

# Dalla fine all'inizio. Percorsi dannunziani

Paolo Puppa

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

La fine è il nostro destino, e insieme la memoria della specie umana. In ogni opera, di carta o per la scena, il finale viene a coincidere con una negazione, una cessazione di discorso e di vita, mimesi della vocazione naturale del nostro esserci al mondo. Da qui, la morte oggetto privilegiato dell'attività artistica. Fine e finale, dunque, risultano incrociati nel discorso ontologico ed estetico.<sup>1</sup> Finché racconta, Shahrazād continua a vivere. C'è stato pure, da qualche parte, un inizio. Del resto, poter parlare ed essere ascoltati, ottenere licenza di parola, e una parola autorevole, incoronata dal silenzio degli altri, una parola non interrotta è un'istanza universale.<sup>2</sup> Siamo circondati dalle narrazioni, dichiara Peter Brooks nella sua mappatura strutturalista e psicoanalitica, storie che facciamo e che ascoltiamo dagli altri sin dalla nostra infanzia. E lo studioso annota che tendiamo, nell'iniziare un racconto, a modellare la voce, alterandola verso il percorso da 'c'era una volta' a 'vissero felici e contenti'.<sup>3</sup> Perché l'inizio si fonda sulla nascita e sulle immagini di rinnovata energia.

---

**1** Cf. almeno Alfonzetti 2008.

**2** Ognuno di noi ha infatti un grande bisogno, o desiderio, di avere un pubblico, che renda reale la nostra recita sul teatro del mondo, cf. Perussia 2003, 421. Qui, nel capitolo «Monologhi», si analizza il fenomeno parateatrale della seduta psicoanalitica, coll'esibizione di sé davanti a un solo spettatore, ovvero le procedure dell'autoracconto diretto all'analista muto. Durante il detto incontro, in cui è il protagonista a pagare questo stesso spettatore, lo psicologo aiuta colla sua presenza il paziente-attore a realizzare una prestazione epico-narrativa (433).

**3** Cf. Brooks 1984, 3. Più in generale, su queste tematiche rimando a Puppa 2010, 13-15.

Importante come si rompe il silenzio. Conta la scelta del modulo discorsivo con cui si entra nell'affabulazione. Nella *Genesi*, il silenzio interrotto introduce una parola fecondante, *entificante* per dirla cogli antropologi, in grado di creare il reale. Conviene colpire il fruitore con modi provocatori e inattesi, oppure ritardare l'impatto, presentando, come si fa di solito, i personaggi minori, e parlando dei protagonisti senza mostrarli da subito? Capita ancora, per quanto riguarda l'uscita, che il congedo venga cambiato. Spesso, nel caso del teatro, dietro il mutamento spunta un attore insoddisfatto oppure un debutto contrastato. In generale, comunque, incipit ed explicit sono legati tra di loro, tramite rimandi speculari. Innanzitutto, nella ricezione del lettore/spettatore. Ma l'avvio di una narrazione o di un dramma, più che la sua chiusura, si connette alla tradizione del genere cui afferisce, attraverso un gioco di omologazioni e di variazioni, e ovviamente al resto dell'opera complessiva dell'autore, di cui costituisce uno stadio elaborativo.<sup>4</sup> In cambio, quando inizia la fine nel montaggio?

Ora, nel Novecento, emerge la tendenza a togliere importanza al finale, svuotandolo di significato, s-finendolo nella deriva dell'interruzione. Lo si scarta, lo si mette in secondo piano, lo si sospende come se quel che conta stesse altrove. Per certi versi, il ridimensionamento del congedo si appoggia sull'irrelevanza crescente della nostra morte individuale. Al limite, consideriamo la nostra fine imminente più che imminente (cf. Kermode 1996). Questo, nonostante il Secolo breve sia contrassegnato dalla rimozione e dunque dall'affermazione compulsiva del lutto. In un certo senso ci allontaniamo dal solco dell'*Apocalisse*, che chiude i libri della Bibbia, dalla forma organica e dalla logica aristotelica che scandiva *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*. Si pensi nel teatro antico al *deus ex machina*, ossia all'intervento risolutore di qualche divinità collocata in alto nella *machina* a garantire il ripristino dell'ordine e a concludere la trama. Un super eroe che coi suoi poteri archiviava il tutto. Sollecitata tra due ecatombi, come le due guerre mondiali, viene al contrario sgretolandosi la struttura forte che rimandava al mito, all'intreccio di inizio, fase centrale e chiusura. Prevale insomma *chrònos* su *kairós*, ovvero il tempo quantitativo su quello qualitativo. La vita non conclude, sentenza Pirandello nel cap. IV del libro VIII di *Uno, nessuno e centomila*. E l'autore siciliano conferma l'impossibilità di un finale nella recita interrotta (cf. Puppa 2021) delle tre tappe meta-teatrali, in quanto il conflitto e le energie si spostano in platea mentre si aprono dinamiche ai bordi, grazie alla scaletta, e trionfano enigmi e ambiguità. Questo anche se altrove si

<sup>4</sup> L'intertestualità può essere definita appunto «as an order of repetition, not of originality - but an eccentric order of repetition, not one of sameness [...] and where *eccentric* is used in order to emphasize the possibilities for difference within repetition» (Said 1975, 12).

inchina alla strategia effettistica, in cerca di un epilogo gridato, come nell'*Enrico IV* del 1922, in apertura modulato quale caricatura petroliniana-futurista del dramma in costume alla Benelli e d'Annunzio, chiuso viceversa colla spada della mascherata carnevalesca con cui il protagonista ferisce a morte il rivale Belcredi. Vedi anche il mutamento avvenuto tra finale del copione teatrale ospitato dentro il romanzo *Suo marito* del 1911 e il rifacimento del congedo ne *La nuova colonia* del 1928, quando la madre non soffoca il figlio, e lo abbraccia salvandosi come coppia salvifica e salvata dalla catastrofe dell'isola, dentro un orizzonte mitico chiaramente prelevato al nemico d'Annunzio.

Ebbene, proprio d'Annunzio investe un pieno significato nel commiato, sprofondato com'è in un'aura luttuosa, in un'idea di crepuscolo, di tramonto d'occidente, pur contigua a vitalismi esasperati e disperanti nelle sue creature. Proviamo allora a inventariarne le uscite, restando nell'ambito teatrale, più esposto a simili istanze. Riacquista la coscienza del delitto, che le ha ucciso il compagno, Isabella nel *Sogno d'un mattino di primavera* del 1897 per ripiombare nella follia, in dialogo colle ghirlande e gli arbusti del giardino. La cieca Anna riacquista la vista sul cadavere della virginale Bianca Maria, annegata alla Fonte Perseia dal fratello Leonardo per non consumare l'atto incestuoso ne *La città morta* del 1898 (versione francese). Nel suo furore geloso, la Gradeniga dopo aver causato la morte del giovane amante infedele, resta preda del terrore e del dolore davanti allo spettacolo di fuoco che imperversa sulla Brenta, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* al debutto nel 1905 ma concepito sempre nel 1898. Le belle mani ridotte a moncherini, maciullate per salvare la statua della Sfinge dalla furia della crudele modella, Silvia piange abbracciando la figlia, mentre il marito scultore Lucio Settala l'ha lasciata per l'altra, ne *La Gioconda* del 1899. La Comnena nella sua ebbrezza medusea sta per lanciare alla folla urlante di sotto al balcone la testa di Ruggero Flamma, il dittatore romano, da lei pugnalato al cuore nel coevo *La gloria*. Una danza di morte al *ralenti* tra i cognati adulteri, sigilla Francesca da Rimini del 1902, colla donna che scherma col suo corpo Paolo sotto i colpi di Gianciotto lo Sciancato. La protagonista si avvia al rogo, inneggiando alla fiamma, nel suo desiderio di immolarsi e salvare Aligi parricida per amore, ignaro del sacrificio di costei e sotto l'effetto del narcotico, mentre la sorella di lui Ornella la benedice, ne *La figlia di Iorio* del 1904. Ossessionata dall'idea della vendetta contro la matrigna che le ha ucciso la madre, Gigliola si trascina agonizzante, avvelenata dai serpenti, col padre a sua volta schiantato dopo aver eliminato la femmina assassina ne *La fiaccola sotto il moggio* del 1905. Si prepara allo scontro colle forze dell'ordine, intervenute ad arrestarlo per l'omicidio dell'usuraio a finanziarsi l'impresa in Africa, Corrado Brando, impaziente davanti alla mediocrità della vita e pronto allo scontro mortale in *Più che l'amore* del 1906. Nel tempo antico di una Venezia medievale, Basiliola

maliosa si lancia anche lei sul rogo, coi capelli che divampano all'istante come torce, per sfuggire a supplizi umilianti, e intanto Marco Gratico, l'amante fratricida da lei soggiogato, lascia la città salpando verso Alessandria, ne *La Nave* del 1908. Si inginocchia vicino al cadavere di Ippolito, di cui ha provocato la morte, Fedra invasata d'amore e si offre alla freccia di Artemide sfidata con empio coraggio nella tragedia del 1909. Colpito dagli arcieri di lui innamorati, Sebastiano assapora i colpi elevandosi nell'apoteosi descritta dai vari cori nel suo accesso in Paradiso, nel *Martyre* del 1911. Danzando viene soffocata dall'ammasso di rose la santa meretrice, nella trappola orbitale dalla Regina, madre di Huguet sire di Cipro, ne *La Pisanelle ou la mort parfumée* del 1913. Prepara la Parisina il drappo nero sotto il ceppo ad accogliere la testa dell'amante Ugo d'Este, nel momento in cui costui viene decapitato su sentenza dal padre, Niccolò III, cui ha sottratto la donna nel dramma musicato da Mascagni del 1913. Esibisce il pugnale insanguinato, accusandosi del delitto del patrigno, compiuto non da lei ma dalla madre Costanza, la giovane Mortella, incerta tra la passione per lo stesso e l'odio per la morte del padre ne *Il ferro* del 1914. In questa carrellata, il sangue dunque cola sempre copioso dal momento che l'autore intende lasciare un'impressione forte, in una cessazione esagitata, quasi cura omeopatica sulla fine decretata per tutti. E certo congedi di questa temperatura appartengono ai finali accentuati, decisamente marcati, in una strategia comunicativa di tipo empatico coll'uditorio.<sup>5</sup> Un gusto per il cordoglio clamoroso fa così calare il sipario su fatti di crudeltà sacrificale e di ritorno all'ordine, schema declinato all'ennesima potenza e in modo esponenziale tante volte, dalla *Figlia di Iorio* alla *Fedra*. Si tratta di scene madri rispettose dei canoni aristotelici che inchiodano alla necessità della τελευτή e della λύσις, allo scioglimento (cf. Ferroni 2003, 13-14).

Ora, dodici studiosi si avventurano in questo territorio, temprati a un'impresa non facile. Li ho divisi per area, anche se le divisioni per genere rischiano di mostrarsi inappropriate in presenza di una scrittura indirizzata a un palco, teatrale a suo modo, e tesa allo stesso tempo alla forma romanzo. In più, l'espansione smisurata dell'io, esplicita sin dalle pagine giornalistiche, convive coll'opposto impulso a sbarazzarsene, suffragato dal memorialismo della *Contemplazione della morte* e del *Notturmo*. Per la drammaturgia, Maiolini si concentra sull'ultimo verso della *Francesca da Rimini* (atto V, v. 401), tra gli oltre quattromila del copione. Esaminando i manoscritti per l'edizione critica ora in uscita, nota che il poeta toglie nell'ultima sequenza una cruda battuta di Gianciotto, «Muori», lasciando spazio al solo per-

---

<sup>5</sup> Termini desunti dalle categorie coniate da Hamon (1975) e da Larroux (1995, 83-106); cf. anche Fasano 2003, 127.

sonaggio femminile. Il cambio forse viene dettato da Eleonora Duse in vista della prima al Costanzi, smaniosa di impadronirsi del gran finale, morendo col nome dell'amante sulle labbra. Si sofferma Pasquini nella lista delle *dramatis personae* presenti ne *La fiaccola sotto il moggio*. Qui, al di là delle referenze letterarie ai *Vangeli* di Matteo e Marco, alle *Coefore* di Eschilo e pure a *La figlia di Iorio*, archetipi rovesciati per l'opzione della vendetta ossessiva che travolge Gliola rispetto al perdono, è la casa che crolla a rivendicare valenza di personaggio, presenza malata, minacciosamente simbolica. Da parte sua, Sgroi legge le didascalie di apertura dei tre atti de *La figlia di Iorio*, in particolare i tre canonici «si vedrà» quali premesse al ritmo preciso della versificazione. Ed è l'universo musicale a trionfare dietro il teatro in apparenza di parola, nel modello passato dell'antica tragedia, e via via dei riti sacri, dei misteri medievali, delle favole pastorali e del melodramma. Così le performance sonore, estratte dalla tradizione folklorica, dai canti amebici o dal Tommaseo, parentesi idilliache che non fanno presagire l'esplosione luttuosa tra parricidio e martirio della etèra, consentono passaggi dall'andante all'allegro, nella voluta monotonia lessicale di pochi formulari fissi. Guaragnello interroga a sua volta il genere tragico, quale sottotitolo de *La città morta*, incongruo secondo le consuete classificazioni data la presenza di personaggi non illustri e l'assenza del verso. Ma la funzione incantatoria della lettura dell'*Antigone* sofoclea che apre il dramma cancella l'errore del tempo così come le normative di poetica, mentre le terribili passioni degli Atridi plagiano i personaggi del testo. Inoltre, la disposizione dei gradini, più ampi in basso e più piccoli in sommità, anticipa la differente misura degli atti, più lungo il primo, più breve il quinto. Martinuzzi rileva come nel loro incipit i quattro copioni concepiti in francese alludono già alla catastrofe. Nella *Ville morte* un'angosciosa sospensione viene prodotta dal contrasto fra l'accecante luce esterna, il biancore dei reperti e delle sculture che occupano la stanza e la cecità di Anne, che ascolta Blanchemarie. E costei legge il proprio destino di sposa della morte nel testo di *Antigone*. Ne *Le Chèvrefeuille*, la casa stessa, divenuta un essere vivente, rievoca nei suoi spazi la memoria luttuosa e prepara le nuove morti. Lontano da intimismi alla Maeterlinck si mostra invece lo spazio coreutico nella scenografia del *Martyre de Saint Sébastien* e della *Pisanelle*, entrambe legate al loro debutto allo Châtelet. Nel *Martyre* il supplizio dei gemelli neoconvertiti Marc e Marcellien apre a quello numinoso del protagonista. Ne *La Pisanelle ou Le Jeu de la rose et de la mort* l'immagine della protagonista legata con delle corde, come un bottino di guerra, sulla banchina del porto di Famagosta rimanda analogamente al supplizio finale.

Nel versante narrativo, Crotti ribadisce la natura mimetica, non diegetica della scrittura dannunziana, mettendo a fuoco lo spazio incipitario di *Giovanni Episcopo* del 1892, cadenzato appunto come un monologo compulsivo scandito nelle riprese anaforiche. Nondime-

no, non mancano agganci colla musica, in quanto le tecniche formali, retoriche e stilistiche dipendono da precise intonazioni melodiche. Sull'*Episcopo* torna pure Carmello, in particolare sull'epilogo. Qui risulta in effetti disagiata comprendere le cause della morte del piccolo Ciro, in sintonia col carattere passivo del soggetto narrante. In compenso, il narratario anonimo, a meno che non si tratti di Angelo Conti, viene congedato dalla voce di Giovanni, ormai morente. Nei paraggi di costui, Borin affronta il coevo *L'innocente* nella trasposizione filmica viscontiana del 1976. Qui, la confessione di Tullio Hermil, che apre il romanzo, nella pellicola viene messa in terza persona mostrando il libro sfogliato dalla mano del regista. Allo stesso modo, nella chiusura, Visconti fa morire suicida il protagonista, per lui emblema dello sgretolamento della borghesia familistica italiana, per i sensi di colpa dell'infanticidio. Nel primo libro del *Forse che si forse che no* del 1910, secondo Gialloredo, si manifestano le strategie del desiderio mimetico. Tensioni che si snodano nella mantovana dimora labirintica dei Gonzaga, con prelievi da *Genius Loci* del 1899 di Violet Page alias Vernon Lee, celebre forestiera radicata in Toscana. Nel congedo, Paolo Tarsi si libera dalle passioni mortali e della torpida lussuria, nella traversata del Tirreno volando verso la Sardegna, rito lustrale che rinfranca dalle pene e ne esalta la tempra eroica. Patrizi indaga nell'apertura del *Notturmo* la scrittura diaristica del corpo ferito, al centro della narrazione, a catturare i fantasmi dell'immaginazione e il ricordo dei compagni immolati. Da qui, la reiterata paratassi a rendere la fisicità menomata, tradotta nella scelta del frammento, nell'oscillazione tra consueta prosa d'arte e la scrittura sapienziale. E intanto il canto viene sostituito dalla prosa nella materialità di un compiaciuto lessico tecnico. Variazione sull'arte del necrologio, così Fabris rilegge *la Contemplazione della morte*. Si tratta in particolare del compianto dedicato sia a Pascoli, di cui confessa l'emozione provata in alcuni incontri e nel dialogo immaginario col grande poeta, sia all'amico Adolphe Bermond, anziano proprietario di uno chalet affittato ad Arcachon durante l'esilio francese, e innalzato pertanto a protagonista nelle *madeleines* personali. Una contiguità sorprendente, a rovesciare quasi la subalternità apparente verso il Maestro, e consentita solo dalla *hybris* autoriale. Ma vi si aggiungono le insistite anafore e i polisindeti incalzanti, con progressione evangelica, come nella dedicatoria all'amico Mario Pelosini. Infine, nello sfogliare gli incipit giornalistici romani intorno al *Piacere*, Jurisic ravvisa nell'utilizzatore di molti spunti di Baudelaire l'anti-*flâneur* ostile agli spazi urbani e favorevole piuttosto ai luoghi chiusi ed esclusivi, preclusi a quella folla, di cui pure ha bisogno in quanto mercato, e dove il suo modello invece si perdeva alla ricerca dell'emozione celata nella città. Tanto più che le strade romane vengono frequentate dal Poeta in carriera solo nella bassa stagione e nella precisa strategia di conquistarsi nuove lettrici-clienti.

## Bibliografia

- Alfonzetti, B.; Fasano, P. (a cura di) (2003). *I finali. Letteratura e teatro*. Roma: Bulzoni.
- Alfonzetti, B. (2008). *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*. Roma: Bulzoni.
- Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press.
- Fasano, P. (2003). «Il disincanto della fine». Alfonsozetti, Fasano 2003.
- Ferroni, G. (2003). «Che mi basti a finir quanto ho promesso». Alfonsozetti, Fasano 2003.
- Hamon, P. (1975). «Clausules». *Poétique*, 24, 509-13.
- Kermode, F. (1996). *The sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University.
- Larroux, G. (1995). *Le mot de la fin*. Paris: Nathan.
- Perussia, F. (2003). *Theatrum psychotechnicum. L'espressione poetica della persona*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (2021). *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*. Roma: Bulzoni.
- Said, E.W. (1975). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Basic Books.

