

Manuele Marinoni



**Nei dintorni del «Trionfo della morte» di
d'Annunzio.
Romanzo, malattia e musica.**

Nei dintorni del «Trionfo della morte» di d'Annunzio Romanzo, malattia e musica

L'esplorazione dell'interiore formalizza, dalla planimetria dei nervi e dal conseguente universo patologico, nella seconda metà dell'Ottocento, nuovi protocolli ermeneutici utili alla memoria narrativa, nella più ampia *observation clinique*. Se ciò ha permesso a Bertrand Marquer di parlare, su vasta scala, di *romans de la Salpêtrière*¹ è perché una moderna sinergia disciplinare s'è canalizzata verso un orizzonte storico preciso, al servizio di limiti e sconfinamenti della *Nervenschreiben*.

E così, individui nevrastenici, ipersensibili, alienati, sonnambuli, e quant'altro, sono divenuti soggetti di ispezioni del profondo; di analisi che tramutano i risvolti del patologico in una vera e propria *rêverie*. Tutto ciò, nella cultura *fin-de-siècle*, non produce alcun attrito né cortocircuiti, anzi fornisce ulteriori alibi all'estetica del corpo diafano, della psiche notturna, dell'animo fuorviato e, ancor più significativo, regala altri sistemi d'appoggio alle simmetrie del simbolico. La *suite* della decadenza trova in tal modo nuovi spazi e nuove ragioni per approfondire e scomporre le fuggevoli corruzioni che s'insinuano tra piacere e dolore².

Anche d'Annunzio, che, dalla fine degli anni '80, dopo la pubblicazione del *Piacere*, è in prima fila per sperimentare forme di romanzo innovative, si convince, tenuta fede al fatto che «presque tout l'art moderne – hélas! – consiste en des tentatives laborieuses et vaines»³, che gli incantamenti del simbolico siano sempre più in debito col teatro dei nervi, col mondo psicopatologico, insomma con l'inquieta e labirintica formularità dell'interiore. Ed è soprattutto a partire dalla cosiddetta «stagione analitica»⁴, costituita dal *Giovanni Episcopo* e dall'*Innocente*, che lo scrittore scende a patti con l'universo psicopatologico⁵, al fine di dare anch'egli maggiore precisione e consistenza all'interiori dei suoi personaggi. In tal senso, ai due romanzi, legati ancora per vari aspetti alla cultura positivista, vanno aggiunti anche la prova incompiuta dell'*Invincibile* e il *Trionfo della morte*. Ed è su quest'ultimo che intendo soffermarmi, proponendone una rilettura al cui centro sta una decisa alleanza tra paradigma simbolistico, percezione alterata/degenerata dei sensi e memoria musicale, concentrandomi sulle numerose tappe teoriche espresse da d'Annunzio prima e dopo la stesura stessa dell'opera. Un sintetico anticipo: quello che al romanzo manca, e credo sia determinante per la sua collocazione nel panorama letterario coevo, è un vero e proprio scatto/scarto esistenziale⁶.

1 Cfr. Bertrand Marquer, *Les romans de la Salpêtrière: réception d'une scénographie clinique. Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008. Ma si tenga conto anche di Juan Rigoli, *Lire le délire*.

Aliénisme, rhétorique et littérature en France aux XIXe siècle, prefazione di Jean Starobinski, Paris, Fayard, 2001. Dall'ambito della cultura visuale e iconografica cfr. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, sur l'École de la Salpêtrière, Macula, 1982 (ed. it. Bologna, Marietti, 2008). Gli appunti a seguire nascono ai margini di un mio lavoro di commento dedicato al romanzo in questione: Gabriele d'Annunzio, *Trionfo della morte*, a cura di Manuele Marinoni, Firenze, Edimedia, 2021.

2 Nelle regole del piacere che si specchiano e si traducono in quelle del dolore, Sandro Briosi individua il punto di partenza per gli sviluppi della poetica del romanzo dannunziano, in un libro che ancora oggi modula ragioni e tematiche significative; cfr. S. Briosi, *Il rifiuto inutile. Interpretazione del romanzo italiano da Verga a Gadda*, Milano, Veniano, 1971 (pp. 80 ss). Viene poi da pensare all'altrettanto fondamentale binomio malattia/seduazione per cui cfr. il denso lavoro di Luciano Curreri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008.

3 Così in una lettera indirizzata a Ferdinand Brunetière del 20 maggio 1895. Sul motivo dello "sperimentalismo" dannunziano cfr. Angelo Raffaele Pupino, *Una vocazione sperimentale*, in Id., *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno, 2002, pp. 9-31.

4 Per la definizione e, in generale, per i problemi del romanzo e del simbolico in d'Annunzio cfr. il fondamentale Ezio Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.

5 Oltre che a quello fisiognomico, frenologico, anatomico, etc. Cfr. Laura Nay, *Fantasma del corpo, fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999.

6 Sebbene in d'Annunzio sia molto forte l'esigenza di drammatizzare l'esistenza, inscenando le maschere del tragico, alla ricerca di una irrazionalità che sia impermeabile a ogni attacco, sia per le forme del tempo che dello

Giorgio Aurispa, l'inquieto, «multanime» e rapsodico protagonista del romanzo, è stato talvolta interpretato come uno degli archetipi dell'inetitudine tipicamente primonovecentesca⁷. Che nel suo profilo emergano tratti di iper-sensibilità, di estraneazione, di dissociazione, è senz'altro documentabile; ma ognuno di questi aspetti è funzionale al progetto simbolico, alla poetica che vuol fare del reale una completa riscrittura, appunto, simbolica, a partire dai, più o meno sani, fantasmi interiori del soggetto⁸. Non dimentichiamo che già Andrea Sperelli era capace di una «sensibilità che coglieva nelle apparenze le linee invisibili, percepiva l'impercettibile». Non è dunque sul principio della visione in sé che si attiva il laboratorio dannunziano, è semmai sui motivi che presiedono a tali facoltà dei sensi. Ma su questo tornerò.

Giorgio, si diceva, non lo troviamo mai in preda a uno scivolamento esistenziale che possa indurlo a sentirsi (o comunque ad essere) creatura extra-mondo dalla parte del *sottosuolo* (inteso come categoria del moderno)⁹. Egli né vive né proviene da questa territorialità del destino; e neppure rinnova un costante senso di colpa realmente introiettato che dia quella macchia indelebile dell'estraneità, della distanza. Rispetto alla definizione di «concavo» adoperata da Enrico Testa per il Myškin dell'*Idiota* di Dostoevskij, penserei, all'opposto, per Giorgio Aurispa una forma *convessa*; tale da preporre il personaggio a introiettare e riscrivere (simbolicamente) in modo frammentario le esperienze del mondo. Da ciò ne deriva un'identità contratta e dissimulata. Il fallimento, occorre ripetere, di Giorgio non è esistenziale, è, semmai, estetico. La conflagrazione tra arte e vita o, meglio, tra arte e morte, sul finale del romanzo non riflette le intenzioni del progetto neo-wagneriano, facendo così miseramente crollare l'apoteosi della *Liebestod*¹⁰. In questa prospettiva, la sua morte è un fallimento. E ricordo anche che lo stesso sogno di una morte modellata sull'icona tristaniana non è progetto tipico dell'inetitudine. Giorgio non si rassegna al grigiore della colpa (forse perché in realtà creatura colpevole senza sentimento della colpa

spazio, un retroterra culturale d'impianto positivistico gli nega, in buona parte, la possibilità di un totale accesso ad un'etica tragica. La sua, come si è più volte detto, è infatti una *filologia del tragico*, nulla di più (e non è poco!). Su sviluppi e forme del romanzo coevo, essendo impossibile in questa sede fornire una bibliografia critica mi limito a segnalare la penetrante panoramica elaborata da Gino Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2017 (che riprende la monografia del 1998).

- 7 Penso, in particolare, alla lettura svolta da Guido Baldi, *La coscienza di Giorgio Aurispa*, in Id., *Le ambiguità della «decadenza»*. *D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 77-201. Al di là di questa particolare interpretazione riferita al personaggio, il saggio di Baldi resta uno dei più importanti lavori dedicati al romanzo dannunziano, soprattutto dal punto di vista narratologico. Anche Pupino sostiene che «il vizio dell'analisi lo tormento [si riferisce a Giorgio], lo isterilisce, lo paralizza. Egli appartiene piuttosto [...] al tipo dell'inetto»; *Trionfo della morte. Un'autobiografia del possibile*, in Id., *D'Annunzio. Letteratura e vita*, cit., p. 165. Di tutti i personaggi dannunziani, quello sui cui varrebbe la pena fissare, con attenzione, la lente dell'inetitudine, alla luce anche della natura dostoevskiana di fondo, è il Giovanni Episcopo dell'omonimo romanzo. Hanno già discusso di questa problematica Clelia Martignoni nell'introduzione all'edizione degli Oscar Mondadori del romanzo (1979); Sandro Maxia *Un monologo «alla Dostoevskij» nell'Italia di fine Ottocento*. Il Giovanni Episcopo, in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 19-34; e Giorgio Barberi Squarotti, *L'uomo del sottosuolo: «Giovanni Episcopo»*, in *D'Annunzio a Napoli*, a cura di Angelo Raffaele Pupino, Napoli, Liguori, 2005, pp. 41-60. Analizza in modo analitico le prese di posizione teoriche di d'Annunzio, nei confronti del romanzo, a partire dai fondamentali anni napoletani, Ricciarda Ricorda, Ivi, pp. 277-294.
- 8 In tal senso, il personaggio dannunziano (e questo vale anche per gli altri protagonisti dei primi romanzi) monopolizza la propria assillante attenzione simbolica più per velato egocentrismo piuttosto che per convenire all'epocale progetto baudelairiano di eroicizzare il sé «pour trouver du nouveau!» al fine di esorcizzare l'etica borghese. Quello dei personaggi dannunziani nei confronti del torpore borghese, o addirittura della plebe lavoratrice, è l'esito di una diffidenza a priori se non addirittura di un disprezzo edonistico (si vedano, in proposito, le pagine del *Fuoco*). Nessuna esperienza diretta ha permesso loro di sentire qualsiasi eventuale estraneazione dall'interno.
- 9 Categoria da pensare e discutere nella fenomenologia antropologica del personaggio moderno descritta da Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998; cfr. inoltre Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- 10 Per comprendere queste dinamiche, a partire dall'opera wagneriana, fuoriuscendo dall'interpretazione dannunziana e da quella proveniente dal mondo francese in quegli stessi anni, cfr. Mario Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003 e Giuseppe Di Giacomo, *Richard Wagner. Una guida filosofica*, Roma, Carocci, 2021.

stessa), né alla necessità dell'indifferenza (forse perché realmente indifferente, ma agli altri, non a se stesso) e, sintetizzando ancora, gli mancano le formule dei grandi dubbi irrisolvibili¹¹.

Il protagonista è proiezione di un mondo fittizio, è l'esito di una risemantizzazione continua; ciò che nel *Fuoco* diverrà a tutti gli effetti un potere alchemico¹². Sino a qui la volontà di Giorgio rispecchia il connubio tra *pathos* del simbolo e vertigine della degenerazione nervosa, all'insegna di un narcisismo profondo e mimetico¹³. Egli non può essere però, in tal modo, seppure ipersensibile, un inetto alla vita (si aggiunga, solo come accenno, anche la mancanza reale di un contesto borghese-impiegatizio-lavorativo, metropolitano, in generale mercificatorio, soggetto a soprusi di alienazione, a problemi economici, etc. In generale, i personaggi dannunziani, come ha ribadito Giorgio Bàrberi Squarotti, aborriscono e si tengono lontani dalla «miseria del quotidiano»¹⁴). Dunque, tra una completa appartenenza, una parentela o una vicinanza di forme e atteggiamenti, prediligerei quest'ultima istanza, attenuando così eccedenze di modernità per un romanzo che, invece, rispecchia a fondo, e, lo si dica pure, non senza *charme*, le inquietudine di una *fin-de-siècle* che ancora respira nell'ombra di fluorescenti vegetazioni oniriche post-romantiche.

Seguiamo ora, sinteticamente, i passaggi teorici menzionati in cui d'Annunzio ragiona sulle vie che intende seguire per la costruzione di un nuovo romanzo. Il 26 maggio 1888 egli pubblica sulla «Tribuna» l'articolo *L'ultimo romanzo*. Obiettivo polemico è la narrativa dei collaboratori delle *Soirée de Médan*, i seguaci del magistero di Zola. Secondo lo scrittore, divenuto ora fine ascoltatore delle tendenze più attuali dell'estetica europea, e rappresentante, in tal caso, delle teorie di Teodor de Wyzewa, il romanzo naturalista «è all'agonia», così come si era reso conto nello stesso anno l'Édouard Rod di *La Course à la mort*, l'autore che ha reso in francese i *Malavoglia*¹⁵.

«La descrizione naturalistica», prosegue d'Annunzio:

e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e dell'avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del "personaggio"¹⁶.

In poche battute d'Annunzio ha centrato gli argomenti su cui intende lavorare per dare vita a una nuova forma di romanzo simbolista. Anzitutto ragiona su luoghi, spazi e paesaggi, che devono tramutarsi in teatralità artificiali, congegnate secondo codici esatti e manipolati dalla perizia di un ideatore-artista, tanto educato quanto sensibile alle fluorescenze delle «correspondances», su cui ha scritto parole fondamentali Ezio Raimondi (quanto già è evidente dal *Piacere*). Si tratta, in generale, della

11 L'etica del dubbio, della perplessità, credo fermamente stia a fondamento tanto dell'insicurezza quanto dell'inefficienza esistenziale, più ancora che l'introiezione del grigiore quotidiano a cui i soggetti sono, di necessità, sottoposti. Penso, in tale direzione, anche ai paradigmi di "insignificanza" e "sconfinamento della verità" che al protagonista dannunziano mancano quasi completamente. Da un punto di vista teorico, sul concetto in questione, cfr. Remo Bodei, *Sconfinamenti della verità*, Roma, Laterza, 2015.

12 Cfr. Lea Ritter Santini, *Il Cavaliere e la Malinconia. D'Annunzio, Dürer e Thomas Mann*, in Ead., *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 251-289 e Alida D'Aquino, «Il fuoco» e il mito dell'alchimia, in Ead., *L'alchimia del Verbo. Studi dannunziani*, Catania, CUECM, 2000, pp. 154-159.

13 Su questo tema cfr. Jean Borie, *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1999.

14 Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, p. 169. Altrettanto contraddittorio sarà, in anni successivi, il rapporto tra d'Annunzio e il mondo moderno delle macchine (in particolare nell'ultimo romanzo, il *Forse che sì forse che no*, a cui, peraltro, si riferiscono direttamente le riflessioni di Bàrberi Squarotti); anch'esse, inevitabilmente, riassorbite nel costante progetto mitografico dell'autore (cfr. la frastornante esaltazione dell'ordigno meccanico «per la ricchezza e l'impero» nei versi di *Maia*). Cfr. Roberto Tessari, *Elevazione della macchina a mito "ellenico" nell'epopea dannunziana del superuomo aristocratico*, in Id., *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973, pp. 209-275; e il recente Gianni Oliva, *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*, Milano, Mondadori, 2017.

15 Rode faceva riferimento ai codici del decadentismo francese già in un articolo intitolato *La letteratura d'eccezione* pubblicato sul «Fanfulla della Domenica» del 20 luglio 1884, addirittura in anticipo rispetto alle centrali discussioni di Vittorio Pica. Si dà ampia e precisa testimonianza del dibattito in V. Pica, «Votre fidèle ami de Naples». *Lettere a Edmond de Goncourt*, a cura di Nunzio Ruggiero, Napoli, Guida, 2004.

16 Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Federico Roncoroni, 2 Voll., Milano, Mondadori, («I Meridiani»), 1996-2003, vol. I, p. 1194.

regola, tanto diffusa quanto nota, a partire dal *Journal intime* di Amiel, del «paysage» come «un état de l'âme»¹⁷, alla quale occorrerebbe associare l'idea che «l'autore stesso» - qui sarebbe preferibile sostituire autore con personaggio - «si offre a noi come soggetto e come oggetto della propria scrittura» studiata in modo magistrale da Jean-Pierre Richard in *Paysage de Chateaubriand*¹⁸.

Vicino alla costruzione di spazi simbolici troviamo poi la messa a punto, ormai totalizzante, del personaggio. Nel mezzo sta una nuova idea di realtà. Slittando di qualche anno, in un articolo del 23 giugno 1893, pubblicato ancora sulla «Tribuna», dal titolo *Elogio dell'epoca*, troviamo che la condizione mediana tra l'empatia simbolica, intrinseca alle linee medesime del paesaggio, e tra le abilità, malate e centrifughe, del soggetto, è palcoscenico di una scrittura secondo la quale:

le cose non sono se non i simboli dei nostri sentimenti, e ci aiutano a scoprire il mistero che ciascuno di noi in sé chiude¹⁹.

Il passaggio è estremamente significativo per addentrarsi in un romanzo simbolista come il *Trionfo della morte*, perché definisce la localizzazione medesima del simbolo. Le già evocate «correspondances» conseguono da un compromesso tra realtà esterna e volontà del personaggio (quest'ultima conta molto più della prima che in sé non avrebbe alcun potenziale semantico). Tale aspetto, che in parte è un discostamento anche dalla poetica di Baudelaire, definisce in anticipo strategie tematiche e narrative: spiega la natura del tessuto simbolico, sempre da riferire alla riscrittura dei sensi del protagonista, e giustifica la persistenza di *métaphores obsédantes* (i successivi *Leitmotive* neo-wagneriani) che ricoprono, di volta in volta, significati luminosi o notturni, a seconda delle predisposizioni psichiche del soggetto.

Ma il vero problema, nella fabbricazione dell'opera, e nella delineazione del labirinto interiore del protagonista, è quello del trattamento del tempo, ossia la possibilità di infrangere dal profondo la linearità temporale tipica della scrittura naturalista²⁰. Rispetto alle pagine dell'*Invincibile*, l'avantesto del *Trionfo della morte*²¹, a modificare la gestione temporale, nella riscrittura dell'edizione definitiva, è essenzialmente il motivo della memoria simbolica e musicale, ricavato dalle teoresi esposte sulla «Revue wagnérienne» e convalidato dallo schema della *reversibilità* (prima sotto l'influenza di Amiel e poi di Nietzsche)²². Con siffatti dispositivi si accentua, presso la ben nota spazialità simbolica, una temporalità, anch'essa simbolica (che ormai già dai tempi dell'*Episcopo*, ma, anticipando, anche in molte novelle della prima stagione)²³, fatta di scansioni liturgiche e ascensionali, inclini al desiderio di morte, ove passato e presente si confondono nell'ambizione assolutizzante del soggetto. La realtà, a poco a poco, va smaterializzandosi (tecnica che già d'Annunzio aveva utilizzato nelle descrizioni di paesaggio dell'*Innocente*, alla prova delle allucinazioni visive del protagonista) e si trasforma nel palinsesto di una tragedia in prosa. Il tempo si sfalda, si spezza e si cristallizza per blocchi, al richiamo ossessivo della coscienza, e offre la possibilità d'accesso all'origine, a quella che Umberto Artioli ha chiamato «rievocazione dell'archetipo»²⁴: unica condizione, quest'ultima, nell'orizzonte interiore, per poter

17 Su d'Annunzio e Amiel restano fondamentali i sondaggi di Guy Tosi. Cfr. i due volumi dello studioso che raccolgono gli interventi dannunziani: *D'Annunzio e la cultura francese*, 2 Voll., a cura di Maddalena Rasera, Prefazione di G. Oliva, con testimonianze di P. Gibellini e Francois Livi, Lanciano, Carabba, 2013.

18 Paris, Seuil, 1967.

19 G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, p. 206.

20 Un rovello che d'Annunzio sente già pesare a partire dal *Piacere*, nel quale tenta una simbolizzazione dei fatti temporali a partire da tecniche narrative di sovrapposizione, iterazione e rispecchiamento. Ha offerto un'analisi lucida delle regole strutturali del primo romanzo C. Martignoni, *Le strutture narrative*, in *Il Piacere*. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989, a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Fabiani, 1989, pp. 69-90.

21 Cfr. Ivanos Ciani, *Da «L'invincibile» al «Trionfo della morte»* [1983], in Id., *Esercizi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti e Milva M. Cappellini, Pescara, Edians, 2001, pp. 409-432 e Guido Baldi, *La «Nemica», dall'«Invincibile» al «Trionfo della morte»*, in *D'Annunzio a Napoli*, cit., pp. 19-40.

22 Ne discute in modo dettagliato A. R. Pupino, *Sulla corrente del divenire. Incontro con Nietzsche*, in Id., *D'Annunzio. Letteratura e vita*, cit., pp. 122 ss.

23 Cfr. Riccardo Scrivano, *Dopo il naturalismo. Esercizi di lettura su D'Annunzio e Svevo*, Roma, Nuova cultura, 1996.

24 Umberto Artioli, *Tempo, spazio e cromie nel Ciclo della rosa*, in Id., *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 49.

accostarsi all'epilogo wagneriano. Per di più il transito da un tempo cronologico a un tempo cairologico possiede nello spazio del romanzo un'equivalenza precisa: la soglia dinanzi alla stanza dello zio Demetrio, l'antenato suicida nel quale Giorgio rispecchia il proprio destino, nei capitoli centrali del romanzo, ove, non a caso, è inscenata una vera e propria *catabasi*²⁵ (nonché un attraversamento del feroce e allo stesso tempo sacrale manifestarsi della brutalità primitiva nel pellegrinaggio a Casalbordino)²⁶. I motivi della soglia, della musica e della morte sono l'inevitabile connubio per l'adempimento del rito wagneriano.

La posizione di d'Annunzio è dunque, in modo evidente, per quanto concerne il prototipo dei personaggi e la manipolazione delle forme di temporalità, sempre più decisa a un netto distanziamento dal naturalismo²⁷. Nel 1892, il 31 gennaio, egli torna sulle pagine della «Domenica del Don Marzio» con *Il romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte Nuova)*, nel quale conferma i presupposti già indicati nell'articolo dell'88, e conferma la necessità che lo stile si accompagni all'idea che l'Arte è continuazione della Natura; stile che, secondo le dottrine di Ernest Hello, «est inviolable» («lo stile è dunque *invioabile* come la vita» afferma d'Annunzio nell'intervista a Ugo Ojetti su cui tornerò più avanti). Due sono le vie captate (vie precarie, annullate, pochi anni oltre, al subentrare del credo nietzschiano): quella del «pessimismo sistematico degli scrittori di Francia», attenti al magistero di Schopenhauer, e quella della «morale evangelica predicata dagli Slavi»²⁸, con notissimo riferimento a Tolstoj e Dostoevskij. Sempre a proposito dello stile, d'Annunzio è molto chiaro su ciò che occorre fare per realizzare un linguaggio narrativo moderno, e lo dichiara nell'articolo *L'arte letteraria nel 1892 (La prosa)*, edito sul «Mattino» il 28-29 dicembre 1892: attingere alle modalità rappresentative degli:

stati d'animo più complicati e più rari in cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche umana è in onore. [...] gli psicologi in ispecie hanno per esporre le loro introverse un vocabolario d'una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno²⁹.

Il romanzo simbolista viene così a collimare col *roman d'analyse*; la maschera dell'individualità dei personaggi è la precisazione di un *bovarysme* estetico, in grado di far interagire con le ombre della *decadance* le malattie della volontà, le ipersensibilità e la musica. La finzione è la risultante complementare di tali condotte, sospese tra l'*ennui* per un orgoglio romantico ormai perduto e un

25 Sui capitoli centrali del romanzo ha dato una lettura suggestiva Giuseppe Leonelli, *La casa paterna. Variazioni sul secondo libro del «Trionfo della morte»*, Gabriele D'Annunzio. *Un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991, pp. 187-196.

26 Pagine da rileggersi alla luce di René Girard, *La violenza e il sacro*, a cura di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Adelphi, Milano 1980.

27 Non voglio utilizzare queste categorie senza la giusta dose di cautela, specificando che ciò che deve intendersi per naturalismo, in questa sintetica ricostruzione dell'idea dannunziana di romanzo, che si sviluppa parallelamente alla stesura del *Trionfo della morte*, è quanto d'Annunzio vuole intendere per naturalismo. Conosciamo la complessità, specie a posteriori, di tutti gli *ismi* che si sono succeduti tra Otto e Novecento. Già Luigi Capuana (*Gli "ismi" contemporanei*, Giannotta, Catania, 1898) non faticava a inventariarne una copiosa quantità. Ma condivido appieno l'idea, sostenuta da Pierluigi Pellini, che occorre anzitutto cancellare l'idea di progettazioni teoriche a priori sempre fedeli a se stesse e, soprattutto, che «i debiti che il modernismo contrae con la narrativa naturalista e verista, per quanto a volte occultata dagli stessi scrittori di primo Novecento, o, più spesso, negati dai loro critici, sono molteplici e decisivi». A ciò s'aggiunga che non sono pochi neppure i debiti contratti con il simbolismo, in particolare per quanto concerne talune poetiche dell'oscuro del profondo. Non è il caso di contingentare crediti e debiti dell'una o dell'altra parte nei riguardi della modernità, ma piuttosto che nette contrapposizioni credo sia questa la sola via percorribile per comprendere meglio certe problematiche e, in generale, le profonde inquietudini del passaggio da un secolo all'altro. Non sono neppure trascurabili i debiti che naturalismo e simbolismo contraggono l'un l'altro. Ne è una prova immediata, anche nello stesso *Trionfo della morte*, la ripresa tutt'altro che marginale di molti passaggi di romanzi zoliani. Cfr. P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016. Cfr. inoltre *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, a cura di Sergio Cigada e Marisa Verna, Milano, Vita e Pensiero, 2010. Sul naturalismo in d'Annunzio cfr. almeno P. Gibellini, *Gabriele d'Annunzio. L'arcangelo senza aureola*, Brescia, Editoriale bresciana, 2008, pp. 35ss.

28 G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, p. 18.

29 Ivi, pp. 114-115.

immaginario patologico e disforico. L'emancipazione del simbolico, dopo il rispecchiamento e la «continuazione della natura», si configura quale riemersione del segreto della Natura medesima, da far rivivere sulle macerie dell'agonia romantica; quella, per intendersi in modo rapido, inventariata a suo tempo da Praz.

La malattia, come forza disgregatrice, scompone, convertendosi in dispositivo atto a definire il senso interiore del protagonista: essa acuisce i sensi e intensifica la capacità del demiurgo di teatralizzare simbolicamente e retoricamente il mondo. Ma non è più la malattia che trova sfogo in una convalescenza, come nel *Piacere*, è ormai la malattia radicata nel profondo (spesso ereditaria), nelle radici stesse dell'identità soggettiva. A tal proposito, proprio nei mesi in cui sta elaborando gli ultimi capitoli del *Trionfo della morte* d'Annunzio pubblica, il 30-31 gennaio 1893, sul «Mattino» l'articolo *Una tendenza* in cui sostiene che:

Parte, esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente, rappresentando con la maggior possibile esattezza verbale i più complessi fenomeni interiori per rendere visibili i loro rapporti nascosti, decomponendo gli elementi per organare nuove forme e dando a queste tutta l'intensità del reale, in fine scoprendo nelle rappresentazioni le analogie che le collegano l'una all'altra, può fornire alla scienza non soltanto indizii preziosi ma rendere evidente ciò che ancora non è dimostrabile³⁰.

Tutto questo, nelle pagine di romanzo, s'aggrega a una sorta di misticismo positivistico, ricercato, in anni coevi, anche dall'anti-naturalista Gabriel Séailles (specie nel *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant* del 1892) letto e conosciuto sia da d'Annunzio sia dal sodale amico estetologo Angelo Conti. Un misticismo positivistico attento alle novità del mondo della psicologia sperimentale quanto agli studi antropologici dedicati alle terre di origine e, in generale, ai riti simbolici, dai quali estrarre ulteriori grammatiche visionarie e mitiche (centrale in proposito, come noto, la figura di Antonio De Nino). S'aggiunge da subito che il simbolismo del *Trionfo della morte* è in larga parte un simbolismo antropologico.

Che l'uomo da osservare e analizzare nel romanzo sia in sostanza un «sistema eterogeneo di valori morali» è quello che d'Annunzio va poi aggiungendo nella terza puntata nell'articolo *La morale di Emilio Zola* del 15 luglio 1893. Ed entra così in scena l'ultima maschera utile alla formalizzazione del nuovo romanzo, quella di Nietzsche, di cui d'Annunzio aveva già discusso nell'articolo *La bestia elettiva* sul «Mattino» il 25-26 settembre 1892, e che tornerà, centrale, l'anno seguente, tra luglio e agosto, nel trittico *Il caso Wagner* sulla «Tribuna». Nonostante questa ulteriore presenza, assai ingombrante, faccia ora la sua comparsa, è doveroso sintetizzare che, alla luce dei fatti testuali, nel *Trionfo della morte* Nietzsche appare, non ancora meditato a fondo, solo tramite la lettura (filtrata dalla cultura francese) di alcune parti di *Così parlò Zarathustra*, in particolare nella dimensione del sentimento dionisiaco e panico tra uomo e natura (sappiamo bene che d'Annunzio arrivò inizialmente a Nietzsche attraverso l'antologia francese del 1893 curata da Lauterbach e Wagnon. C'è chi ha suggerito che il nome del filosofo tedesco sia giunto a d'Annunzio anche prima, negli ambienti napoletani. È plausibile, ma ciò non inficia che sia comunque per la gran parte la cultura francese – i traduttori e gli estensori delle antologie *in primis* – ad aver introdotto Nietzsche nella penisola).

Per ultimare il profilo del progetto letterario sin qui abbozzato, è bene ora fare appello alla già citata intervista rilasciata a Ogetti, per l'inchiesta *Alla scoperta dei letterati*, modellata sulla celebre *Évolution littéraire* di Huret del 1891. L'intervista è del 1895; recupera moltissimi passaggi dagli articoli qua e là citati e offre una sintesi delle strategie (a posteriori) impiegate per la stesura del *Trionfo della morte*. In un preciso passaggio d'Annunzio indugia sulla fisionomia del nuovo scrittore, il quale dovrebbe nutrirsi con cupidigia di «scienza» e «abbracciare e fondere i termini che sembrano escludersi: analisi e sintesi, sentimento e pensiero, imitazione e invenzione». Agli artisti spetta così il compito di ristabilire l'unità. E proprio sul programma simbolista aggiunge che:

30 Ivi, p. 123.

sul fondo diffuso della sensibilità organica, già rischiarato dai cinque sensi normali, vanno a poco a poco apparendo strani sensi intermedi le cui percezioni sottilissime scoprono un mondo finora sconosciuto³¹.

Tra queste nuove percezioni d'Annunzio ha in mente anzitutto le categorie dell'«attenzione» e della «vertigine» che tanto stanno animando gli interessi psicologico-sperimentali coevi (dal già menzionato Théodule Ribot a Victor Egger). Prosegue:

E nuovi misteri, che non sono soprannaturali e che noi sentiamo non assolutamente inconoscibili, ci avvolgono della loro vita tenebra e paiono dare un significato profondo ai *piccoli fatti* di cui si compone l'esistenza comune³².

Nell'intervista è avvalorato il ruolo ormai centrale della «malattia» nella stratigrafia simbolica, nonché il compito di quelle che Ribot chiamava le «perturbations organiques, affectives ou sensorielles»³³. L'acuirsi dei sensi produce nuove semantiche e nuove visioni del reale, rilette tra alterazione e alienazione³⁴:

la malattia [...] concorre ad allargare il campo della conoscenza. Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci mezzi di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi decomponendo lo spirito. Essendo un disordine patologico l'esagerazione di un fenomeno normale, la malattia fa l'ufficio d'uno di quegli strumenti che servono ad isolare e ad ingrandire la parte osservata. In fatti, le conquiste più notevoli della psicologia contemporanea sono dovute a psichiatri³⁵.

Studio, quindi, analisi e osservazione sono le nuove sostanze del disegno simbolista; processualità da non confondere più con quelle delle officine naturalistiche. Le «osservazioni precise» sono le stesse di cui parla Séailles a proposito del Leonardo che «accumule une incroyable richesse d'observations précises»; nonché la medesima «observation exacte [...] indispensable à la refabrication artistique de la vie» di cui scrive Remy de Gourmont nell'intervista a Huret (ci troviamo, non a caso, nella sezione «Symbolistes et Décadentes»).

Una breve parentesi in proposito. La parabola narrativa di de Gourmont richiama molte affinità con quella dannunziana qui ripercorsa, e un notevole punto di incontro, accennato da Tosi e rimarcato da Zanetti, è figurato dal romanzo *Sixtine. roman de la vie cérébrale*, edito nel 1890 a Parigi da Savine (ma ricordiamo anche *Le fantôme. Mercure de France, Paris 1893*). Il testo è ricavato dalla storia, inquieta e occulta, di Berthe de Courrière, vittima di nevrosi e isterie. Gli istinti del piacere, nel romanzo, si mescolano alle fluorescenze del dolore, psichico, somatico e quindi nervoso. La figura di Berthe, su cui viene rifinandosi il cartone di Sixtine, è emblematica, nell'epoca di riferimento, specie per il sodalizio tra simbolismo, occultismo e psicopatologia. Basta una rapida occhiata alla biografia per capirne la tipicità: appassionata di saperi alchemici, kabalistici; si sottopose ad esorcismi con Joseph-Antoine Boullan (legato alla figura di Huysmans); pubblicò un *pamphlet* contro Charcot (*Néron. Prince de la Science*); venne internata in ospedali psichiatrici, e molto altro³⁶. Il romanzo di de Gourmont, oltre che suscitare interesse dal punto di vista tematico, giustifica anche molto di quanto siamo andati suggerendo per la ripresa di un lessico specialistico, ricavato dalle conoscenze sia occultistiche sia psico-patologiche. Si

31 Ivi, p. 1387.

32 *Ibidem*.

33 Théodule Ribot, *Les maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1885, p. 130. Cfr. Marco Innamorati, *Il meccanismo intimo dello spirito. La psicologia di Théodule Ribot nel suo contesto storico*, Milano, Franco Angeli, 2005. Di Egger è molto importante *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Ballière, 1881. Sulle ricerche di Egger cfr. Laura Santone, *Voci dall'abisso. Nuovi elementi sulla genesi del monologo interiore*, Santo Spirito, Epiduglia, 1999 e il recente Riccardo Roni, *Victor Egger (1848-1909). La filosofia spiritualista in Francia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Mimesis, 2020.

34 Cfr. *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993; Laura Nay, *Fantasma del corpo, fantasmi della mente*, op. cit.; Edwige Comoy Fusaro, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella letteratura italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2008.

35 G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, pp. 206-207.

36 Cfr. Per Faxneld, *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-century Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

veda, a singolo campione, nel capitolo *Le Frisson esthétique*, il passaggio “mesmerico” in cui la protagonista «se pencha attirée par le magnétisme des nobles paroles», e poco oltre «le courant électrique qui descendait le long des vertèbres à flots rapides agita leurs membres»³⁷ (e una scarica di elettricità a proposito di una analoga eccitazione estetica ritroviamo nel capitolo *L'ermo* del *Trionfo*; ma gli esempi tratti dalla semantica del magnetismo e conoscenze simili si moltiplicano facilmente nel romanzo, così come già nelle pagine dell'*Innocente*)³⁸. Una sinossi circostanziata tra i due romanzi porterebbe senz'altro a ulteriori svelamenti di singole tessere, motivando ancor più, nel complesso, il comune orizzonte culturale.

Tornando all'intervista a Ogetti, riprendiamo dal fatto che d'Annunzio non esita a polemizzare nei confronti di giovani narratori contemporanei ai quali mancherebbe, secondo l'intervistato, la giusta ricchezza, soprattutto stilistica, per poter superare le barriere del naturalismo:

Alcuni giovani [...] cercano oggi di manifestarsi nella forma del romanzo; che è, anche per me, la forma d'arte destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro come quella che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi.

[...]

Nessun artista è degno di questo nome se non possiede uno stile. (E che cosa intenda per stile ho già manifestato altrove). Ora in Italia, tra i nuovi scrittori, nessuno è giunto a formarsi uno stile e per conseguenza nessuno è giunto a produrre un'opera vitale. La vita dell'opera d'arte dipende essenzialmente dallo stile, come la vita dell'animale dall'organo della circolazione³⁹.

Qualche adepto della metaforica fedele alla maniera di Georges Poulet avrebbe molto da commentare sullo scatto analogico finale. La figura circolare è certamente di considerevole impatto, pensando a molte delle effettive strategie stilistiche e strutturali addotte dal d'Annunzio romanziere (e non solo). Il cerchio e il labirinto sono notoriamente tra le configurazioni più ossessive, con quella del rispecchiamento, che sostentano il volgimento dei piani narrativi.

L'ultimo passaggio estrapolato dall'intervista ci permette così una piccola deviazione rispetto al percorso sino a qui abbiamo seguito (chiaramente di natura tematica; e concluderò restando all'interno di tale ambito). È però inevitabile affacciarsi per un istante ai problemi strutturali e stilistici della scrittura dannunziana, anzitutto considerando il peso che questi avranno nei riguardi della tradizione del romanzo novecentesco (argomento ancora in buona parte da esplorare).

Per semplificare: d'Annunzio, proprio nei confronti di certo naturalismo, ha scardinato il sistema narrativo dall'interno. La gestione che egli ha fatto della temporalità ha prodotto campioni dissestati, frantumati, tolti da una logica di causa-effetto per essere proiettati verso logicità, appunto, circolari, labirintiche e rispecchianti⁴⁰. Quello che egli farà nelle *Faville del maglio*, nel *Notturmo*, e in generale in tutta la stagione dell'«esplorazione d'ombra», individua nel laboratorio romanzesco un punto d'appoggio e di partenza. E non occorre attendere le fasce simbolico-iterative del *Forse che sì forse che no* (1910) per accorgersene. Bastano, di per sé, con larghissimo anticipo, le tecniche di rispecchiamento e iterazione del *Piacere*, le spinte lirico-musicali-descrittive dell'*Innocente*, frammezzate da un tentativo di sintassi “nevrosica”, e, per raggiungere il *Trionfo della morte*, l'interferenza tra un tempo della coscienza e un tempo della musica, un tempo della costruzione (ascensionale) e un tempo della distruzione (la *catabasi*). L'aver concentrato non solo la vicenda ma anche l'intera proiezione del reale tutta all'interno della coscienza dei protagonisti (peraltro tutti deviati a livello sensoriale: perché visionari, asceti,

37 Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, Savine, 1890, pp. 227-228. Il linguaggio dell'occulto non è così distante, in molti medici, scienziati e psicologi dell'epoca, dal linguaggio scientifico; anzi spesso avvenivano prestiti e sovrapposizioni. Cfr. Giacomo Scarpelli, *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

38 A tal proposito mi permetto di rimandare al mio *Appunti sul linguaggio e sulla semantica psicologico-sperimentale nella narrativa dannunziana*, in «Italogramma», 10, 2016, pp. 1-11 e per questioni più ampie a *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali: da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, ETS, 2018.

39 G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, p. 1378-1380.

40 Cfr. Filippo Caburlotto, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia, Cafoscarina, 2007. Sulla simbolica del labirinto cfr. il sempre suggestivo e penetrante Emerico Giachery, *Verga e d'Annunzio*, Milano, Silva Editore, 1968.

assassini, degenerati, etc.) e l'aver fatto di questa un illusionistico palcoscenico del simbolo, ha tolto, di fatto, la possibilità di una narrazione, diremmo, integrale e monolitica. Queste scelte strutturali vanno nella direzione generale, alla fine dell'Ottocento, di una narrativa che sta vivendo il «tramonto del narratore esplicito» e l'avanzare di uno «spazio sempre più ampio lasciato al racconto dell'interiorità»⁴¹.

E dà conferma di tutto ciò anche solo una altrettanto rapida osservazione della lingua della prosa dannunziana in questione. Il luogo di maggiore tensione sperimentale è ovviamente il lessico, la parola che brilla nella sua absolutezza, nella sua staticità «condensatoria», attenta a ogni circostanza semantica dei sensi (ne diede precocissima lettura Bruno Migliorini: è la cosiddetta poetica della «parola-oggetto»). Non sussiste grande sperimentazione, invece, nella sintassi, la quale ricade sovente nello *specimen* della malattia dell'assoluto (si veda, per fare solo un esempio, la definizione delle enumerazione svolta a suo tempo da Gian Luigi Beccaria)⁴². Tale «tensione eleativa», per dirla con Emerico Giachery, si nota ancor di più scrutando nel «superlinguaggio» dei protagonisti, capaci di vocaboli «difformati dall'uso volgare» al fine di inscenare più soliloqui e orazioni che non veri e propri monologhi interiori. Altri, invece, saranno gli strumenti degli autori *moderni*, di altra caratura le loro sensibilità e soprattutto il loro modo di verbalizzare l'orizzonte psichico. Molti di costoro (penso in *primis* a Musil e a Joyce) non esiteranno però a guardare verso il modello dannunziano (limitando il discorso alle questioni strutturali), soprattutto per il menzionato effettivo «dissestamento» dell'impianto narrativo dall'interno, coadiuvato dalla tecnica dell'assemblaggio.

Nuove realtà che contraddistinguono il personaggio; sperimentazione stilistica e strutturale per sciogliere i nodi tipici del realismo e del naturalismo; ed ora, ad agglutinarsi in maniera preponderante, dando addirittura senso a posteriori a talune di queste ideazioni, è l'estetica wagneriana e con essa l'idea che la musica stia al medesimo livello di significazione della malattia che induce l'esperienza dell'assoluto⁴³. Così la *rêverie* mistica del desiderio di morte viene a convergere col «superior cerchio d'esistenza» vissuto da Giorgio e dalla *imago* di Ippolita. Sovrapporre l'*Erlebnis* tragica con l'*Erfahrung* dimidiata del quotidiano è il recupero di un nuovo e universale *déjà-vu*, che combina il sentimento musicale del possesso del protagonista con l'effettiva *Verklärung* («trasfigurazione») tristaniana.

L'eredità più grande che il dramma wagneriano elargisce al nostro romanzo è l'idea che sia tutto un'unica *actio* interiore che vorrebbe ridurre l'*eros* a tensione mortale, ad *agape* notturna. Ma il tramutarsi del tutto in allucinazione, nel *Trionfo della morte*, implica il dissolvimento finale della tensione prefigurata. L'*imago* mistificata della «Nemica» si ritrae dal gioco funereo ed espone una vitalità che non produce né azione, né salvezza. E il destino di Giorgio, anziché essere quello di un eroe tragico, si trasforma in quello di un eroe allucinato, vittima della sua stessa degenerazione. Questo è il senso del concetto di «trasfigurazione naturale delle persone e delle cose reintegrate nella pienezza della loro esistenza» che d'Annunzio indica nell'intervista a Ojetti.

A tal proposito, per concludere, richiamando il paradigma del tema malinconico, notiamo che la trasfigurazione, *sub specie* metamorfica, si compiace dell'effetto-dello-specchio che immobilizza, smaterializza e tramuta la forma delle cose nella coincidenza della loro essenza acustica, sempre all'apice di una irrimediabile solitudine dell'io⁴⁴. In toni apertamente schopenhaueriani, scrive d'Annunzio nelle carte wagneriane della raccolta Gentili rese note da Giorgio Zanetti, utilizzate per la composizione del romanzo: «per mezzo della Musica la Volontà contempla sé stessa al di sopra degli errori della

41 Cfr. il prezioso saggio di Marco Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Vol. II. *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 225-250.

42 Gian Luigi Beccaria, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 285-318. Inevitabile il rimando anche a Marziano Guglielminetti, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986.

43 Negli anni la bibliografia su d'Annunzio e Wagner si è naturalmente moltiplicata. Rimando pertanto a due titoli essenziali: Adriana Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988 (ma della stessa studiosa cfr. anche *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 1990) e Agostino Ziino, *D'Annunzio, Wagner e gli "anni napoletani": poco più di un flash*, in *D'Annunzio a Napoli*, cit., pp. 333-362.

44 Sul motivo della malinconia in d'Annunzio cfr. Gianni Oliva, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Mondadori, 2007.

Rappresentazione»; questi errori, dinanzi al sortilegio musicale, sono deposti assieme alla percezione dialettica del «mondo dell'Apparenza» che «si dissolve subitamente appena uno ode le prime note d'una divina sinfonia»⁴⁵. In d'Annunzio è spesso l'attacco musicale a innescare gli ingranaggi del tepore atrabiliare, e ciò si comprende ancor più a fondo vedendo come l'esperienza, diciamo ancora, *assoluta* dell'ascolto, e addirittura l'esperienza della morte tragica, riducano a solitudine, de-potenzino qualsiasi sospetto di interazione, lasciando nel silenzio dei simboli i meschini frantumi della soggettività.

Era così inevitabile che Ippolita, la deuteragonista fittizia, fuoriuscisse, all'ultimo istante, dal progetto tragico di Giorgio, dal salto verso il vuoto (dove però, accanto al fallimento del progetto wagneriano, sopravvive un sublime, un *delightful horror* venato di spirito musicale, tutto ancora da pensare *ab interiore*, alla Burke), così com'è inevitabile, per noi, anteporre il romanzo rispetto a un concreto scacco esistenziale, tipicamente moderno, ove all'eroe allucinato si sarebbe dovuto sovrapporre un eroe del dubbio.

45 Giorgio Zanetti, *Appunti musicali per il Trionfo della morte*, in «Quaderni del Vittoriale. Nuova serie», 2, 2006, pp. 47-91; le carte autografe, conservate nella Raccolta Dannunziana Gentili della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sotto la segnatura ARC. 21.3/13, sono riprodotte alle pp. 59-65, cit., pp. 50-60.

In rete:

Saggio pubblicato su *Retroguardia* 3.0: <http://retroguardia.net>