

Toscana¹⁰ e ben nota al Vate tramite i comuni amici Enrico Nencioni e Angelo Conti - aveva consegnato al volume *Genius Loci* (1899). Il sospetto che l'opera della cultrice delle dimore storiche possa aver rappresentato una fonte per l'ultimo romanzo dannunziano è avvalorato dal dramma *Ariadne in Mantua. A Romance in Five Acts* licenziato dalla Lee nel 1903 e tradotto da Angelica Rasponi nel fascicolo 7 dell'aprile 1907 de *La Nuova Antologia*.¹¹ La gentildonna fiorentina Angelica Pasolini Rasponi, amica di Eleonora Duse e sua corrispondente negli anni del *Fuoco*, non era dunque estranea agli ambienti vicini a d'Annunzio. Si può ipotizzare che egli avesse notizia di questa traduzione, pubblicata su una prestigiosa rivista che gli era familiare e per giunta in un fascicolo che poteva aver attratto il suo interesse anche per il saggio di Alfredo Galletti su Swinburne (inoltre, il 1907 è proprio l'anno della prima visita del Vate a Mantova).¹² Arie antiche e lamenti di Arianna (già nel *Fuoco*), un suicidio per amore, lo scenario del palazzo ducale, l'enigma del labirinto... non mancano, come si vede, le analogie tra gli ingredienti del *dramma romanzesco in cinque atti* e il 'teatrale' romanzo dannunziano. Sulla *Nuova Antologia* il testo è privo della prefazione, datata Maiano giugno 1903, in cui la Lee non soltanto collega la scelta dell'ambientazione mantovana alle pagine di *Genius Loci*, ma esplicita la centralità nel dramma di quella tematica musicale che, insieme con la passione amorosa, sarà materia del *Forse che sì forse che no*:

I lettori del mio volumetto «Genius Loci» noteranno intanto che io sono stata colpevole di plagio anche verso me stessa. Per un paio d'anni dopo aver scritto quelle pagine, l'immagine del Palazzo di Mantova e dei laghi in cui si bagna ossessionarono la mia fantasia con quella peculiare insistenza del ricordo per metà svanito di un nome o di una data, che ci assicura che sappiamo (se solo potessimo ricordare!) ciò che avvenne in un certo luogo. Non indaghiamo ulteriormente. Ma scrutando un giorno nella mia mente, collocai un certo canto dell'inizio del diciassettesimo secolo - (non il «Lamento d'Arianna» di Monteverdi, ma un'aria, l'«Amarilli» di Caccini, stam-

10 Gli studi italiani della Lee, validi quale espressione schietta di gusto e sensibilità più che per i «contributi sostanziali alla progressione dell'intelligenza critica degli argomenti da lei trattati» (Pupino 1967, 476), hanno avuto larga circolazione presso gli ambienti intellettuali della Penisola; la sua influenza di scrittrice del fantastico e di esteta *italianisante* è ancora da vagliare dopo le suggestive premesse all'indagine poste da Mario Praz.

11 Una versione in francese, realizzata da Alice Foulon de Vaulx con il supporto dell'autrice, vedrà la luce sulla rivista *Vers et prose* (juillet-août-septembre 1910, lo stesso anno del *Forse che sì, forse che no*).

12 Rita Severi, curatrice dell'ultima edizione italiana del dramma, allude nelle note al testo all'interesse del d'Annunzio del *Forse che sì forse che no* per il labirinto del Duca limitandosi tuttavia a questo accenno legato all'ambientazione comune.

pata accanto all'altra nella raccolta di Parisotti) - in quel Palazzo di Mantova, e fu, in qualche modo, non facile da definire, quella la forma musicale di ciò che deve essere accaduto là. La musica, dopo aver preso forma con personaggi umani, divenne la storia che io ho esposto nel seguente piccolo dramma. (Lee 2005, 59)

Il motivo del labirinto con il motto che intitola il libro dannunziano e la trasfigurazione di Isabella d'Este in Arianna doveva essere ben radicato nella ricettiva fantasia di Vernon Lee. Riporto di seguito il brano del saggio «I laghi di Mantova», scritto che si concentra per la gran parte sul palazzo ducale:

Il palazzo era pervaso dal nauseante odore dei bachi da seta che pareva accordarsi, per consonanza, con il suo secolare sfacelo. Infatti di tutti i palazzi in rovina che ho visitato in Italia, questo di Mantova è nel peggiore stato che si possa immaginare. All'inizio è questa l'unica sensazione che si prova. Ma a poco a poco, mentre ci si aggira per miglia e miglia di solenne desolazione, si scopre che, a differenza di altri luoghi in simile stato, esso ti si imprime nella mente. Infatti queste stanze senza fine e questi studioli, alcuni, come quelli di Isabella d'Este (che contenevano le allegorie del Mantegna, del Perugino e del Costa, e il *Trionfo della castità* e così via, ora al Louvre), raffinati e pregevoli, o volgarmente modernizzati sotto Maria Teresa per qualche festa da ballo o per qualche ricevimento, o di fatto lasciati andare in rovina e deteriorare, riempiti di umide scartoffie, o di recente usati come magazzini per foraggio e come caserme. Tutto questo immenso labirinto, che trova il proprio simbolo nel bizzarro labirinto d'oro e azzurro su uno dei soffitti, è nell'insieme la cosa più bella e fantastica lasciata in eredità dall'Italia di Shakespeare. (Lee 2007, 169-70)

Meno versato della collega inglese residente a Firenze nell'arte dell'essay dedicato a palazzi e giardini italiani dal Rinascimento al diciottesimo secolo, Gabriele non perde occasione per sfruttare ai fini dell'atmosfera e di un estetismo deliquescente i nudi riferimenti del reportage: «E le stanze si moltiplicavano; e la bellezza s'avvicinava con la ruina, e la ruina era più bella della bellezza» (d'Annunzio 1989, 538). I meandri del palazzo offrono ricetta ai protagonisti enfatizzando le dinamiche - il gioco di distanze e sfioramenti - che si instaurano all'interno di questo quartetto di creature perverse, irretite dalle proprie simulazioni d'innocenza. I due vertici dell'erotica figura rappresentati dalla coppia adulta vibrano protesi ai «sogni inconfessabili» destati dalla «potenza chimerica della vita», mentre la vergine e l'adolescente «non avevano difesa contro lo strazio» (546) e restavano a contemplare ammaliati i segni della passione fatale, lacerandosi nel confuso presentimento di voluttà ignote sancite

dall'esclusività del possesso dell'oggetto d'amore (tanto più bramato se si rivela conteso o negato per un inviolabile interdetto culturale come l'incesto). Al contrario, la teoria enunciata da Isabella Inghirami - «non è vero che la perfezione dell'amore sia nella congiunzione di due; e questo gli uomini sanno ma non osano confessare. L'amore, come tutte le potenze divine, non si esalta veramente se non nella trinità» (809-10) - sembra offrire conferma alle strategie mimetiche di quel desiderio triangolare riscontrato da René Girard nei capolavori della narrativa ottocentesca di stampo romantico e neoromantico-simbolista. La proiezione dell'ardore erotico verso un oggetto che acquista valore in quanto già impegnato con il/la rivale affligge soprattutto i due giovani, manchevoli di esperienza e protesi a infrangere il diaframma narcisistico accostandosi ai loro modelli, simili e insieme diversi, familiari (in quanto addirittura congiunti) ed estranei a un tempo. Aldo è «l'adolescente oppresso dai suoi anni così pochi e così carichi d'ignota pena» (545), mentre a Vana è affidata la parte della «vergine oscura che aveva voluto essere macchiata dalla goccia del sangue voluttuoso» (545). Una delle regole che informano le strategie del desiderio 'riflesso' detta il criterio per cui «Le désir selon l'Autre est toujours le désir d'être un Autre» (Girard 1977, 76). Vana ambisce al 'rango' della sorella maggiore, domina ammaliatrice e seduttiva, e il suo timido approccio con Giulio Cambiaso può essere interpretato come un ripiego che nel pilota sventurato vede il sostituto dell'amico Paolo, irretito da Isabella e per questo meta privilegiata degli affetti della fanciulla. La «fidanzata dell'Ombra» - questo il nomignolo che soppianta l'innocente Moriccica - dovrà sopravvivere al richiamo ctonio delle balze di Volterra per consentire alla narrazione di procedere verso l'epilogo attraverso la successione di atti espiatori (il tradimento della complicità sororale, il suicidio della ragazza - di forte impatto scenico - il rapimento e la follia della Nemica) che propiziano la catarsi dell'eroe purificato a opera dell'elevazione e di una riconquistata, vigorosa, solitudine.

La finzione e la giostra dello scambio delle coppie favoriscono scherzi ottici come quello che proietta davanti a Isa e Paolo sagome coincidenti con le loro: l'io è l'altro nella distorsione delle luci del «parallelogrammo magico», lo specchio a tutta altezza che adorna una delle sale. L'errore si ripete invertito di segno in linea con la logica del romanzo delle ripetizioni dell'identico; dapprima, non senza sgomento, Isabella scambia per i fratelli che devono sopraggiungere il proprio riflesso accanto a Tarsis:

Vedeva ella venirle incontro, pel silenzio d'una stanza occupata dall'ombra di un letto lugubre come un feretro, due creature silenziose e fisse come quelle che senza pianto dal fondo della loro stessa vita vanno incontro al destino lacrimabile.

- Aldo, Vana, siete voi? Siete voi?

– No, Isabella. Siamo noi, nello specchio. Perché tremate così?
(D'Annunzio 1989, 537)

La reazione atterrita della donna si spiega con il timore di non riconoscersi, segnale inequivoco della pazzia che la coglierà a fine romanzo: «fisa, non riconosceva il suo sguardo in quegli occhi che la guardavano quasi nudati, quasi privi di cigli, privi di battito, immensi, più misteriosi della tomba, misteriosi come la follia» (538). Poco dopo, la Inghirami si convince che le figure reali di Aldo e Vana siano ancora una volta nient'altro che il doppio riflesso dei due amanti appartatisi senza attendere l'arrivo della «tartaruga di palude», la poco competitiva vettura di Aldo. Un duplice scambio che non fa che acclarare l'intercambiabilità potenziale dei ruoli e la strenua resistenza psicologica ad abbandonarsi alle conseguenze di una impietosa e nevrotica *ars amandi*, per altro professata con zelo e franchezza d'accenti. Amata da Paolo e (forse inconsapevolmente) da Aldo, invidiata e ammirata da Vana, Isabella gode nel veder concentrate su di sé le attenzioni di tutti gli altri attori del dramma e, per meglio coltivare questa vanità, non fuga i sospetti di passione incestuosa né distoglie la sorella dalla tragica emulazione. D'Annunzio non lesina l'uso di tinte forti nel ritrarre il magnetismo della Inghirami, insuperbita per essere il fulcro delle altrui brame: «Non ignara del piacere e bisognosa di gioire soffrendo, smaniosa di sporgersi all'orlo delle tentazioni più ripide, con un cuore temente e temerario, soave e spietato, la donna aspirava intorno a sé l'ardore delle anime simile all'odore sulfureo dell'uragano» (545). L'arroventato clima da *feuilleton* necessita di una decantazione, di atmosfere più leggiadre, e così l'insistita burla di Aldo che si rivolge alla sorella come se fosse la padrona di casa, Isabella d'Este rediviva nel fulgore della carne, contribuisce da un lato a stemperare la tensione erotica dall'altro pare accrescere la lusinga dell'incantatrice contornandola di uno sfondo squisito propizio all'illusione. La reminiscenza atemporale concilia l'elegante platonismo dell'umanesimo, esalato dai cantari di Thibaut de Champagne e di Ben Jonson, con le seduzioni dell'eterno femminile: «E l'anima si ricordava; ché le forme scomparse rinascevano e si ricomponevano in lei musicalmente» (538).

3 «L'ultimo sorriso della finzione»

La descrizione della visita allo studiolo di Isabella d'Este attinge il diapason espressivo col ricorso alla filigrana sonora che crea quasi una sospensione – nel segno dell'impresa delle pause e dell'ideale della musica del silenzio – al resoconto crudele delle trafitture sentimentali dei personaggi (per restare a questa metafora, Isa sarà morsa alle labbra dall'amante e punta dall'ape). Esaurito l'argomento melico, il narrare si allietta di toni festevoli e fatui nella celebrazione del

guardaroba delle due 'dame', la signora rinascimentale e l'amazzone delle quattro ruote Isabella Inghirami.

L'indugiare dell'eco musicale nei recessi più intimi del palazzo, le stanze della marchesa che fanno da cassa armonica al bombo melodioso dell'ape prigioniera e alle arie antiche del repertorio di Vana,¹³ aveva contribuito all'incanto della resurrezione del passato offrendo agli irrequieti eroi moderni, sitibondi di sofferenze amorose, il suo abbraccio suadente. E davvero la perizia artigiana degli antichi maestri si prolunga nel gesto con cui lo scrittore reclude i suoi personaggi in un'atmosfera d'artificio, sottratta al cronotopo odierno e prossima ai meccanismi sofisticati di una catena di articolate *mises en abîme* (la stanza della musica che custodisce gli antichi strumenti ed è essa stessa congegno musicale, l'ape che simboleggia l'operare artistico, il silenzio da reliquiario):

Entravano nella cassa dorata d'un clavicembalo? entravano in una teca votiva lavorata dal principe degli orafi per custodire gli avorii miracolosi dell'arpa di Santa Cecilia? 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 reliquiarii. (D'Annunzio 1989, 548)

Lo stile sovraccarico del Pescarese coglie trofei inattesi sprofondandosi nell'atmosfera, satura di sentori patrizi, di un'epoca defunta i cui splendori continuano a stordire pur nello sfacelo incombente; la materia psichica - le trame del desiderio mimetico, gli intrichi pluridirezionali della gelosia, il conflitto generazionale che segna la distanza tra la coppia adulta e quella degli adolescenti - si condensa in una sostanza tangibile, che allude a un malessere derivante dai sensi attraverso l'insistere su equivalenti materici che colano e invischiano, ancor più gravidi di sottintesi in quanto riferiti all'immateriale, il silenzio «pingue come il miele come la cera come la gomma». Una dolcezza avvelenata, verrebbe da dire: la stessa che promana dalle evoluzioni dell'ape, «artefice studiosa», che finisce per pungere pro-

13 Paola Besutti ha affrontato con perspicacia la 'dominante musicale' di un libro in cui i riferimenti colti all'arte di Euterpe svolgono la funzione di raccordo tra aree tematiche contigue stabilendo le premesse per la sorte dei protagonisti: «Il ravvicinato incontro fra le imprese isabelliane, evocanti la musica delle sfere, e quelle parole, scritte dal 'maestro di cappella dell'Accademia della Morte di Ferrara', che sembravano materializzare la musica celeste, parvero verosimilmente un segno da cogliere e un indizio di predestinazione da instillare cripticamente nel destino di Vana. [...] La musica assume nella lunga sequenza un ruolo di catalizzatore lirico, che ritornerà in tutti gli snodi in cui il dramma si addensa e piano piano si svela. Tale procedimento letterario si annuncia proprio con la già citata impresa delle pause, con la sua doppia decrittazione, tecnica e metaforica. La musica del silenzio ('la canzone che non canterai'), inventata per l'impresa isabelliana, diviene metafora della vita e dell'amore che Vana, la vergine, non vivrà» (Besutti 2011, 86). Per una campionatura delle occorrenze musicali estesa all'intera opera dannunziana si veda Santoli 1997.

prio colei la cui fisicità, matura e flessibile, meglio si presta all'amore che fa soffrire,¹⁴ alle pene sadomasochistiche e al lampo della follia.

L'estetismo, lungi dall'essere condannato come un relitto delle 'morte stagioni' dello scrittore bizantino, resta appannaggio delle sensibilità privilegiate (come l'ebbrezza dei cementi aviatori) e ne sintetizza il codice di vita nella volubilità dei piaceri sterili e nel dominio di una cultura trabocchevole di eleganze appassite.¹⁵ Le sequenze ambientate nel palazzo dei Gonzaga assecondano l'estro descrittivo-documentario, rinforzato qui da una vena antiquaria consona all'autore abruzzese, che a tratti fa brillare la pagina di una grana delicatissima, a tratti scade nell'enumerazione e nell'enfasi declamatoria, come nel caso della dissertazione di Aldo sugli abiti della signora di Mantova, il cui corredo è paragonato a quello della sorella, *arbitra elegantiarum* nella sua cerchia - una piccola corte borghese - di amiche altolocate. La tentazione di aprire gli stipi del vetusto mobilio nella speranza di ammirare qualche scampolo di quelle vesti pregiate provoca lo spezzarsi dell'incantesimo: polvere e ragnatele riconducono gli astanti alla realtà di fatiscenza e logorio che il tempo ha imposto a quella reggia spettrale. Il «soffio della malinconia» interrompe la trina di sogni a occhi aperti, di immedesimazioni al limite di pertinenza del racconto fantastico, di paragoni incredibili cui conferisce plausibilità l'ossessione dannunziana per il dettaglio, il 'fragmento' statuario rinvenuto nel corpo vivo a maggior gloria delle perfezioni anatomiche che, da Baudelaire in poi, la poesia moderna ha relegato nella *pars pro toto*, avulsa dalla complessione delle membra e soggetta ad adorazione feticistica. Ancora oppressi dall'inesprimibile violenza della rivelazione estetica («La bellezza non ha pietà di noi? Non ci dà tregua?») i quattro si affacciano da un loggiato e, complici il molle paesaggio virgiliano e la sera incipiente, si compie quel miracolo di sottrazione della bellezza all'umano che i lettori

14 «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» (d'Annunzio 1989, 529).

15 Nella sua fine e non apologetica trattazione dei connotati stilistici delle 'prose di romanzo' dannunziane, Gianni Turchetta ha censito i fenomeni di amplificazione e le modulazioni della scrittura e ne ha motivato la ridondanza facendo appello alla poetica dannunziana, centrata sulla valorizzazione dell'esperienza estetica: «La direzione di allontanamento dalla consuetudine linguistica percorre insomma sempre la strada maestra tracciata dalla *vetustas* e più in generale dall'*auctoritas*, rafforzate semmai dal bisogno narcisistico di mettere in opera quelle risorse che i retori classici classificavano nella *admirabilitas*. Tutto deve sempre collaborare a mostrare l'eccellenza dell'esperienza in corso, tutto deve congiurare ad imporre al lettore la certezza di stare compiendo un'esperienza estetica, e al massimo grado d'intensità. [...] Per certi versi si potrebbe persino dire che l'opera di d'Annunzio non è altro che questo: una sorta di gigantesca, disordinata e talvolta anche centonaria fenomenologia dell'esperienza estetica, costruita in forma di monumentale orazione continua, se non addirittura di auto-apologia» (Turchetta 1993, 13).

del d'Annunzio poeta non tardano a ricollegare ai processi di minealizzazione e mutazione vegetale che governano il sistema metaforico nelle similitudini tra le creature di carne e le spoglie plastiche in cui si raggela l'esuberanza del sangue:

Meravigliose erano le due mani ignude su la ruggine della ringhiera, levigate nei nodelli, marmoree veramente, come abbandonate dalla vita sanguigna e trasfigurate da un'arte sublime. Ella era una creatura tutta palpitante e anelante di tristezza, di desiderio, di ricordanza, di timore, di promessa, con due mani di statua. (D'Annunzio 1989, 560)

Poche pagine innanzi, Aldo, giovine dio decaduto che pare uscito da uno dei più nostalgici racconti 'italiani' di Henry James (un'aura pagana circola nel libro dei miti icarii e dell'eros funesto), aveva osato avanzare il raffronto tra le mani dell'estense dipinte da Tiziano e quelle della sorella, identificata pure in un assai più salace nudo femminile; chini davanti all'«allegoria oscura» della dominatrice che calpesta un teschio umano, i due consanguinei si sfiorano e sussurrano sommessamente, quasi in un *a parte* teatrale che li esclude dallo sguardo atterrito di Paolo, la verità di quella somiglianza. Il senso di intimità proibita che lega in questo capitolo i due fratelli, dando poi alimento ai timori di Tarsis e alle vendette di Vana, trova una conferma proprio nel passo dedicato alle mani;¹⁶ a creare turbamento non è il permanere di un aureo canone estetico che delinea la perfezione delle forme ma il perdurare di una realtà immanente,¹⁷ la coincidenza di ciò che ha fatto innamorare per secoli e ciò che ancora inamora, con conseguenze spesso tragiche: le mani non vengono definite come simili, perché *sono le stesse*: «più belle ora: ti si sono smagrite e allungate», afferma il ragazzo in un delirio di accostamenti che mal celano un sottofondo erotico a lui stesso poco chiaro:

Era ebro di passato ma provava un piacere quasi malsano nel mescolare le cose vive alle cose morte, nel confondere le due eleganze, nel frugare le due intimità. (D'Annunzio 1989, 557)

Il gioco delle risposdenze entro una temporalità circolare costituisce la ragione prima della riuscita del blocco d'apertura del *Forse che sì*,

16 La perfezione delle mani femminili è un motivo ben presente nell'opera dannunziana, si pensi a *La Gioconda*, che fin dalla dedica («Per Eleonora Duse | dalle belle mani») ostenta questa ossessione.

17 «Se la prospettiva di eroizzazione non può partire da un presente degradato, ma da un passato 'alto', ecco dunque il senso della visita iniziale alla reggia di Mantova: i volti di questi personaggi riaffiorano da un 'passato assoluto', sciolto cioè da ogni vincolo di gradualità temporale col presente» (Costa 2012, 141).

sospeso tra i fremiti arretranti dell'incipit e l'arresto del corso delle ore al declinare del «più lungo giorno» trascorso nella magione labirintica dei Gonzaga. A dispetto del tanto decantato dinamismo proprio di un set modernista di hangar, officine, bolidi da corsa, il romanzo ruota lentamente su se stesso prestando di volta in volta le sue innumerevoli facce. I personaggi sono statici (quando è d'obbligo l'azione, come nel caso del 'sequestro' della Inghirami, il piglio rocambolesco sfocia nel *feuilleton*) mentre è lo stile a snodarsi per accumulo, in una turgida ridda di accorgimenti e variazioni, di calligrafici esercizi e cadute nel triviale. Uno dei primi e più accorti recensori, Domenico Oliva, aveva sottolineato in termini netti questo limite del d'Annunzio romanziere: «non potendo l'arte sua darci l'impressione di movimento, ce ne dà l'illusione con questa vertigine, talvolta paurosa, di figure» (Oliva 1910, 3).

Il cambio scena - dall'«afa del passato» degli interni all'orizzonte panoramico, dall'equivoco amoroso alla decantazione delle passioni - è gestito dall'autore abruzzese con un trapasso di concisa eleganza, evocando in quell'«ultimo sorriso della finzione» che stinge sulle labbra dell'infervorato Aldo le chimere dell'arte e lo scherno delle identità cangianti. Non sarà di poco rilievo che l'esito tragico delle vicende narrate sia determinato dalla facoltà epifanica e insieme dalla fallacia della parola, quando essa 'finge' o indovina relazioni altrimenti condannate a restare sospese sull'esigua lama di rasoio di un dubbio non tanto atroce da non essere immaginato ma troppo ambiguamente rispondente alle fantasie per essere detto: *forse che sì forse che no...* La trappola della passione è indubbiamente alla base dell'antinomia che prospetta ora il volto feroce e trasgressivo dell'eros, ora la provvisoria gratificazione dei sensi nell'unione 'legittima' degli amanti. Come nella tradizione della letteratura cavalleresca, l'eroe distolto dall'amore è condannato all'errore e all'errare; inoltre, i labirinti che indirizzano il cammino dei personaggi e adombrano le volute della scrittura sono giustamente l'emblema del libro fin dal titolo, la cui fascinazione reggerà dalla fase di ideazione, dopo il sopralluogo a Mantova del 1907, fino alla stampa.¹⁸

A conclusione del pannello iniziale del dittico che struttura il primo libro del romanzo, i quattro protagonisti escono dunque all'aperto dopo aver compiuto l'esplorazione delle aule ducali; le tensio-

18 «E forse il titolo del romanzo, *Forse che sì forse che no*, allude proprio, tra le altre cose, alle ambagi del labirinto e all'incertezza continua che avvolge il destino dell'eroe, al dubbio se riuscirà a uscirne o vi resterà per sempre intrappolato. [...] Ma tutto l'immenso palazzo, con il suo intrico di sale e giardini pensili, in cui Isabella, Paolo, Aldo e Vana si aggirano come anime dannate e smarrite, avvolte nel groviglio delle loro passioni, è in realtà un labirinto, come denuncia l'aggettivo 'irremeabile' associato alla 'ruina', che rimanda alla formula virgiliana 'irremeabilis error' riferita al labirinto cretese (*Eneide*, V, v. 591)» (Baldi 2008, 80).

ni e le gelosie si sciolgono al cospetto del terso cielo di Vergilio che promette ancora la possibilità di trascendere lo sviamento e il peccato: «una sovrana purità si perpetuava come in un mondo immune dall'ombra; e la luce era sonora fino al culmine del cristallo empireo» (d'Annunzio 1989, 560). Le risonanze attivate dal nucleo di accordi iniziali pervadono l'intero libro stabilendo parallelismi e attivando nessi occulti tra le costellazioni simboliche fatte interagire secondo la successione e l'accavallarsi dei *Leitmotive* (cf. Raimondi 1989). Liberato dai legami degradanti con il femminile, Tarsis può recuperare la sua dimensione eroica, in chiave italica e mediterranea stante il continuo ricorrere delle reminiscenze di Enea, Turno e dei miti fondativi latini. D'Annunzio, dopo aver gareggiato con Dante nel capitolo infero di Volterra, si crea un lignaggio che lo vede proseguire l'arte vaticinante e mediterranea dei classici: «E guardò il Tirreno d'Ulisse e d'Enea, ch'era chiaro e dolce come in un giorno alcionio» (d'Annunzio 1989, 865). La riconversione finale dell'eroe 'borghese' alla sua missione non deve trarre in inganno: si tratta di una via di fuga, antitetica a quelle esperite da Vana con il suicidio (uno spargimento di sangue che appaga la sua ossessione virginale) e da Isabella nella follia, presagita nella frenesia e nell'instabilità emotiva che ne caratterizzavano i moti di tenerezza o d'isterica sensualità.

L'impresa solitaria che si conclude con quella vittoria che la morte aveva negato al suo doppio Giulio Cambiaso ha un prezzo: il trasvolatore, infatti, giunge sulle coste sarde 'ustionato' dalla vampa dei pedali quasi come un novello Icaro. Come il figlio di Dedalo, Paolo si ustiona per non recedere dalla propria sfida al limite, ma la sua piaga non è il marchio igneo della condanna dei fati, piuttosto la garanzia dell'irrevocabilità della scelta superomistica; la ferita al piede sembra ledere quella parte della sostanza 'multanime' dell'uomo che lo teneva avvinto alla terra: i talloni evocati con la formula biunivoca *Alis non tarsis* da Léon Dorne, l'ornitologo votato ai misteri del volo incontrato in Egitto.

L'epica moderna, succedanea delle peregrinazioni degli ulissidi mediterranei, si riscatta dai toni stentorei delle pagine iniziali, ancora impegnate a celebrare il bolide «che striscia», per elevarsi sulle ali di un velivolo che «è il simbolo di una infrazione eroica all'immanenza dei giorni, diciamo pure di una trascendenza, che nella laica e superomistica visione dannunziana si identifica con la ricerca di uno spazio non occupato dal gregge terreno» (Biondi 2004, 28). A differenza dell'automobile, presto fagocitata dall'immaginario di massa, l'aeroplano - specialmente i modelli pionieristici - conserva le caratteristiche di un manufatto artistico, frutto di scienza, perizia artigianale e di un non meno decisivo investimento di energie simboliche: l'affusto di legno, tela e metallo è infatti «opera delicata e misteriosa come il lavoro dei liutai, fatta di pazienza di passione di coraggio, e di eterno sogno e di antica favola» (d'Annunzio 1989, 526). In co-

erenza con la sua poetica, per lo scrittore l'uomo si eterna tramite la mediazione dell'arte, in questo caso coadiuvata dalle innovazioni della tecnica, non ancora abbassata al livello della riproducibilità in serie e della mercificazione. Se il congedo dal fasto della tradizione dell'umanesimo si protraeva languidamente nella scansione *au ralenti* del «più lungo giorno», l'ascesa e la battaglia contro i propri fantasmi non possono che essere incorniciate da un'alba primigenia: «Le prime stelle e le ultime sono propizie a quest'arte» (561), si leggeva nel capitolo incipitario a proposito delle prove aeronautiche in preparazione dell'agone bresciano. Archiviata la parabola delle passioni mortali e della torpida lussuria, la traversata del Tirreno verso la Sardegna assume per Paolo Tarsis il significato di un rito lustrale che rinfranca dalle pene ed esalta la tempra eroica. Con un atto di affermazione della volontà, il «costruttore di ali incatenato alla terra» (545) finalmente si libra al di sopra del 'volgo' sublimando nell'ascesi celeste le lordure¹⁹ della «mischia nuda» e le ambagi della guerra psicologica con la donna «incantatrice», Nemica e sovrana. I raggi del sole nascente avvolgono di un pulviscolo d'oro e di gloria la carlinga:

Un repentino fulgore percose tutta la faccia del mare, come la bacchetta del musico percote la pelle del timpano con un sol colpo fiero. Egli si volse, e la sua gota fu d'oro. Le ali risplendettero con tutte le nervature palesi; i metalli scintillarono; una via abbagliante segnò le acque. Era il Sole.

L'estasi letèa cessò. Le mani del timoniere si rinnervarono e ripresero l'arte. (866)

Come si vede, l'empito dell'ascensione trova un referente musicale, ma di timbro ben più selvaggio e nietzschiano delle canzoni decrittate sulle intavolature rinascimentali. Nel suo classico saggio sulla psicanalisi dell'aria, un estimatore di d'Annunzio come Gaston Bachelard ha dedicato alle fantasie di elevazione del filosofo di *Zarathustra* osservazioni pregnanti che sarà facile dirottare verso l'opera dell'autore italiano:

Non si tratta di un avvio a un dolce volo, ma di un getto dell'essere. Di fronte al sol levante, la prima sensazione di un nietzschiano è *la sensazione intima di volere*, la sensazione di decidere e, nel

¹⁹ In una lettera di replica a stretto giro a Giuseppe Saverio Gargano, autore di una recensione non entusiastica al *Forse che si forse che no* (*Il Marzocco*, 23 gennaio 1910), d'Annunzio si difende dalle rimostranze sulle lordure presenti nel libro rilanciando la propria visione amorale dell'eros: «Tu credi che la corruzione ch'io rappresento è fuor della vita. Ma tutte le donne si riconoscono in Isabella Inghirami. E tutto è lordura intorno a noi» (*Marina di Pisa*, 23 gennaio 1910).

muoversi, di proiettarsi in una vita nuova, lontana dai *rimorsi* della decisione, perché qualsiasi decisione è una lotta contro oscuri rimpianti, contro dei rimorsi più o meno rimossi. (Bachelard 1997, 163)

Paolo Tarsis ha ritrovato, fuori dal cerchio affatturato delle braccia muliebri, la volontà di eccellere, di staccarsi dal consorzio umano pronò alla necessità; ma la sua volontà non è se non in apparenza espressione di forza e autonomia, giacché egli esaudisce il monito di Isabella Inghirami che, messolo in guardia da quell'amore che delibava il dolore come un potente afrodisiaco, gli aveva soffiato all'orecchio: «Fuggite, giacché avete le ali, giacché studiate il vento» (d'Annunzio 1989, 529).

Bibliografia

- Bachelard, G. (1997). «Nietzsche e lo psichismo ascensionale». *Psicanalisi dell'aria*. Como: Red, 133-71.
- Baldi, G. (2008). «D'Annunzio e il nuovo eroe della modernità: il *Forse che sì forse che no*». *La Modernità Letteraria*, 18, 73-86.
- Barilli, R. (2013). *D'Annunzio in prosa*. Milano: Mursia.
- Bellio, A. (2007). *Voli da sogno nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: I.S.U. Università Cattolica.
- Besutti, P. (2011). «*Forse che sì forse che no* in musica: frottole e reminiscenze». *Signorini* 2012, 67-92.
- Biondi, M. (2004). «D'Annunzio alato. Poetica aviatoria del 'corsaro celeste'». *Scrittori e identità italiana*. Firenze: Pagliai – Polistampa, 17-49.
- Blei, F. (1980). *Il bestiario della letteratura*. A cura di L. Rega. Milano: Il Saggiatore.
- Cantelmo, M. (1999). *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio*. Lecce: Manni.
- Castagnola, R. (1997). «Immagini in corsa nel *Forse che sì forse che no*». *Rassegna Dannunziana*, 15, 31, marzo-aprile, XVII-XXVI.
- Chiara, P. (1981). *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Costa, S. (2012). *D'Annunzio*. Roma: Salerno.
- D'Annunzio, G. (1989). *Prose di romanzi*, vol. 2. A cura di N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- Davico Bonino, G. (2009). *Manifesti futuristi*. Milano: Rizzoli.
- Giannone, A.L. (2020). «La macchina volante nella poesia futurista degli anni Trenta». *Ricognizioni novecentesche. Studi di letteratura italiana contemporanea*. Avellino: Sinestesia, 223-34.
- Girard, R. (1977). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- Jurišić, S. (2011). «L'ultimo romanzo dannunziano e i generi della modernità». *Signorini* 2012, 25-39.
- Lee, V. [Violet Page] (2005). *Arianna a Mantova*. A cura di R. Severi. Verona: Cierre.
- Lee, V. [Violet Page] (2007). «I laghi di Mantova». *Genius Loci*. Traduzione di S. Neri. Palermo: Sellerio.

- Nozzoli, A. (2000). «D'Annunzio a Firenze immagini e ricordi». *Voci di un secolo. Da d'Annunzio a Cristina Campo*. Roma: Bulzoni, 35-67.
- Oliva, D. (1910). «Forse che sì forse che no». *Il Giornale d'Italia*, 5 febbraio.
- Oliva, G. (2017). *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Milano: Mondadori.
- Placci, C. (2005). *In automobile*. A cura di C. Moreni. Lanciano: Rocco Carabba.
- Pupino, A.R. (1967). «Vernon Lee e la letteratura italiana». *Lettere italiane*, 19, 4, ottobre-dicembre, 459-76.
- Raimondi, E. (1989). «La forma romanzo». Lorenzini, N. (a cura di), *Prose di romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori, I-LII.
- Said, E. (1975). *Beginnings. Intention and method*. New York: Basic Books.
- Santoli, C. (1997). *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti*. Roma: Bulzoni.
- Signorini R. (a cura di) (2012). «Forse che sì forse che no»: *Gabriele D'Annunzio a Mantova = Atti del convegno di Studi nel primo centenario della pubblicazione del romanzo* (Mantova, 24 aprile 2010). Firenze: Olschki.
- Tessari, R. (1973). *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*. Milano: Mursia.
- Tilgher, A. (1935). «Sull'ultimo libro di D'Annunzio». *Il Popolo di Roma*, 14.
- Tortoreto, A. (1909). *Attraverso gli Abruzzi in automobile. Ricordo della gita fatta da deputati e giornalisti nel luglio 1909*. Roma: Tipografia Editrice «Roma».
- Turchetta, G. (1993). *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*. Firenze: La Nuova Italia.