Manuele Marinoni

D'Annunzio e la sintassi della follia
Attraversando il linguaggio delle «dementi»

La follia, come la morte, anzi più della morte, eleva la creatura umana allo stato di mistero assoluto
(Gabriele d'Annunzio)

Figlio legittimo dello sguardo meduseo, dei più inquieti sortilegi musicali del mistero romantico e di ogni fascinazione di carne, morte e demoniaco, tipiche della caleidoscopica decadenza di tardo Ottocento, in cui tutti gli spiriti (musicali, letterari, scientifici, ecc.) coabitano il medesimo cristallo scomposto delle/dalle Ombre, d'Annunzio è stato instancabile ritrattista di «demenze» e degenerazioni, dalle prime *Novelle* al *Forse che sì forse che no* e oltre.[1]
Sia che si trattasse di giovani e seducenti *femmes fatales* o di vecchie adombrate in antri oscuri di case decrepite in rovina (infestate, si direbbe) quasi tutte le protagoniste dannunziane vivono, in profondità, la «vita patologica» di cui parlava Marie François Xavier Bichat nelle *Recherches physiologiques sur la vie et la mort.* Sono tutte «dementi» o comunque portatrici sane, mi si perdoni il bisticcio, di perversioni (spesso in coppia con le seduzioni), follie, degenerazioni (oltre che di malattie del corpo), ecc. [2]
Ma se, da un lato, in d'Annunzio resiste (potentemente) ogni tentazione del romantico (soprattutto nelle planimetrie stilistiche e figurative) – quelle che, per intenderci, tratteggiava Mario Praz –, è bene evidenziare da subito la tensione, soprattutto rivolta all'universo del patologico femminile (ma non solo), per nuovi orizzonti e nuove sensibilità. Quelle stesse sensibilità che si adoperarono per indagare le ormai riconosciute stratigrafie dell'individuo e che finirono col mettere al centro dell'attenzione una simultaneità di angolazioni prospettiche, di fluorescenze (la parola è molto cara al d'Annunzio notturno) semantiche dello psichico.
D'Annunzio si è reso dunque conto, e lo dichiara apertamente nella celebre intervista a Ojetti del 1895 (anno cruciale per tanti aspetti letterari), che non bastano più (o meglio, non bastano soltanto) le «invenzioni del neo-romanticismo decadente europeo», per dirla con Ezio Raimondi, ma c'è bisogno di abbeverarsi alla fonte delle indagini e delle sperimentazioni degli psicologi. Insomma l'orefice della parola preziosa va alla ricerca di quelle strade attraversate da un Théodule Ribot che tiene per mano un Novalis.
Ma lo sguardo verso il mondo psicologico non è uno sguardo casuale, omnicomprensivo. D'Annunzio trova una traccia ben precisa, tale per cui, sempre dall'intervista con Ojetti, il «disordine patologico» è anzitutto «esagerazione d'un

1 Nella direzione di una scrittura dell'artificio, tra arte e politica di massa e sguardo della folla, cfr. N. Merola, *Su Verga e d'Annunzio. Mito e scienza in letteratura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.
2 Una bella panoramica sul rapporto letteratura/malattia nella narrativa italiana tardo ottocentesca-primonovecentesca si legge in L. Curreri, *Seduzione e malattia nella narrativa italiana postunitaria*, in «Otto/Novecento», XVI, 3/4, maggio-agosto 1992, pp. 53-78; ora in Id., *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008, pp. 35-72.

fenomeno naturale». Dato non affatto condiviso da tutti gli adepti delle mobilità interiori, fu anzi, per un certo periodo, banco di prova tra i più difficili per la nascente psicologia sperimentale. Come recita il titolo di Curreri si tratta della centralità del binomio malattia/seduzione. Da una parte i vari *Culti del sesso e della bellezza* (secondo la sintesi di Camille Paglia) dall'altro i postulati scientifici di una *Psychopathia sexualis* alla Krafft Ebing. Nel mezzo l'oceano «nevrosico» dell'epoca della «dégénérescence», studiato dai vari Morel, Magnan, Bernard, ecc.[3]
È ben noto come la pagina dannunziana sia arabesco di citazioni, riscritture, stratificazioni culturali (dall'Officina alla stamperia), ognuno dei quali base di un organigramma di sensi complesso e pressoché illimitato. Una parola rimanda a una citazione, una citazione a un libro e così un libro a un intero orizzonte di compresenze. Mi limiterò qui a tracciare un sentiero fra gli sguardi più conturbanti delle protagoniste dannunziane, senza farne una cartella clinica, ma registrando un preciso lessico, tra grammatica dei sensi e sintassi del gesto, e così della follia.[4] La campionatura procederà per nuclei paradigmatici, tenendo conto, di volta in volta, delle più importanti voci critiche sul problema.[5]
Anticipo subito, ma la cosa è già di per sé evidente, che tale gestualità della follia ha modelli fecondi nell'impressionante *Iconographie photographique de la salpêtrière* (e penso, per esempio, alle «suggestions» della «catalepsie» tipiche del movimento sonnambolico e ipnotico).

> Mi metterò una maschera di foglie, mi fascerò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza essere veduta (p. 27)

così, nelle fragilità di un panteismo vegetale, Isabella, la protagonista dell'opera con cui d'Annunzio drammaturgo esordisce sulle scene, il *Sogno d'un mattino di primavera*.[6]

---

3 Cfr. F. Bing, *La théorie de la dégénérescence*, in J. Postel, C. Quétel, *Nouvelle histoire de la pshychiatrie*, Paris, Dunod, 1983, pp. 233-39. Sull'*imagery* del corpo e della seduzione femminile che ne derivano, specie in ambito mitteleuropeo, resta tutt'ora fondamentale il lavoro di N. Wagner, *La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1990.
4 In un bel saggio sui rapporti tra indagine psicologico-psicanalitica e narrativa italiana Vittorio Coletti insiste sui processi di infrazione che il nuovo linguaggio della psiche opera nei confronti del tradizionale linguaggio letterario (nello specifico narrativo). E parte proprio da una pagine del *Giovanni Episcopo* per delineare un quadro prospettico di tale processualità della scrittura. Con gli esempi dannunziani che andremo a vedere si noteranno alcuni tentativi di scombinare la sintassi (non si tratta ancora di giochi surreali, associativi o del profondo naturalmente) attraverso un eccitamento di quei nuclei che già di per sé costipavano il sistema simbolistico: e quindi analogie, sinestesie, metafore, ecc. D'Annunzio, in sostanza, anche sul piano linguistico della follia tiene fede al proprio progetto letterario e, in tal caso, lo esaspera dall'interno. Cfr. V. Coletti, *La sintassi della follia nella narrativa italiana del Novecento*, in Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 267-279. Sulle possibilità letterarie del 'dire la follia' cfr. J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001.
5 Esiste un vasto repertorio bibliografico in proposito e, talvolta, molto dettagliato, ma non un'analisi complessiva su fonti dirette e indirette della scrittura della follia in d'Annunzio. Tra i titoli principali occorre tener presente: V. Roda, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984; Id., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991 (di Roda si vedano anche le conclusioni teoriche di *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele d'Annunzio*, Bologna, Boni, 1978); A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982; E. Comoy Fusaro, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella letteratura italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007 e F. Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, ETS, 2014.
6 Il testo di riferimento (da cui si cita il numero delle pagine tra parentesi) è G. d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di*

Definito dall'autore «drama»[7] nel 1897, data della prima messa in scena parigina, e «poema tragico» nel 1899 nell'edizione a stampa.[8] Esempio conclamato di «théatre du silence», come sapeva bene il nemico/amico Edoardo Scarfoglio.
Di un'«immagine di languore e di morte, immedesimata in un paesaggio»[9] parlava Eurialo De Michelis, individuando così la filigrana dell'opera: lo smarrimento della protagonista dopo aver trascorso un'intera notte ricoperta dal sangue dell'amante assassinato:

> tutto il sangue è sopra di me … io ne sono tutta coperta … Vedete, vedete le mie mani, le mie braccia, il mio petto, i miei capelli … Io sono rimasta soffocata nel suo sangue. (p. 44)[10]

In un intreccio laborioso di eros-malattia-morte, Isabella si trova in una condizione che non può che condurre a un unico e inevitabile esito: la follia. L'intero dramma ruota attorno a questo punto centrale. Si sovrappongono immagini, figure e visioni della demente sapientemente collocate in quello che è uno degli elementi simbolici fondamentali dell'opera (e dell'opera dannunziana in generale): il paesaggio mediante

---

primavera, in Id., *Sogni tragedie misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 voll., Milano, «Meridiani», Mondadori, 2013, Vol. I, pp. 3-47.

7 Il dramma fu scritto nella primavera del 1897 e uscì in volume presso la Cooperativa Sociale di Roma. Nella versione conclusiva l'opera è definita da d'Annunzio «poema tragico». Cfr. P. Gibellini, *Per i due «sogni»: dal buio della psiche al chiarore della parola*, in Id., *D'Annunzio, Dal gesto al segno*, Milano, Mursia, 1995, pp. 87-123. Il 1 giugno il *Sogno* viene pubblicato in Francia sulle pagine della «Revue de Paris». Dall'analisi di Gibellini si conoscono i particolari del progetto iniziale di realizzare una tetralogia sotto il titolo comune *I sogni delle stagioni* (il *Sogno d'un meriggio d'estate* e il *Sogno d'una notte d'inverno* non vennero mai composti se non – il primo – per frammenti). Oggi sappiamo bene che il primo effettivo accostamento di d'Annunzio col mondo teatrale (al dramma borghese) è avvenuto con un testo rimasto a lungo tempo inedito (e poi noto solo per pochi frammenti): la *Nemica*. Incompiuto, e, su base documentaria, talvolta oscillante fra la *pièce* teatrale e il romanzo (e la cosa non stupisce alla luce dell'officina dannunziana), la *Nemica* è un importante tentativo di descrivere il tipico «bisogno del superfluo», «la particolare sensibilità d'un artefice che professe il disdegno della vita comune» e ovviamente le debolezze dinanzi a un potente soggetto femminile. Il testo, recuperato nella Collezione Gentili presso la Biblioteca Nazionale di Roma si è dapprima letto in G. d'Annunzio, *La nemica e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1998, pp. 193-219; ora in Id., *Tragedie sogni e misteri*, Vol. II, pp. 1485-1502.

8 La prima dell'opera avvenne a Parigi nel giugno 1897, rappresentata dalla compagnia Duse. Cfr. V. Valentini, *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993.

9 E. De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 182.

10 Il sangue è elemento fondamentale per lo svolgimento tragico. Il contatto del corpo con l'elemento sanguigno provoca, in prima istanza, la trasformazione psicologica di Isabella. L'impatto emotivo è determinato, oltre che dalla morte dell'amato, dalla compenetrazione del sangue. Francesco Erspamer, discutendo del dramma, ha messo in secondo piano questo motivo, tacciando di superficialità il giudizio, in proposito, di Carlo Salinari. Rispetto al *Macbeth* di Shakespeare a cui la critica ha subito rinviato per la scena cruenta, il dramma di Isabella ha certo minore tragicità e minore *pathos* psicologico, ma l'episodio in cui la Demente si trova ricoperta dal sangue dell'amato resta essenziale. Basti ricordare il momento in cui, durante il dialogo col medico, Isabella confonde una coccinella posatasi sul suo braccio con una goccia di sangue, ed esclama: «è da per tutto: su me, intorno a me … Oh dottore, fate che io non lo veda più! Togliete da me questo terrore! … Io credevo d'esser pura, là, tra le foglie … Non potrò, non potrò … Anche nel bosco, ieri, vidi certi alberi con una macchia … dove passavo». Scrive Salinari che «sorge una lussuria più acre e penetrante e il gusto della violenza come piacere supremo, spasimo definitivo. Così il sangue domina la vicenda del Sogno d'un mattino di primavera»; Cfr. C. Salinari, *Miti e coscienze del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 67-68. Il saggio di Erspamer, *L'esordio teatrale di Gabriele d'Annunzio* si legge in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989, pp. 473-495. Per le fonti del *Sogno* cfr. G. Zanetti, *«Leggende d'amore». Le origini del «Sogno d'un mattino di primavera»*, in «Sinestesie», vol. VI-VII, n. 20, 2009, pp. 410-463 e ora le note dello studioso al commento mondadoriano. Sul rapporto d'Annunzio-Shakespeare cfr. G. Zanetti, *Politica e* romance. *D'Annunzio nell'universo shakespeariano*, in, C. Gibellini (a cura di), *"Io ho quel che ho donato". Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita*, Bologna, CLUEB, 2015, pp. 81-112.

il quale d'Annunzio fa dialogare due differenti significanti analogici (un passo decisivo del dramma ha radici avantestuali nel *taccuino XIII*, ove d'Annunzio s'annota delle «bacche rosse come gocce di sangue» nel bosco di Villa Chigi). Da una parte (secondo un preciso sistema topologico, ripensando Lotman, di opposti: dentro *vs* fuori e aperto *vs* chiuso, definendo così, già dalla topografia, la duplice spinta centripeta/centrifuga della demente) la natura del selvaggio bosco e dall'altra la natura sottomessa a un ordine, il giardino.[11]
Un teatro della follia impone un'ambientazione organizzata su sensi e percezioni attraverso i quali si innesca un principio di verticalità dell'orizzonte prossimo simile alle «situazioni romantiche» di cui parla Remo Bodei in un penetrante lavoro sui *Paesaggi sublimi*. Tra i due spazi del dramma c'è anche un limite, una «soglia» (la stessa fra normalità e patologia, come ordine e irrazionalità), un discrimine ben preciso, la cui presenza influenza gli atteggiamenti della protagonista a seconda che essa si trovi nell'uno o nell'altro ambiente. Difatti ciò che il soggetto (Isabella) sperimenta in relazione alla «Natura» è un processo di trasformazione ontologica, declinato nell'indice metamorfico, fino alla perdita nietzschiana del *principium individuationis*: «Io non sono Isabella. […] Non sono Isabella. Le cose verdi mi hanno presa per una di loro. Esse non hanno più paura di me». Da questo «pathos» e da questa «inquietante dolcezza» della Demente, secondo le parole di Giorgio Zanetti, d'Annunzio vuole realizzare una riscrittura del tempo e della percezione del tempo, così come nella *Città morta*. Ma mentre nel dramma dell'«Argolide sitibonda» si trattava di emancipare l'individuo dalle coordinare preesistenti per cadere nelle vorticose vertigini del *déjà vu*, nel *Sogno* il tempo si immobilizza e diventa parte sostanziale, ma non visibile, né percepibile, del «disordine patologico» di Isabella. E si tratta, prima di tutto, del silenzio (sospensione temporale) della visione, che d'Annunzio ritrova, così come lo aveva rielaborato per il «sogno malato» delle *Vergini delle rocce*, nel genere medievale della *Visio*.[12]
A tal proposito la critica ha già ricordato alcuni particolari rapporti tematici e intertestuali col mondo medievale (filtri principali: Bédier, Jeanroy e Paris) a cui va aggiunto il nome di Arturo Graf con *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* (presente nella Biblioteca del Vittoriale nell'edizione Torino, Ermanno Loescher, 1892 – volume I). Graf parla in abbondanza dei «luoghi di beatitudine» e dell'immaginazione che ne scaturisce; riprende da vicino la «divina foresta spessa e

---

11 Molto del panteismo vegetale ha consonanze con quelle che saranno le icone metamorfiche di *Alcyone*. Ha scritto Gibellini che «la regressione nel vegetale, che diviene esemplare nel mascheramento di Isabella, anima le continue *corrispondences* tra colori floreali e tinte affettive, fra paesaggio naturale e umana interiorità, prefigurando le metamorfosi alcionie»; cfr. P. Gibellini, *Per i due «sogni»*, in Id., *Dal gesto al segno*, p. 106. Non si può dar conto della bibliografia sul paesaggio dannunziano, ricordo soltanto le indagini puntuali sulla scrittura del verde, tra romanticismo e decadentismo, di G. Venturi, *Le «Vergini delle rocce» e un «topos» classicistico: la distruzione del giardino come Eden*, in «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, pp. 197-214. Sul ruolo del paesaggio nella scrittura dannunziana cfr. *Natura e arte nel paesaggio dannunziano. Atti del II convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, 29-30 novembre 1980, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1982.

12 Al genere vanno associati i problemi della «visio dei» così come quelli della «visio in tenebra» che hanno avuto così ampia trattazione negli abbecedari del mistico nel Medioevo. Ha parole acutissime, in proposito, Werner Beierwaltes, *Platonismus im Christentum*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1998. Questi aspetti permettono di capire più a fondo la grande ripresa di temi medievali tra romanticismo e decadenza, fra cui il fondamentale richiamo all'ordine del silenzio cosmico e creaturale.

viva» dantesca e gli «infiniti alberi d'ogni specie, che dovevano empiere il giardino dell'Eden». E anche Graf, come altri filologi ed esploratori dell'universo medievale letti e conosciuti da d'Annunzio, seguendo un filo d'Arianna che lo lega saldamente al teatro di Maeterlinck, discute del «pays de faërie», «spesso descritto nei romanzi francesi».[13] Sono questi i «regni dell'Oltre» vissuti e rivissuti nel penetrante «sentimento di una bellezza misteriosa e quasi sensibile» – così d'Annunzio in una lettera del 23 ottobre 1895 a Vincenzo Morello – grazie alla «follia» che «come la morte, anzi più della morte, eleva la creatura umana allo stato di mistero assoluto».
Si tratta di una simbolica tra onirico, irrazionale e mondo medievale di cui scriveva, dai banchi della psicologia sperimentale italiana, anche Sante de Sanctis nei suoi studi sul «sogno».[14] A parlare sono sia la follia sia la predisposizione al superamento del sé in virtù di una sensibilità iperacuita (condizione che in parte è anche misticismo. Ciò che si vede in certe foto dell'*Iconographie* di Charcot).
A sostegno della validità scientifica del processo patologico inscenato da d'Annunzio si mosse uno psicologo italiano dell'epoca, Scipio Sighele, il quale, a proposito della rappresentazione dei sintomi della demenza, ha scritto che «è scientificamente corretto il far dipendere la malattia mentale della protagonista dalla causa atroce e tristissima che aveva gettato la sua anima dall'apogeo della felicità nell'abisso del dolore e del terrore».[15]
La follia è originata da una pluralità di fattori, in parte esterni, in parte legati a un eccesso di moto interiore in cui le passioni non sono più governabili a causa di un evento irrimediabile. Anche Enrico Morselli, nei suoi lavori sulla psicologia del femminile, metteva l'accento sul fatto che nelle donne il matrimonio e, più in generale, certi tipi di rapporto interpersonale col sesso maschile favoriscono e incrementano la predisposizione alla malattia mentale.[16] Tutti temi già dibattuti nelle scuole psicologiche francesi, in particolare da Jacques-Joseph Moreau de Tours che, nelle *Études psychique sur la folie*, indicava la follia come lo «stato prodotto dalla sospensione o dall'annientamento dell'io umano». Sempre Moreau de Tours in uno scritto del 1859, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des nécropathies sur le dynamisme intellectuel*, scriveva che «nel campo mentale come nel campo psichico, la malattia nasce dall'esagerazione dello stato fisiologico, esagerazione che l'individuo non è in grado di impedire, perché

---

13 Cito da A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a cura di C. Allasia e W. Meliga, introduzione di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2002.
14 Cfr. G. Cimino, G. P. Lombardo (a cura di), *Sante De Sanctis tra psicologia generale e psicologia applicata*, Milano, Franco Angeli, 2004 (in particolare il capitolo di Cimino, *L'impostazione epistemologica e la teoria psicologica di De Sanctis*, pp. 19-60). Come indicato da Cimino, De Sanctis, dal 1896 al 1934, pubblica più di venti lavori sul tema del sogno. Egli considerava principalmente gli stati onirici come il risultato prossimo di una «coscienza onirica», ma non sottovalutava affatto le influenze del fisiologico in proposito. Per molto tempo, sulla scorta di Charcot, De Sancrtis si dedicò allo studio dei rapporti fra sogni e malattie mentali.
15 Cfr. S. Sighele, *L'opera di Gabriele D'Annunzio davanti alla psichiatria*, in Id., *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906, p. 67. Per questioni storico-scientifiche sull'opera e le metodologie di Sighele (attento anche ai fenomeni psicologici della massa – che torneranno nel d'Annunzio della *Gloria*) cfr. D. Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
16 Morselli aggiunge che «anche la vedovanza sembra accrescere la predisposizione alla pazzia»; Cfr. E. Morselli, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali*, Milano, Vallardi, 1885, p. 52.

essa dipende dalle condizioni particolari del suo sistema nervoso».[17]
Nel caso del *Sogno* abbiamo due elementi esterni che concorrono al titolo di causa: l'uccisione dell'amante, quindi la separazione da un soggetto con il quale vige un rapporto erotico-affettivo, e l'impatto drammatico di un contatto con la morte di durata eccessiva: «egli aveva chiuso gli occhi nella felicità, sul mio petto, e non li ha più riaperti. Io, io li ho riaperti per vederlo boccheggiare». Isabella subisce, attraverso la visione *fisica* (nei processi della semantica percettiva) della morte dell'amato, della «più vuota delle immagini» per ricordare un bel libro di Giorgio Pigafetta, una trasformazione sia psicologica sia ontologica:

> la sua bocca mi versava tutto il sangue del suo cuore, ardente e puro come la fiamma, che mi soffocava – prosegue Isabella – e i miei capelli n'erano intrisi; e tutto il mio petto n'era inondato; e tutta quanta io ero immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare (p. 44).

Il crescendo della compenetrazione fra il proprio corpo e i segni della morte dell'uomo determinano, per primi, lo svilupparsi della malattia. L'espressione della sua alterazione mentale, ossia la cancellazione del sé e l'identificazione con la natura, ha origine qui, dall'immersione nei segni della morte, in ragione di un trauma fisico, materiale, in cui corpo, sensi e immagini mentali giocano un ruolo essenziale.
La tassonomia dei gesti, come si diceva, rispecchia in profondità il teatro dei nervi da cui d'Annunzio attinge a piene mani: così il «breve riso infantile» (Charcot insisteva sulle oscillazioni fra «attenzioni e delicatezze» e desideri sconvolgenti)[18] che passa istantaneamente a un'«espressione di frenetico terrore»; e le «mani» con cui «si tocca la fronte […] penosamente» e che «sfiorano di nuovo le tempie, le gote, le labbra smarritamente»; le «braccia verso il sole»; tutti le intensità dello sguardo e degli occhi; ecc. sembrano precise didascalie dell'*Iconographie* più volte ricordata. Immagini molto simili ritornano anche nei momenti della degenerazione dell'archeologo della *Città morta*.
Lo scrittore introduce nel testo anche il parere specifico di un medico (ricordo che la figura del medico, secondo d'Annunzio, è pressoché inutile, nella finzione letteraria, per la guarigione; lo si vedrà in particolare nel *Solus ad solam*)[19] il quale è convinto che nulla di «donna Isabella» sia davvero perduto e che sia quindi ancora possibile un risanamento:

> forse nulla è distrutto il lei e nulla è difformato. Non vi sembra che in certi istanti – dice il dottore rivolgendosi alla vecchia custode Teodata – emani da lei quasi lo splendore di una trasfigurazione? (p. 16)

> sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi (ivi).

---

17 Sull'opera di Moreau de Tours (noto soprattutto per i suoi studi sugli effetti della droga) cfr. A. Jefferson, *Genius in France and idea and its uses*, Oxford, Princeton University Press, 2015.
18 Cfr. G. Mattioli e F. Scalzone (a cura di),*Attualità dell'isteria. Malattia desueta o posizione originaria?*, Milano, Franco Angelo, 2002.
19 Qualche indicazione, da una prospettiva generale, si trova in B. Montagni, *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le lettere, 1999.

E «trasfigurazione» è una parola chiave con riferimento agli effetti della demenza di Isabella. La follia è lo specchio di una nuova realtà[20] in cui la protagonista e l'amato continuano a vivere, al di là del tempo (la *Visio*), senza essere soggetti alle leggi del divenire. Così l'imperituro rapporto fra i due, oltre a vestire abiti misterici, persino occulti ed esoterici, abbraccia la sfera del religioso, attraverso il gesto del sacrificio e del vóto.[21]

Il vero e proprio dramma «naturista» (l'azione), nell'Atto unico in cui è costruito, inizia a svilupparsi attorno alle forme simboliche della follia di Isabella quando questa ritorna da una cavalcata e «appare su la soglia – il confine di cui sopra si è parlato – […], in una delicata veste verde, avanzandosi con un passo quasi furtivo, sorridendo d'un sorriso tenue e inestinguibile». Da qui in avanti il linguaggio del simbolo è il medesimo di quello della follia. L'alterazione delle categorie sensoriali determina una nuova visione della realtà, una nuova collocazione del soggetto nell'orizzonte sensibile. La demenza predispone il soggetto a una metamorfosi «arborea». Per ricordare un campione: un primo significante simbolico nei discorsi di Isabella è una farfalla bianca.[22] La Demente, rivolgendosi al dottore, chiede:

> l'avete veduta, è vero? L'avete veduta passare e ripassare su la mia fronte? Io la sentivo, nel sonno, passare e ripassare, la farfalla bianca. […] Ah, se avessi avuto tra le mani un velo, per prenderla! È fuggita, è sparita, nel sole … […] è come se fosse andata via di qui … mi manca, qui; mi manca, qui … vedete […] Sognavo d'essere un fiore sull'acqua» (p. 20).

Tutto ciò che Isabella percepisce (vede, tocca, sente) muta e la risultante del senso si trasfigura in elemento concreto della natura animale o vegetale.[23] Un'immagine simile

---

20 La «realtà», scrive Remo Bodei discutendo delle varie forme in cui va districandosi l'irrazionale, «rappresenta il fascio di linee prospettiche convergenti che inquadrano le costruzioni mentali, affettive e percettive»; cfr. R. Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Roma-Bari, Laterza, 2000. Un punto di riferimento teorico resta sempre il classico lavoro di M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, (1961), Milano, BUR, 2011.

21 La religiosità in d'Annunzio ha, prima di tutto, il significato d'una sopravvivenza dell'ancestrale, di un rapporto fra l'uomo e il sacro che continua a vivere nella gestualità del rito e del mistero. Sul tema, ampiamente studiato, qualche notizia storiografica proviene da C. Ferrari, *D'Annunzio e la fede*, Roma, Pinto, 1959; G. Pecci, *D'Annunzio e il mistero*, Milano, Pan, 1969 e R. M. Levante, *D'Annunzio l'uomo del Vittoriale*, Colledara, Andromeda editrice, 1996. Importanti sono i vari articoli dedicati al tema pubblicati in «Quaderni del Vittoriale», 32, 1982. Cfr. inoltre il capitolo *D'Annunzio e la religione*, in E. N. Girardi, *Letteratura italiana e religione*, Milano, Jaca Book, 2008. In una lettera indirizzata all'amico Maroni, datata 25 marzo 1937, d'Annunzio riassume quello che è stato il suo percorso religioso: «In uno dei miei libri io mi dicevo 'mistico senza Dio', ma col passar degli anni mi sono riconosciuto – pur contro la lucidità del mio cervello – sempre più inclinato a un misticismo visionario e più segretamente trepido al soffio del Soprannaturale»; cfr. F. Di Tizio (a cura di), *La santa fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito D'Annunzio-Maroni*, Pescara, Ianieri, 2009. Sulla presenza di riferimenti biblici (assai numerosi) nel *corpus* testuale dannunziano un primo approccio utile e ben documentato (si parte dalla biblioteca biblica conservata al Vittoriale) è quella di R. Bertazzoli, *Le citazioni bibliche nell'opera di d'Annunzio*, in P. Gibellini, N. Di Nino (a cura di) *La Bibbia nella letteratura italiana*. *II. L'età contemporanea*, , Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 17-42.

22 Il motivo simbolico (e così il suo codice figurativo, assai connotato in epoca rinascimentale, come ci ricorda Edgar Wind) della farfalla è ricorrente nell'opera di d'Annunzio. Il caso più noto è quello di Ippolita Sanzio, nel *Trionfo della morte*, che trafigge con uno spillo una farfalla per poi appuntarsela fra i capelli. L'evento, nel romanzo, ha un significato preciso: l'uccisione della farfalla significa la supremazia della donna-fatale, la Nemica, nei confronti dell'eroe che ne subisce ammutolito il gesto. Nel *Sogno* la farfalla assume invece un significato diverso, più profondo, e meno 'decadente', ricavato dalla tradizione antica che vedeva nel piccolo animale un'epifania della rigenerazione. Senza dimenticare che farfalla in greco antico si traduce con *psyché* che significa anche anima: nel *Sogno* Isabella pare proprio aver smarrito se stessa nell'atto invano di ricercare la propria anima.

23 Nel simbolismo dannunziano, come ben noto, effetto e significato dei colori della natura sono fondamentali. La scena teatrale, come già suggeriva Wagner, permette al poeta di aggiungere alla semplice descrizione verbale la vera e propria messa in scena della semantica del cromatico. Nel caso del *Sogno d'un mattino di primavera* è fondamentale,

si trova nell'*Innocente* quando gli occhi della protagonista Giuliana «parevano […] aver assunto un limpido color vegetale dalla contemplazione assidua delle cose verdi».[24]
La patologia mentale ha trasformato Isabella, l'ha resa parte del cosmo, privandola della propria individualità psicologica. Come si ricordava, è la gestualità della demente a conformarsi in prima istanza a tale duplice ordine programmatico: Isabella passa dai dolci e struggenti movimenti con i quali insegue la farfalla bianca o accosta le dita alle labbra, chiedendo silenzio e attenzione per i suoni delle creature circostanti, al «frenetico terrore» mentre «indietreggia, strappandosi dalle mani i fili d'erba che la fasciano, guardandosi le mani nude, guardandosi e toccandosi per il corpo come se di nuovo si sentisse macchiata. La demenza la travolgeva».
Il compromesso del corpo (e le tanto amate «mani» di cui non si contano gli effetti simbolici, tra sensualità e perversione),[25] con le peculiarità percettive e le facoltà di esprimere fisicamente certi significati, funge da nucleo della metamorfosi arborea di Isabella.[26]
L'intero *Sogno* è così plasmato su due metamorfosi: da una parte il venir meno del *principium individuationis* e dall'altra la Natura che oscilla dalla forma ordinata e artificiale, apollinea del giardino agli aspetti dionisiaci del bosco selvaggio. L'esito inarrestabile è l'oblio, la dissoluzione dell'oggettività e della particolarità di singoli elementi all'interno della totalità.

> Dall'ombra del voltone, vestita di gramaglia, in atto d'inseguire perdutamente qualcuno che la sfugga, pallida, anelante, con gli occhi allucinati. (p. 10)[27]

Si tratta di un frammento in cui è descritta, nella scena seconda del primo atto della *Fiaccola sotto il moggio*, la follia di un'altra demente dannunziana, Gigliola.
Sempre nelle dinamiche genetiche del degenerativo, in questo caso, nel cuore del dramma dannunziano «antropologico» per antonomasia,[28] la malattia della

---

oltre al rosso, il verde della veste di Isabella (il rosse del sangue, il verde della natura). Su questi aspetti del teatro di d'Annunzio cfr. K. L. Angioletti, *Il poeta a teatro. Gabriele d'Annunzio e la riforma della scena drammatica*, Milano, CUEM, 2010.
24 G. d'Annunzio, *L'Innocente*, a cura di M. R. Giacon, Milano, Mondadori, 1996, p. 56.
25 Dalla bibliografia assai ricca sul tema (anche in ambito teatrale; basti pensare alla centralità delle mani nella *Gioconda*) cfr. almeno C. Marazzini, *Le mani, lo specchio, la «Tentation de Saint-Antoine»*, in «Sigma», IX, 1976, pp. 267-287.
26 Il poeta e critico teatrale Giovanni Pozza, recensendo l'opera, indicava come la bravura della Duse rendesse comprensibile, attraverso mimica e gestualità, i significati nascosti del dramma: «Essa seppe essere ora semplice e lirica, con passaggi squisiti dal delirio alla ragione, dal sorriso obblioso all'angoscia della visione di Sangue, ad ogni tratto, improvvisamente, ritornante al suo pensiero. Così rispondente fu ogni suo atto, ogni sua intonazione al pensiero e alla parola del poeta che il personaggio da questo creato apparve evidentissimo anche a chi non comprendeva una sillaba del discorso»: G. Pozza, *"Il Sogno d'un mattino di primavera" di G. D'Annunzio a Parigi*, in «Il Corriere della Sera», 16-17 giugno 1897, p. 99.
27 G. d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, in Id., *Tragedie sogni e misteri*, Vol. I, pp. 905-1023; ma cfr. anche l'edizione a cura di M. M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1995, da cui cito tra parentesi il numero di pagine.
28 Molti dati e molte fonti già note sono riprese e, in parte, rielaborate da Annamaria Andreoli nel volume mondadoriano (2013) del teatro. Nonostante l'indubbio valore documentario del commento, credo che nel complesso la curatrice abbia declinato troppo poco (o quasi per nulla) molti elementi intrinseci al tessuto testuale (soprattutto il raffronto con l'«antico», con Maeterlinck e con la psicologia sperimentale). Anche il riferimento all'*Elektra* di Hofmannstal pare più evocativo che inficiato nella costruzione di un discorso critico, specie laddove la studiosa parla, esagerando non poco, a proposito di Hofmannstal come di un autore «quanto mai affine a d'Annunzio» (pp. 1299 ss.).

protagonista è dovuta a una sorta di ossessiva volontà di vendetta. È l'ira che spinge l'eroina all'incessante ricerca dell'assassino della madre. Il personaggio di Gigliola è modellato sull'esempio della mitica Elettra, ed è così che il drammaturgo riesce a dar vita a una «creatura fortemente vertebrata».[29] A differenza della demente del primo *Sogno*, Gigliola non conosce metamorfosi di tipo panteistico. E di fatto d'Annunzio non prospetta, nel nuovo soggetto, la possibilità di una guarigione che consisterebbe nel

> vivere
> in pace, e avere gioia
> da un fil d'erba che trema
> sul davanzale al soffio
> che viene non si sa
> di dove
> non si sa di dove! Si può vivere
> in pace e avere gioia
> dalla piuma che cade,
> dal volo di una rondine. (p. 14)

Gigliola è destinata a perdersi psichicamente, a non ritrovare l'unità interiore, poiché l'evento luttuoso non l'ha costretta alla paradossale rigenerazione cui la follia può dare accesso. Se nel primo *Sogno*, così come nella *Città morta*, una funzione mitica primaria costruiva un sistema di relazioni (tra intuizione del tempo; ri-semantizzazione dei sensi; nuove geometrie del senso e dell'orizzonte percettivo; ecc.) qui la caduta nei meandri della «vertige» inarrestabile non ha fine, né salvezza. La protagonista della *Fiaccola* porta in sé l'assillo della vendetta (molti dati tematici sono l'esito di una riscrittura di motivi classici, tra Eschilo e Sofocle) ed è in preda all'ira. E tale passione è figurata col medesimo *pathos* della *pazzia*. Fintanto che pare di sentire l'eco dei cieli vuoti entro cui vola la Medea senechiana.
La malattia mentale pone Gigliola in relazione all'Ombra del padre ucciso mentre porta all'acme un sentimento irredimibile di tedio del vivere quotidiano: «i giorni / sono eguali, e si vive»; e, sempre fra le pieghe di una *ennui* esasperata, a proposito del fratello Simonetto, la protagonista afferma: «è ancora nel suo letto / con la fronte voltata verso il muro. / È sempre stanco, e pieno di terrore. / Ma vive».
Le torture psicologiche di cui è vittima convergono in un unico approdo finale: la morte. La moderna eroina, in preda all'ossessione: «Va per la casa, per le cento stanze /

Molto importanti, invece, i riferimenti alla cultura antropologica a cui d'Annunzio si affida nell'articolazione del dramma, specie per il corredo simbolistico.
29 «La tragedia si svolge negli Abruzzi, nel paese dei Marsi; ma il turbine abbatte una vecchia casata magnatizia non una famiglia di pastori»; e aggiunge d'Annunzio, con riferimento all'altra tragedia abruzzese *La figlia di Iorio*: «per la prima volta rispetto le tre unità. L'azione si svolge in una sola stanza dal mezzogiorno alla sera». La lettera, indirizzata da d'Annunzio a Ferdinando Martini, si legge nello studio di P. Pinagli, *Tibaldo e Bertrando*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno di studi dannunziani, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1987, p. 10. Annunciata pubblicamente per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 23 dicembre 1904, *La fiaccola* venne rappresentata (e pubblicata da Treves) l'anno seguente. Nell'intervista al giornale milanese, d'Annunzio dichiara che «la tragica storia precipiterà verso la catastrofe, come, per esempio, nell'Elettra di Sofocle; e vi sarà un'anima di Elettra nella *Fiaccola sotto il moggio*, un'anima furibonda di vergine vendicatrice». L'intervista è riportata da I. Ciani, *Dalla fiamma alla serpe (Sulla genesi della «Fiaccola sotto il moggio»)*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno, pp. 9-10.

[…] / e cerca cerca cerca e mai non trova». Con chiarezza Marilena Giammarco precisa l'oggetto di questa ricerca continua e folle della protagonista, ossia la verità.[30] La pazzia, nata dall'ira e dallo spirito di vendetta, confluisce ancora una volta in un gesto simbolico, in un atto fisico che si avvolge d'un velo di sacralità: il suicidio finale. Ma torniamo per un poco all'immagine della donna che, sola, vaga per la casa (quasi a preludio della madre di Gonzalo Pirobutirro) in preda ad allucinazioni vuote. Si tratta, né più né meno di uno stato sonnambolico (ben diviso tra il canovaccio shakespeariano e il mondo psicopatologico). Da Francesco Guidi (il grande magnetizzatore italiano) ad Armand-Jacques de Chastenet e oltre non si contano i testi e le messe in scena di situazioni ipnotiche, districate fra magnetismo e mesmerismo. I veri e propri spettacoli di «teatralizzazione dei nervi» costituirono un bacino inesauribile per tutta la grande cultura letteraria tardo ottocentesca (ma già da prima gli interessi erano vivi; persino Manzoni organizzò nella sua dimora milanese sedute mesmeriche) offrendo nuove sintassi del corpo (malato) e così della parola. È assai probabile, e per alcuni particolari certo, che questo universo culturale d'Annunzio lo abbia vissuto da vicino soprattutto nel periodo napoletano,[31] specie attraverso la frequentazione di salotti borghesi in compagnia di Matilde Serao, attentissima, come noto, promotrice di ogni spettacolo dell'occulto. E non importa, come ci ricorda Nino Regard, che d'Annunzio abbia partecipato alle sedute spiritiche presenziate da Lombroso in persona; è certo il suo interesse per il fenomeno (ampiamente documentato da numerosi carteggi – ricordo solo quello con Nella Doria Cambon – e da un'ampia biblioteca esoterica conservata al Vittoriale) così come si può già dedurre dal sonnambolico passeggiare sotto la luna di Andrea Sperelli (su questo e altri passi si è soffermato Mario Giannantoni in uno studio dedicato alla *Medicina nell'opera di Gabriele d'Annunzio*).
Tali aspetti mettono in chiaro che la sperimentazione teatrale dannunziana tiene unite in un unico insieme le sfere del mito, del patologico, dell'occulto e dell'esoterico; e spesso la parabola del tragico s'innesta sulle patologie dei nervi (sia nelle cause, sia negli effetti).
Nell'intreccio della *Fiaccola*, oltre a Gigliola, c'è un altro personaggio femminile vicino al mondo della follia: la zia Giovanna (che non compare mai sulla scena, ma è sempre solo evocata). Il riferimento all'anziana donna si legge attraverso una battuta di Gigliola:

> Ho la pazzia negli occhi.
> Me l'ha data in contagio
> quella povera zia Giovanna, forse;
> che lassù, che lassù nella prigione
> urla e nessuno l'ode (p. 12).[32]

30 «L'istanza drammatica di Gigliola non è dunque tanto il desiderio di vendetta, quanto la spinta ossessiva nella sua tensione alla verità», una verità ben particolare, quella dell'Ombra, dell'assoluto, della morte; cfr. M. Giammarco, *Verso la riscrittura del tragico: La fiaccola sotto il moggio*, in Ead., *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, p. 162.
31 Sulla parentesi napoletana di d'Annunzio cfr. A. R. Pupino (a cura di), *D'Annunzio a Napoli*, Napoli, Liguori, 2005.
32 Il 'forse' pronunciato da Gigliola innesca una serie di questioni. Innanzitutto riduce credibilità e certezza del dato sul quale la protagonista sta riflettendo, ossia sull'ereditarietà della follia e dell'idea che sia la morte della madre la sola causa della degenerazione. Sembra che d'Annunzio non abbia problemi ad accogliere entrambe le teorie sull'origine della malattia psicologica di Gigliola. Fra le varie tesi a proposito dell'ereditarietà dell'alienazione mentale va ricordata

In un forte intreccio di instabilità ereditarie e predisposizioni psicologiche, la zia demente è simbolo del disfacimento della famiglia e di un'intera stirpe. Il riferimento agli occhi non può che rimandarci ancora una volta ai meandri della semantica sonnambolica. Clara Gallini ha specificato a fondo il potere della vista nelle pratiche mesmeriche e ipnotiche e ha parlato di un «teatro delle "allucinazioni"» che va dritto verso poteri di suggestione e chiaroveggenza.[33] Da una prospettiva letteraria d'Annunzio ha trovato molte immagini e approfondimenti sul tema – per fare solo due esempi – sia dalle opere di Bourget che dal frizzante *Spirite* di Gautier (1866). Occorre a questo punto menzionare anche la proverbiale sentenza dell'astronomo Camille Flammarion (ben noto anche al Pascoli), pronunciata nel 1869 al funerale del principe dell'esoterismo, Allan Kardec, sullo statuto «scientifico» dello spiritismo, da considerarsi una sorta di manifesto per i letterati che si accingevano a tematizzare in Europa questi motivi. Ricordo anche che a occuparsi di spiritismo e di fenomeni medianici, oltre ai già citati Morselli e Janet, vi furono lo scienziato Claire Loewenfeld, Théodore Flournoy e il medico francese Charles Robert Richet. Quest'ultimo fu autore di due romanzi, pubblicati con lo pseudonimo Charles Epheyer, che affrontano i motivi principali del magnetismo e dello sdoppiamento della personalità: *Possession* del 1887 e *Soeur Marthe* del 1889, entrambi apparsi sulle pagine della «Revue des deux Mondes». La rivista francese aveva, per lo meno sino al periodo della direzione di Boloz (poi passerà a Brunetière), lo specifico compito di divulgare le innovazioni scientifiche – o parascientifiche – coeve (d'Annunzio ne fu un attento lettore e questo dice molto su fonti e riprese di grandi temi).[34]
Il passo della *Fiaccola* in cui è descritta la figura della zia demente ha un legame intertestuale, ancor prima che con la zia Gioconda del *Trionfo della morte* richiamata dall'Andreoli, con l'evocazione di Donna Aldoina nelle *Vergini delle rocce*:

> Io vedevo nella mia immaginazione la vecchia principessa demente seduta nell'ombra di una stanza remota, e uno de' suoi figli chino verso di lei, con le mani imprigionate nelle mani materne. L'atto della lugubre fascinatrice mi sembrava fatale e inesorabile. Mi sembrava ch'ella dovesse

---

l'associazione al concetto di «déviation maladive de l'espèce» di cui parlava Augustin Morel. Altrettanto importante in relazione al 'forse' è il tema del dubbio. La follia provoca incertezza, sovverte totalmente i dati concreti ed è il solo processo conoscitivo che permette di raggiungere l'ignoto. Ed è proprio il romanzo dell'ignoto, il *Forse che sì forse che no*, a essere interamente giocato sugli schemi del dubbio. Ricordo soltanto che da Ribot a Binet gli studi sull'ereditarietà della degenerazione, che spesso fanno leva sulla grammatica del dubbio, in ambito psicologico, hanno come fonte principale lo studio di Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de la maladie du système nerveux, avec l'application méthodique des lois de la procréation dans les conditions normales et morbides de leur manifestations*, pubblicato in due volumi nel 1847-1850.

33 Cfr. C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983.

34 Cfr. G. de Broglie, *Histoire politique de la Revue des deux mondes (1829 - 1979)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1979. Sulle stesse pagine della rivista comparve, nel 1880, di Richet l'importante studio *Les démoniaques d'aujourd'hui*. Oltre a riflessioni scientifiche, a riferimenti diretti a esperimenti e casi clinici, non mancano rinvii a pagine di romanzi contemporanei, da Feuillet a Flaubert, dai De Goncourt a France. L'articolo parte dall'isteria, «parola [che] non è stata spesso pronunciata, in questa sede. I romanzieri, e in particolare quelli che si dicono naturalisti, non hanno mancato di contribuire a diffondere la dottrina dell'isteria erotica. Tale dottrina è lungi dall'essere esatta. […] Si tratta di una malattia nervosa non più lubrica di quanto lo siano le altre e, nonostante il terrore che ispira a certe persone la cui istruzione presenta grosse lacune, possiamo affermare senz'altro che questo terrore non è affatto giustificato». Il testo di Richet si legge in traduzione in S. Ferrari, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea Editrice, 1987, pp. 133-161.

> inconsciamente attrarre nella sua follìa tutte le creature del suo sangue, l'una dopo l'altra, e che nessuna di loro potesse sottrarsi alla volontà cieca e crudele. Simile a una Erinni familiare, ella presiedeva alla dissoluzione della sua progenie (p. 67).[35]

Il rapporto che nel romanzo la demente Aldoina, «pallida» e «enorme», istituisce col luogo, con lo spazio circostante, è molto forte, tanto da essere definita «la vera custode dell'abitazione oscura». Ecco un esempio diretto degli spazi della follia: la figura assente della vecchia evoca il simbolo della morte e trasferisce la follia a tutte le dimensioni della realtà. E c'è di più, una vera e propria trasposizione ontologica dal sapore degenerativo: «il povero infermo pericolante su l'orlo dell'abisso» Antonello dice di Aldoina che «certi giorni tutta la casa è piena di lei», si respira la sua «follia». E non è la prima volta che d'Annunzio materializza la follia rendendola percepibile: quasi a significare che essa possiede una propria vita, una propria estensione molto difficile da penetrare quanto da abbandonare (in un denso legame osmotico fra ontologico e patologico).
L'immagine della «demente» condiziona così il *pathos* della dimensione simbolica dell'occulto, del senso nascosto e pericoloso, di qualcosa capace di penetrare nell'intimo, negli specchi dell'interiore, e orienta verso la soglia della morte, non senza passare, però, attraverso un processo di trasformazione che fa presagire e intuire i segreti dell'ignoto. Infatti l'aura funebre che l'immagine della pazza emana si trasmette anche al giardino entro il quale si svolge gran parte della vicenda del romanzo.
Sempre a proposito del tema paesaggio-follia nel *Sogno d'un mattino di Primavera* v'è un passo che lega la descrizione del bosco selvaggio, con il suo intrico vegetale e la sua radura consacrata a un Eros terribile e sgomento, al giardino-labirinto della villa Pisani di Strà descritto nel *Fuoco*.[36] Qui Foscarina, protagonista femminile del romanzo lagunare, è vittima dello spietato gioco dell'amante Stelio Èffrena, per il quale penetrare nel luogo-simbolico del labirinto è come calarsi nel groviglio di impulsi interiori in conflitto fra loro. Il nucleo centrale risiede nel processo del divenire della metamorfosi, della «trasfigurazione» che Èffrena realizza «in una di quelle forme ancípiti tra bestiale e divino, in uno di quei genii agresti la cui gola era gonfia delle glandule stesse che pendono dal collo delle capre». Il bestiale e il degenerato che si assommano in uno stesso cortocircuito del degenerativo. Èffrena pretende, nel perpetuo indice volontaristico dei protagonisti dannunziani, «una creatura che somigliasse, un petto fresco a cui egli potesse comunicare le sue risa, due gambe veloci, due braccia pronte alla lotta, una preda da ghermire, una verginità da sforzare, una violenza da

35 Il testo di riferimento (da cui indico le pagine) è G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, 2 Voll., Milano, «Meridiani», Mondadori, 1988-1989, Vol. II, pp. 1-193. Molte preziose indicazioni sulle figure femminili (degenerate) nei romanzi dannunziani si trovano in G. Baldi, *Le ambiguità della «decadenza». D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008 e in A. R. Pupino, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno, 2002.
36 L'intera struttura del romanzo sembra costituirsi come un labirinto. Non c'è trama, né c'è traccia di nessi consecutivi, tutto è privo di un apparente ordine strutturale. Si è detto apparente proprio perché esiste un ritmo interno alla narrazione, un fluido musicale che p e r v a d e tutti i tasselli del grande mosaico. L'immagine labirintica è già forte di un senso mitico, entro il quale l'eroe tesse la propria tela. Labirintica è la struttura del romanzo e labirintica è la vocazione all'assoluto: la momentanea instabilità del percepire è l'unico modo per raggiungere la totalità, il senso profondo dell'ignoto; ciò che è privo di significato fa segno all'ultrasensibile.

compiere».[37] La potenza metamorfica del soggetto maschile, a partire dai sensi, riduce Foscarina al «disordine dei suoi nervi esasperati». Dinanzi al gioco sadico, all'eros deviato e duplice del protagonista in cui rivive l'ebbrezza panica del mito, la donna abbandona i panni della *Nemica* per rivelare alcuni inequivocabili tratti nevrotici:

> non era più capace d'altri sforzi […] Sentiva venire l'accesso estremo della manía come si sente il turbine che s'approssima (p. 252).[38]

Se nel primo *Sogno* si trovava una molteplicità semantica di identità paesaggistiche contrapposte e isolate, nel *Fuoco* il labirinto (che racchiude le idee di «giardino dell'eros» – quasi a ricordare un sobrio giardino dei supplizi di Mirbeau – così come di un *hortus conclusus* pieno di evocatività musicali e obnubilanti), in quanto caos dello spazio, è una delle cause della follia. Il «disordine» da cui Foscarina è travolta è caos dei sensi, alterazione di spazio e tempo. Elementi che fanno parte di un più vasto progetto dannunziano (dalla *Città morta* al *Fuoco*) in cui la poetica dello spazio va oltre le geometrie del paesaggio dell'anima di Amiel e della tradizione romantica: i luoghi diventano malati, patologici. Non si tratta soltanto di una malattia della rovina, del crollo e del vacuo, bensì di un intrecciarsi inarrestabile tra specificità mnemoniche del luogo e iridescenze del senso vertiginoso, di un possesso, attraverso il corpo, totale di tutte le coordinate (entro e fuori). Fra le numerose fonti letterarie è possibile ricordare il sintomatismo nevrotico e degenerato di uno spazio chiuso (una villa) in *Sensations et Souvenirs* di Jean Lorrain (1895).[39]
Nel percorso attraverso le immagini della demenza facciamo ora un salto in avanti, nel momento in cui il poeta dedica un'opera, per altro di datazione incerta, alle giornate drammatiche vissute fra il settembre e l'ottobre 1908: il *Solus ad solam.* Considerato una specie di diario segreto (è stato sottolineato dalla critica il grado di falsità psicologica, specialmente per quanto concerne il legame amoroso di d'Annunzio per la folle) il *Solus* non è semplicemente la cronaca della follia dell'amante Giuseppina

---

37 Tale desiderio non è però rivolto a Foscarina, bensì alla giovane Donatella Arvale. L'intero passo del labirinto, rispondendo a duplicità e bivalenza del significato del luogo, è costruito sulla negazione e sulla tortura della donna presente (Foscarina) a causa del desiderio della donna assente (Donatella). Il sadismo di Effrena è dettato da tale desiderio di scambio. La Foscarina soffre la situazione rendendosi conto della volontà dell'amato: «Più lucidamente conobbe il suo errore e la crudeltà della vita che poneva là, nel luogo dov'ella pativa, la figura dell'altra. […] Tutto si confuse nel suo spirito; e il suo pensiero non riescì a porre un intervallo tra la realtà e quell'immagine. L'altra si sovrapponeva a lei, la oppresse, la soppresse». Cfr. E. Giachery, *Il «Fuoco» e l'episodio del labirinto* in Id., *Verga e d'Annunzio: ritorno a Itaca*, Roma, Studium, 1991, pp. 226-239.
38 Per la citazioni cfr. G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di F. Caburlotto, Milano, BUR, 2009 (ma cfr. anche tutto il commento al romanzo nell'edizione mondadoriana, 1989, a cura di Niva Lorenzini). Nonostante le convulsioni dell'attrice, il romanzo lagunare non tematizza né follia né nevrosi. Occorre però ricordare il passo in cui Foscarina manifesta a Stelio il desiderio e la necessità di stare da sola recandosi in un suo «rifugio» presso la Laguna. Quivi la «dolorosa» si trova vicino alle «isole della Follia, San Clemente e San Servilio», luoghi presso i quali sente «grida fioche come di naufraghi perduti nella bonaccia […] un canto di voci femminili, che pareva escire da rotti petti, da gole fendute come fragili canne, simile a quei suoni che si svegliano». Il riferimento è alle grida delle «pazze» rinchiuse nel manicomio femminile di San Clemente a Venezia, inaugurato il 1° luglio 1873 e diretto inizialmente dal medico Cesare Vigna. Cfr. M. Fiorani, *Bibliografia di storia della psichiatria italiana 1991-2010*, Firenze, FUP, 2010, p. 112. Il riferimento al manicomio veneziano è attestato anche nel *Taccuino VIII* datato 16 giugno 1896 ove si legge: «A destra, isolette lontane, perdute nel vapore – cinereo. San Clemente SanS alvo isole-ospedali di matti».
39 Così come possiamo tracciare una 'geografia della memoria' a partire, per esempio, dai *taccuini*, si può individuare una precisa geografia della follia, fra antiche stanze, vissute un tempo da spiriti eletti (o per lo meno creduti tali), e luoghi (artificiali) del sublime.

Mancini, ma un approfondimento, costantemente basato sull'ordine lirico della percezione della memoria: dalla teatralizzazione dunque alla liricizzazione.
Mai pubblicato in vita, il *Solus* appartiene già alle prose della cosiddetta area «notturna» ed è, per alcuni aspetti tematici, stilistici e strutturali, molto vicino alle prime *Faville* del «Corriere della Sera».[40] Il diario è, inoltre, uno dei nuclei genetici e avantestuali più importanti del *Forse che sì forse che no*, su cui tornerò più avanti.
Nel *Solus* lo squilibrio psicologico che colpisce la donna è causato dalla scoperta da parte del marito del suo tradimento con d'Annunzio. Dopo la caduta in disgrazia della Mancini i due amanti continuano a vedersi fino al 5 settembre del 1908, data dell'ultimo fugace incontro a Firenze, nella dimora clandestina di via Capponi. Il diario si apre con una sorta di dichiarazione di poetica, in linea con l'estetica della percezione e della visione:

> Scrivo per vedere chiaro in me e intorno a me. Sembra che il sole si sia oscurato e che la mia notte insonne continui senza fine (p. 61)

per poi proseguire sul tema della «seconda vista» che di lì a poco sarà elemento fondante del *Notturno*:

> Accendo una lampada perché io vegga, perché i tuoi cari occhi veggano quando si risveglieranno. Ti rimanga almeno la testimonianza del mio amore vigilante e fedele. Se tu sei senza riposo, io sono senza riposo. Non ho dato tregua neppure per un attimo al mio dolore irrequieto. (p. 61)

E infine, riferendosi al soggetto dell'analisi che il testo costituisce, Giuseppina Mancini, chiamata nel gioco amoroso «Amaranta», ecco di nuovo la registrazione plastica dell'essenza degenerativa:

> respiro la tua follìa: la mia anima è dilatata nel terrore come i tuoi occhi; guarda il buio, teme i fantasmi e le macchie. (p. 61)

Da qui in avanti il testo si organizza su tre livelli: 1) la ricerca dell'origine della follia di Giuseppina; 2) la descrizione dei sintomi della patologia; 3) il continuo intreccio fra un presente segnato dalla malattia e un passato di ricordi gestito dall'eros.
La morbosità erotica di quest'ultimo punto è essenziale per definire un altro aspetto delle fascinazioni decadenti e post-romantiche a cui d'Annunzio si sente particolarmente vicino: le continue e intermittenti memorie erotiche si contrappongono a un'attualità in cui il possesso corporale è impossibilitato dalla malattia di lei. Così la degenerazione riflette all'unisono un desiderio perverso e notturno e aggiunge un timbro oscuro alle forme della seduzione. Ecco un campione significativo: in data 8 settembre 1908 d'Annunzio annota:

> Ti trassi nella stanza verde che dà sul giardino murato, in quella stanza dove ti spogliavi e dove ti

40 Nei progetti di d'Annunzio il *Solus ad solam* non è sempre pensato come diario privato. In una lettera indirizzata a Treves del 1909 il poeta scrive: «Cercherò di darti prima del giorno funebre, almeno tre volumi, e altri, o due o tre, postumi. Tra i postumi ne ho uno che porta questo bel titolo Solus ad solam»; cfr. F. Roncoroni, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Solus ad solam*, Milano, Mondadori, 1979, p. 41.

> rivestivi nei grandi giorni del piacere. Cadesti su i cuscini. Ti presi fra le mie braccia. T'addormentasti sotto i miei baci leggeri. (p. 63)

Al passato, rievocato con sintassi franta e iterativa, tipica dell'ultimo d'Annunzio (e del d'Annunzio dei *Taccuini*), si contrappone un presente pieno di ricordi e speranze più o meno illusorie, tipici di una bellezza erotica medusea:

> fino alla morte vedrò quel tuo viso trascolorato, sentirò nel fondo dell'anima quella dolcezza del tuo sonno che interrompeva un travaglio così crudele. (p. 63)

Ma il teatro della malattia non pone in scena solo la demente. Ed ecco quindi d'Annunzio stesso, così come le sue metamorfosi letterarie, mettersi al centro del processo di guarigione, quasi fosse in possesso di facoltà sovrasensibili, capaci di azioni salvifiche:

> Speravo che la mia *volontà* divenisse *magnetica* e ti vincesse. Sentivo la forza di rimanere immobile per tutta la notte a sostenerti e a vegliarti . Nossun vóto mai – te lo giuro – fu più ardente di quel vóto pel tuo sonno[41]. (p. 63; corsivi miei)

D'Annunzio chiama direttamente in causa il processo magnetico: il magnetismo. Anche se fra Mesmer e Charcot trascorre circa un secolo, a quest'altezza cronologica, le idee del magnetismo, come si diceva, non sono affatto morte, anzi afferma Evelyne Pewzner che «tra il 1784 e il 1882, la pratica del magnetismo, in una forma o nell'altra, non si è mai interrotta».[42] Nel 1882 viene assegnata a Charcot la cattedra di neurologia al *Group hospitalier de la Pitié-Salpêtrière*, il più volte ricordato centro ospedaliero universitario di Parigi. Nelle sue ricerche furono fondamentali gli sviluppi riguardanti l'isteria e l'ipnosi e la loro diretta connessione. Alla prima iniziò a dedicarsi dal 1870, alla seconda negli ultimi anni della sua attività, dal 1880. Si avvicinò all'isteria «[poiché] probabilmente dietro quest'interesse c'è la curiosità di esplorare un nuovo campo, la noia della *routine* neurologica, con le sue malattie non curabili, che deformano, che alterano l'armonia del corpo umano».[43] Fautore della tesi psicogenetica, Charcot, dal 1870 in avanti, iniziò ad elaborare una tabella clinica

---

41 D'Annunzio non smentisce neppure in questa fase il ruolo fondamentale del soggetto maschile. L'unico in grado di porre rimedio al disastro psicologico della donna amata è il protagonista maschile. Uno degli esempi più significativi è la favilla *Dell'amore e della morte e del miracolo* in cui d'Annunzio racconta i «giorni indicibili di potenza e di miseria» durante i quali l'amante Alessandra di Rudinì vive la propria convalescenza dopo essere stata colpita da un tumore all'utero. L'evento è già ricordato nel *Solus.* Ricorre sempre una numerologia ben precisa: «da sei settimane veglio tutte le notti. Per la terza volta ho tenuto le mani della vittima mentre la sua anima si profondava nel buio». La protagonista non è vittima di una degenerazione mentale, ma alla stessa stregua la malattia la conduce verso l'ignoto: «ogni volta fui il testimonio d'una resurrezione. Ogni volta io vidi Euridice ritornare dal buio e dall'eternità con un sorriso più divino». Il merito della guarigione e quindi della rinascita, ancora secondo un preciso lessico mesmerico e magnetico, d'Annunzio lo attribuisce a se stesso: «Ho vinto», «con una miracolosa trasfusione di vita, io vinsi la morte»; in attesa di un'edizione critica e commentata, cfr. G. d'Annunzio, *Le faville del maglio,* a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1995, pp. 218-219.
42 É. Pewzner-Apeloig e Jean-François Braunstein, *Storia della psicologia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 123.
43 F. Simonetti, *Jean Martin Charcot*, in *Nel centenario di Jean-Martin Charcot*, Pavia, Jannelli & Zani, 1994, p. 22. Cfr. C. G. Goetz, Michel Bonduelle, Toby Gelfand, *Charcot. Constructing neurology*, New York-Oxford, Oxford Univeristy Press, 1995 e G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Torino, Marietti, 2008.

segnalando quattro fasi della crisi isterica. Per il dibattito internazionale fu importante l'identificazione di due categorie differenti di isterismo, quello «suggerito», provocato, e quello «naturale», patologico44. D'Annunzio, come abbiamo già potuto notare, si adoperò per mettere in scena entrambi i casi.
Nell'affresco della follia di Amaranta, in un *leitmotiv* di espedienti descrittivi, d'Annunzio non manca di chiamare in causa due medici che si occuparono del caso: Giovanni Nesti e l'alienista Eugenio Tanzi. Quest'ultimo, assieme allo psichiatra Morselli (molto attento, con Lombroso, anche ai casi di ipnotismo e sonnambulismo – basti ricordare gli scritti dedicati alle sedute spiritiche di Eusapia Paladino),[45] aveva contribuito non poco alla diffusione in Italia del concetto di «degenerazione»[46]. Il contributo dell'alienista sembra essere stato importante per la guarigione effettiva della «demente», ma nel resoconto dannunziano ha un carattere marginale (ritorna, come si è visto nel caso del primo *Sogno*, il tema dell'impotenza del medico).
Dal punto di vista prettamente lessicale (e retorico) si intravede (nel *Solus*, ma questo vale anche per la altre opere analizzate) una liricizzazione della follia, prima di tutto nella grammatica del delirio (ricca di formule analogiche, sinestetiche, ecc.). Uno dei pochissimi, ma puntuali, riferimenti scientifici è invece la proposta di cura avanzata da Tanzi: l'ipodermoclisi47 che però Giuseppina «ha rifiutato con energia». Per il resto i protocolli della malattia, nell'ordine linguistico e stilistico, sono assorbiti nelle spire e nei sortilegi del letterario. Il delirio dell'amata prende i tratti di uno struggente teatro, come accade a un'attrice che si aliena nel proprio personaggio: «Il Tanzi fa una diagnosi rassicurante. | Nota di tratto in tratto qualcosa di inconsciamente artificiale nel delirio»: Amaranta, all'apice della degenerazione:

---

44 Contro questa tesi si sono mossi gli esponenti della *Scuola di Nancy*, fondata da Ambroise-Auguste Liébeault e Hippolyte Bernheim, i quali sostenevano la totale natura psichica dell'origine di ogni isterismo.
45 E. Morselli, *Psicologia e "spiritismo". Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Euspasia Paladino*, Torino, Fratelli Bocca, 1908, p. 543. Medici e intellettuali dell'epoca dedicarono numerosi studi alla figura della Paladino; cfr. ad esempio Cesare Lombroso, *Euspasia Paladino e lo Spiritismo*, «La lettura», Anno VII, 9, pp. 715-23 e L. Barzini, *Nel mondo dei misteri con Euspasia Paladino*, Milano, Baldini, Castoldi e C., 1907. Ricordo che d'Annunzio ebbe modo, a Napoli, di assistere ad alcune sedute spiritiche della Paladino. Uno dei motivi principali che spingeva il poeta a partecipare ad incontri medianici era quello dei debiti: sperava – e così molti altri adepti – che qualche spirito potesse offrire i giusti numeri per le estrazioni del lotto. Su questi temi cfr. il documentato intervento di R. Giglio, *Per l'esoterismo dannunziano*, in *D'Annunzio a Napoli*, pp. 139-154. Per una cronaca diretta cfr. F. Verdinois, *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. Craveri Croce, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 277-83.
46 E. Morselli, E. Tanzi, *Contributo allo studio sperimentale delle degenerazioni fisiche e morali dell'uomo. Idioti, antropologia. Fisiologia*, in «Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale», 1, 1875. In particolare sui risvolti scientifici portati in Italia dagli scritti di Morselli e Tanzi cfr, D. Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*. Fra gli studi condotti da Tanzi sono numerosi quelli dedicati al tema della paranoia. Cfr. D. Castelnuovo Frigessi, *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi, 2003, p. 109. Non è qui il caso di soffermarsi sul problema della degenerazione come indice caratteristico del periodo fra Otto e Novecento; basti solo ricordare la monumentale opera di Max Nordau, *Entartung (Degenerazione)*, del 1892, che ebbe successo in tutta Europa. In Italia influenzò innanzitutto i lavori di Lombroso, Morselli e Mantegazza. Cfr. M. A. Murphy, *Max Nordau's Fin-de-Siècle Romance of Race*, New York, Peter Lang Publishing, 2007. Nell'ambito letterario colpì l'attenzione di numerosi scrittori già proiettati verso la modernità europea novecentesca; fra cui anche Svevo (cfr. M. Sechi, *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000).
47 Per «ipodermoclisi» s'intende «l'iniezione dei vasi sanguigni [la quale] era nota ai preparatori dei pezzi anatomici ed era stata tentata qualche volta, come negli esperimenti secenteschi di trasfusione del sangue o in insoliti episodi di cui si ha notizia, ma entrò nel vero uso terapeutico solo verso la fine dell'Ottocento, dopo l'invenzione delle siringhe moderne»; la sua ideazione è dovuta al farmacologo Arnaldo Cantani; Cfr. G. Armocida, *Storia della medicina*, Milano, Masson, 1993, pp. 238-239.

> piangeva di passione, ebra di eternità […] con l'aspetto della follìa, che trema balbetta si squassa, irriconoscibile di dolore e di spavento; e il suo grido istintivo di passione, l'ultimo grido veramente, erotto non dalla sua anima – già perduta per me – ma da tutto il suo sangue. (p. 96-97)

L'impronta sempre presente è quella erotica, che alla fine investe anche il «delirio della ruina», il delirio «della morte inevitabile». Ritorna la triade iniziale: pazzia – eros-morte.
Proseguendo brevemente con qualche appunto stilistico, più da vicino si nota che i discorsi di Giuseppina sono pervasi dal dubbio (clausola, come vedremo, essenziale nella costruzione lirica del *Forse che sì* – lo era già stata anche per tutta la prima parte dell'*Innocente*): «ella si confonde, divaga, evita le risposte diritte»; «poi ha soggiunto, pensosa, un po' trasognata: "Se, quando fu battuto alla porta, egli fosse stato là, allora *forse*..."». Nello stato patologico, così come si esprime verbalmente, la demente evita il contatto col reale e s'immerge in un mondo immaginario, fittizio e incerto, dove un nuovo principio di realtà è stabilito. Numerose, in questo senso, le interrogative: «Come posso stare qui? Dove posso stare io? Il peso del mio male, chi lo sopporterà? … chi mi salverà dalla pena e dal rimorso?». E numerose le iterazioni (stilistiche e reali): «la povera reclusa ripete di continuo le medesime cose: la rovina, la congiura», ecc.
Il 16 settembre d'Annunzio registra, seguendo le analisi del medico, che «il periodo acuto è terminato. Subentra in lei un'abulica mollezza su cui è facile […] stampare la suggestione». Prosegue con la descrizione di altri aspetti psicologici: «c'è ora qualcosa di estraneo alla volontà nelle sue attitudini, nei suoi scatti, nelle sue ribellioni. C'è qualcosa di non suo». Anche nel diario, a tratti, la follia prende caratteri fisici, materiali, palstici. Ad esempio, in data 10 settembre, d'Annunzio dice di sentire «l'odore della follia», quella stessa follia, avvertita e annotata alcuni anni prima, nelle vicinanze del manicomio veneziano, nei pressi dell'«isola della follia».
Dopo le vicende della contessa Mancini e l'ultima fatica romanzesca del *Fuoco* bisognerà attendere sino al gennaio 1910 – ben dieci anni – prima di poter leggere un nuovo romanzo dannunziano (di tutt'altra natura e struttura, quasi a dover tacere di una vera e propria tessitura narrativa).
Nonostante ciò, nel lungo arco di tempo, d'Annunzio annuncia più volte, sia sulla rivista «Il Rinascimento», diretta da Tom Antongini, sia al suo editore Treves, vari progetti narrativi: prima *Amaranta*, poi *La madre folle.* Solo in ultimo, nel giugno 1907, si affaccia un nuovo titolo: *Forse che sì forse che no,* un «romanzo di passione mortale, al cui paragone quelli della rosa sembreranno tiepidi e timidi» (come dichiara il 20 agosto 1908 a Treves). Parzialmente abbandonato il progetto per dedicarsi alla stesura della *Fedra*, d'Annunzio vi ritorna nella primavera del 1909 con l'intenzione di modificare il titolo in *Il Delirio.*[48] Solo da questi dati paratestuali è indubbia l'idea di voler attraversare, in un *corpus* romanzesco, il tema della malattia mentale associato a una grande passione amorosa. E tale «fiammante passione», congiunta con le «forme

48 Per la storia compositiva del *Forse che sì forse che no* cfr. F. Roncoroni, *Sai come si scrive un romanzo? «Forse che sì forse che no»*, in «Quaderni del Vittoriale», 31, gennaio-febbraio 1982, pp. 123-135.

eroiche della civiltà moderna» e l'indagine della patologia è il nucleo di fondo del nuovo romanzo. Accanto a ciò le ricorrenti presenze dell'incesto (in quegli anni sperimentato a livello letterario con la *Fedra*) e della morte.
La follia, nel *Forse che sì forse che no*, evocata e insinuata anche prima della sua effettiva esplosione, come nel suggestivo passo del labirinto nel *Libro I*,[49] diventa dominante nel *Libro III*: il soggetto affetto dalla patologia è la protagonista, una nuova Isabella, vittima di una demenza il cui decorso si scandisce, biblicamente, in sei giorni;[50] il settimo sarà quello della salvezza del protagonista maschile, Paolo, grazie al valore catartico del volo.
La fenomenologia del male psichico è costituita da due elementi: il dubbio (*forse*) – già segnalato nel *Solus* – e il doppio, «l'altro da sé», l'incertezza del reale, «emblema della inquietante e terrifica alienazione-scomposizione». Doppio che trova il suo correlativo nel motivo conturbante dello specchio («ciascuno in uno specchio ha una follia che l'atterisce e l'attira»);51 giacché l'immagine riflessa costringe alla consapevolezza di un'alienata frammentazione interiore:

> il suo medesimo volto veduto di notte in uno specchio quando l'immagine specchiata non è la nostra ma quella dell'intruso che abita in noi e usurpa la nostra sostanza. (p. 172)[52]

La follia di Isabella è tesa al punto in cui il soggetto non è più in grado di riconoscersi e lo specchio non fa che mostrare tale lontananza da sé:

> il suo viso in fondo allo specchio s'allontanava s'allontanava senza lineamento, poi si riavvicinava ritornando dal fondo, e non era più il suo viso. (p.212)

Nella costante operatività di trascrizione e riscrittura dell'officina dannunziana si è già ricordato il fatto che ogni effetto fisico e conseguenza psicologica della protagonista descritti nelle sei giornate hanno riscontro genetico nel *Solus ad solam*. Qualche rapido

---

49 Cfr. C. Martignoni, *Sul "Forse che sì forse che no", romanzo dell'"ignoto"*, in *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studi*, Genova, Marietti, 1991, p. 174. Lo studio di Clelia Martignoni intende specificare il rapporto tra degenerazione e forme del dubbio.
50 Dopo «il primo giorno dell'ultima prova», nel secondo e nel terzo «il delirio della demente era cresciuto»; segue «il giorno di Tamar» (rimando biblico al tema dell'amore incestuoso); il quinto è quello «della ricordanza» e il sesto «del vituperio». Infine «il settimo giorno l'Ulisside drizzò al suo cuore la parola d'Ulisse […] E si scrollò, e prese la sua via. E la sua volontà e il suo dolore furono una sola tempra».
51 Per una «scienza dello specchio» cfr. il classico lavoro di J. Baltrušaitis, *Lo specchio*, Milano, Adelphi, 1983 e le relative riflessioni di G. Zanetti, *Gli inganni dello specchio*, in Id. *Il Novecento come visione. Dal Simbolismo a Campana*, Roma, Carocci, 1999, pp. 181-188. Il significato primo della metamorfosi diventa, in epoca moderna, il riflesso di ciò che non è direttamente percepibile, di ciò che origina scomposizione e frammentazione d'un tessuto, in apparenza, unitario. La superficie dello specchio suscita verità e alterazioni, immagini deviate o figure, in uno scambio vicendevole di significati. Ad esso si lega il ben noto tema del doppio. In d'Annunzio lo specchio ha molteplici specularità semantiche: dal tradizionale luogo dell'apparire del volto di Narciso (spiritualità gemellare dell'egotismo dello scrittore) a superficie dell'ignoto. Cfr. L. Testaferrata, *Da «Primo vere» alle «Laudi», con un ragionamento sugli specchi*, in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, «Quaderni del Vittoriale», 5-6, ottobre-dicembre 1977, pp. 48-66 e C. Martignoni, *Altri «Aspetti dell'ignoto»: sulla «Contemplazione della morte»*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti del XI Convegno internazionale di Studi dannunziani*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1989, pp. 363-381. Sulla scrittura del riflesso in d'Annunzio cfr. F. Caburlotto, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia, Libreria Editrice Ca' Foscari, 2007.
52 Per il testo (da cui si cita): G. d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, a cura di R. Castagnola, Milano, Mondadori, 1998.

campione: le gengive che «sanguinano intorno ai denti» di Isabella sono come «le gengive […] bianchiastre» che «sanguinano attorno ai denti» di Giuseppina nel diario, mentre le labbra «arse e screpolate» e i «muscoli del viso» «stravolti» della protagonista del *Forse che sì* sono come le «labbra […] arse e screpolate» e i «muscoli convulsi» della demente del *Solus*.
Nel delirio di Isabella risuonano anche note mistiche, con movenze francescane: «bisogna andare, mettersi in cammino e andare, a piedi scalzi, chi sa dove…»; intrecciate a suggestioni e citazioni bibliche: «E poi Amnon l'odiò d'un odio molto grande». Non è certo casuale la citazione dei versetti di *Samuele II-XIII*, che hanno come tema l'amore incestuoso, pronunciati da Isabella nel «giorno di Tamar».
Sui nessi tra degenerazione mistica (accennava il tema lo stesso Théodule Ribot) e cultura francescana occorre almeno ricordare che Paul Sabatier[53] pubblicava, nel 1893 (data di stampa 1894) a Parigi, la *Vie de Saint François d'Assise* (passarono tre anni dalla pubblicazione francese prima di avere la traduzione in Italia). La linea sulla quale si pose Sabatier era quella inaugurata dal teologo modernista francese Alfred Loisy, autore del fondamentale *Évangile et l'Église*. L'importanza di questo gruppo, ai quali si aggiungono il benedettino Henri Tissier, autore di *Suit en l'honneur de Saint François*, del 1926, e Maurice Goguel, attento studioso del cristianesimo positivo, va ricercato nelle problematiche storiche riguardanti lo studio della Bibbia oltre che nell'aver dato nuova luce a molti testi antichi, mistici e non.[54]
Uno dei punti cardine della *Vie* (ben nota a d'Annunzio), ricostruita da Sabatier, è quello dell'esperienza delle *stimmate*: il santo (e sembra qui di risentire quanto leggevamo nel *Sogno d'un mattino di primavera*):

> udiva solo il fruscio del vento tra gli alberi; ma negli splendori dell'aurora o del tramonto poteva scorgere la maggior parte delle ragioni sulle quali aveva lanciato la semente del Vangelo. […] Oltre i vasti monti, Francesco vi trovava altri motivi d'incanto; in quella foresta, una delle più belle d'Europa, vivono moltitudini d'uccelli, che, non essendo mai stati cacciati, sono di una familiarità che stupisce. Sottili profumi salgono dal suolo, dove, in mezzo a piante di borragine e licheni sbocciano in fantastico numero fragili e deliziosi ciclamini;[55]

fermo a contemplare la natura, immerso totalmente in essa, lui che «l'avvertiva più di tutti», proprio in quel momento:

> ebbe spasimi di dolore e d'amore […] venuto il mattino ebbe una visione. Nei caldi raggi del sole nascente, che giungeva a restituire vigore al suo corpo dopo il freddo della notte, intravide tutt'a un tratto una forma strana. […] Al centro della visione appariva una croce su cui era inchiodato il serafino. Quando la visione scomparve, sentì intensi dolori mescolarsi alle delizie del primo momento. Sconvolto sin nel più profondo del proprio essere, ansiosamente cercava il significato di tutto ciò, quando scorse sul suo corpo le stigmate del Crocifisso.[56]

---

53 *Paul Sabatier e gli studi francescani: atti del XXX convegno internazionale (Assisi, 10-12 ottobre 2002)*, Spoleto, Fondazione centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2003 e S. G. Franchini (a cura di), *Chiesa, fede e libertà religiosa in un carteggio di inizio Novecento: Luigi Luzzatti e Paul Sabatier*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2004.
54 Cfr. G. Canobbio e P. Coda, *La teologia del 20° secolo. Un bilancio*, Roma, Città Nuova, 2003.
55 P. Sabatier, *Vita di San Francesco*, Milano, Mondadori, 1978, p. 274.
56 *Ivi*, p. 278.

Poco prima, Sabatier aveva specificato che «siamo qui in presenza di uno degli elementi fondamentali e misteriosi della vita cristiana. Si può non capirlo, non è lecito negarlo: esso è la radice del vero misticismo». Dunque: panteismo; totale perdita della propria identità nella natura circostante; identificazione di quest'ultima con il creato, quindi dotata di elementi divini; dolore e amore congiunti in un'unica esperienza e profondo e intenso senso religioso.[57]
Ancor più vicino alle dinamiche letterarie, nel 1897 Adrien Mithouard pubblicava un articolo sui *Poeti mistici* nel quale riconduceva i tratti peculiari del misticismo poetico all'esperienza di San Francesco: l'inno alla natura, che torna ad avere forti spiritualità romantiche, compiuto dal santo va interpretato (quasi in chiave performativa – così com'è implicito in certa tradizione romantica che riprendeva molte delle sue icone dal Medioevo) come un canto panteistico.
Si tratta, nell'insieme, di immagini di delirio e allucinazioni, tra occulto e mistico, nel perpetuo indice simbolico. Bisogna a questo punto però specificare un particolare che riguarda i fenomeni dell'allucinazione. Nell'opera dannunziana troviamo per lo meno due distinti usi del fenomeno: da un lato si tratta di una forma di alterazione della sensibilità, propria di soggetti non necessariamente vittime di una degenerazione psicologica, e dall'altra, come nei casi sino ad ora analizzati, l'esito diretto di una degenerazione del profondo.
Sul primo uso è possibile ricordare, fra una gran quantità di casi, dai materiali preparatori del *Piacere*, l'Andrea Sperelli che possiede una «potenza di miraggio e di fascinazione, che giungeva fino all'allucinazione».[58] Come per il protagonista del primo romanzo, anche per Isabella Inghirami l'allucinazione ha un carattere primario di distorsione percettiva; ma nonostante l'effetto sia il medesimo (tale per cui segue la grammatica della visione - Isabella «nella più torbida delle sue tempeste dà prova d'una incredibile potenza di constrizione») nel caso femminile è la malattia mentale a provocarlo.
Dopo questa serie di campioni significativi è ora il momento di sintetizzare alcuni elementi essenziali, alla luce della ricca bibliografia critica.
Dal punto di vista dei soggetti femminili troviamo tre tipologie di «dissociazione interna del personaggio»: una duplicazione materiale (il caso del *Piacere* ove il soggetto femminile totalizzante è costituito e distribuito fra due donne); la separazione (descritta da Vittorio Roda) fra donna-*self* e donna-*non self* (nell'*Innocente* nel *Trionfo della morte*, nel *Fuoco* e nella *Leda senza cigno* le protagoniste sono oggetto di ricostituzione da parte del soggetto maschile – *non self* – che deve competere con la loro natura psicologica – *self*);[59] una triplicazione materiale congrua alle scelte di un

57 Cfr. A. Bossut Ticchioni, *Esotérisme et franciscanisme au début du XX° siècle*, in *Le culture esoteriche nella letteratura francese*, Fasano, Schena, 1989, pp. 175-190; S. Pasquazi (a cura di), *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento. Atti del convegno nazionale* (Assisi, 13-16 maggio 1982), Roma, Bulzoni Editore, 1983; S. da Campagnola, P. Tuscano (a cura di), *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal Rinascimento al romanticismo. Atti del convegno nazionale* (Assisi, 18-20 maggio 1989), Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1990. Sulla presenza del francescanesimo in Italia lo stesso Sabatier ha scritto un intervento: *L'actualité de la figure de Saint François*, in *L'influence de Saint François sur la civilitation italienne*, Paris, Edition E. Leroux, 1926.
58 G. d'Annunzio, *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, p. 12.
59 «L'unità di Ippolita Sanzio si decompone […] in una duplicità su base diacronica; ma l'Ippolita presente è divisa

super-soggetto costruito su interpretazione del credo nietzschiano (le tre sorelle delle *Vergini delle rocce*) e infine una duplicità interiore non determinata direttamente dal soggetto, ma causata dalla pazzia, che chiamiamo duplicazione condizionata (la follia di Isabella nel *Forse che sì forse che no* e quella reale di Giuseppina Mancini del *Solus*).
Il caso estremo è rappresentato dalla protagonista del *Trionfo della morte*, la nemica per antonomasia, che in realtà è tale solo nello sguardo dell'amante affetto da «mania suicida ereditaria»; oltre che, per usare il lessico dell'epoca, da una vera e propria patologia della volontà. Di fatto è la debolezza fisica maschile a conferire vigore iperbolico a questa potenza femminile. Così follia, demenza, malattia mentale delle donne costituiscono il significato di una precisa metamorfosi, una trasfigurazione, una metamorfizzazione, un processo epifanico tali per cui le donne sono fortemente dipendenti dal mondo dell'ignoto, alle soglie dell'inconoscibile e della totalità.
Dalla prima Isabella del *Sogno di un mattino di primavera* all'ultima del *Forse che sì forse che no* il risultato è sempre lo stesso, di là dai pur notevoli mutamenti sul piano conoscitivo e quindi culturale: il soggetto femminile, grazie all'alterazione dei sensi, a un acuirsi della sensibilità dovuto a un radicale spostamento della linea razionale, vive la realtà in senso panico,[60] secondo un principio totalizzante che può essere anche il simmetrico di cui ragionava Matte Blanco. La stessa follia che colpisce le pazze della Salpêtrière, specie nelle diagnosi e negli studi di Charcot, evolve in d'Annunzio in uno strumento letterario fondamentale per perseguire la meta che più volte egli pone al centro del suo lavoro artistico, l'«abolizione del tempo».
Nel panorama internazionale l'interesse per la patologia mentale femminile nacque quasi contemporaneamente all'individuazione dell'isteria come processo degenerativo.[61] Non appena la ricerca su tale forma patologica venne avviata, l'interesse andò orientandosi, così come ci ricorda per le storie dell'architettura del corpo femminile Edward Shorter, verso aspetti fisiologici e sessuali come la sterilità,

---

anch'essa in due sottounità, poiché l'impossedibilità non si limita al livello passato ma include una parte cospicua del presente, la quale si sfrangia a sua volta in un fascio di sfaccettature corrispondenti a diversi modi e gradi di renitenza all'incorporazione». L'aspetto diacronico evocato da Roda non rientra nel processo di duplicazione causato dal soggetto maschile; questi è come se avesse di fronte un modello da copiare a proprio piacimento. Cfr. V. Roda, *Il soggetto centrifugo*, p. 284.
60 Com'è ben noto il 'senso panico' è un ulteriore passaggio nella fenomenologia degli stadi percettivi all'interno della *Weltanschauung* dannunziana. Per ridurla a uno schema molto generale, esistono tre tipologie principali di tale modo di percepire il reale: 1) il senso panico religioso proprio del simbolismo naturalistico e, in alcuni casi, del simbolismo notturno; 2) il senso panico greco del simbolismo panico *tout court* (*Alcyone* innanzitutto) e 3) il senso panico psicologico trasversale ai romanzi e caratteristico di queste situazioni patologiche. Sulla distinzione fra «senso panico religioso» e «senso panico greco» cfr. P. Gibellini, *Logos e Mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 120.
61 Cfr. E. Shorter, *Psicosomatica. Storia dei sintomi e delle patologie dall'Ottocento a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1993. Seguendo il principio tassonomico che sostiene questa ricerca ricordo che nel 1859 Pierre Briquet (a cui si deve accostare il nome di Charles Lasègue) pubblicava il *Traité clinique de thérapeutique de l'hysterie* nel quale venivano sottoposti ad analisi clinica molti casi di isteria, definita come vera e propria *sindrome medica*, «una nevrosi dell'encefalo, i cui fenomeni apparenti consistono essenzialmente in alterazioni degli atti vitali che servono a manifestare le sensazioni affettive e le passioni». E continuava poi un'indagine sui sintomi prodotti, «abbastanza vari; e tuttavia meno numerosi, e soprattutto più costanti, di quanto si pensi. Quelli che formano la base della malattia mancano raramente e non sono molti. Ve ne sono altri, più ricorrenti e numerosi dei primi, ma limitati ad un ambito ristretto. Vanno infine aggiunti alcuni fenomeni che sembrano bizzarri, ma la cui ragion d'essere si trova sia nella costituzione dei pazienti, sia nelle situazioni che li circondano».

indicata da subito come «nevrosi femminile». Insomma l'isteria ferocemente insita, in modi infiniti, nel corpo della donna.
Gli ultimi due decenni dell'Ottocento sono un'inesauribile fucina per gli studi sull'isteria.[62] In Italia, come s'è accennato, a occuparsi principalmente della degenerazione femminile fu Lombroso che, nel 1893, pubblicava, in collaborazione con Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. *Studi antropologici fondati su una rappresentazione della biologia e psicologia della donna normale.*[63] Il dato emergente è l'idea scientifica dell'inferiorità della donna, la quale «sente meno, come pensa meno»; essendo vittima di «impulsività», di «mobilità», di «vanità puerile», ha il «bisogno della menzogna», coltiva maggiormente «l'amore per l'esteriorità e la futilità», «tutte note – secondo Lombroso – psicologiche, in una parola, che sono comuni al bimbo e al selvaggio».
L'opera di Lombroso è una delle fonti principali per il tema della follia femminile nella narrativa dannunziana. Il criminologo proponeva l'idea di una «minore sensibilità sessuale delle donne» normali e sosteneva che l'amore stesso è «una funzione subordinata della maternità» e che «tutti quei sentimenti d'affetto che legano la donna all'uomo non nascono dall'impulso sessuale, ma sono istinti di soggezione e di devozione acquistati per adattamento».
A questo punto è sufficiente rammentare la centralità di motivi come il desiderio femminile, l'androginia e l'incesto per riconoscere alla letteratura dannunziana l'ardimento e l'intensità di una ricerca nelle regioni più inquiete della sensibilità contemporanea con un'acutezza di implicazioni sociali e antropologiche non riducibili esclusivamente alla topica dell'agonia romantica della *belle dame sans merci* a suo tempo inventariata da Praz. Le parole delle «pazze», i deliri, le stesse manifestazioni fisiche della patologia vengono sottoposte a una trasformazione estetica; così ogni singolo caso è finalizzato alla ricerca dell'ignoto. Il poeta rappresenta eventi pseudo-clinici orientando gli aspetti dell'alterazione del reale verso un senso mistico. La pazzia diviene stato ontologico del soggetto attraverso il quale tentare l'esplorazione, non solo psicologica, dell'ombra. Queste «dementi» hanno diversi tratti in comune: un delirio panico che le pone in nuovo rapporto con la realtà circostante; una forte sensibilizzazione erotica che produce effetti decisivi negli uomini; un legame con le sfere più oscure e perverse dell'eros, come l'incesto e una vocazione primaria alla

---

62 Fra gli esempi più importanti ricordiamo: R. von Krafft-Ebing, *Die Lehre vom moralischen Wahnsinn*, del 1871; H. Maudsley, *The pathology of Mind*, del 1879; C. S. Féré, *Dégénérescence et criminalité*, del 1888; Paul- Maurice Legrain, *Le délire chez les dégénérés*, del 1886; Henri Colin, *Essai sur l'état mental des hystétiques*, del 1890 (con prefazione di Charcot); Auguste Axenfeld, *Le Traité des névroses*, del 1883. Tutti manuali estremamente fruttuosi per artisti e letterari. Per quanto concerne, in particolare, la descrizione delle malattie, ad uso di certa letteratura decadente (Huysmans e Maupassant in *primis*), fu molto importante il lavoro di Éugene Bouchout, *Du nervosisme aigu et chronique et des maladies nerveuses. Cours professé à la faculté de Médecine de Paris*, pubblicato nel 1872. Il risultato cardine di questi studi è l'identificazione (sovrapposizione talvolta) di isteria e ipnosi. Scrive a proposito Pewzner: «l'isteria affascina, l'ipnosi appassiona: l'unione delle due alla fine del XIX secolo dà origine a numerosi studi che contribuiscono all'esplorazione e alla conoscenza dell'inconscio, considerato ormai non come un principio universale, ma come un inconscio personale». Si tratta, nei fascini della profondità, di tutte quelle interferenze interdisciplinari che rientrano sotto il comune effetto della lettura del delirio.
63 Cfr. R. Canosa, *Le nuove teorie antropologiche e la prostituzione*, in *Sesso e Stato. Devianza sessuale e interventi istituzionali nell'Ottocento italiano*, Milano, Mazzotta, 1981, pp. 77-86. Cfr. anche B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia (1860-1940)*, Venezia, Marsilio, 1990.

morte, spesso desiderata. E sono «statue» di una nuova grammatica della bellezza. D'Annunzio, da un lato, aderisce completamente ai canoni imposti dalla cultura decadente, ma dall'altro strappa la sintassi della malattia (il grande uso metaforico discusso da Susan Sontag)[64] dalle parabole fascinose del male (componente che resta soprattutto nel *Trionfo della morte*) per regolarizzarla con le sostanze più fluide e trasparenti dell'inesplorato.
Il delirio è un processo che avvicina all'annientamento, che porta all'ignoto, grazie a una decostruzione dei confini del reale. Ma promette anche salvezza. Anche la follia femminile porta all'abolizione del tempo, all'attraversamento della rovina psicologica e fisica per riconoscere ciò che è normalmente inconoscibile.

64 Cfr. S. Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi, 1979.