

Giancarlo Bertoncini

La morte in maschera
Dario Niccodemi romanziere

Nel 1919 Dario Niccodemi, già famoso per l'attività drammaturgica in Italia e all'estero, pubblica il romanzo *La morte in maschera*. Esso narra la tragica vicenda della giovane protagonista Dora, animata da volontà di indipendenza ed autonomia, sia sentimentale che sociale, nell'intento di una piena realizzazione di sé. Nell'anticonformistica Dora, in totale contrasto con l'universo maschile, connotato da aridità sentimentale e volgarità morale, Niccodemi propone un esempio di orgogliosa autonomia femminile. All'interno di una sensibile e ricca influenza dannunziana la narrazione unisce determinismo naturalistico e indagine psicologica con venature decadentistiche. Nella varietà di procedimenti narrativi sono attive modalità di stampo teatrale e momenti di monologo interiore in cui si sfiora la logica dell'inconscio.

In 1919 Dario Niccodemi, already famous for his dramaturgical activity in Italy and abroad, published the novel La morte in maschera. This tells the tragic story of the young protagonist Dora, animated by the desire for both sentimental and social independence in order to fully realize herself. In non conformist Dora, in total contrast with the male universe, characterized by sentimental aridity and moral vulgarity, Niccodemi offers an example of proud female autonomy. Whithin a sensitive and deep d'Annunzio's suggestion, the narration combines naturalistic determinism and psychological investigation with decadentist veins. In the variety of narrative procedures there are also active components of theatrical typology and moments of inner monologue in which the logic of unconscious is touched.

Con l'immagine 'alcionia' di una *pioggia nel querceto* Dario Niccodemi, dichiarandosi «il primo nell'ammirazione e nella devozione», rende omaggio al «primo uomo della nostra stirpe e del nostro momento»:¹

¹ Così Dario Niccodemi nella lettera a d'Annunzio: XXVIII NICCODEMI A D'ANNUNZIO, del 23 febbraio s.d. [ma 1922] in *II. Carteggi dall'Archivio di Dario Niccodemi*, in Carla Pisani, *Dario Niccodemi e il Teatro Italiano del Primo Novecento*, con lettere di Pirandello, d'Annunzio, Praga, Martoglio, Verga, Quaderni dell'Istituto di Studi pirandelliani, Roma, Bulzoni, 2021, p. 105. Alle frequenti e vibranti attestazioni di omaggio rese a d'Annunzio nella forma privata del carteggio sopra indicato si aggiunge quella espressa pubblicamente nel corso della commedia *La casa segreta* tramite il personaggio Claudio: «La casa segreta... Non ricordavo più... Fu Gabriele d'Annunzio, colla sua divina prescienza, che la battezzò così [la casa del personaggio Claudio], in quella mattina di caccia...» (Dario Niccodemi, *La casa segreta*, Milano, Treves, 1925, p. 121). Celebrando la *Figlia di Jorio* come opera «[...] dalla lingua scenica d'un fulgore e d'una chiarezza, d'una musicalità e d'una precisione che, mai, fin d'ora, era esistita sulla nostra scena» da Niccodemi viene dato un ulteriore e appassionato omaggio «[...] al più grande e più latino dei poeti / Al divino Gabriel del ojo herido / all'italiano che io, nella mia amicizia fatta d'umiltà e di devozione e nella mia ammirazione senza confini, ho chiamato "fiore supremo della nostra stirpe"»: Dario Niccodemi, *Evoluzione del teatro italiano da Carlo Goldoni a Gabriele d'Annunzio*, in Carla Pisani, *Una conferenza di Dario Niccodemi a Buenos Aires*, in «La Modernità letteraria», 15, 2022, pp. 136-137.

Arrivarono al querceto [...] Correva [Dora]² felice da un albero all'altro, ridendo ad ogni gocciolone di pioggia che le cadeva sul collo o nel seno. Correva agile e veloce sugli sterpi inumiditi, nel profumo della terra bagnata, tra il mirto, la mortella e le ginestre, che imbalsamavano la foresta lucente di pioggia. [...] E fuggiva ancora, spariva, ricompariva tra gli alberi, chiara, effimera, irreali come una visione, come una silvana e trasparente divinità del bosco.³

Accanto all'appena citato e più sensibile riferimento dannunziano presente ne *La morte in maschera*, la connotazione di letterarietà attiva con significativa rilevanza nella narrazione si manifesta esplicitamente, quasi a segnalare un *Leitmotiv*, nell'epigrafe, «*Ce que l'on ne sait pas, c'est peut-être terrible*»:⁴ citazione rimbaudiana poi ripresa sia in una zona ancor incipitaria dell'opera (nella narrazione della giovinezza della protagonista, Dora),⁵ sia nella fase di *explicit*.⁶ La vicenda è posta dunque sotto il segno di un maledettismo specifico appunto della poesia di Rimbaud e di cui è emblema il verso designante il tema della rivolta, che però nel caso della protagonista, Dora, viene trasferito dal piano socio-politico proprio del testo francese ad un piano del tutto esistenziale.⁷ Il verso rimbaudiano è altresì rappresentativo di un tessuto di riferimenti intertestuali nei quali si incrociano due intense esperienze culturali di Niccodemi (francese, l'una; dannunziana, l'altra)⁸ tramando il romanzo con una conseguenza rilevante a fini semantici. Sul livello più esteriore della storia – nella drammaticità della vicenda della protagonista⁹ – si coniugano due referenti culturali che investono sia la specifica dimensione professionale di Niccodemi (ovvero la sua attività di regista teatrale e nella fattispecie

² Dora è il nome della protagonista del romanzo di Niccodemi di cui qui ci occupiamo. Il personaggio manca del cognome, essendo il nome accompagnato e peraltro unicamente nelle prime pagine, dedicate al periodo infantile della giovane, solo dall'epiteto «d'Oro»: «[...] la chiamavan così per la sua splendente biondezza [...]» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, Milano, Vitagliano, 1919, p. 7).

³ Ivi, pp. 267-268.

⁴ Si tratta del segmento di un verso della poesia di Arthur Rimbaud, *Le forgeron*, facente parte della raccolta *Poésies*. Il testo francese suona leggermente diverso da quello riportato da Niccodemi: «Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible» (Arthur Rimbaud, *Le forgeron*, in Id., *Oeuvres – Opere*, a cura di Ivos Margoni, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 46), ma la lezione adottata nel romanzo compare ad esempio nella *Preface* di Paul Claudel all'edizione di riferimento del 1912: cfr. *Oeuvres d'Arthur Rimbaud. Vers et proses*, revue sur les manuscrits originaux et les premiers éditions, mises en ordre et annotée par Paternie Berrichon, *Poèmes retrouvés*, Preface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1912, p. 8, nota 3. La poesia appartiene alla prima raccolta rimbaudiana (*Poésies*) e di essa la selezione citata privilegia la torsione del tema a fini intimistico-sentimentali pertinenti la vicenda di Dora, totalmente ignorando la dominante e determinante sostanza civile e politica della poesia o, se si vuole, volgendo appunto ad una dimensione privata la tensione polemica espressa nel componimento.

⁵ «Non aveva saputo credere neanche alle illusioni della poesia. Un verso solo, a caso, l'aveva colpita: / *Ce que l'on ne sait pas, c'est peut-être terrible*.» (Dario Niccodemi, *op. cit.*, p. 25).

⁶ «Il terrore di perderlo [l'amante] e di non ritrovarlo mai più era [per Dora] più forte di tutti i pericoli e di tutti i dolori. / *Ce que l'on ne sait pas, c'est peut-être terrible*. / Ricordava il faticoso verso del poeta maledetto» (Ivi, p. 290).

⁷ *Le forgeron* celebra l'episodio della Rivoluzione francese in cui il becciaio Legendre (non dunque un fabbro, come vuole Rimbaud) costrinse Luigi XVI a indossare il berretto rosso dei Rivoluzionari.

⁸ Per la prima il riferimento va alla permanenza parigina di Niccodemi dal 1902 al 1914, in cui egli ha l'occasione di conoscere e frequentare esponenti autorevoli della cultura e dell'arte non solo francese, tra i quali Marcel Proust, Anatole France, Henry Berstein e Giovanni Boldini (di tali incontri dà testimonianza lo stesso Niccodemi, in Id., *Tempo passato*, Milano, Treves, 1929); per quanto riguarda d'Annunzio ci riferiamo alla lunga amicizia, di cui è valida esemplificazione l'ampio carteggio intercorso tra i due dal 1911 al 1929, ora in Carla Pisani, *op. cit.*, pp. 92-122.

⁹ La protagonista Dora soffre di una nativa insensibilità sentimentale provata sia nei confronti dei famigliari, sia negli incontri con diversi spasimanti, sia verso il fidanzato poi marito, per superare la quale si lancia infine nell'avventura con un amante che figura nel romanzo con il solo titolo di 'principe', senza alcun'altra denominazione anagrafica.

la messa in scena della shakespeariana *Romeo e Giulietta*),¹⁰ sia il terreno propriamente romanzesco in cui si situa l'opera qui esaminata. Al riferimento a Shakespeare, richiamato per l'analogia della sorte tragica di Dora con quella di Giulietta, si unisce quello ai *Promessi Sposi* di Manzoni, con un duplice rimando: nell'ava-badessa della protagonista alla monaca di Monza e, seppure più lato (solo per l'autorità rivestita) nello zio della medesima, il cardinale-arcivescovo, al padre provinciale.¹¹ Ma l'autore più coinvolto in questo processo di riferimenti è il venerato d'Annunzio. Se il motivo panico svolto con arte allusiva nel passo sopra citato identifica il più sensibile riferimento dannunziano,¹² altre significative occorrenze rapportabili allo scrittore abruzzese investono la semantica del romanzo relativamente alla dimensione psicologica o a quella esistenziale della protagonista: *in primis*, la sensualità spinta fino alla lussuria (che apparenta Dora a Elena Muti de *Il piacere* e all'Ippolita Sanzio della seconda parte del *Trionfo della morte*); il tradimento del marito, accomunante Dora a Maria Ferres; l'appello erotico di Dora all'amante nel notturno delirio, alla presenza del marito, che ricorda la sovrapposizione del nome della precedente amante Elena Muti a quello della nuova, Maria Ferres, compiuta nel momento dell'amplesso da Andrea Sperelli ne *Il piacere*; inoltre, accosta Dora ad Elena la mediazione simbolica dell'oggetto (per cui il gioiello acquistato da Dora per l'amante¹³ evoca il teschietto d'avorio di cui Elena consiglia l'acquisto ad Andrea durante una vendita all'incanto); parimenti, l'ipocrisia di Andrea viene replicata nell'amante di Dora, il 'principe'; altre affinità dannunziane sono più strettamente connesse alla dinamica evenemenziale quali la corsa in auto di Dora e il 'principe' (rapportabile a quella di Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte*) e, con maggior valore significante, la conclusione tragica del romanzo. Se nell'opera dannunziana l'esito ferale invero la pulsione di morte espressa in Giorgio Aurispa nelle prime pagine del romanzo e da lui attuata con violenza su Ippolita, nel romanzo niccodemiano l'evento mortale della protagonista si compie nella complicità silenziosa dell'amante, il 'principe', che assiste inerte alla morte violenta di Dora: in tale conclusione si avvera il presagio nefasto raffigurato nelle pagine iniziali

¹⁰ Poco dopo la pubblicazione del romanzo qui esaminato, la cui prima edizione è del 1919, l'autore aprirà la sua carriera di Direttore della Compagnia drammatica da lui stesso creata con la rappresentazione di *Romeo e Giulietta* (la tragedia da lui tradotta personalmente) al Teatro Valle di Roma il 4-5-6-7-8-9-10 del marzo 1921.

¹¹ Nella casa della protagonista del romanzo «C'era il ritratto di una abbadessa [...] Le avevan detto che era un'avola di suo padre fattasi monaca per un amore e per un delitto» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., pp. 15-16). Il duca padre della protagonista era «[...] fratello d'un cardinale-arcivescovo poco men che esiliato per l'intransigenza della sua ortodossia [...]» (ivi, p. 41).

¹² Il rimando è alla celeberrima poesia *La pioggia nel pineto* della raccolta *Alcyone* di Gabriele d'Annunzio, non solo per il tema, ma anche per alcuni più evidenti riferimenti quali gli alberi («il pino, il mirto, il ginepro», nella poesia dannunziana); «molle di pioggia» è il volto della donna celebrata nella poesia, Ermione; ai dannunziani «volti silvani» rimanda la «silvana [...] divinità»; alla dannunziana «argentea pioggia» risponde la «foresta lucente di pioggia». E Dora è in questo momento della sua storia immersa nella travolgente passione amorosa con l'amante (il cosiddetto 'principe'), in quella che può configurarsi come la dannunziana «favola bella» che «oggi [l'] illude»: illusoria per Dora proprio perché per lei ferale, concludendosi la relazione con l'amante tragicamente, con la morte della giovane (per d'Annunzio le citazioni sono tratte da Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, introduzione e prefazione di Pietro Gibellini, note di Maria Belponer, Milano, Garzanti, 2006, *passim*, pp. 86-92).

¹³ Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 252: «Un bello smeraldo cupo, tenuto alle grinfie massicce d'un grosso anello di platino».

dell'opera nell'«avola [di Dora] fattasi monaca per un amore e per un delitto», avola in cui si riflettono la psicologia e la vicenda della protagonista niccodemiana: «E aveva sentito dire: “carattere indomabile”, “vittima della voluttà e della volontà”, “fuga scandalosa”, “morte violenta”».¹⁴

Con un'autorevolezza da narratore onnisciente (peraltro adottata, oltre che per gli altri personaggi, per l'intera storia), Niccodemi delinea il personaggio di Dora mediante un succinto percorso cronologico dai sette ai quindici anni¹⁵ attraverso episodi significativi¹⁶ intesi principalmente a definirne il carattere indocile e anticonvenzionale. Il personaggio della giovane è elaborato attorno a un dato psicologico primario costituito dalla pulsione a colmare un *deficit* originario rappresentato dalla solitudine: «Lei era sola. Guardava nel passato ed era sola. Guardava nell'avvenire ed era sola. Era sempre stata sola, e non era mai stata libera.»¹⁷ Dora è connotata da un'attitudine alla ribellione portata fino all'ardire anticonformistico:

[...] sulla spiaggia tirrena, quell'anno, quindicesimo della sua età, furoreggiò [...]. Il suo bagno era l'avvenimento più importante, più atteso di ogni giornata [...]. Nessuno confessava di trovarsi lì col solo proponimento di vedere una bella ragazza che prendeva il bagno in costume da uomo [...].¹⁸

Nella giovane protagonista Niccodemi proietta la qualità dell'autodeterminazione che è propria di molte protagoniste delle sue commedie (e che contraddistingueva la compagna di Niccodemi all'epoca, Vera Vergani). In Dora si dispiega un percorso di rivolta e di rifiuto delle convenzioni, nel proposito di una realizzazione di sé; questa è identificata nell'acquisizione della 'felicità', ovvero nel benessere interiore conseguito anche a costo d'infrangere le norme sociali. Dora perviene così, nel processo di giustificazione della propria condotta, ad elaborare una teoria della moralità di assoluta ed esclusiva identificazione con il conseguimento della personale felicità. Lo sviluppo di tale concezione si dispiega all'insegna di una centralità dell'ego, metaforizzata nell'audacia di un pre-calviniano atto di *duchessa rampante* («[...] con un'agilità da scimmia che fugge un pericolo [la giovane Dora] saliva, saliva fin dove poteva, e poi a cavalcioni sul ramo più lungo e più flessibile, a piccoli colpi di reni, si spingeva verso l'estremità.»)¹⁹ e trasposta sul piano erotico-sensuale nell'esclusività dell'iniziativa autonoma (il bacio verso il giovane coetaneo figlio del giardiniere²⁰ e il tradimento del marito con l'amante, il 'principe').

¹⁴ Ivi, p. 16.

¹⁵ Ivi, p. 26: «E aveva quindici anni come Giulietta».

¹⁶ Quali la notturna fuga dalla casa domestica a sette anni per dormire nuda all'aperto (ivi, p. 8-9), l'irrisione verso il sacerdote precettore (ivi, p. 10), l'offesa verso il confessore (ivi, p. 12), ecc.

¹⁷ Ivi, p. 131.

¹⁸ Ivi, pp. 26-27.

¹⁹ Ivi, p. 20. Il riferimento va a *Il barone rampante* di Italo Calvino per un tale episodio di ardimento anticonvenzionale, o, se vogliamo, antitetico al rispetto delle norme sociali; ma, al di là della radicale diversità sia tematica che stilistica delle due opere, ad accomunare i due protagonisti sta questa propensione alla ribellione verso le regole della società.

²⁰ Ivi, p. 21: «[...] lo baciava, forte, una volta sola, sulle labbra e scappava. / Una volta fu lui che, improvvisamente, [...] incominciò a baciarla [...] Lei non urlò non si mosse [...] Lo maltrattò, lo picchiò, lo graffiò crudelmente [...]».

Il romanzo si articola con una pluralità di procedimenti narrativi all'interno di una dominante intelaiatura da racconto sentimentale, in cui si proietta il mito romantico dell'amore infelice e della passione senza limiti e in cui si combinano modalità strutturali sovratemporali. Nell'impianto complessivo, infatti, motivi o temi di una riconoscibile modernità cronologica (per l'epoca e gli ambienti) sono trasposti nei calchi di strutture profonde del narrare riferibili addirittura alla morfologia della fiaba.²¹ La stessa anonimata anagrafica dispone la vicenda di Dora nella dimensione acronica di vicenda simbolica e significativa su un livello esistenziale, pienamente congrua con l'assenza di espliciti ancoraggi cronologici della *story*; solo interni rimandi (*in primis* e soprattutto i riferimenti a persone reali della fine Ottocento-primo Novecento, ovvero Gerard d'Houville, Madame de Poutlalès, Liane de Pougy, Giovanni Boldini),²² permettono di assegnare la vicenda all'epoca della *Belle Époque*, seppure in termini assai lati e generici. Gli unici riferimenti temporali sono infatti relativi alla biografia di Dora, come si è detto, dai suoi sette fino ai quindici anni, questi ultimi forse non casualmente precisati, potendo rivestirsi di una forte connotazione letteraria per la contiguità con i quattordici anni della ricordata Giulietta shakespeariana.²³ Con tale eroina Dora condivide infatti lo spirito d'indipendenza, per non dire di ribellione, questo almeno per quanto riguarda la protagonista niccodemiana: fin dagli esordi esso si qualifica in lei come totalizzante giacché copre sia lo spettro più strettamente personale, con la connotazione psicologica del complesso di Elettra manifestato nella gelosia/rivalità verso la madre («Aveva una grande ammirazione per la bellezza della madre. [...] / Era gelosa.»),²⁴ sia l'ambito più ampiamente sociale in quanto rifiuto di ogni valore dell'ordine costituito (letteratura, religione, famiglia, poesia).²⁵

²¹ Nel personaggio principale, Dora, si manifesta l'eroina che affronta ed effettua la prova secondo le modalità canoniche e convenzionali del modello fiabesco, trasferendole nella forma della modernità, per cui l'automobile dell'amante prende il luogo del cavallo quale mezzo di accompagnamento; ma resta la struttura fondamentale dell'eroina ingenua che incontra il cavaliere affascinante, ovvero l'eroe negativo (il cosiddetto 'principe' nella finzione narrativa) al quale si accompagna, sperimentando il passaggio del 'limite proibito' da cui esce mortalmente sopraffatta.

²² Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 81: «Gerard d'Houville, grande scrittrice [...] la salutò con festoso entusiasmo nel *Figaro* in un articolo intitolato *La decouverte d'un Titien* [...]». Gerard d'Houville, pseudonimo di Marie Louise Antoniette de Hérédia, fu sposa del commediografo Henri de Regnier. Ivi, p.102: «Chi è quella meravigliosa vecchia [...]? – chiese Dora. / – Madame de Pourtalès [...]»; ivi, p. 102: «– Liane de Pougy, la Ninon de Lenclos della terza repubblica»; ivi, p. 107: «Il parigino [...] fu molto sorpreso d'apprendere da un russo che il prolifico Scribe aveva vissuto in quella palazzina borghese e signorile della via Pigalle». Giovanni Boldini (1842-1931) vive a Parigi a partire dal 1872. Qui è citato per la fama dovuta ai ritratti di donne affascinanti dell'alta società nobile e borghese della *Belle Époque*: «Boldini vede Dora all'esposizione di cani, nel già illustre recinto del *Jeu de Paume* e improvvisa un ritratto un po' arbitrario ma audace e potente di esecuzione» (ivi, p. 82). In *Incontro con Boldini* (Dario Niccodemi, *Tempo passato*, cit., pp. 160-169) il commediografo ricorda la conoscenza con l'artista avvenuta il 12 ottobre 1892 poco dopo il suo arrivo a Parigi da Buenos Aires: «Quattro secoli prima, vedi combinazione, nello stesso mese e nello stesso giorno, Cristoforo Colombo scopriva l'America» (ivi, p. 160).

²³ Il riferimento all'eroina shakespeariana riveste un rilevante significato nella vicenda personale di Niccodemi nella sua qualità di Direttore della compagnia drammatica, come si è accennato nella nota n. 10.

²⁴ Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 13.

²⁵ Ivi, p. 25: «E si era ribellata anche all'irresistibile prestigio della letteratura [...]: una turlupinatura come quella della religione, una mistificazione come quella della famiglia. / Non aveva saputo credere neanche alle illusioni della poesia.» Anche in questo totalizzante rifiuto dei valori sociali è ipotizzabile una consonanza rimbaudiana: «R. [*sic* per Rimbaud] incarna nel simbolo del "bruto" e soprattutto [*sic*] del "negro [...]" il suo rifiuto della morale cristiana e borghese.

Ma al tempo stesso la vicenda di Dora disegna un percorso di antieroina sconfitta secondo un naturalistico determinismo in un destino di morte prefigurato dal ritratto dell'ava, destino scandito ripetutamente nel testo e preannunciato nella connotazione letteraria non solo dell'evento ma anche della modalità:

– Conoscete Turghenieff [*sic*], lo scrittore russo? / – No. / – Era un colosso come quel moro [...] aveva paura della morte; non della morte in se stessa come fatto definitivo, ma perché un ebreo gli aveva detto che lui avrebbe dovuto lottare contro la morte, come contro un nemico vivo, corpo a corpo, coi pugni, con le unghie e coi denti...²⁶

La sorte negativa della protagonista è naturalisticamente (oltre che segnata nelle coordinate ereditarie simboleggiate nell' 'avola') emblemizzata nella malattia fisica²⁷ quale determinante punto di svolta nelle sue scelte; la concezione del destino raffigurata nell'opera è pertanto quella di una realtà sottratta alle possibilità di gestione umana ed ineluttabilmente ferale, tanto più pur nell'apparente volontà decisionale della protagonista. La dimensione letale è ribadita proprio nei momenti di più intimo coinvolgimento esistenziale, dall'iniziazione al sesso da parte del marito nella prima unione coniugale («Aveva sentito proprio un freddo di morte.»)²⁸ all'amplesso con l'amante, il 'principe' («E il silenzio solenne [...] raccolse un urlo [di Dora] che fu di morte.»),²⁹ fino a compiersi nella *némese* dell'abbandono, da parte dell'amante, di lei ferita mortalmente: *némese* che replica l'abbandono del marito morente da parte di Dora; si compie così la condanna dell'imprudente infrazione erotica di Dora, realizzando il connubio di 'amore e delitto (ovvero morte)' configurato nella vicenda dell'ava monaca. Secondo appunto uno stampo naturalistico la malattia fisica agisce da fattore determinante nelle successive vicende della protagonista, a partire dalla decisione di effettuare il tradimento del marito, ovvero di sperimentare una diversa e presunta appagante esperienza erotica, promossa non da intesa sentimentale né da convenienza sociale, ma dall'istinto di rivolta.

La vicenda è posta dunque sotto il segno di un determinismo naturalistico punitivo secondo una fatalità da tragedia greca familiare al commediografo Niccodemi. In questa prospettiva si colloca la duplice *mise en abîme* della sorte di Dora prefigurata in quella di Phrynette:³⁰ duplice perché lo è moralmente, per il 'mercato'/svilimento del corpo; e fisicamente, per la perdita di sé, della propria persona, mutilata nell'una,

Religione, giustizia, politica, cultura, commercio, tratti esecrati di un medesimo volto [...] ed anche articoli del codice feroce e imbecille [...]» (Ivos Margoni, *Note* in Arthur Rimbaud., *Oeuvres – Opere*, cit., p. 434).

²⁶ Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 115. Il dialogo si svolge fra un accompagnatore russo (presente nel romanzo con la sola specificazione di essere un diplomatico) e Dora nella serata in cui insieme con il marito e tre «[...] amici, uno francese, uno russo e uno spagnuolo [...]» (ivi, p. 100) si recano a Montmartre.

²⁷ Ivi, p. 146: «Dopo l'orgia di Montmartre una violenta febbre nervosa l'aveva inchiodata al letto».

²⁸ Ivi, p. 73.

²⁹ Ivi, p. 212.

³⁰ Phrynette è il nome (diminutivo francese di Frine) della danzatrice che si esibisce nella «[...] bettola [...] rabelesiana [*sic*]» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 116) e che le era stato assegnato per essersi denudata al processo da lei tentato contro l'amante colpevole di averla deturpata con «[...] cinque revolverate» (ivi, p. 126).

uccisa nell'altra; non a caso la vicenda di Phrynette è collocata sullo sfondo di un maledettismo decadente simboleggiato dalla ricordata citazione rimbaudiana e raffigurato nella Parigi notturna delle orgiastiche esibizioni della stessa Phrynette e delle assunzioni della cocaina.

Nell'elaborazione del personaggio di Dora, insieme con coordinate consistenti (per non dire fondamentali) di un naturalismo deterministico, come quelle indicate, si intrecciano però connotazioni di uno psicologismo decadentistico. Di queste la più intensa espressione si ha in un'auto-indagine identificantesi nel tentativo della giovane, se non volontà, di risolvere un trauma originario («Sono nata delusa, ho vissuto delusa [...]»).³¹ Nell'universo dei personaggi femminili niccodemiani, e soprattutto nelle protagoniste delle opere teatrali, una parte rilevante, per non dire predominante è svolta dalla raffigurazione psicologica della donna, con approfondimenti e sfumature che sfiorano la dimensione psicoanalitica, peraltro consonanti con l'autoconsapevolezza dell'autore attestata nell'articolo *Elogio della distrazione* in cui egli propone un soggetto di largo dominio nella cultura dell'epoca. Siamo infatti con tale intervento nella contiguità con la logica dell'inconscio, essendo l'articolo impostato sul motivo di «quelle rapide e salutari fughe nell'incoscienze» generate dalla «distrazione», ovvero da «quell'attimo in cui la coscienza muore»: «Si parte per l'incommensurabile infinito [...] si viaggia nel buio e nel nulla [...] La distrazione è inspiegabile come il sogno».³²

Nel romanzo in oggetto il processo di definizione della psicologia della donna delinea una dimensione masochistica di annullamento della propria personalità, riconoscendo il conseguimento del piacere nella sottomissione al piacere altrui («Immolarsi al piacere degli altri, per avere uno scopo [...] per andare al di là della convenzione»),³³ secondo un'autogiustificazione ideologica che solleva una tale finalità a generale condotta delle donne: voler essere «Una donna come le altre, come tutte le altre, che corrono dietro alla propria voluttà come dietro all'ombra di una chimera e che quando la raggiungono [...] ci si conficcano disperatamente per viverne o per morirne...».³⁴ In Dora nell'infrazione delle norme socio-famigliari, intenzionalmente attuata ma al contempo sciolta da un controllo razionale, si estremizza quello spirito di contraddizione, anzi di egodeterminazione che connota nativamente la psicologia

³¹ Ivi, p. 161.

³² Tutte le citazioni sono tratte da Dario Niccodemi, *Elogio della distrazione*, in «La fiera letteraria», III, 45, 6 novembre 1927, p. 1. Ringrazio Carla e Antonio Durbé, eredi di Niccodemi, di avermi messo a disposizione l'articolo conservato nel Fondo Niccodemi. Con il tema della distrazione nell'accezione freudiana siamo nell'area della cultura primonovecentesca che caratterizza appieno, insieme con Pirandello, un altro dei massimi autori, Italo Svevo de *La coscienza di Zenò*. Nel caso niccodemiano il tema della distrazione sollecita l'accostamento alla celeberrima novella pirandelliana, *Distrazione*, compresa nella raccolta *La vita nuda* uscita in prima edizione nel 1910 presso Treves: accostamento non peregrino, considerato che l'articolo niccodemiano, avvalorando la sensibilità moderna dell'autore, per non dire anche una più o meno indiretta influenza (o quanto meno vicinanza pirandelliana) tratta un soggetto di largo dominio nella cultura dell'epoca. Per quanto concerne l'approfondimento psicologico del personaggio un particolare rilievo acquista la commedia intimista di Dario Niccodemi, *L'alba, il giorno, la notte*, fondata su due soli personaggi, Anna e Mario; l'opera, dedicata a Vera Vergani, fu rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma il 29 marzo del 1921.

³³ Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 133.

³⁴ Ivi, pp. 134-135. Il passo in discorso indiretto libero assegna a Dora la responsabilità della riflessione.

della protagonista o, altrimenti detto in termini più culturalmente pertinenti, quella pulsione che infine si rivela di ‘superomistica’ autodeterminazione: dopo la malattia si compie in Dora un processo psicologico in cui si proclama il principio del ‘piacere’ (echeggiando appunto d’Annunzio), vale a dire, nel caso niccodemiano, celebrando l’eros come atto anticonvenzionale, di rivolta contro le norme sociali, esclusivamente dettata da una pulsione sensuale, fino a risolversi in uno stadio ‘animale’ mediante l’identificazione del piacere nell’atto sessuale quale unione ‘bestiale’ («Mi aspetta domattina il mio amante. E mi prenderà bestialmente come mi ha preso oggi [...] finché mi sarò consunta d’amore»³⁵). E in questo percorso psicologico che la conduce al tradimento Dora attua la lezione del marito rovesciandone l’applicazione proprio contro di lui, «maestro di vita e d’amore»,³⁶ figura d’‘inetto’ rispetto alle attese della sposa, pur essendosi proposto quale esteta e teorico del ‘piacere’ sensuale come unica e assoluta modalità di espressione del sentimento d’amore («Creda, Dora: senz’arte, il godimento, unica realtà tangibile e perfettibile dell’amore, è intrasmissibile»,³⁷ «[...] anch’io le inchiodai nella testa e nella carne l’idea che al mondo non esisteva che il piacere [...]»³⁸). In tale personaggio la compiaciuta esibizione di una filosofia nichilista si coniuga con l’insensibilità verso i sentimenti della moglie nella prima notte di nozze («[...] dopo una carezza stanca [...] egoista e soddisfatto, aveva acceso una sigaretta, e l’aveva lasciata ancora nella desolata angoscia della sua delusione.»³⁹); oltre a ciò, un totalizzante edonismo (iconicamente raffigurato nella cura delle mani), la miseria morale espressa nel tradimento della moglie con la manicure (al tempo stesso che lamenta la trascuratezza della moglie nei propri confronti), nonché la pratica di morfinomane lo disegnano come un prototipo di dandy o, meglio, di miserevole esemplare superomistico che al tempo stesso replica e denuncia negativamente il modello dannunziano. Nello spazio dell’intertestualità è infatti non meno rivelatore di una sensibile conformazione dannunziana il personaggio del marito di Dora; il dannunzianesimo di Niccodemi o, per dir meglio, la sua venerazione per il maestro abruzzese, nel personaggio del marito prende le forme di una devota applicazione della giustificazione addotta da d’Annunzio di aver voluto fare con *Il piacere* opera esclusivamente realistica di rappresentazione di un modello umano negativo.⁴⁰

³⁵ Ivi, p. 229. Un riferimento rimbaudiano anche nell’imbestiamento: «Je suis une bête, un nègre», in Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*, in Id., *Une saison en enfer*, in Id., *Oeuvres – Opere*, a cura di Ivos Margoni, cit., p. 208. «Nella prima parte della *Saison en Enfer* [...] vi è lo stato d’assenza d’ogni principio [...] cioè la bestialità pura. Rimbaud dice: io sono una bestia, un negro» (Frédéric Musso, *Arthur Rimbaud*, Milano, Mondadori, s. d., p. 34, corsivo nel testo).

³⁶ Ivi, p. 163.

³⁷ Ivi, p. 53.

³⁸ Ivi, p. 89.

³⁹ Ivi, p. 75.

⁴⁰ È la celeberrima dichiarazione nella dedica A FRANCESCO PAOLO MICHETTI di aver studiato nel romanzo suddetto «[...] non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane [...]»: Gabriele d’Annunzio, A FRANCESCO PAOLO MICHETTI, in Id., *Il piacere*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di I. Caliaro, Milano, Garzanti, 1999. È difficile pensare, anzi è da escludere che Niccodemi intendesse operare una rilettura critica del personaggio creato da d’Annunzio, data la venerazione documentata dello stesso Niccodemi verso l’autore abruzzese. Al contrario è più attendibile supporre un’intenzionale ripresa omaggiante. Su *Il piacere* si vedano le note e commento a cura di Annamaria Andreoli in Gabriele d’Annunzio, *Prose di romanzi*,

Peraltro il ‘marito’ rientra nella connotazione negativa che investe tutti i personaggi maschili raffigurati nel romanzo: dal fatuo padre di Dora all’impudente giovane contadino, all’egoistico primo innamorato della giovane (il duchino), all’egotico consorte, ai tre accompagnatori di Dora nella notte di Montmartre superficialmente irrisori verso la sorte infelice e la menomazione fisica della ballerina Phrynette, fino alla falsità interessata del ‘principe’ (non sono esclusi dunque neanche i personaggi secondari). Anzi, sotto un pessimismo totalizzante è posto l’intero universo umano raffigurato nel romanzo (poiché neanche la fatua madre di Dora si salva, se non per la minima cura che si prende della figlia in occasione della malattia della stessa) ed è un connotato singolare e distintivo rispetto a tutte le altre opere di Niccodemi. Al tempo stesso, per quanto concerne il marito, la costruzione del personaggio rivela la messa in atto da parte di Niccodemi di una componente ‘drammatica’ o, per meglio dire, di una modalità strutturale di specifica proprietà teatrale, nella lunga e rilevante sequenza monologante di autoriflessione del personaggio; si tratta di quello che potremmo definire un importante esperimento narrativo di Niccodemi: tale sequenza si dipana, infatti, secondo un percorso franto (caratterizzato da passaggi repentini e sciolti da rigida logicità consequenziale) di un monologo interiore che sfiora il flusso di coscienza, senza conseguirlo solo perché Niccodemi non compie il passaggio decisivo di liberarlo dalla costrizione sintattica del virgolettato.⁴¹

Così come il personaggio principale dell’universo femminile, ovvero Dora, è carente di specificazioni anagrafiche, lo è anche l’esemplare massimo della negatività nell’universo maschile, il cosiddetto ‘principe’, adibito alla rappresentazione del ruolo di personaggio negativo in assoluto, dalle proprietà addirittura luciferine.⁴² Il ritratto costruito da Niccodemi, nel rispetto di canoni tradizionali del narrare, ne mette in evidenza il componente fondamentale della contraddizione, anzi della doppiezza, attraverso dati sia fisici che psicologici; a proprietà nobilitanti («Aveva una fronte nobilissima [...]. Il naso e il mento erano di una purità classica [...]»;⁴³ «Un profilo impeccabile, come di medaglia del Rinascimento»)⁴⁴ si accompagnano infatti connotati di rozzezza o irregolarità:

volume primo, Edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1988.

⁴¹ Procedimenti analoghi, ma meno estesi di quello appena ricordato, ricorrono anche a proposito di Dora nell’occasione della notturna escursione a Montmartre (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 140-141; o nell’attesa dell’incontro con l’amante, ivi, pp. 194-196, *passim*). In questi procedimenti si manifesta la vicinanza di Niccodemi con la narrativa contemporanea.

⁴² Nel ‘principe’ si mescolano attributi che lo connotano come uomo fatale e satanico, secondo la tipologia individuata da Mario Praz nel capitolo *Le metamorfosi di Satana* (in Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, s. I., Carabba, 1930, p. 61: «In lui apparivano, inesplicabilmente commisti molto di amabile e molto di odioso, molto di attraente e molto di terribile.») E l’attributo luciferino è nel mezzo di trasporto, l’automobile: «[...] il fragore del bolide rosso assurgeva a delle intensità infernali» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit. p. 198).

⁴³ Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit. p. 178.

⁴⁴ Ivi, p. 203.

[...] le braccia fini e forti si sciupavano all'estremità: i polsi erano tozzi e le mani piatte, larghe, senz'espressione; [...] intorno alle unghie lucidissime, curatissime, un indelebile segno scuro come di chi ha lavorato nel grasso o nel ferro.⁴⁵

Più che verso altri personaggi o situazioni narrative si ha, nei riguardi di questo personaggio, l'esplicazione di una presenza autoriale: alle caratteristiche dell'uomo raffigurato dal punto di vista di Dora si accompagnano, infatti, le dichiarazioni o illustrazioni da parte del narratore circa i tratti negativi della personalità, manifestamente rivelatori della sua volgarità e violenza («Si diceva di lui che [...] bestemmiava come un facchino; che si ubriacava in notturne e misteriose orge [...]»);⁴⁶ ne consegue un'esplicita denuncia della vera natura o, come dichiara il narratore stesso, della «losca personalità»⁴⁷ del soggetto:

Ostia, che salti! [...] Sempre zitta [rivolto ad un'amante contemporanea alla vicenda con Dora]. Capisci? [...] O stare zitta o levarti dai piedi... [...] E bestemmio atrocemente [...] Quel becco di suo marito [...] mi ha mezzo rovinato l'altra sera [...].⁴⁸

Nella storia svolgono un ruolo significativo le differenti coordinate paesistiche in cui sono ambientati i diversi momenti, secondo proprietà che diremmo di 'connotazione' tradizionale: dalla marittima Versilia, luogo dell'infatuazione da parte di Dora per il giovane duchino, a Venezia, spazio della fascinazione provocata dal dandy poi marito,⁴⁹ alla realtà altra, anticonvenzionale, rappresentata dai luoghi del piacere e del vizio, quali Montmartre e Montecarlo. In questa dimensione un ruolo particolare acquista Montmartre, per antonomasia l'altro paese: passare da un conosciuto quartiere parigino ad esso è oltrepassare il confine della quotidianità familiare, sperimentare una realtà non consueta, se non l'antirealtà, con i suoi tratti 'carnevoleschi'⁵⁰ e con la sua interna doppiezza nella commistione di accattivante suggestione («Dora credeva di sognare. / O si credeva nel paese delle favole. [...] Credeva di vivere in una fiaba allegra.»)⁵¹ e di inquietante alterità (gli «[...] antri sotterranei [...] dalle stranissime facciate [...] infernali addirittura [...]»)⁵². Secondo una raffinata ricorsività, alla notturna e luciferina escursione in Montmartre corrisponde nelle pagine finali del romanzo la notturna, rovinosa, *infernale* corsa di Dora verso l'amante, entrambe occorrenti nella dimensione «carnevolesca» del

⁴⁵ Ivi, p. 178.

⁴⁶ Ivi, pp. 178-179.

⁴⁷ Ivi, p. 247.

⁴⁸ Ivi, pp. 239-242.

⁴⁹ Non si può escludere che nell'ambientazione veneziana abbia agito un'esperienza autobiografica, ovvero la dimora a Venezia nel 1911 con l'attrice francese Réjane, pseudonimo di Gabrielle-Charlotte Reju: cfr. Carla Pisani, *op. cit.*, p. 93, nota 39 relativa alla lettera di Niccodemi a d'Annunzio da Venezia del 10 luglio s. d. [ma 1911] in cui si fa riferimento ai lavori di ristrutturazione dell'abitazione presa dalla Réjane in quell'anno; un ulteriore riferimento a una dimora veneziana nella lettera di Niccodemi a d'Annunzio del 16 dicembre 1916 (ivi, p. 85).

⁵⁰ «Dora [...] era entrata in una zona differente [...] un po' carnevolesca» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 108).

⁵¹ Ivi, pp. 110-111.

⁵² Ivi, p. 109.

rovesciamento delle convenzioni; nella sua ultima manifestazione tale ribaltamento si rivela totalizzante, giacché coinvolge l'esistenza stessa della giovane.

In Dora si esprime dunque l'autoaffermazione come infrazione totale delle norme della società, portando alle conseguenze estreme quella volontà, talora pulsione, di realizzazione del sé che è connotato distintivo di molte protagoniste delle opere teatrali di Niccodemi e che qui è sviluppato fino alle più audaci affermazioni e alle più temibili conseguenze e, nella mediazione narrativa, risolto con la sconfitta dell'eroina. L'*explicit* dell'opera, tanto significativa come atto della narrazione, chiude il tentativo di rivolta della protagonista in una dimensione da tragedia greca (nella prospettiva del dominio del 'fato' giustappunto inteso nel senso dell'antica concezione drammatica e in cui si include anche la tonalità del dramma 'romantico' evocata nel riferimento a Giulietta). L'esito dell'opera si prospetta come conseguenza tragica di un'infrazione, quella compiuta da Dora, figura della 'anormalità', immagine di una provocatoria diversità rispetto ai canoni famigliari, sociali, coniugali, sentimentali, autrice di un'ardita trasgressione attuata nella finalità di una compiuta realizzazione di sé nella piena consonanza dell'appagamento sentimentale con quello sessuale.