

Dello stesso autore
nella collezione Oscar

Alcyone

La città morta

Contemplazione della morte

Le faville del maglio

Fedra

La fiaccola sotto il moggio

La figlia di Iorio

Il fuoco

Giovanni Episcopo

L'Innocente

L'Isottèo - La Chimera

Lettere d'amore

Il libro delle vergini

Libro segreto

Maia

Notturmo

Le novelle della Pescara

Il Piacere

Poema paradisiaco

Terra vergine

Trionfo della morte

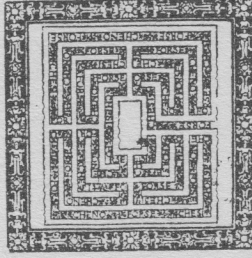
Le vergini delle rocce

La vita di Cola di Rienzo

Gabriele d'Annunzio

FORSE CHE SÌ
FORSE CHE NO

a cura di
Raffaella Castagnola



OSCAR MONDADORI

Dal successivo accenno alla trama sembrerebbe trattarsi del solito rapporto d'amore triangolare, all'origine di un dramma: «Il romanzo» continua il giornalista «che è quanto egli abbia fatto di più moderno, riesce per eccellenza, nell'opera dannunziana, il romanzo dell'amore. E dell'amore una crudele e profonda investigazione: Gabriele d'Annunzio, sente d'aver espressa, nella tragicissima avventura, tutta la forza devastatrice, distruttrice dell'amore. È un uomo maturo d'anni mirabilmente vigoroso d'intelletto, preso fra due donne, e dalla passione terribilmente combattuto e disfatto. E la disfatta non è un disinganno, non è una ferita: è la sua rovina, la sua fine. Apparirà un'opera di psicologia audacissima».

È ormai tramontato il progetto, confessato un anno prima a Treves, di scrivere «un romanzo delizioso e breve come una stagione di primavera», ma siamo ancora lontani dalla fisionomia finale del libro: Tarsis, ad esempio, non è né un «uomo maturo» né particolarmente «vigoroso d'intelletto» né destinato alla «rovina» né «preso fra due donne». Tuttavia, anche se a questa data il progetto non è ancora ben delineato, si possono già individuare alcuni elementi portanti del *Forse*: nel romanzo ci sono effettivamente due donne, Isabella Inghirami e sua sorella Vana soprannominata Moriccica, non amate dal medesimo uomo, ma fra loro rivali in amore; e c'è, nella prima parte del Libro primo, la descrizione della reggia di Mantova.

3. La gita a San Gimignano

Un passo in avanti nell'elaborazione del testo è costituito dal taccuino del luglio 1908, che contiene alcune scene di romanzo precedute dall'indicazione «Forse che sì». Tra le carte dannunziane questo è il primo nucleo importante, sia perché datato sia perché già delinea il tema della rivalità fra le due protagoniste. Ispiratrice di queste carte è ancora la Mancini: l'abbozzo ci narra infatti un appassionato bacio fra Amaranta e il suo amante e la reazione di gelosia di un'altra donna, chiamata Moriccica. La data è quella del

14 luglio 1908 e rievoca una gita che d'Annunzio aveva realmente fatto con la Mancini e altri amici nella città medievale. In queste pagine del suo quaderno privato, il poeta mette a confronto le due donne ed elabora già anche il tema del suicidio di Vana, che nel romanzo porterà lo stesso soprannome di «Moriccica».

La pagina era stata scritta da d'Annunzio in occasione di uno degli ultimi momenti felici e temerari del suo amore con la Mancini. Alla gita a San Gimignano e all'appassionato bacio su una delle torri della città fa infatti riferimento la lettera dello scrittore alla sua amante del 15 luglio 1908: «Come vorrei tornare all'ora di ieri! Tutti i nostri ricordi sono magie che ci appaiono come sogni sovrumani. Il ricordo di ieri è uno tra i più carichi di poesia e di voluttà... Ah, il sapore del bacio violento quando rimanemmo soli in cima alla torre, mentre l'ultima luce moriva e gli assioli cantavano!».

Amaranta è dunque la Mancini, ma anche Moriccica – è facile intuirlo – ha un suo corrispettivo nella vita reale: si tratta di un'amica di d'Annunzio legata al mondo teatrale, Bianca Franci, che probabilmente il poeta fece sua per una sola notte nel rifugio segreto di via Pier Capponi, profanando un luogo inizialmente destinato alla sola Mancini. Alla Franci era stato attribuito il nomignolo di Moriccica, riutilizzando quello che, negli ormai lontani anni napoletani, era stato di un'ex amante di Scarfoglio poi piacevolmente amata anche dal poeta. È grazie a questo soprannome, usato dalla donna per firmare le lettere più confidenziali scritte a d'Annunzio, che si può pensare a lei come alla prima musa ispiratrice del personaggio di Vana per il *Forse che si forse che no*. Un telegramma, spedito dalla Franci a d'Annunzio, oggi conservato nell'Archivio Generale del Vittoriale e firmato «Moriccica», ci conferma la presenza della donna a Firenze nei giorni della gita a San Gimignano. Il testo, del 20 luglio 1908, recita così: «Parto lasciandovi un saluto e un augurio di bene – Moriccica».

Nella scena abbozzata nel taccuino del luglio 1908, si delineava dunque già la storia di Vana, della sua gelosia, della sua sconfitta in amore. Ed è significativo che, dopo aver letto l'intero romanzo, la signora si riconosca proprio nel personaggio di Vana: Firmandosi con il nomignolo che le aveva attribuito il poeta, Moriccica gli spedisce infatti alcune pagine a stampa del *Forse* da lei sottolineate: corrispondono alla scena in cui Vana dichiara il suo amore a Paolo, con la disperazione di chi sa di non poter ottenere nulla.

4. Il *Solus ad solam*

La gita a San Gimignano rappresenta, nella storia fra d'Annunzio e la Mancini, un momento importante: in quell'occasione, infatti, i due amanti erano stati talmente sfrontati nell'ostentare la loro relazione da provocare le reazioni di gelosia del marito, il quale, denunciando pubblicamente il rapporto fedifrago della moglie, aveva minacciato il poeta. Dopo questo scontro, puntualmente registrato dal poeta nel suo taccuino (anche se già trasformato in un'ipotetica scena di romanzo), la Mancini, sollecitata dal padre a rientrare nella via del dovere, aveva mostrato evidenti i primi segni di uno squilibrio psicologico. Tra alti e bassi, la donna aveva continuato comunque per breve tempo la sua relazione con d'Annunzio, fino al 5 settembre, giorno del suo ultimo incontro clandestino nel rifugio di via Capponi a Firenze.

La notte di San Gimignano, le reazioni nervose della donna nel «chiostro verde» dell'appartamento, le fasi della sua malattia verranno poi descritte, con precisione tecnica e virtuosismo lirico, nel *Solus ad solam*, che rievoca quei tragici avvenimenti accaduti fra il settembre e l'ottobre del 1908. Nelle intenzioni dell'autore, quel testo doveva essere un diario intimo da destinarsi più tardi alla Mancini stessa, a testimonianza del suo dolore, ma soprattutto della sua innocenza. Il testo, infatti, rimase inedito fino alla morte del poeta, e soltanto nel marzo 1939 la Mancini autorizzò Jolanda de Blasi, amica e biografa di d'Annunzio, a publicar-

lo, probabilmente con qualche manipolazione. Il confronto con l'originale non è comunque a tutt'oggi possibile non essendo nota l'attuale collocazione del testo.

È dunque soltanto a partire dal 1939 che i lettori di cose dannunziane si resero conto di come il *Solus*, annunciato con molto clamore sulle pagine del «Corriere della Sera» come prezioso inedito, fosse già stato, almeno in parte, utilizzato per la parte conclusiva del *Forse*. Cambia, nel passaggio dal diario al romanzo, il registro narrativo, ma alcuni capitoli vengono quasi interamente riversati nel Libro terzo del romanzo, e con poche varianti.

5. La bellezza caucasica di Nathalie

Scomparsa la Mancini, entra in scena Nathalie de Goloubef, che d'Annunzio conosce a Roma nel 1908. La donna, coniugata con un nobile russo, Viktor Golubef, era in Europa dal 1903 e in Francia aveva preso il nome di de Goloubef. Con il marito, appassionato di archeologia e d'arte, aveva già da tempo stabilito un accordo di reciproca libertà, perciò non le fu difficile frequentare d'Annunzio che intensificò il corteggiamento nei suoi confronti al momento del declino della bella Giusini. Il poeta, che amava ribattezzare le sue donne, la chiamò affettuosamente Donatella.

Dalla fitta corrispondenza fra i due amanti, pubblicata da Pascal, cui venne affidata in trascrizione dalla stessa Nathalie poco tempo prima di morire, si deduce che la donna, subito dopo gli incontri dell'estate e dell'inizio autunno 1908, era ritornata in Francia, a Parigi.

Impegnato nella stesura del *Solus* e della *Fedra*, d'Annunzio le scrive regolarmente e soltanto terminata la tragedia, che per altro scrive in pochissimo tempo, raggiunge la sua amante a Genova e a Cap Martin. Nella primavera del 1909, d'Annunzio e Nathalie vanno insieme a Marina di Pisa per affittare due case, vicine ma separate, per l'estate: per il poeta sarà Villa d'Alba, della contessa Flora Fenzi Douglas, per la signora sarà Villa Garzella. Nathalie riparte poi per Parigi e torna in Italia soltanto quando si

avviano i necessari lavori di restauro delle abitazioni. Soggiorna al Royal Victoria Hotel di Pisa dove d'Annunzio, che nel frattempo è a Roma, le invia quasi quotidianamente lettere e telegrammi. A Marina di Pisa d'Annunzio arriva però soltanto il 30 luglio e vi risiederà, pur cambiando casa durante l'inverno, sino alla fine della stesura del *Forse*, nel gennaio del 1910.

Come per la Mancini, anche per Nathalie è possibile operare una sovrapposizione di immagini fra il reale e il fantastico: tracce della sua spiccata personalità, della sua bellezza caucasica, della sua sensualità e della sua fantasia restano infatti nel personaggio di Isabella. Proprio a Marina di Pisa, d'Annunzio e Nathalie passano inoltre i loro momenti migliori, come Paolo e Isabella. Anche la casa, fra la spiaggia e la pineta, e il paesaggio marino del Libro secondo del romanzo sono ricordi di quell'estate del 1909, ma al reale si sovrappone la memoria di alcune letture, soprattutto dei libri di viaggio di Fromentin.

Se la Mancini alimenta il tema dell'indugio perverso di Isabella nel Libro primo, Nathalie caratterizza dunque la donna ammalatrice del Libro secondo, quella medesima Isabella che, mutata maschera, si concede e attrae a sé l'amante con la sua capacità di inventare situazioni sempre nuove. Ma Nathalie lascia le sue tracce anche nel personaggio di Vana, di Vana che canta: a Roma, infatti, Nathalie aveva stupito d'Annunzio e gli amici che erano con lei in una gita a Tivoli con la sua bella voce da soprano. Non è da escludere che il suo repertorio contemplasse anche quei *Lieder* di Schumann sul tema della primavera che il narratore immagina cantati da Vana. Ma una traccia inconfondibile della cultura musicale di Nathalie è la citazione, nel *Forse*, della *Berceuse della bambola* di Musorgskij, canzone tratta dal ciclo del 1870 *La camera dei bambini*, all'epoca ancora sconosciuta in Italia.

È invece d'Annunzio a far conoscere alla Goloubeff la XX variazione di Beethoven sul tema di Diabelli, come testimonia la sua lettera del 28 novembre 1908: «Connais-

sez-vous les 33 variations de Beethoven sur un thème assez vulgaire de Diabelli? Allez chercher la XXème variation, un *Andante*. Il y a là une puissance de transfiguration vraiment surhumaine». Parole che ricordano quelle di Aldo a Vana nel Libro secondo del romanzo.

6. L'abozzo dell'ottobre 1908

Strumento di lavoro essenziale, per il filologo che voglia addentrarsi nel labirintico percorso delle carte autografe, è l'inventario dei manoscritti conservati negli Archivi del Vittoriale: dall'indice scopriamo che un cospicuo numero di carte autografe, quasi un'ottantina, sono attribuite al *Forse*. Genericamente si può classificare tutto questo materiale come «carte preparatorie» al romanzo: troviamo elenchi di personaggi, indici di argomenti dei vari libri, appunti bibliografici, citazioni tratte da varie fonti, descrizioni di luoghi visti, scene abbozzate. La maggior parte di questi fogli manoscritti appartengono al 1909 e sono da attribuire all'ultima fase di lavorazione del testo, come testimonia, ad esempio, l'ampia documentazione su Volterra, con cenni storici, citazioni dantesche, descrizioni di paesaggi, elenchi di termini tecnici redatti in concomitanza del breve soggiorno nella città del silenzio dell'agosto 1909.

Altre carte recano invece inequivocabili segni di un lavoro antecedente e permettono quindi di seguire le varie fasi di lavorazione del testo: tre foglietti in particolare, assegnati al romanzo grazie all'indicazione a margine «Forse che...», sono testimoni preziosi, poiché recano anche una data, quella dell'«8 ottobre 1908». Contengono, in forma di brevi appunti, un abbozzo di alcune scene d'amore, destinate forse al Libro secondo, se così va interpretata la sigla «L.2» posta in cima al primo foglio. I fogli (cc. 8559-8561) contengono sostanzialmente tre scene: una schermaglia d'amore fra due amanti, un episodio dedicato al «ciglio» di lei che l'amante raccoglie e pone tra le pagine di un libro, la descrizione dell'espressione estatica del volto della donna «nella voluttà improvvisa».

documentazione
8 ottobre 1908
YANUWI GOLOUBEFF

Se, come sempre accade in d'Annunzio, queste pagine nascono dal vissuto, non possiamo più immaginare a questa data la presenza della Mancini. Protagonista di tali scene erotiche sarà stata, probabilmente, Nathalie de Goloubeff, la cui ascesa ad amante ufficiale coincide con il tramonto della contessa fiorentina. Ma al di là dell'intima esigenza dell'autore di arrestare sulla carta l'attimo fugace, troviamo già in queste pagine un altro abbozzo di romanzo. Se il secondo episodio, quello del «ciglio», non troverà posto nel testo, gli altri due, pur ampiamente rielaborati, lasciano infatti qualche traccia nel *Forse*, in particolare nella scena d'amore ambientata nelle stanze della reggia di Mantova e nella descrizione del lungo bacio fra Isabella e Paolo.

7. Il più lungo giorno

Una terza musa, finora sfuggita alla critica, illumina nuovamente il personaggio di Isabella Inghirami. Il romanzo si apre infatti nel giorno del solstizio d'estate, il «più lungo giorno» dell'anno, e a questa particolare data si lega anche un'altra storia d'amore vissuta dal poeta nell'estate del 1909.

A partire dal 21 maggio 1909 d'Annunzio si trova a Roma, ufficialmente occupato a documentarsi sulla terminologia del volo direttamente sul campo d'aviazione di Centocelle, ma soprattutto desideroso di concedersi, nel contempo, una delle sue solite pause di mondanità. È solo perché Nathalie de Goloubeff è a Parigi. Rimane nella capitale fino al 24 giugno quando, con la macchina che la sua nuova amante gli ha inviato, riparte per Pisa dove la bella russa lo aspetta all'Hotel Victoria.

Su questo breve spaccato di vita romana i biografi non si soffermano molto, e nulla dicono del nuovo amore, ben occultato agli occhi degli indiscreti, per Beatrice Alvarez de Toledo, marchesa di Casa Fuerte, moglie di Illan, amico e poi traduttore di d'Annunzio. Nell'Archivio Generale del Vittoriale si conservano, alla voce «Casa Fuerte» e a quella «Occhichiarà», nomignolo di Beatrice, le numero-

Beatrice Alvarez de Toledo

ssime lettere che la donna inviò al poeta, la maggior parte delle quali dell'estate 1909. Un foglio, in particolare, scritto su carta del Grand Hotel di Roma dove il poeta alloggiava e datato «Albano 21 giugno 1909», è un vero e proprio contratto d'amore in cui la marchesa dichiara di appartenere «anima e corpo» a Gabriele d'Annunzio.

Non è un caso che proprio lo scenario di Albano abbia fatto da testimone a questo nascente amore: per d'Annunzio, certi luoghi acquistavano infatti un significato simbolico e diventavano perciò vitali anche dal punto di vista creativo, e la piccola cittadina gli era familiare fin dai tempi di Barbara Leoni, ricordati con tenerezza nelle pagine del *Trionfo della morte*. Ma le dolci colline laziali gli rievocavano anche i momenti vissuti accanto alla Duse, con la quale, proprio ad Albano, aveva progettato un teatro. Quel paesaggio era dunque denso di rievocazioni e ben si adattava a suggerire il nuovo patto d'amore.

Ma se Albano non dice nulla al lettore del *Forse*, molto ci dice il «solstizio d'estate», poiché proprio in quel particolare giorno si apre il romanzo, con la corsa in automobile di Paolo Tarsis e Isabella Inghirami nella campagna mantovana. Come Paolo e Isabella, anche d'Annunzio e Occhichiarà percorsero in automobile un'antica strada romana e poco importa sapere che gli amanti si recarono dal Lazio verso l'Abruzzo. Il tema del «più lungo giorno», che segna per Isabella come per la marchesa di Casa Fuerte l'inizio di un dramma e che è uno dei *leitmotif* del *Forse* (anche Vana tenterà, inutilmente, di ricreare l'atmosfera d'amore di quel singolare giorno), è dunque un vero e proprio *senhal* di Beatrice. Anche in questo caso d'Annunzio opera sul suo vissuto, selezionando gli episodi a lui cari: della marchesa «occhichiarà» che caratterizza somaticamente non soltanto Isabella, ma tutti i protagonisti del romanzo: «Poi si guardarono tra loro fuggevolmente, e videro che tutt'e quattro avevano gli occhi chiari ma diversi, attoniti come se questa simiglianza dissimile scoprissero per la prima volta».

La storia d'amore con Beatrice dura *l'espace d'un matin* e per d'Annunzio, diversamente che per la sua amante, può dirsi esaurita già nel luglio 1909, quando ritorna da Nathalie e con lei trascorre il resto dell'estate iniziando finalmente a scrivere il romanzo. Al poeta resta tuttavia l'esigenza di intrappolare sulla pagina scritta quella particolare esperienza vissuta. Pur collocata in altro contesto geografico, la storia di Beatrice appare infatti nelle pagine d'apertura del *Forse*: nel ricordo della lunga corsa in automobile nella campagna lungo l'antica strada romana, nella descrizione della tensione e del rancore fra i due amanti, nella scena d'irruzione di lei nei confronti della passionalità di lui, nel lungo bacio e nel tremito delle labbra dell'amante, nello sguardo degli «occhi chiari». Temi questi che trovano tutti un loro corrispondente nelle lettere di Beatrice a d'Annunzio, soprattutto in quelle che narrano o ricordano i momenti felici di quell'amore, ma anche le prime difficoltà e incomprensioni.

Per d'Annunzio, che tutto trasforma in arte, quell'esperienza di vita attraversata è ormai semplice spunto narrativo, da confondere e rimescolare insieme a quelli che gli ricordano Giuseppina Mancini, la più conosciuta tra le muse ispiratrici del romanzo, ideale controfigura della folle Isabella Inghirami. La scrittura pietrifica le storie, cancella l'attimo fuggente, dà spazio all'autocelebrazione, ma nel contempo offre la possibilità di sovrapporre situazioni e immagini, di deformare, alterare, assemblare memorie diverse: così, fin dalle prime pagine del *Forse*, la memoria della marchesa di Casa Fuerte si confonde con quella della contessa fiorentina. Ed è significativo che sullo spunto del «più lungo giorno», proprio nelle pagine della corsa in automobile, d'Annunzio abbia pensato di inserire la citata lettera del maggio 1907, scritta alla Mancini quando, irritato dall'altalenante comportamento della donna, che ora si concedeva ora si negava, le aveva augurato ogni possibile male.

8. Albano e il taccuino del luglio 1909

La storia di Occhichiarà e del più lungo giorno assume per d'Annunzio, fin da subito, una connotazione letteraria: nella carta autografa 8558 conservata al Vittoriale, sulla quale il poeta appunta una serie di scene destinate al nuovo romanzo, compaiono infatti ben due episodi sul tema: «La notte breve – La ripetizione della notte breve». Il secondo, in particolare, desta attenzione, poiché invita a riconsiderare una pagina nota ma finora trascurata dalla critica. Nel taccuino LVI del 1909, genericamente attribuito al *Forse* per la sua parte conclusiva dedicata a Montichiari, leggiamo infatti una lunga scena d'amore significativamente ambientata ad Albano, in cui però la protagonista non è più Beatrice, ma probabilmente Nathalie, che da Roma d'Annunzio chiama più volte a sé e che andò a trovarlo forse nei primi giorni di luglio del 1909. D'Annunzio, senza dare un volto alla protagonista della storia, ci narra quanto accadde ad Albano: alla nuova amante, condotta nel medesimo albergo e nelle medesime stanze che già videro nascere l'amore per Beatrice, il poeta confessa quanto in quei luoghi era accaduto «il più lungo giorno». Nel suo taccuino, il poeta registra poi, già pensando a una rielaborazione romanzesca, le reazioni di gelosia e di voluttà deliziosa che si alternano nell'animo e nel corpo della donna: «La prova – Dopo il racconto della notte del Solstizio, la volontà frenetica di andare negli stessi luoghi per cancellare le tracce con la sua potenza. La frenesia cresce, quasi folle – Nella scena dell'implorazione i *particolari* del letto – dei bauli aperti, degli oggetti sparsi [...] L'arrivo all'albergo – Le stanze stense. La tavola imbandita – Lo smarrimento – La febbre caduta, la tristezza, il silenzio [...] Il sonno pesante, dopo l'amplesso disperato – La luce mattutina che penetra. Egli va a chiudere le persiane. Vede la pianura già dorata dal sole – e la striscia azzurra del mare – Il balcone ove prese l'alta davanti l'alba – Il grido delle rondini – Il risveglio – La

voluttà terribile, vittoriosa. L'immagine dell'altra che appare e scompare».

Nel taccuino la scena è già romanzo, e ricorda alcune pagine erotiche del *Piacere* in cui si sovrappongono le immagini di due donne amate da un medesimo uomo. Ma per il *Forse* l'ipotesi di elaborare il tema della «ripetizione della notte breve» rimarrà ancorata al progetto testimoniato dalla c. 8558, mentre nel romanzo lascerà soltanto qualche traccia appena percettibile nel rapporto ostile e rivale fra Isabella e Vana.

9. Fra realtà e finzione: Aldo «dalla bella fronte»

Questo percorso all'interno della vita privata e dell'ufficio-dannunziana ci conduce anche a Illan Alvarez de Toledo di Casa Fuerte, il marito di Beatrice, già noto agli studiosi di cose dannunziane per la sua stretta collaborazione con il poeta nella stesura francese del *Chèvrefeuille*. Illan trova il suo *alter ego* nella figura del «rivale», nel personaggio di Aldo, il fratello di Isabella, a lei legato da un amore incestuoso. Aldo «dalla bella fronte» – così venne poi chiamato nel suo *entourage* – è caratterizzato nel *Forse* per la sua sensibilità musicale, per la sua singolare bellezza e per i suoi atteggiamenti vagamente omosessuali.

È perciò una specie di segnale di riconoscimento quella firma «Aldo e Occhichiarà da Mantova» che Beatrice pone su un bigliettino inviato a d'Annunzio nell'ottobre 1910, quando insieme al marito andrà a visitare, come in pellegrinaggio, i luoghi del *Forse*: la reggia di Isabella d'Este, il labirintico percorso delle stanze. E della «bella fronte» di Illan Aldo parlerà nuovamente Beatrice, in una lettera scritta a d'Annunzio da Napoli il 25 luglio, priva di timbro postale ma probabilmente anch'essa del 1910 poiché il poeta risulta già in Francia e Beatrice è ormai rassegnata a mostrarsi amica dell'ex amante. Il finale della lettera così recita: «Illan «dalla bella fronte» vi manda i suoi più affettuosi souvenirs ed Occhichiarà la sua amicizia».

La genesi

1. Un dramma fra «le più moderne vicende»

Quando per la prima volta d'Annunzio dà al suo editore qualche indicazione intorno alla trama della sua nuova opera narrativa, pone immediatamente l'accento sulla novità del dramma, ambientato fra le «più moderne vicende». Già anni prima, il 1° gennaio 1905, dopo il lungo silenzio seguito all'esperienza narrativa del *Fuoco*, d'Annunzio aveva annunciato a Emilio Treves: «In aprile mi rimetterò al romanzo con la trepidazione di un uomo che si avvicini all'amante abbandonata. So, per esperienza, che, in questi casi, il primo amplesso è formidabile. Spero nella più vigorosa erezione per farmi perdonare l'infedeltà». E infatti, nel giro di pochi mesi, tra il 1905 e il 1906, aveva indicato alcuni titoli come *La madre folle* e *Amarantia* e annunciato inoltre un «terzo romanzo già ideato e titolato». Ma i vari progetti erano rimasti tali, malgrado le dichiarazioni all'editore. Bisognerà attendere il giugno 1907 per veder comparire un nuovo titolo e, finalmente, un'allusione, seppur vaga, all'ambientazione: «*Forse che si forse che no* veramente non è un romanzo ma una lunga novella abbastanza importante per occupare un volume. Si tratta di uno studio singolarissimo intorno all'anima della "Fanciulla". L'eroina è una "signorina". E l'apparente dramma si svolge tra le più moderne vicende».

Da notizie biografiche sappiamo che fin dal 31 agosto del 1907 d'Annunzio assiste a gare automobilistiche, partecipando già al primo circuito della Coppa Florio a Brescia. Ma l'interesse per le più diverse espressioni della velocità e, nel contempo, per le gare celebrate dalla folla è testimoniato anche da alcuni ritagli giornalistici conservati negli Archivi del Vittoriale, che riguardano, in particolare, concorsi ippici. È proprio a «puro sangue tutto muscoli» d'Annunzio paragona la sua nuova opera, parlando con l'editore Treves il 30 agosto 1908: «Tu sembri ignorare l'argomento e il titolo del mio romanzo, mentre ne par-

lammo a lungo, e tu stesso mi consigliasti a persistere nel vecchio motto di Vincenzo Gonzaga "Forse che si forse che no". È un romanzo di passione mortale, al cui paragone quelli della *Rosa* sembreranno tiepidi e timidi [...] Quando ti porterò il mio libro, voglio avere in me la sensazione di condurti un bel "puro sangue" tutto muscoli e nervi, palpitanti in una rete di vene rilevate, fremente di rapidità. Il miglior libro è certo quello che meglio somiglia a un animale vivente, che percorra la terra con le sue quattro zampe svelte e attragga quanta più d'aria nel suo petto immune d'adipe. Cerco questa "animalità" [...] Cerco anche di "stilizzare" la materia elaborata dai realisti, in modo che gli spettacoli moderni abbiano quella forza espressiva che noi vediamo negli oggetti dipinti - per esempio - da Hans Holbein nel fondo di un ritratto... Vado di nuovo al circuito per compiere il mio studio. E d'ogni cosa ti parlerò con la viva voce [...] Cercherò di venire per due giorni a vederti, o a Milano o sul Lago, con la mia automobile rossa».

Nel settembre di quell'anno sappiamo che termina la storia d'amore con la Mancini: nei mesi seguenti d'Annunzio sembra perciò abbandonare, almeno temporaneamente, il suo progetto narrativo, per dedicarsi alla stesura del *Solus ad solam* e della *Fedra*. Si preoccupa tuttavia di rassicurare il suo editore, dicendogli di lavorare al nuovo romanzo. In verità, conclusa la *Fedra*, d'Annunzio è tutto preso dal nuovo amore per Nathalie de Goloubeff. A Treves, comunque, il 4 gennaio 1909 annuncia: «Fra pochi giorni avrai da me il manoscritto completo della tragedia poi, subito dopo, il manoscritto dell'altro dramma; e poi quello del romanzo». Bisognerà invece attendere fino al mese di maggio per avere altre notizie: soltanto allora il poeta annuncia infatti al suo editore di voler cambiare il titolo scelto con *Il Delirio*, forse già intenzionato a far uso anche del materiale privato del *Solus ad solam*.

2. Dalla «rapidità che striscia» a quella che «si solleva»

A partire dai primi mesi del 1909 erano usciti sulle pagine dei maggiori quotidiani, con regolarità quasi giornaliera, articoli sul volo, e d'Annunzio è ora intenzionato a documentarsi personalmente. I primi di giugno si reca quindi a Roma per prendere appunti, direttamente sul campo d'aviazione di Centocelle, sulla terminologia del volo, come testimonia una lettera a Treves in cui il poeta afferma: «Gli studi su l'aeroplano mi servono pel mio romanzo - in lineamenti rapidi ed essenziali - darò la visione dei nuovi organi vitali della vita moderna». Il 4 giugno, intitolato a proposito della *Fedra* da Giuseppa Piazza della «Tribuna», il poeta risponde anche a una domanda sul nuovo romanzo, dapprima in maniera piuttosto evasiva: «Che cosa vuol che le dica?... Il soggetto... Tutti domandano di un'opera d'arte il soggetto, così come tutti ricercano le fonti [...] Riguardo al mio romanzo, le dirò, dunque, questo di essenziale: che in esso io riprendo un antico motivo, quell'antico motivo e sempre giovane [...] che è l'amore, sul quale appunto, io stesso ho detto in passato tante parole. Ora ci ritorno»; poi, dopo una lunga riflessione sullo stile della sua nuova opera, offre qualche dettaglio interessante: «Ella mi domanda del soggetto del libro. Le ho detto: è una cosa secondaria. Glielo esporrei volentieri, ma non posso farlo per non dar luogo fin da ora a ricerche indiscrete. Lei ha visto che a ogni rappresentazione amorosa che ho fatto nei miei libri, si è sempre cercato di trovare nella mia vita un qualche episodio che le avesse dato origine [...] Le bastino soltanto alcune cose, del soggetto. Le basti sapere che tento, tra l'altro, la psicologia della fanciulla. Son nel romanzo, questa fanciulla e una donna di sotto alla trentina. Son rappresentate sostanzialmente nel romanzo, di contro alla fiammante passione amorosa, le forme eroiche della civiltà moderna. Una, la più eroica, l'aviazione, vi ha la sua parte, che non è parte ornamentale, ma costitutiva». Infine, un'immagine: «Nella

casa dove si svolge la passione, accanto alla stanza della donna, è la stanza dove l'aviatore concepisce il suo aeroplano».

I dati corrispondono soltanto parzialmente a quanto narrato nel Libro secondo: Isabella ha infatti venticinque anni e vive la sua stagione d'amore a Marina di Pisa con l'aviatore Paolo. Sappiamo invece che nel romanzo, accanito alla stanza d'amore, c'è la tenda dove l'eroe non «concepisce» l'aeroplano, ma sotto la quale è custodita l'Ardea, inerte dopo la gara di Brescia. Una vera e propria officina, dalla quale giungono i rumori degli operai che riparano l'aereo, è alla fine del Libro primo. Questa discrepanza fra le parole dell'autore e il testo definitivo ci fa capire che anche se alcuni episodi sono già ormai delineati, ancora non hanno una loro collocazione definitiva all'interno del romanzo.

L'11 giugno d'Annunzio annuncia nuovamente a Treves: «Lavoro. E preguoto la gioia di portarti il manoscritto, e di vederti contento e di compensare la tua buona assistenza». Ma sappiamo che fra giugno e luglio è spesso a Roma, dove vive la sua breve stagione d'amore con Beatrice Alvarez de Toledo, marchesa di Casa Fuerte. Andrà persino a Napoli, dove la coppia di Casa Fuerte, che alloggia al Bertolini's Palace, ha interessi economici da seguire e dove d'Annunzio getta le basi di un'intensa amicizia anche con Illar, il marito di Beatrice, che diverrà poi traduttore di alcune sue opere in francese. A Marina di Pisa, dove aveva affittato una casa per l'estate e dove Nathalie lo attendeva, giunge soltanto il 30 luglio, dopo aver procurato il suo arrivo con mille scuse.

Ancora una volta il vissuto si trasforma in romanzo: d'Annunzio ad agosto è a Marina di Pisa, in una casa simile a quella descritta nel romanzo. Scrivendo a Treves il 4 agosto per lamentarsi della rovina della Capponcina e della mancanza di quello «stato di grazia» che gli permetterebbe finalmente di avviare la stesura del romanzo, dice: «Una sola cosa è gravissima: che la catastrofe avvenga nel

periodo stesso del mio lavoro. Il più delle giornate si consuma in cure advocatesche. Tutto è favorevole intorno. Ho una specie di piccolo convento composto di tre o quattro celle imbiancate. Vedo un prato salmaistro, il fiume, la punta di San Rossore e il mare senza vele». Anche la casa di Paolo e Isabella si trova «fra la pineta e la prateria salmaistra», e dalla medesima spiaggia i due protagonisti prendono il volo con l'Ardea, seguendo dapprima il litorale, virando poi a «greco-levantante» per dirigersi verso Pisa e ammirare dall'alto S. Maria della Spina lungo l'Arno, il «sprato dei miracoli» con il «campanile inclinato» e l'«amposanto».

3. L'esperienza di Montichiari

Soltanto ad agosto d'Annunzio inizia veramente a scrivere il romanzo, come ci testimonia una lettera a Nathalie molto successiva, precisamente del 22 agosto 1910, in cui il poeta, fra le altre cose, dice: «Il y a un an, je commençais à écrire le roman». Scrive ormai di fretta, tutto d'un fiato: riprende irrimediabilmente i vecchi appunti, i taccuini, le schede di lettura, ma rivede sotto altri occhi gli antichi progetti e cambia molte cose. Come per il *Fuoco*, anche per quest'ultima opera narrativa la stesura è breve. D'Annunzio lavora intensamente come si deduce dal carteggio con Nathalie, e interrompe il romanzo soltanto per due brevi soggiorni: l'uno nel mese di settembre a Brescia per seguire, nella vicina Montichiari, il primo circuito aereo; l'altro a ottobre a Volterra, per quattro giorni, in compagnia di Nathalie, per rivedere in quella «città del silenzio» luoghi e persone utili al romanzo e per documentarsi sulla storia locale.

All'aerodromo di Ghedi, nei pressi di Montichiari, d'Annunzio conosce i coniugi Blériot, di cui resta un profilo nel taccuino LV poi rielaborato nel Libro secondo del *Forse quando l'aviatore e la sua giunonica moglie riaffiorano alla memoria di Paolo Tarsis. In questi giorni, precisamente l'11 settembre, d'Annunzio avrebbe dovuto compiere anche un volo con Blériot. Ma il battesimo dell'aria avviene i*

giorno seguente, con l'americano Glenn Curtiss e l'italiano Calderara, perché Blériot, che poco prima aveva stupito il mondo nell'ardua impresa della traversata della Manica, aveva ancora i postumi di una ferita al piede.

Scrivendo a Nathalie le sue impressioni sulle giornate trascorse a Ghedi, d'Annunzio aveva comparato la forma dell'aeroplano a quella dello sparviero, mentre nel romanzo l'Ardea sarà bella «come la figura del dio solare di Edfu, come l'emblema sospeso su le porte dei tempi egizi». Il paragone è ripetuto anche dal giornalista Luigi Barzini, che così riferisce le impressioni di d'Annunzio: «Al contatto di d'Annunzio le immagini scaturiscono per contagio come l'eco risuona quando si spande una musica ed esprime l'idea che il monoplano somigli all'Ibis, stilizzata dagli Egizi, l'Ibis sacra con le ali aperte eguali simmetriche». L'intervista rilasciata all'amico Barzini suggerisce anche qualche altro collegamento con il romanzo: d'Annunzio, infatti, ricorda come Blériot «volando ebbe un piede scottato da un tubo di scappamento andato fuori posto, e restò eroicamente alle atroci sofferenze», episodio che fa immediatamente pensare alla scena finale del *Forse*, quando Paolo raggiunge eroicamente le coste della Sardegna con il suo aereo, ma resta ferito a un piede.

Subito dopo Montichiari e la personale esperienza del volo, d'Annunzio annuncia ufficialmente la nuova trama del suo libro. In un articolo non firmato, apparso sul numero del 3 ottobre 1909 dell'«Illustrazione Italiana» appare infatti la seguente notizia: «Gabriele d'Annunzio, in una sua visita a Mantova, percorrendo le magnifiche sale del palazzo Gonzaga, fu colpito dal motto e dal labirinto ed è così che "Forse che si forse che no" diventò la divisa del romanzo ch'egli stava allora immaginando. Ma da questa visita a Mantova, che risale a pochi anni addietro, la prima trama del lavoro si è molto modificata. Erano i tempi dell'automobilismo trionfante, mentre ora trionfa l'aeroplano, e mutati sono anche gli ideali del poeta».

Nell'officina del poeta

1. Il tema della rapidità

La scena di apertura del *Forse*, con la corsa in automobile, è debitrice di Mario Morasso, *La nuova arma. La macchina*, testo edito nel 1905. Anticipatore delle tematiche future, Morasso esalta i motivi della velocità, del rischio, della sfida alla morte. All'inizio del Novecento, in concomitanza con le prime avventure automobilistiche, era del tutto fiorita una letteratura che magnificava le capacità del moderno mezzo di trasporto: anche un settimanale a larga diffusione come l'«Illustrazione Italiana» offriva una rubrica specializzata che, sotto la voce Letteratura automobilistica, dava ampio spazio alle tematiche morassiane e a recensioni di volumi come quelli di Carlo Placci, *In automobile* (1908), e di Luigi Barzini, *La metà del mondo vista da un'automobile* (1907) e *Da Pechino a Parigi* (1908), entrambi, anche se per diverse ragioni, facenti parte delle frequentazioni dannunziane.

Nel *Forse*, a trarre emozioni dalla corsa in automobile è soprattutto Isabella Inghirami, che invita il suo compagno a tentare la morte, per poi deriderlo al momento dell'insuccesso. A sua volta il pilota, Paolo Tarsis, sollecitato a mettere alla prova la potenza della macchina, entra in simbiosi con il suo mezzo e considera le parti meccaniche come un prolungamento dei suoi arti. Il pieno dominio del veicolo dà inoltre al conducente un piacere erotico, come già suggeriva Morasso.

Anche il tema della «folla sbigottita e avida» che, nel secondo quadro del Libro primo, vedendo precipitare l'aereo di Giulio Cambiaso, «fiuta il cadavere», urla sconfitta, ma è nel contempo presa «dalla frenesia del gioco mortale» è di probabile derivazione morassiana. Nella *Nuova arma* sono infatti descritte analoghe reazioni della folla dopo un incidente automobilistico.

Sempre prima del 1909, d'Annunzio presta anche particolare attenzione all'attività agonistica di sportivi di fama

internazionale, alcuni dei quali campioni in «velocità»: fra loro spicca Lucien Mazan, detto Petit-Breton, forse il più noto ciclista dell'epoca, vincitore nel 1907 e nel 1908 del Tour de France, citato come eroe ora convertito all'estasi del volo da Giulio Cambiaso, che, ridendo, dice a Tarsis: «sai che perfino il re negro dei pugilatori Sam Mac Vea si propone di volare? - E il fantino O' Neil. - E il maratonista Shrubbs. - E il ciclista Mazan. - E il nuotatore Geo Read. - E il pattinatore De Koning. - E il giocatore di pelota basca Chiquito de Cambol!».

Tra il materiale che d'Annunzio raccoglie intorno al tema della velocità e in funzione del *Forse*, spiccano inoltre due articoli di giornale del 1908, oggi conservati negli Archivi del Vittoriale, che riguardano corse automobilistiche e una gara podistica vinta dall'italiano Dorando Pietri nel settembre di quell'anno.

2. Il tema del volo

Tra la fine del 1908 e il 1909 avviene la svolta: il tema della «rapidità che striscia» lascia il posto a quello più attuale della «rapidità che si solleva», secondo una formula offerta anche nelle prime pagine del romanzo: «E imaginò di condurre non la rapidità che striscia ma quella che si solleva».

Già nei primi giorni del gennaio 1908, Enrico Farman aveva imposto il suo nome sulle pagine dei quotidiani per essere riuscito a compiere con il suo aeroplano un giro di un chilometro in un circuito chiuso. Morasso registra invece, sulle pagine dell'«Illustrazione Italiana», nella rubrica Tutti gli sports, il volo eroico di Orville Wright, precipitato con il suo aereo il 17 settembre 1908, e l'impressione del fratello, Wilbur Wright, che, senza timore, riprende intrepidamente il volo ottenendo risultati fino ad allora mai raggiunti. L'episodio ricorda immediatamente quello narrato nel Libro primo del *Forse*: la morte dell'amico Giulio Cambiaso spinge infatti il protagonista Paolo Tarsis ad arrischiare la sua vita per ottenere un nuovo primato. E sarà un caso, ma sempre sulle pagine del «Corriere

della Sera», proprio nel settembre 1908, compare anche il nome di Cambiaso, che non è però un aviatore ma un cavalletto che gareggia a San Siro per il premio Laveno.

Del 1908 è anche l'articolo, apparso sul «Bulletin de la Société de géographie et d'études coloniales de Marseille», sull'esploratore inglese Henry Savage Landor, le cui straordinarie imprese ispireranno a d'Annunzio le pagine sulle avventure esotiche di Giulio Cambiaso e di Paolo Tarsis. Landor, come i protagonisti del *Forse*, è un arido viaggiatore, è l'eroe che tenta l'impossibile, ma è nel contempo anche l'uomo che, dopo mille avventure per terre e mari, è ora pronto a sperimentare il volo. L'articolo chiude così la breve nota biografica su Landor che precede la sua conferenza, riassunta nel «Bulletin»: «M. Savage Landor vient en effet d'imaginer, à Paris, un aéroplane, dont il doit opérer les essais dans les propriétés qu'il possède près de Florence, en Italie».

L'attenzione si sposta ora alle prime imprese di volo: il 26 luglio 1909 Louis Blériot aveva trasvolato la Manica, in sessantasette minuti, con una velocità di 40 miglia all'ora. Sulle pagine del «Matin» di Parigi appare un lungo resoconto dell'eroica esperienza, che d'Annunzio riutilizzerà quasi per intero. Citato in traduzione, il testo si ritrova pressoché intatto, ma suddiviso in due distinti momenti, nel Libro secondo del *Forse*, quando il racconto dell'eroe risuona nella mente dell'aviatore Paolo Tarsis. Fra la prima e la seconda citazione, d'Annunzio inserisce quanto su Blériot si era personalmente appuntato, in occasione delle giornate di Ghedi, nel taccuino LVI. E ancora un omaggio a Blériot è il finale del *Forse*, con Tarsis che affronta la trasvolata del Tirreno e approda sulle spiagge della Sardegna fatto a un piede.

A questo tipo di documentazione è necessario ancora aggiungere il programma delle manifestazioni di Ghedi: è quel tema del volo, vede, in copertina, l'immagine di un aereo con accanto la Vittoria alata, la bellissima statua in

bronzo conservata al Museo civico di Brescia. Nel *Forse* ritroviamo nel Libro primo, collocata all'aria aperta, lontana dal museo: è un omaggio a Morasso che aveva paragonato la bellezza della macchina da corsa a quella della Vittoria di Samotracia.

3. Il viaggio esotico

Fin dal Libro primo, d'Annunzio concede ampio spazio narrativo al tema del viaggio esotico. La seconda parte del Libro primo si apre infatti con un *flashback* dedicato all'amicizia di Paolo Tarsis e Giulio Cambiaso, nata sulle navi e consolidatasi nell'esperienza di un lungo viaggio «Insieme avevano intrapreso un lungo viaggio di anni nell'Estremo Oriente, attraverso la Corea, la China, la Mongolia, girando la Muraglia [...] poi per le Filippine per l'arcipelago di Sulu, per l'Australia compiuto il periplo delle isole nello Stretto di Torres studiando gli Aborigeni; poi per la Tasmania, per l'India, per l'Arabia, raggiunto l'Egitto». D'Annunzio qui si diverte a fantasticare un viaggio intorno al mondo, nelle zone più lontane e rischiose: sono le stesse che realmente, ma in più viaggi e in anni diversi, aveva raggiunto l'esploratore inglese Henry Savage Landor, il quale aveva poi narrato le sue esperienze in alcuni libri che avevano avuto una discreta fortuna editoriale in inglese e in francese. Dai racconti diretti di Landor, che d'Annunzio aveva conosciuto a Firenze, oltre che dai suoi libri, derivano molte immagini del *Forse*, come quella dei «juramentados» nelle Filippine, uomini che hanno giurato di giustiziare i cristiani, o come quella delle torture subite nell'isola di Luzon.

Numerose sono inoltre le immagini egiziane di luoghi dal fascino misterioso, presenti nel romanzo grazie al ricordo di altre letture, probabilmente già fatte in occasione del viaggio ad Alessandria d'Egitto (dicembre 1898-gennaio 1899) dove il poeta raggiunse la Duse. All'epoca d'Annunzio aveva visto comunque ben poco dell'Egitto come testimoniano i suoi taccuini, ma ne era rimasto tutto

era impressionato, tanto che nella *Gioconda* prima e nel *Forse* poi sono rievocati alcuni luoghi, come le rocce del Mokattam dalle quali si lanciano a picco gli uccelli rapaci. Nella biblioteca del Vittoriale è inoltre conservata la guida dell'Egitto di Baedeker, nell'edizione del 1908, dalla quale proviene probabilmente l'immagine dell'Ardea, che nel romanzo è paragonata alla figura a forma d'uccello del dio solare di Edfu, mentre il suo movimento ricorda ora il volo degli avvoltoi sul Mokattam ora quello delle aquile che si sollevano con rapidi passi accompagnati da un crescente fruscio di penne.

Immagini libresche, dunque, come quelle algerine del Libro secondo. Per il viaggio in Algeria, narrato da Isabel, la fonte è Eugène Fromentin, lo scrittore e pittore francese che aveva vissuto a lungo in quei luoghi e che li aveva ampiamente descritti in *Une année dans le Sabele* e in *Un été dans le Sahara*, testi di considerevole successo editoriale, più volte pubblicati nella seconda metà dell'Ottocento e ancora nei primi anni del Novecento. D'Annunzio pone significativi segni di lettura su entrambi i volumi, da lui preceduti rispettivamente nelle edizioni del 1907 e del 1908. Da Fromentin provengono immagini paesaggistiche come quella, panoramica, dell'intero Sabel, in cui dominano i colori del bianco, del verde e del blu; come quelle di Mustafà, che gli arabi chiamano El-Bahadja la bianca, all'imboccatura dell'Arrach; come quella della capitale Algeri, nella cui Kasbah c'è un cipresso che sembra una piuma su un turbante bianco. Ma Fromentin lascia vistose tracce anche nella descrizione di alcune tipologie umane: l'uomo gentile e ipocrita che «Ha le labbra tanto dolci che potrebbe poppare le leonesse», l'effeminato dalle palpebre dipinte; il giovane con il fiore dietro l'orecchio, seduto vicino al caffè; la donna dalle mani e dai piedi miniati con l'henné; la negretta dalla voce melodiosa come il canto di un uccello; l'uomo che viene dal deserto, vestito di lana bianca. E ancora, da Fromentin derivano i nomi locali: la capandura d'una Mzabita», il «Khamsin», «Assra», anche

se il poeta se ne serve liberamente. «Khamzin» in arabo significa cinquanta e dà nome a un vento che soffia nel deserto fra la fine di aprile e la prima metà di maggio, mentre d'Annunzio usa il termine ambigualmente per «i rossi torioni del Khamzin»; «Asstra», che in Fromentin è il nome della negretta, è utilizzato nel *Forse* per il cane, morto per le esalazioni delle putizze (e qui si aggiunga che d'Annunzio immagina le putizze fra le Balze di Volterra, mentre queste si collocano geograficamente più distanti, sebbene sempre nel territorio volterrano).

Viaggi mentali, documentati da numerose letture e da un cospicuo numero di carte autografe che da quelle fonti libresche traggono immagini, nomi di personaggi e di luoghi, scene da ricordare: la strategia è quella di utilizzare un repertorio poco conosciuto in Italia per costruire i giusti fondali del romanzo, anche rispetto alla condizione interiore dei personaggi. La letteratura modella gli spazi, crea corrispondenze fra la natura e i luoghi dell'anima, fra gli scorci prescelti e le avventure degli uomini.

4. Le pagine sulla reggia dei Gonzaga a Mantova

La trasfigurazione del paesaggio e degli ambienti interni in luoghi dell'anima è evidente fin dall'esordio del *Forse*, in cui il labirintico percorso nelle stanze della reggia dei Gonzaga a Mantova e la desolante visione di vecchie tele sfondate, di pareti ammuffite, di mobili rovinati dal tempo, di specchi foschi fanno da degno fondale all'intricata e allucinante storia familiare e sentimentale della famiglia Inghirami.

Due furono le visite a Mantova di d'Annunzio negli anni che ci interessano. La prima, nel 1907, gli fruttò il titolo del romanzo e il nome della protagonista, come testimonia i numerosi appunti sulla reggia di Isabella Gonzaga conservati nei taccuini XLVIII-L. La seconda è del 1909: nei giorni 9 e 10 settembre il poeta interrompe la stesura del *Forse*, si reca a Mantova a rivedere le stanze della reggia e prende nuovi appunti, conservati nel taccuino LV. Questa seconda visita, comunque, nel complesso lo delu-

de trova una Mantova trasfigurata, come testimonia la lettera scritta a Nathalie il 9 settembre: «Quelle ville horrible, ce soir, est Mantoue ardente où se joignirent Isabella et Paolo! J'ai été à la Porte Pusterla, mais ce n'est plus la Porte: c'est une barrière d'ocroi! J'ai été devant la Reggia, et j'ai trouvé des misérables échafaudages. J'ai été au Pont de Saint-Georges pour entendre le choeur des grenouilles, et le cocher m'a dit que les grenouilles avaient cessé de chanter depuis plus d'un mois!». Da queste parole si deduce che molto su Paolo Tarsis e Isabella Inghirami nella reggia mantovana doveva già essere stato scritto, sulla scorta dei vecchi taccuini del 1907.

Dai suoi appunti, d'Annunzio aveva cercato di ricostruire un percorso plausibile attraverso le stanze della reggia: in realtà, confrontando il romanzo con la *Guida del palazzo ducale di Mantova* di Achille Patricolo, uscita nel 1908 (Mantova, Segna) e perciò consultata soltanto in occasione del secondo viaggio a Mantova, si può osservare qualche divergenza tra il tragitto suggerito da questa pubblicazione e quello effettuato dai protagonisti del *Forse* che, ad esempio, compiono un improvviso e ingiustificato spostamento dalla Corte Vecchia alla Corte Nuova, con un significativo salto spaziale. La fantasia dell'autore si impone anche nella descrizione di alcune sale, dove si contano immagini appartenenti a luoghi diversi. D'Annunzio segue dunque un suo percorso, con le scelte, i tagli e le sovrapposizioni che sono già nelle pagine dei suoi taccuini, soprattutto in quelli più antichi.

Per quanto riguarda poi la lunga parte di trasognamento di Isabella Inghirami – prima manifestazione della sua futura «folia» – che immagina di essere Isabella d'Este, lo scrittore si è servito dell'ampia documentazione intorno alla corte dei Gonzaga pubblicata a puntate sulla «Nuova Antologia» del 1896 da Alessandro Luzio e Rodolfo Renier. Da questi articoli, e in particolare da quello dedicato al «sfarzo» di Isabella d'Este, allo sfarzo del suo abbigliamento e dei suoi gioielli, alle mode che riusciva a imporre nelle

altre corti italiane e ai debiti che era costretta a fare per stare al passo con le sue fantasie, d'Annunzio trae ispirazione per il lungo dialogo fantastico fra Paolo e Isabella che fingono, per gioco, di rivivere i fasti del Rinascimento. Ed ecco allora comparire i nomi degli strumenti musicali dell'epoca, il repertorio dei libri di canto, i vestiti, i gioielli, gli arredi: immagini di una bellezza che contrasta con la realtà decadente, presagio di morte e di follia.

5. Il paesaggio volterrano

Per il Libro secondo, la scelta dell'infernale Volterra, triste città divorata dalle Balze, circoscritta da luoghi primitivi e selvaggi, abitata da folli e da carcerati, ben si adatta alla rappresentazione degli istinti animaleschi e dei desideri primordiali dei personaggi. Da Palazzo Inghirami si ode la campana della fortezza medicea riconvertita a carcere, che ricorda a Vana, Aldo e Lunella di essere anche loro prigionieri, condannati a seguire le sorti della sorella Isabella la cui fortuna dipende da una clausola testamentaria del marito defunto. Gestì apparentemente tranquilli e quotidiani come quelli di Lunella che ritaglia figurine con le forbici e di Aldo che apre la tastiera del pianoforte per accompagnare il canto di Vana, rimangono una vita monotona e triste, in cui sorgono rancori, gelosie, tensioni emotive. All'esterno, quando i personaggi si muovono fuori le mura che rievocano l'antico saccheggio della città, la simbologia dei luoghi è ancora più evidente: i soffioni boraciferi, le carbonaie di Caporciano, le Balze rispecchiano la desolazione e la ferocità di un paesaggio tutto interiore. Una pausa felice, all'interno del Libro secondo, è invece costituita dalle pagine di Marina di Pisa, teatro degli amori di Paolo e Isabella.

Nel Libro secondo, diviso in cinque quadri in cui si alternano i paesaggi di Volterra e Pisa, le coppie Aldo-Vana / Paolo-Isa, l'infelicità dei primi e l'apparente felicità degli altri, soltanto l'ultima scena vede finalmente riuniti tutti i personaggi e nuovamente confusi i rancori, sovrapposti gli odi, contaminati gli amori. La prospettiva di un rientro di

Isabella a Volterra sconvolge la vita degli amanti a Marina di Pisa e rompe l'incanto di un amore felice: mentre Paolo sogna, dopo il volo su Pisa, un volo notturno su Lucca, Isabella lo rimprovera di non essere altrettanto ardito quando vola dentro di sé come quando vola nell'aria e lo costringe ad affrontare la dura prova dell'incontro con i fratelli Inghirami a Volterra.

In un regime di *coincidentia oppositorum*, Isabella si illumina di altra luce a Volterra che, con una serie di rimandi e di echi, è a sua volta presentata come l'immagine in negativo di Marina di Pisa. A Volterra, Isabella, sempre attratta dalla follia del trasognamento, racconta come il suo giardino di gelsomini sia stato celebrato a gara dai poeti persiani, ma è significativo che proprio quel paradisiaco *hortus conclusus* confini con «la reggia della Follia», il manicomio, che ricorda, per antitesi, la reggia mantovana. Il giardino e tutto il paesaggio circostante acquistano un sovransenso, come il viaggio di Isabella e Paolo entro questo nuovo paesaggio, che è una vera e propria discesa agli Inferi.

Volterra offre uno sfondo tragico ai personaggi in primo piano e a quelli secondari, come la donna dal grembiule rigato, o come Viviano, il demente ospitato nelle case di San Girolamo, personaggio nato dalla corrispondenza fra d'Annunzio e il dottor Scabia, direttore del frenocomio di Volterra. Anche l'inquieta Isabella, nel percepire il fascino e la pericolosità di quel luogo arido, confessa a Paolo: «Dove ti attiro? dove porto il mio amore? Non alla felicità, non alla felicità; ma a qualche cosa di più terribile. Lo so. E perché faccio questo? Una demenza è in me, più antica di me, che non mi dà requie. La sento, la soffro e non la conosco» e poi chiede, quasi profetizzando la sua fine: «Ti vedi che io potrei diventar folle?».

A Volterra d'Annunzio giunge seguendo le tracce di un tema, quello della follia, che aveva già visto dipinto sul volto della Mancini e che ora tratteggia su quello di Isabella Inghirami e su quelli dei suoi fratelli: anche Vana, infat-

CG S. questi

ti, poco prima di incontrare il demente Viviano, manifesta chiari segni di squilibrio, percepiti dal fratello che le dice: «Sei folle, Vana».

Gli orribili crepacci delle Balze, le pietre dei valloni, la desolazione della voragine, le croste grommate di muffa, la buia campagna di Volterra sono descritti nei taccuini LVII, LVIII e LIX, in quegli appunti presi dal vivo durante la visita dell'agosto del 1909, in compagnia di Nathalie. È in quell'occasione che d'Annunzio si documenta con attenzione sulla storia locale, visita il Museo Etrusco e si informa sulla vita nel manicomio che pratica moderne terapie. Ed ecco allora che dalle pagine dei taccuini e dalle numerose carte autografe, che testimoniano successive letture, nascono molte pagine del Libro secondo che ripropongono, in altro modo rispetto al Libro primo, la follia, la desolazione e l'aridità psicologica dei protagonisti. È ancora una volta, la vita dei sensi a prevaricare sul rigore della verosimiglianza, come testimoniano anche gli ampi prelievi dalla *Commedia* utilizzati per narrare il viaggio agli Inferi di Aldo e Paolo fra le Balze, il desiderio omicida di Aldo, la morte della cagna Assra, i sentimenti di rivalità delle due sorelle, le tensioni fra gli amanti.

Fra le carte autografe spiccano quelle in cui d'Annunzio si appunta su due colonne, l'una dedicata alle «Balze», l'altra ai «Lagoni», numerose citazioni dantesche tratte dall'*Inferno*, poi variamente distribuite nelle descrizioni del paesaggio volterrano e della cavalcata fra le Balze di Paolo e Aldo. È soprattutto in questa zona del testo che emergono ampi prelievi dalla *Commedia*. D'Annunzio privilegia i suoni e i colori del poema dantesco, che gli servono, più delle situazioni, per l'acceso contrasto cromatico che vuole dare a queste pagine: la trasfigurazione di Volterra in luogo infernale serve infatti a mettere in luce la violenza dei sentimenti, l'animalità degli istinti, la forza della malattia che invade la mente di tutti i personaggi. Una funzione simbolica acquista dunque anche quel viaggio agli Inferi sognato da Vana e compiuto da Aldo in

Volterra/Inferno

compagnia di Paolo: lo scenario delle Balze è complice del desiderio omicida di Aldo che vorrebbe la morte del rivale. Dicesi catarattica, allora, che ben si accorda a un paesaggio privo di vegetazione, dai colori funesti, proprio quelli che Paolo ammira in Dante.

L'immaginario mondo infernale entra quindi in dialettica con la vicenda drammatica: sulla scorta del vocabolario del Tommaseo-Bellini e degli eruditi volumi di Giovanni Targioni Tozzetti (*Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti in essa*, pubblicate a Firenze, una prima volta in sei volumi, nel 1751-1754, e poi in un'edizione ampliata, in dodici volumi, nel 1768-1779), d'Annunzio sfodera la sua poderosa erudizione tecnica parlando di «belletta», «biancana», «bulicame», «ceneraculo», «colaticci», «gabbro», «gemitivi», «marna», «matrone», «mofete», «puttize», «rosure». Ma oltre che per il linguaggio tecnico-scientifico, Targioni Tozzetti colpisce d'Annunzio per la descrizione di un ipogeo che con pochi monumenti ritroviamo inserita nelle pagine volterrane del

Libro

Libro secondo sulla marina pisana. È il secondo fra i diversi nuclei tematici e le giustapposizioni di suoni e colori accomuna il *Forse* all'esperienza di *Alcyon*, la cui memoria riappare soprattutto nella sezione del Libro secondo dedicata agli amori di Paolo e Isabella. Il contesto geografico entro il quale è inserita la loro storia è quello di Marina di Pisa e dei monti pisani, terra delimitata dal Serchio, il «dolce fiume di Lucchesia», e dall'Arno, il «fiume di Dante». Terra servaggia e simile al deserto, dove, all'epoca di d'Annunzio, era ancora possibile vedere le mandrie di cavalli sulla spiaggia e i cammelli nella riserva di San Rossore.

Anche per queste pagine bisogna far riferimento ai taccuini e in particolare a quelli, di antica data, che già avevano preparato i paesaggi di *Alcyon*: appunti dedicati alla

foce dell'Arno, alla pineta, alla spiaggia, alla sabbia e alle mandrie, e poi quelli pisani sul Camposanto e sulla sua terra fatta trasportare dal monte Calvario dall'arcivescovo Ubaldo de' Lanfranchi, immagini ricorrenti in tutte le prose di memoria; e torna anche il ricordo di alcune pagine della *Gioconda*, e soprattutto della didascalia del quarto atto che introduce nel paesaggio marino, dove, nelle parole di Francesca Doni, troviamo la descrizione di Boccaccio d'Arno e della costa toscana nella bellezza di primavera. D'Annunzio rivisita e riutilizza questi testi, piegandoli alle nuove esigenze.

Care a d'Annunzio sono infatti le immagini del Gombito della pineta di San Rossore, di quell'immensa distesa di pini, di spiaggia, di sabbia e di dune tra le foci dell'Arno e del Serchio che assomiglia al deserto, come già ricordano *Alcyone*, *L'Alpe sublime* e *Anniversario orfico*. Nel *Fondo* fantasia di Isabella giunge a sovrapporre alle immagini di paesaggio marittimo quelle del deserto d'Algeria: «—Dove siamo? — diceva Isabella respirando l'odore della salsedine e della resina con un respiro che sembrava arieggiarle tutto il corpo dalla gola al pollice del piede scalzo. — A Bahadja? E quella è la bocca dell'Arrach? e quelle lagune sono le montagne della Cabilia? e tutto quel turchino che brucia verde quel bianco è il Sahel? Guarda i cammelli che brucano l'erba salina su quella lama di sabbia». Sono, in realtà, cammelli di San Rossore, già descritti nei taccuini e celebrati in *Alcyone*.

A Marina di Pisa, entro una mutata invenzione paesaggistica che si adegua perfettamente alla nuova condizione psicologica del personaggio, vediamo l'altra faccia di Isabella: non la donna sadomasochista che deride e allontana l'uomo, ma l'ammaliatrice che si concede, che attrae e l'amante con l'incanto della danza, della narrazione fantastica, dei giochi erotici, di metamorfosi sempre nuove. Vediamo anche l'altra faccia di Tarsis, non più l'uomo volante al volante dell'automobile rossa, ma l'eroe del cielo pronto a qualsiasi rischio. E ora, le parti invertite rispa-

lla scena di apertura del romanzo, è Paolo a chiedere a Isabella di non avere paura nell'affrontare il nuovo rischio: «E gli la mirava attonito, posseduto sino all'infima delle sue vene. — Senza paura? — Ricordati della strada bianca tra i canali delle ninfee. — Veramente verrai con me? — Dove? — Sul mare sul fiume su i boschi, e anche laggiù, in questa città, intorno alle cupole, intorno alle torri? — Dovunque, sopra le nuvole, di là dall'arcobaleno».

E soltanto dopo questa dichiarazione di complicità, per la quale la natura è nuovamente chiamata a far da testimone, che Paolo sente la leggerezza di Isabella, la felicità, anche se effimera, di quell'unione: mentre sul «tappeto d'aremme», nella stanza di fronte al mare, Paolo si era accorto di quanto per gli pensasse sopra e di quanto quella fisicità fosse indizio di un disagio interiore, ora il solo progetto di ridestare l'Ardea e di creare le condizioni per un'unione non solo fisica gli fa sentire la leggerezza della sua donna e la lievità di quell'amore. Ed ecco allora sui cieli pisani la nuova metafora di Isabella-Ornitio, che dirige il suo compagno nel volo su Pisa.

Lungo tutta la minuziosa descrizione del volo c'è un'alleanza di luci e ombre, di colori a contrasto, di suoni e silenzi, di colori, come in una tessitura sinfonica in cui i vari accordi sollecitano i sensi: la pelle bianca di lei sulla veste scura, l'ombra del cappello bianco, le vele chiare nei gusci bianchi e gabbiani e le cornacchie, la foce bionda con i detriti scuri, il rosario degli alberi irraggiati dal sole e il nero delle loro chiome, il frastuono del motore dell'Ardea e il silenzio dei fiumi sottostanti, dei «silenzii compresi fra l'Anguillara e il Fiume Morto», l'odore della selva che arde, quello delle foglie e quello delle carbonaie. Varietà di colori, di suoni, di sensazioni olfattive. In chiara opposizione sono anche le immagini della terra e del cielo e le loro rispettive fonti, sistematicamente organizzate. Non è un caso che al *Paradiso* di Boccaccio e in particolare al trentesimo canto (nel quale Dante sale all'Empireo con Beatrice) si richiami l'immagine dell'Arno che, trasfigurato, è «fulvido di fulgore», come il

lume «in forma di rivera» di *Paradiso*, XXX, 62, come accen-
so da quel «riso di Beatrice» di *Paradiso*, XXX, 26. La città
vista dall'alto, è come ripiegata su se stessa, «ingincocchiata»,
e soli emergono i marmi radiosi, che ricordano «i topizi» di
Paradiso, XXX, 76. Altre immagini, mutate dalla prospettiva
aerea, si prestano invece a funeree analogie: Camosanto
sembra un'urna, le cornacchie appaiono come un ammasso di
detriti, i cavalli bradi come larve tacciate, le carbonaie
come gli avelli roventi del sesto cerchio dell'Inferno,
e Madonna della Spina sembra essere lì per ricordare a
Isabella il dolore del suo amore, la spina della sua passione.
Immagini di gaudium e affanno determinano due linee
melodiche, l'una ascendente, l'altra discendente, con
perfetta concordanza analogica fra poesia e descrizione
storica, fra paesaggio e simboli: nell'estasi del volo, in
comitanza con la salita e con la tensione verso il sublime,
citato il grido poetico di Iacopone, mentre Dante presenta
immagini infernali per la discesa verso il fosso dei Navicelli
verso quella zona paludosa ricca di rivoli che ricordano
l'Erebo, lo Stige, il Lete e l'Acheronte. Mentre si abbassa
l'aereo di Tarsis pare persino risucchiato dalla corrente del
fiume sottostante, come attratto verso l'Inferno della «bella
letta arenosa», che renderebbe immobili le sue grandi ali.
Isabella implora perciò Paolo di lasciare l'Ardea sospesa
«nella visione di vita e di morte», e ripete più volte: «Ah fra
matì!», consapevole della trionfante apoteosi dell'amore
nel cielo pisano e del suo tragico destino terreno.

7. Il finale

Nel Libro terzo manca un vero e proprio paesaggio, poiché
lo scenario privilegiato è circoscritto al quadrilatero di
vie del centro storico fiorentino che ben si adatta alla nar-
razione, dai toni tutti teatrali, degli scontri fra Paolo e Va-
na e fra Paolo e Isabella, della morte di Vana e della follia
di Isabella.

La morte è il tema dominante di questo libro: si suicida
Vana, dopo aver tradito la sorella confessando a Paolo le

azioni incestuose della sua famiglia; muore a se stessa Isa-
bella che, dopo il gioco dei tanti precedenti travestimenti,
è definitivamente alla follia; cerca di morire Paolo com-
piendo un gesto eroico, convinto di unirsi al destino di
Paolo Cambiaso. Paolo però non muore e approda ferito
alle coste della Sardegna, dando così un senso circolare
alla sua storia, iniziata per gioco proprio con una sfida con
la morte, nella folle corsa in automobile con Isabella nella
pugana mantovana.

Il Libro terzo che d'Annunzio, nell'accingersi a con-
cludere il romanzo richiesto con molta insistenza dall'edi-
tore, utilizza gran parte del materiale del *Solus ad solam*, a
una volta frutto dell'elaborazione di materiale vario. Con
gli eroi di nomi (Romeo Gallenga diventa Maffeo del-
la Cioppa; Miss Blunt diventa Mrs. Culmer) e di fatti (nel
Libro terzo Francesco, un amico, a recarsi in questura a infor-
mare dell'accaduto, mentre nel romanzo è lo stesso Tarsis
ad andare; il dottore, che nel *Solus* ignora l'accaduto, nel
romanzo ha già visitato la demente), interi passi di quel te-
sto privato confluiscono nel *Forse*, come il lettore paziente
potrà verificare nelle note qui apposte al testo.

Fantasia e vissuto si confondono nuovamente, ma men-
tre nel *Volus* prevale la volontà di autocelebrazione, di un
d'Annunzio che, nel narrare le fasi della follia della con-
danna, pone l'accento su se stesso, sull'impeccabilità del
suo amore, sulla sua assoluta innocenza nei confronti
dell'accaduto, nel *Forse*, che queste parti taglia e riduce al
minimo, prevale piuttosto l'aspetto documentaristico, la
ricostruzione oggettiva degli eventi.

Edizioni e primi commenti critici

Le edizioni del 1910

Il libro era ancora lavorando al romanzo, d'Annunzio ha
preso contatti con Jacques Rouché, allora direttore del
prestigioso Théâtre des Arts di Parigi e della «Grande Re-
vue», per fare uscire in Francia, quasi contemporanea-

LB 19076 Tema dominante

mente all'edizione italiana, il *Forse che si forse che no*, nella traduzione francese preparata dalla Goloubeff. Nathalia inizia a lavorare sul testo a Marina di Pisa, via via che d'Annunzio le fornisce le carte necessarie: lo si deduce dalla lettera che la donna scrive al poeta il 10 settembre, cui annuncia di aver preparato la traduzione equivalente alle prime 48 pagine del manoscritto: «Gabri, j'ai travaillé jusqu'à minuit [...] J'ai cessé d'écrire après avoir traduit "la salita per la scala" - je suis à la page 48, demain j'espère faire une grande partie du reste». A questa data, dunque, d'Annunzio doveva aver già scritto la scena della corsa automobilistica e quella dell'arrivo dei due amanti a Mantova, dove Paolo ammira compiaciuto le belle gambe di Isabella che sale le scale principali della reggia. Altro materiale doveva già essere pronto, come ci dice la lettera, ma si può presupporre che non tutta la prima parte del Libro primo avesse già una sua fisionomia perfetta poiché l'autore scrive ancora, proprio in quei giorni, l'esigenza di tornare a Mantova e di prendere altri appunti sulle stanze del Corridore, in particolare sul gabinetto di musica di Isabella zaga, in partecolare sul gabinetto di musica di Isabella zaga.

A partire dalla fine d'agosto, d'Annunzio lavora dunque intensamente per ben cinque mesi ininterrotti. Non un'abitudine nuova, ma stupisce la sua capacità di scrivere in condizioni avverse come quelle del 1909: per il poeta un anno pieno di difficoltà economiche e di amarezze, di lontanario esilio» francese. Narrano i biografici contemporanei che d'Annunzio scriveva sempre di notte e si riposava mattina per avere la massima calma e il silenzio necessario allo studio e al lavoro. Dicono anche che le pagine del Libro secondo su Volterra, dal poeta stesso giudicate fra le più poetiche di tutta la sua produzione narrativa, furono elaborate tutte d'un fiato, in cinquantasei ore di lavoro al tavolino. D'Annunzio lavora dunque molto intensamente, e non riesce comunque a rispettare la data del 15 novembre che aveva annunciato per la pubblicazione del volume. Non ce la farà nemmeno per il 10 dicembre, la nuova

data fissata dall'editore. Il 29 novembre il «Corriere della Sera» aveva anticipato due capitoli del romanzo: «La morte di Paolo Tarsis» e «La morte di Giulio Cambi». Proprio sulle pagine del quotidiano milanese si parla anche per la prima volta del sostantivo «velivolo» che d'Annunzio definisce parola «leggera, fluida, rapida; non sembra la lingua e non allega i denti; di facile pronuncia, avendo una certa somiglianza fonica col comune verbo, può essere adottata dai colti e dagli incolti. Pur essendo classica esprime con mirabile proprietà l'essenza e il movimento del congegno novissimo».

E ci avvicina ormai al 25 dicembre, giorno in cui, secondo il contratto, sarebbe uscita l'edizione francese. In questo periodo di febbrile attività, d'Annunzio renuncia ai suoi avanzamenti all'editore che attende ancora la fine del romanzo, ma ne parla anche con Nathalie di quale scrive regolarmente, a volte soltanto per scusarsi e non poterla raggiungere a causa del lavoro. È da una di queste lettere che apprendiamo come, verso la fine di dicembre, d'Annunzio stesse concludendo la parte su Vana, annunciandone la morte. Il 27 dicembre scrive a Nathalie: «Je dois aller au lit, pour me relever vers le soir et reprendre les travaux. Vana devait mourir, et je la laisse encore jusqu'au soir»; e il giorno dopo: «Petite douce, il est des heures et trente minutes. *En ce moment* est morte l'héroïne Vana! Elle n'a pas souffert, parce que j'ai pris sur moi tout son agonie».

D'Annunzio era dunque vicino alla conclusione del *Forse che si forse che no*, preoccupato dei continui rinvii e dei ritardi, preoccupato soprattutto della traduzione francese che, se il contratto, sarebbe apparsa più o meno nel medesimo tempo, sarebbe apparsa più o meno nel medesimo tempo bruciando così la novità del libro, decide allora di pubblicare in due parti il romanzo e di pubblicarlo in due tomi: il 10 gennaio esce il primo tomo (pp. 1-240), con una prefazione provvisoria; il 21 gennaio esce il secondo tomo (pp. 241-323), con la copertina che lega l'intera opera, disegnata da Cellini.

Immedie furono le proteste di d'Annunzio, che si lamenta per lettera con Treves. Tuttavia l'editore è sollecito nel mettere in vendita l'edizione in un unico volume, che uscirà nel mese di febbraio.

Nel medesimo periodo, il romanzo uscirà anche in Francia con il titolo *Peut-être que si, peut-être que non*. Apparirà sulla rivista parigina «Grande Revue», in sette puntate, dal 10 gennaio al 10 aprile, senza il nome della traduttrice, che figurerà invece nell'edizione in volume pubblicata nel mese di giugno, presso Calmann-Lévy, con il titolo originale in italiano e con la firma di Donatella Cross, lo pseudonimo che combina il nomignolo attribuito da d'Annunzio al cognome da nubile di Nathalie, prima di essere data alle stampe, la traduzione di Nathalie comunque rivista da Charles Müller e dallo stesso d'Annunzio.

Il *Forse*, che nel corso degli anni è stato tradotto in diverse altre lingue, ha conosciuto anche una sua fortuna cinematografica. Apparve infatti sugli schermi nel 1916 (opera di M. Gargiulo) e nel 1920, prodotto dalla Medusa Film. Purtroppo, però, il materiale è andato perduto e mangono, come di altri nove film su opere dannunziane soltanto la schedatura e alcune fotografie.

2. Le varianti del 1932

Quando, in occasione dell'Edizione Nazionale delle opere, d'Annunzio riprese in mano il romanzo per correggere le bozze di stampa, ne rimase emozionato. Il 18 ottobre 1927, scrivendo ad Angelo Sodini, curatore di quell'impresa editoriale, diceva infatti: «Ho preso nelle mani il *Forse*... e non ho più potuto staccarmene [...] Pensavo di poter superare me stesso, superer questa prosa impenda né miei libri prossimi! E forse m'illudo». La rilettura, diciassette anni dopo, non comportò tuttavia ritocchi testuali. Cinque anni più tardi invece, nel 1932, quando ripensò a una nuova pubblicazione dell'intera opera dannunziana per «l'Oleandro», d'Annunzio, lavorando sulle

bozze, sottopose il romanzo a una revisione, cosa piuttosto strana per il poeta che, tranne rare eccezioni, non era solito intervenire successivamente su testi già editi.

Confrontando la prima edizione con quella dell'«Oleandro», ci si rende conto che le varianti riguardano la punteggiatura, gli accenti, i paragrafi, l'aspetto grafico piuttosto che quello formale o contenutistico. Tuttavia, nel finale, d'Annunzio interviene massicciamente anche sulla costruzione della frase, con cambiamenti lessicali, modifiche e aggiunte. L'eligenza di variare proprio quelle due paginette conclusive e di renderle più alisonanti e liricamente espressive voleva forse essere una risposta a quei critici che, attaccando il *Forse*, avevano posto l'accento proprio su quello strano finale e avevano ironicamente descritto il «pediluvio» dell'aviatore Tarsis. Il «piede incotto» lascerà allora il posto alla «plaga» immersa nel mare; d'Annunzio abbandona comunque il suo protagonista sulle spiagge della Sardegna, ma con i nuovi ritocchi testuali dà al fallito tentativo di suicidio e all'epica impresa della trasvolata un'impronta più eroica, come già avvertiva Falqui, il primo a studiare queste varianti sull'«Italia letteraria» del 1932.

3. I primi giudizi critici

Quando apparve il *Forse*, dieci anni precisi erano passati dalla pubblicazione, nel febbraio 1900, dell'ultima opera narrativa di d'Annunzio. Nei lettori c'era dunque molta attesa. Già nel *Fuoco*, opera stilisticamente interessante ma non risolta dal punto di vista narrativo, il poeta aveva dimostrato le sue difficoltà a cimentarsi nel genere romanzo secondo i canoni della tradizione. Aveva perciò temporeggiato a lungo, preferendo impegnarsi nell'esperienza teatrale e in quella poetica delle *Laudi*, e relegando il progetto narrativo a quella parte della memoria in cui sopravvivono i buoni propositi. Del resto, anche i numerosi annunci fatti a Treves intorno alla nascita del nuovo romanzo, i vaghi accenti alla trama, i cambiamenti tematici erano giustificati

più dal bisogno di spillare nuovi soldi all'editore milanese che da un vero e proprio lavoro a tavolino.

Ma infine, dopo tante promesse, d'Annunzio prende carta penna e vocabolari e si mette al lavoro: completa l'opera in appena cinque mesi, concedendosi solo poche pause utili a perfezionare il romanzo. All'uscita del volume, il successo di pubblico è immediato: nel giro di un anno, Treves dà alle stampe il tredicesimo migliaio. Ma la critica, diversamente dal lettore comune, accoglie con freddezza la nuova opera narrativa: fin dai primi mesi del 1910 appaiono infatti recensioni negative di firme autorevoli.

Emilio Cecchi, nella sua recensione del marzo 1910 sulla «Voce», apprezza nel *Forse* il tipo di scrittura, ma non l'argomento. Elencando, con tono ironico, i fatti esemplari del romanzo, ne offre un singolare riassunto: «Alcuni tentati suicidi, solitari o a più persone, da una voragine o con un'automobile; tre amori illeciti al passato prossimo di Isabella Inghirami e un quarto siffatto amore al suo presente; una follia incestuosa che interseca questo amore; spionaggi e contumelie; l'amore-odio di Vana e il suo suicidio; e poi una pazzia in piena regola, non contando una caduta d'aeroplano, principale, e alcune altre puramente esornative. E ripigliamo fiato. Un concubinato sotto il tetto paterno, e varie melomanie, malinconie pirraffaellesche e infantilità decadenti di varia specie, poi come sfondo. Soffi d'aria salmastra, sfiatati, che non vanno a refrigerar queste febbri. Visuali pisane e viareggine rifatte di sulle pagine di *Alcione*. Sogni di terre lontane pregni di odori libreschi più che esotici, e respiranti la spettta barbarie delle mostre di un bazar turco. In fine eroismi di qualità tanto equivoca, che un critico sagace non ha potuto riassumere il più ingente di essi in un volgare pediluvio...». Cecchi ammira invece le parti più «liriche» del testo, come il canto funebre di Vana: «Se tutto il romanzo del romanzo andasse perduto o arso, e se si salvassero solamente quelle due pagine, Vana esisterebbe, non solo ma d'un'esistenza più nitida». Ma la sua, più che una vera

recensione al testo, è una presa di posizione programmatica su tutta la produzione dannunziana: a partire da considerazioni sul romanzo, Cecchi difende lo scrittore come modello culturale, denunciando i voltafaccia, le smitizzazioni, le letture ipocrite e moralistiche di quella parte della critica che, all'apparire di ogni nuova opera letteraria, si schiera subito contro. D'Annunzio, per lui, è destinato a rimanere nella storia letteraria, a occupare un posto di rilievo nel panorama letterario italiano. È, questa, un'immagine di notevole importanza, alla quale si accompagna anche una riflessione sulla necessità di svincolare il giudizio critico dai condizionamenti etico-ideologici. Dice ancora Cecchi: «I capolavori li fa la storia [...] E all'occhio della storia piglia senso equilibrato ciò cui noi diamo un valore paradossale, nel nostro entusiasmo ch'è sempre un po' cieco, mentre si rialzano valori che a torto disprezziamo».

A Cecchi risponde Borgese sulle colonne della «Stampa», parlando del *Forse* come di un libro «sbagliato» e accusandolo contro il critico che aveva visto nell'opera qualcosa di rivoluto positivo. Molti, dopo questi, i giudizi negativi, tra i quali ricordiamo anche quello di Georges Herelle, poeta e traduttore di d'Annunzio, che consegnava all'*Avantgarde* delle sue *Notolette* la seguente considerazione sul *Forse*: «Quando Gabriele d'Annunzio sapeva ancora di essere un uomo ha dipinto in pagine superbe l'uomo che gli era: Tullio Hermil, Giorgio Aurispa, Stelio Effrena, personaggi combattuti fra i loro vizi e le loro virtù, più virtuosamente forse che virtuosi, ma d'una profonda verità umana e destinati a restare dei tipi. Poi l'aberrazione morale ha sostituito l'aberrazione letteraria: il volgare assassino Corrado Brando, la sanguinaria cortigiana Basiliola, l'isterica e patologica Isabella sono diventati i protagonisti dei suoi romanzi e dei suoi drammi».

Giorgano è invece fra i primi a rimanere indeciso fra il dubbio estetico e la condanna etica: pubblicando il suo giudizio sulle pagine del «Marzocco» nel 1910, lodava le

qualità artistiche dell'opera, senza però mostrarsi convinti del contenuto narrativo, ritenuto troppo audace. Il suo giudizio moralistico, che condanna soprattutto il tema dell'incesto, tema centrale del romanzo: «Né io né altri con me possono amare creature sì fatte, e la ragione di ciò sta non nella loro poca vitalità artistica, sì bene nella povertà del loro mondo morale».

Dopo aver letto queste parole, d'Annunzio rispose personalmente al critico con una bella e intelligente lettera a cui, facendo allusione a Shakespeare di cui Gargano era un appassionato lettore, si permetteva anche di ironizzare sul contemporaneo panorama culturale italiano: «Disse il più saggio anzi cieco lettore, caro Gargano, e la figura di Vana, che è la vera eroina del libro? la sua lotta con la natura nella notte di Volterra? la sua tenerezza per la puerella Lunella? il suo lamento muto nella scena con le giovani amiche di primavera? tutte le sue attitudini di vita e di sogno? e il suo ribrezzo ultimo? E Giulio Cambiaso? e l'amicizia dei due uomini prodi? e la notte di Bologna? Rileggi, rileggi, e apri gli occhi. Troverai parole più alte, e men sperate, che quelle di Riccardo. L'amore trino! Ma è quella la pagina più ardente d'ironia e di dispregio. "Ella mi assorta nelle penose ambagi... ma turbava intanto con la sua groppa il maschio". Rileggi, e comprendi, se puoi. Oggi, in Italia, non siete degni se non di romanzieri dell'ultimo Alfredo Baccelli. GABRIEL».

Una sottile risposta ironica, dunque, quella di d'Annunzio: ma ci sarà poi chi, usando i medesimi metodi, farà il verso proprio al superuomo, all'intellettuale che si credeva al di sopra degli altri. Lucini, ad esempio, nel suo *D'Annunzio al vaglio della critica*, dice che «La frase dell'autore di *Forse che si forse che no*, per quanto ricca, per quanto sonora, per quanto abbagliante, non fa scattare la scintilla che, illuminando, apporta ovunque la vita e l'amore, il fuoco di Prometeo, lo spirito di Pigmaleone». E poi ironizza sul fatto che «quando [d'Annunzio] stima che il metro è mal preparato, che li avvisi d'altrui non l'abbia

adulteramente messo in vedetta, egli stesso interviene. Fu a proposito del *Forse che si forse che no* che i giornali riportarono gli auto-elogi del caso».

La disputa con gli Inghirami

Le reazioni della critica, che come sempre in occasione dell'uscita di un'opera di d'Annunzio si divideva fra sostenitori e detrattori, ci fu un'immediata reazione anche della famiglia Inghirami di Volterra, che certo non aspettò di vedere il suo prestigioso e antico nome coinvolto in vicende incestuose e di follia. Mario Giannantoni, nella sua *Vita di Gabriele d'Annunzio*, ricorda che la disputa stava sfociando in una vera e propria causa legale. D'Annunzio, consigliato da volterrani illustri, scrisse allora agli Inghirami una lettera di scuse da Marina di Pisa, il 4 febbraio 1910, dove si giustificava dicendo, tra l'altro, che la lettera si chiamava sì Inghirami, ma per via del suo matrimonio, e che in realtà la sua famiglia era quella dei Lunati. Come a dire che i germi della malattia erano semmai da cercare lì meno male che nessun Lunati si fece avanti. La lettera di d'Annunzio venne pubblicata su molti quotidiani e perciò quelle parole di scusa finirono per avvantaggiare nuovamente il poeta e per far pubblicità al suo libro.

Il ultimo romanzo?

Fra dal suo esordio come romanziere, d'Annunzio propose forme e strutture narrative non molto frequentate: già nel *Piacere* le vicende di Andrea Sperelli sono narrate con il ricorso al *flashback* e con qualche anticipazione, ma soprattutto sono inserite in un contesto paesaggistico, quello della Roma barocca, che diventa parte integrante e sostanziale del romanzo. Nel *Piacere* si manifestano anche alcuni tratti particolarmente cari all'autore che ritroveremo nelle successive opere narrative e nel *Forse*, come quello della contrapposizione dei personaggi femminili o lo smarrimento finale del protagonista. Tarsis inoltre, desideroso di ripartire al mondo e attratto dal desiderio di suicidio, sem-

bra voler emulare la fine del protagonista del *Trionfo della morte* precipitando dal cielo con l'Ardea; ma d'Annunzio lo fa arrivare sano e salvo, malgrado la ferita al piede, sulla riva del mare, vicino all'aereo distrutto nella trasvolata. Non un fallimento, quindi, ma un gesto eroico che si conduce alla scena iniziale di sfida alla morte con la sua macchina rossa.

Paolo Tarsis si presenta dunque come un eroe che propone paradigmi consueti, ma anche nuove esperienze: le sue emozioni variano al variare degli ambienti e dei paesaggi, il suo è un tipico percorso esistenziale da superuomo attratto dalle imprese eroiche, ma la sua storia si inserisce nel moderno contesto storico-ideologico, a contatto con macchine e motori, con gli entusiasmi della folla, con la follia della sua compagna, con il degrado e la corruzione della città. Per il *Forse*, d'Annunzio, pur non rinunciando a spazi narrativi tipicamente decadenti (si pensi alla descrizione del Palazzo dei Gonzaga a Mantova), sembra dunque aver fiutato le novità del suo tempo – il primo manifesto futurista è del 1909 – adeguando la vicenda del superuomo alla celebrazione del moderno.

Non inganni però la tematica della macchina: d'Annunzio la celebra, ma nel contempo la demistifica, lasciando i piedi il suo eroe per un guasto al motore dell'automobile costringendolo a un atterraggio di fortuna con il suo aereo. Nel romanzo ha inoltre una parte rilevante tutto l'itinerario amoroso che deve molto alla precedente esperienza teatrale, e che ripropone le tradizionali tematiche dell'incesto, della follia, dell'amore morboso, della sensibilità esasperata, dei feroci rapporti carnali. Il romanzo sembra rebbe quindi sdoppiarsi – come doppia è anche la figura di Isabella Inghirami, ora illuminata di bellezza, ora chiusa nel buio della sua follia – nel contrasto fra tradizione e innovazione, fra gli spettacoli d'amore e di morte e gli spettacoli del mondo moderno.

Nuovo è soprattutto il rapporto che l'eroe instaura con il proprio quotidiano: Tarsis non si distingue, come altri eroi

d'Annunzio, per la sua particolare cultura o per la sua raffinatezza nei gusti artistici, ma piuttosto per il senso pratico che lo aiuta a superare i momenti difficili, sia durante i viaggi aerei, sia nelle prove di volo, sia ancora nelle complesse e delicate indagini intorno alla follia di Isabella.

Una ampiamente sperimentata è l'arte di trasformare in forme letterarie alcuni significativi momenti del vissuto. Per il *Forse* contano, oltre all'esperienza del volo, l'avvenimento con la marchesa di Casa Fuerte, la passione per la contessa, il contrasto amore per la Mancini e la follia della donna: è la potenza della parola scritta che si sostituisce all'esperienza di vita. Ma, soprattutto per quanto riguarda la parte dedicata alla follia della Mancini, il gioco narrativo si complica di nuove ulteriori finzioni, con il *So-*no concepito come diario intimo, che diviene parte integrante della trama del Libro terzo del *Forse*.

Per quest'ultima parte, d'Annunzio predilige inoltre un linguaggio narrativo «lirico», con il rincorrersi di immagini e temi, il ripetersi, talvolta ossessivo, di parole-chiave. Sono infatti le ripetizioni concentrate nel finale a dare un apparente senso di circolarità al romanzo: si pensi alla *Letizia*, che inizialmente si manifesta sotto forma di gioco scherzoso fra i fratelli Lunati, con sovrapposizioni di immagini e di persone reali con quelle rinascimentali, poi diventa fantastico trasognamento d'amore, infine reale malattia: si si pensi allo «specchio», che sarà *leitmotiv* anche del *Annunzio notturno*.

Il primo a vedere questi elementi nuovi del romanzo e a far risalire al *Forse* la nuova stagione «notturna» di d'Annunzio fu Emilio Cecchi, che mise in evidenza le tematiche introspettive e l'andamento ritmico del fraseggio narrativo, poi dominanti nelle prose di memoria degli anni seguenti, a cominciare dalla *Contemplazione della morte*. Cecchi parlò di «esplorazione d'ombra», con formula felice che si diffuse poi per etichettare genericamente tutta l'ultima produzione dannunziana. Con Cecchi, anche Giuseppe De Robertis fu d'accordo nel ricondurre il

d'Annunzio «notturno» al *Forse*. E Pancrazi, poco tempo dopo la scomparsa del poeta, ricordava, sulle colonne del «Corriere della Sera» del 6 novembre 1938, la nascita di un d'Annunzio «notturno» a partire dall'ultimo romanzo. Altri invece preferiranno giudicare la produzione dannunziana nel suo insieme e non per stagioni: come Paratore, che oculatamente suggerisce di interpretare in tal senso proprio un invito di Cecchi contenuto nella recensione al *Forse* apparsa sulla «Voce» del 3 marzo 1910: «E se d'Annunzio sarà degno di sopravvivere, sopravviverà come d'Annunzio non come poeta di questo poema o romanziere di quel romanzo».

Resta tuttavia aperta la questione dell'«ultimo romanzo». Federico Roncoroni, per il suo intervento al convegno dedicato al *Forse*, ha scelto, emblematicamente, il titolo *L'ultimo romanzo*: ultimo perché d'Annunzio stesso definisce *La Leda senza cigno*, apparsa a puntate sulle pagine del «Corriere della Sera» nel 1913 e pubblicata in volume nel 1916, semplicemente un «racconto»; ultimo perché «è l'ultimo tentativo di d'Annunzio di cimentarsi in un genere che era tanto caro alle sue ispirazioni letterarie ed editoriali quanto lontano dalle sue reali capacità costruttive ed espressive». In realtà, osservando l'intera produzione romanzesca dannunziana, ci si rende subito conto delle anomalie strutturali e organizzative che caratterizzano testi anche precedenti al *Forse*. Euriolo De Michelis, tracciando un profilo della personalità letteraria di d'Annunzio (*Guida a d'Annunzio*, Torino 1988) metteva giustamente in luce già nelle *Vergini delle rocce* l'esile trama dell'opera e la volontà di costruire non un romanzo ma un «poema», e per il *Fuoco* il «disinteresse all'intraccio», il prevalere, sulla narrazione del dramma della Foscarina, delle teorizzazioni estetiche di Stelio Effrena. Non dovrebbe quindi stupire, nel *Forse*, che addirittura offerte spunti narrativi più copiosi e immagini collocate in strutture fra loro rigorosamente opposte, l'accentuarsi del tono plurivalente. Il *Forse* dunque si impone all'attenzione del-

la critica per la polivalenza tematica ed espressiva, per la combinazione di elementi vecchi e nuovi: ne sono esempi significativi la precisione tecnica nel parlare del volo, i percorsi lirici nelle descrizioni dei paesaggi, il robusto linguaggio poliziesco. Impasto singolare e certamente inconsueto, ma la novità — e la bellezza — del *Forse* non è racchiusa nella tematica della macchina e del nuovo eroe borghese, che Guglielminetti definisce giustamente «falsi specchietti di modernità», quanto nelle parti in cui l'autobiografia diventa allucinazione. È la scrittura dell'io che sottrae la storia di Isabella e Paolo al *déjà vu* e che apre la strada alle auscultazioni interiori e alle allucinazioni della *Leda senza cigno*, significativamente collocata dallo stesso d'Annunzio a chiusura delle *Prose di romanzo*.

Raffaella Castagnola

Nota. Un ringraziamento è rivolto a tutti quelli che mi hanno in vario modo aiutata nel corso di queste ricerche, in particolare la dottoressa Elena Ledda e Mariangela Calubini, addette alla Biblioteca e agli Archivi del Vittoriale, il Presidente del Vittoriale Francesco Perfetti, che a suo tempo ha concesso l'autorizzazione a pubblicare il materiale inedito, Federico Roncoroni, cui devo preziosi consigli, e Ivanos Ciani, per la generosità delle informazioni.