



ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

MISCELLANEA

20

«FORSE CHE SÌ FORSE CHE NO»
GABRIELE D'ANNUNZIO
A MANTOVA

Atti del Convegno di studi nel primo centenario della pubblicazione del romanzo
Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 24 aprile 2010

A cura di
RODOLFO SIGNORINI



LEO S. OLSCHKI
FIRENZE
2011

SRECKO JURISIC

L'ULTIMO ROMANZO D'ANNUNZIANO
E I GENERI DELLA MODERNITÀ

Je suis plein de beautés indicibles, que j'exprimerai.

GABRIELE D'ANNUNZIO¹

Il domani ha un volto di carnefice spietato.

GABRIELE D'ANNUNZIO²

Una cosa non vede colui che osò mirar con occhi novelli il tempo novello.

GABRIELE D'ANNUNZIO³

Per molti versi *Forse che sì forse che no*⁴ rappresenta uno spartiacque tra il d'Annunzio 'diurno', quello dell'assolata stagione alcionia, e il d'Annunzio notturno che si sfalda nello sfuggente *Libro segreto* (1935) anche se una lettura così netta sembra più che altro una convenzione della manualistica. È in realtà molto più difficile delineare l'andamento globale della parabola della prosa dannunziana, sempre consapevolmente e inevitabilmente tesa allo sperimentalismo. Basti pensare a questo proposito al romanzo d'esordio, *Il piacere* (1889), che si dà indubbiamente come una felice risultante degli *scripta brevia* vergati a cottimo per le testate della «Roma bizantina» e siglate con caterve di pseudonimi, ma anche come precoce e nemmeno tanto timida apertura verso l'introspezione psicolo-

¹ G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Natalia de Gohubeff (1908-1915)*, a cura di A. Lombardinio, Lanciano, Carabba, 2005, p. 312.

² *Id.*, *Solus ad solam*, in *Id.*, *Prose scelte*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 67.

³ *Id.*, *Più che l'amore*, Milano, Treves, 1907, p. 8.

⁴ *Id.*, *Forse che sì forse che no*, Milano, Treves, 1910.

gica che qualche anno dopo si riconoscerà nel *roman russe* e che nel periodo napoletano la poetica prensile di d'Annunzio paleserà con la stesura dell'*Episcopo* e dell'*Innocente*. In poche parole, a ogni romanzo d'Annunzio rompe con sé stesso ed esce dal proprio canone. Da lì quella che da molta critica è stata bollata come l'incerta tenuta narrativa dei romanzi del Pescaresc, ma che in realtà non è che la conseguenza di una realtà perennemente *in fieri* e che finirà con il dissolversi in scritte di genere spurio ma d'indubbia qualità. Fatte queste premesse, è errato considerare ogni romanzo dannunziano separatamente. Piuttosto si tratterebbe di un *continuum* in cui *dandies*, *femmes fatales*, superuomini, e persino superfemmine, non sono altro che le stagioni, le età dell'*homo dannuntianus*, uno e trino, che è il loro minimo denominatore comune e che ambisce a elevarsi ad archetipo dell'uomo moderno.

Man mano che la scrittura dannunziana si fa più matura sembra che converga verso un andamento circolare. D'Annunzio fatica sempre di più a produrre opere omogenee e strutturalmente compatte. L'unità strutturale e talvolta anche quella tematica è sempre più risicata e sembra quasi si assista a una 'regressione' (ma in cifre diverse, sia ben chiaro) alla brevità del d'Annunzio *puer doctus*, novelliere e bozzettista. Dopotutto anche d'Annunzio novelliere cercava di dare ai suoi 'decameroncini' cornici flebili ma convincenti, si pensi al *fil rouge* abruzzese di *Terra vergine* (1882) e delle *Novelle della Pescara* (1902). Allo stesso modo sembra tornare con forza il bisogno di intratestualità o d'intertestualità che sia, che non l'aveva mai abbandonato, sin dalla clamorosa accoppiata *Terra vergine - Canto novo*; è il bisogno di risciversi, di rielaborare quanto già scritto per guardarsi meglio dentro e fuori, un po' per esigenze editoriali, un po' per una genuina esigenza creativa.

Alla luce di quanto appena affermato *Forse che sì forse che no*⁵ fa sì i conti con il reale coevo, ambientato com'è tra le «più moderne vicende», ma anche con l'opera del proprio autore aprendo così a molteplici strati-

⁵ Per maggiori approfondimenti sull'ultimo romanzo dannunziano si rinvia soprattutto al volume di atti del convegno mantovano curato da Laura Granatella, *D'Annunzio moderno. Forse che sì forse che no*, Roma, Bulzoni, 1990; ma anche a G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, Introduzione e commento a cura di R. Castagnola, Milano, Mondadori, 1998, pp. v-lxi; M. GUGLIELMINETTI, *Forse che sì forse che no. Le strutture narrative*, «Rassegna dannunziana», 15, 1989, pp. ix-xiii; F. RONCORONI, *Sai come si scrive un romanzo? Forse che sì forse che no*, «Quaderni del Vittoriale», gennaio-febbraio 1982, pp. 5-53; R. CASTAGNOLA, *Pagine segrete per il "Forse che sì forse che no" di Gabriele D'Annunzio*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 8, 1996, pp. 35-58.

grafie della modernità protonovecentesca dannunziana. Il romanzo si pone indubbiamente come l'opera centrale nella fase immediatamente prebellica con un'orbita in cui gravitano altri testi dello stesso periodo, micropoetiche e chiare tensioni riguardanti i generi letterari che d'Annunzio sta vagliando come adatti alla scrittura della modernità. *Forse che sì forse che no* come un campo di forze, dunque: centripete quelle che vedono altre opere del periodo affluirvi; centrifughe quelle interne all'opera stessa, sempre sul punto di deflagrare.

1. IL 'DITTICO' DELLA MODERNITÀ INEFFABILE

Ci sembra innanzitutto importante sottolineare che il romanzo non deve molto solo all'intimo *Solus ad solam* (1908, ma edito postumo nel 1939)⁶ e alle solite «letture fecondanti» che d'Annunzio pilucca, come già ampiamente evidenziato dalla critica. Il romanzo, a nostro parere, sarebbe da accostare anche a un'altra opera dannunziana in prosa 'votata' alla modernità sin dal sottotitolo, la «tragedia moderna» *Più che l'amore* (1906).⁷ A uno sguardo nemmeno tanto attento le due opere paiono formare un vero e proprio dittico in cui d'Annunzio, in maniera progressiva e attraverso generi differenti, sonda il rapporto tra l'uomo e il moderno.

Fino a quel punto, 'il teatro d'Annunzio', per lo più frainteso dai contemporanei, aveva rappresentato la principale istanza di rinnovamento scenico in Italia (il futurismo, il pirandellismo e i grotteschi devono ancora venire) e il suo tentativo di leggere la modernità attraverso il prisma classico, pur essendo talvolta macchinoso e archeologico, aveva dietro di sé un progetto ben definito per quanto forse velleitario, se si prende in considerazione il clima culturale in cui andava maturando. Dopo il successo dittico tragico abruzzese, d'Annunzio cambia radicalmente e affida alla scrittura scenica di *Più che l'amore* la sua resa dei conti più radicale col tempo piccolo in cui vive. Le reazioni negative sin dalla prima rappresentazione («Carabinieri, arrestate l'autore!» fu il grido del pubblico all'uscita dal teatro Costanzi, la notte del 29 ottobre 1906)⁸ hanno negato all'opera

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Solus ad solam*, del 1908, ma edito postumo Firenze, Sansoni, 1939.

⁷ Su *Più che l'amore* si veda almeno il relativo capitolo in G. BARBERI SQUAROTTI, *Il gesto improbabile*, Palermo, Flaccovio, 1971.

⁸ Cfr. L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1993.

un'attenzione maggiore da parte della critica che finora ha visto l'opera come un *faux pas* del drammaturgo, trascurando i suoi rapporti con *Forse che sì forse che no*. Sin dalla struttura le due opere presentano qualche analogia.

Forse che sì forse che no, al di là della tripartizione in libri, ha una struttura decisamente slabbrata e asimmetrica, divelto com'è dagli *excursus* orientali di Paolo e Giulio; intere novelle veriste inserite;⁹ parti interamente dialogate che raccontano i rapporti tra gli Inghirami fino al pezzo 'in odor di giallo' di cui si dirà in seguito. Un romanzo quindi che fatica a mantenersi tale. Analogamente *Più che l'amore* esibisce una struttura perlomeno eterogenea. In accordo con la poetica della rivisitazione del canone tragico classico d'Annunzio abbandona la comune ripartizione in atti (tre o cinque, che siano) e opta per una bipartizione in episodi, quasi a ricercare la rapidità, la velocità e l'immediatezza moderne. La solita prolissità e la liricità delle didascalie sembra ridursi in favore dell'essenzialità. Il tutto, unito a dialoghi nient'affatto indigesti, lascerebbe presagire una resa scenica soddisfacente, ma non è così e le reazioni del pubblico e della critica lo testimoniano. D'Annunzio deve essersi reso conto dell'insufficienza testuale dell'opera e la rimaneggia piuttosto significativamente per l'edizione a stampa.

L'opera viene stampata da Treves nel 1907 «preceduta da un discorso e accresciuta d'un preludio d'un intermezzo e d'un esordio».¹⁰ Le ragioni degli interventi non sono da ricercare nella volontà di compiacere al pubblico e alla critica avversi, ma piuttosto nel desiderio di tentare per l'ennesima volta l'impossibile. La struttura bipartita dell'opera e il finale aperto davano forse alla «tragedia moderna» la rapidità che d'Annunzio immaginava per un'opera simile, ma precludevano la completezza nella trattazione del coacervo dei temi della modernità. Lo scrittore abruzzese, è lecito pensarlo, voleva abbracciare con la sua prosa la modernità nella sua interezza. *Dell'ultima terra lontana e dell'ultima pietra bianca di Pallade*, il lungo testo dedicatorio a Vincenzo Morello è una conseguenza di tutti questi fattori. La lunga 'prosa di ricerca' che d'Annunzio pone a glossa della tragedia non è solo un testo polemico nei confronti dei detrattori. Nel contempo, la stessa esistenza di un testo simile dichiara l'impossibilità

⁹ Ci riferiamo al fatto di cronaca narrato a Vana all'inizio del libro terzo: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì*, cit. (ed. 1998), pp. 211-213.

¹⁰ ID., *Dell'ultima terra lontana e dell'ultima pietra bianca di Pallade*, in ID., *Più che l'amore*, Milano, Treves, 1906, p. 1.

di quella tragedia moderna così come l'aveva concepita d'Annunzio e l'inevitabile tensione del genere tragico verso altri generi. Non era certo la prima volta che il teatro dannunziano veniva frainteso, ma era la prima volta che d'Annunzio si era deciso a premettere una prefazione così lunga a una sua opera (il brano è pari forse solo al *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo*). Una chiosa, una dichiarazione d'insufficienza testuale dunque, e il fatto in sé, in d'Annunzio, il superuomo della parola, sorprende non poco.

Il bisogno dell'Immaginifico di 'completare' l'opera fa sì che la sua tragedia sia sempre meno tale e sempre più un testo narrativo di altro tipo. Del resto d'Annunzio nella lunga prefazione scrive: «Ho detto che il giorno della mia tragedia è un giorno di trasfigurazione. Meglio forse non avrei potuto chiamarlo; un giorno d'invenzione eroica. Qui ciascun personaggio, sotto l'urto dei fati, *inventa* la sua virtù; che diviene la sua difesa, la sua necessità, la sua bellezza».¹¹ D'Annunzio si riferisce ai suoi personaggi, ma nella sua officina di tragedo moderno succedono cose non dissimili.

I *Motivi per un preludio sinfonico* dichiarano immediatamente la parentela col futuro romanzo: l'epigrafe tratta dalla *Laus vitae* (XV), di qualche anno precedente, dice di un Ulisside desideroso di sfidare i confini dell'umana conoscenza sprezzante del pericolo. Corrado Brando è un «Ulisside novello», come Paolo Tarsis.¹² La menzione nel *Preludio* della «*rupe di Ardea*»¹³ rinsalda il legame ideale con l'ultimo romanzo la cui gestazione d'Annunzio aveva in mente sin dal 1907 (l'anno in cui viene stampato *Più che l'amore*) dove pure se ne fa menzione (inoltre il «velivolo» di Tarsis si chiama proprio *Ardea*). Lo stesso dicasi del ricorso ai linguaggi settoriali a rafforzare e a puntellare l'idea letteraria della modernità, da manualetto Hoepli di inizio Novecento: la terminologia aeronautica accuratamente impiegata in *Forse* fa *pendant* con quella legata all'imponente e letale arsenale di Corrado Brando che quasi idolatra il proprio armamentario. Il ricordo delle avventure orientali di Paolo e Giulio corrisponderebbe così alla *camaraderie* e ai ricordi africani di Corrado Brando e del fido Rudu. Il corsivo del *Preludio* (che in fondo un preludio vero e proprio è solo *in pectore*, mentre nella realtà si arresta a dei 'motivi') racchiude forse il monologo interiore dello stesso Brando. Il preludio, insieme all'intermezzo e

¹¹ *Ivi*, p. xxxi (corsivo nel testo).

¹² *Ivi*, p. xxiv; Paolo Tarsis viene a più riprese definito così: «E il settimo giorno l'Ulisside drizzò al suo cuore la parola d'Ulisse», *Id.*, *Forse che sì*, cit. (ed. 1998), p. 275.

¹³ *Id.*, *Più che l'amore*, cit., p. 157.

all'esordio (nel quale ritornano i versi del *Laus vitae*), sembrano dei capitoli di un romanzo con intenti introspettivi, un flusso di coscienza che s'accompagna allo svolgimento dell'azione. Le didascalie, che a volte accompagnano in maniera serrata le battute rapide dei dialoghi, più che indicazioni sceniche sono di natura narrativa e danno l'impressione che l'opera teatrale debba mutare di genere scegliendone uno più adatto ai tempi e alle tematiche.

L'adorazione dell'eroe, uno dei motivi fondamentali della letteratura dannunziana, trova ai primi del Novecento delle barriere storiche e sociali impossibili da superare («*Il poeta tragico aveva compiuto il suo officio; che è di porre l'ardimento e la libertà dell'uomo dinanzi a un problema spaventevole*»).¹⁴ Lo scrittore pescarese non è tipo da resa e non lo sono nemmeno i suoi personaggi, donde il finale controverso e indefinito della tragedia che ambisce a essere eroico ma che si risolve nella tragicità per sempre perduta («*L'officio dell'eroe tragico è compiuto*»).¹⁵ L'Abruzzese cercherà l'evoluzione dell'eroe proprio nel romanzo lavorando sui medesimi motivi della tragedia. Infatti il cambiamento più evidente riguarda il protagonista: la malattia e la deviazione di Corrado Brando vengono sostituiti dalla salute e dalla sostanziale rettitudine di Paolo Tarsis, persino nell'onomastica con il passaggio dal nome marziale di Brando alla parafrasi di Paolo di Tarso. Tale mutamento esiziale è dovuto probabilmente alla diversa visione della realtà moderna che d'Annunzio veniva maturando, meno improntata all'egoarchia (titolo tra l'altro di un saggio dell'importantissimo 'modernologo' Mario Morasso, del 1898). Brando è un agonista anacronistico il cui superomismo non gli permette di vivere la vita moderna, complessa e ostile. Egli rifiuta ogni possibilità di vivere rifiutando Maria (altro nome simbolico e incinta di lui, vittima di un'intimità fallita) e Virginio, il fratello di lei, che offre una via di fuga all'assassino, alla stregua della quasi omonima guida dantesca. L'eroe classico viene così collocato a riposo nel peggiore dei modi lasciando spazio a tipi alla Tarsis, capaci di andare «verso la vita», capaci di intime debolezze e di gesti eroici non in contrasto con le leggi della società moderna; capaci d'introspezione e di riflessione libera dalle rigidità dell'ego ipertrofico. Del resto, lo si è detto all'inizio, i personaggi dannunziani non sono che volti dell'*homo dannuntianus en travesti*, e d'Annunzio di questi anni si prepara proprio a sfruttare le meravi-

¹⁴ *Ivi*, p. ix (corsivo nel testo).

¹⁵ *Ivi*, p. xiv.

glie del progresso con le imprese belliche e alla successiva esplorazione dell'ombra stilisticamente già iniziata con il *Solus ad solam*.

2. «FORSE CHE SÌ FORSE CHE NO» E IL GENERE DI GENERE

L'ultimo romanzo dannunziano dunque ripropone tematiche pregresse, trattate con un genere che l'autore ritiene più adatto. Narrare la modernità è un compito arduo e la natura eterogenea del romanzo lo dimostra. Il *marveilleux roman*¹⁶ in questione registra al proprio interno dati oltremodo interessanti nell'ambito dei generi letterari.

Dopo il passaggio della materia trattata dalla tragedia al romanzo, all'interno di quest'ultimo è possibile riscontrare soluzioni strutturali inaspettate. La struttura unitaria dell'opera viene in più modi messa in discussione con innesti più o meno palesi di altri generi sul tessuto del romanzo. La polimorfia del romanzo va dall'inserimento di un 'bozzetto' verista a cui si è accennato in precedenza, con d'Annunzio che sfiora un mirabile ritorno alle origini della propria scrittura, alla lunga relazione delle avventure orientali di Paolo Tarsis e di Giulio Cambiaso.

Ulteriori punti d'interesse riguardano la rielaborazione del materiale preso da *Solus ad solam*. Colpisce particolarmente la parte che nel romanzo darà vita all'episodio del rapimento di Isabella a opera di due finti agenti di polizia, nel libro terzo.

La scrittura 'notturna' e sincopata del *Solus* viene mitigata nel romanzo, ma d'Annunzio mantiene elevati i ritmi (ad es. le domande in rapida sequenza che Paolo si pone alla sparizione di Isabella, la corsa in cerca della donna, ecc.) ma rende l'episodio meno immediato. La mediazione che vi frappono è quella del codice del romanzo giallo, il genere della modernità e di massa per eccellenza a cui d'Annunzio negli anni del Vittoriale si sarebbe interessato sempre di più al punto da possedere dei romanzi gialli e da ritagliare dai giornali articoli di cronaca riguardanti i casi più importanti, quasi continuando a coltivare quell'interesse per lo studio della psiche criminale intrapreso in gioventù con il ciclo dedicato agli assassini (Hermill, Episcopo).¹⁷

¹⁶ La definizione è di Proust (M. PROUST, *Correspondances*, IV, Paris, Plon, 1978, p. 222).

¹⁷ Vale la pena menzionare che nel 1931 sarà proprio l'editore definitivo di d'Annunzio, Arnoldo Mondadori, a lanciare la collana simbolo del giallo in Italia «libri gialli». Antonio Bruers, bibliotecario e amico di d'Annunzio terrà al battesimo il primo romanzo italiano della

Sono gli anni in cui la stessa società moderna, dal quotidiano sempre più delittuoso, si trova a dover sondare le menti assassine per pura necessità sociale, per contrastare il crimine che dilaga sempre di più nelle grandi aree metropolitane. Un simile stato di cose non può passare sotto silenzio in letteratura. D'Annunzio, scrittore dalla poetica notoriamente porosa, ausculta attentissimo la temperie che lo circonda, e non ne è evidentemente immune. Vieppiù che Volterra, fondamentale in *Forse che sì forse che no*, deve la visita di d'Annunzio nientemeno che a Giulio Piccini *alias* Jarro (Volterra, 1849 - Firenze, 1915), scrittore, cuoco, gastronomo e intimo di d'Annunzio negli anni toscani, ma soprattutto uno dei primi scrittori di gialli in Italia che pubblicava, come d'Annunzio, con Treves,¹⁸ e la cui opera d'Annunzio probabilmente conosceva.

A ben vedere, sembra che la letteratura gialla accompagni in maniera curiosamente parallela il percorso di d'Annunzio prosatore. Negli anni '80 e '90 con l'Abruzzese impegnato a cercare una scrittura nuova per il romanzo col *Piacere*, *l'Episcopo*, *Il Trionfo della morte* e fino al *roman poème* *Le vergini delle rocce*, il giallo, allora agli albori,¹⁹ si pone anch'esso alla ricerca di una scrittura nuova per la realtà della crisi. È vero che nello *spaghetti feuilleton* dell'Italia unita le indagini positiviste di avvocati o poliziot-

collana «Settebello» di Alessandro Varaldo, scrivendo sul risvolto di copertina che i gialli: «Sono letti ugualmente dai raffinati intellettuali e dal popolo. Magistrati, politici, artisti, professionisti di primo ordine sono tra i lettori più accaniti del genere». Bruers si erge ben presto a una sorta di 'paladino' del giallo, con interventi lucidi e in disaccordo con i tanti detrattori: «Nella quasi totalità delle opere [poliziesche], questa produzione non è immorale; anzi, rappresenta la lotta del bene contro il male col finale trionfo dell'innocente e la cattura del colpevole. Nel medioevo si palpitava per le avventure dei paladini e dei cavalieri erranti per il mondo a esercitare la giustizia. Dall'Ariosto a e dal Cervantes in poi, la cavalleria di qualsiasi ciclo è scomparsa, malgrado le mirabili riesumazioni romantiche di Walter Scott. Nel secondo cinquantennio del secolo XIX, cambiata struttura della civiltà, il romanzo d'avventura fu essenzialmente sociale e gli Artù, gli Orlandi, i Lancillotti si chiamarono Valjean e magari Rocamboles. Oggi si chiamano Sherlock Holmes, Vance e Padre Brown» (A. BRUERS, *L'insegnamento dei romanzi polizieschi*, «L'Italia che scrive», ottobre 1931, pp. 25-26).

¹⁸ Jarro era un autore estremamente prolifico, dotato di una solida cultura (curò Dante e altri autori di rilievo); ebbe successo a partire degli anni '80 dell'Ottocento soprattutto come giornalista e critico teatrale della «Nazione» ma anche come creatore del commissario Domenico Arganti detto Lucertolo a cui dedicò quattro romanzi, tutti editi da Treves (*L'assassinio nel Vicolo della luna*, 1883; *Il processo Bartelloni*, 1883; *I ladri di cadaveri*, 1884; *La figlia dell'aria*, 1884). Il commissario di Jarro arriva in anticipo persino rispetto a Sherlock Holmes che nasce nel 1887.

¹⁹ Sempre più ampia la bibliografia sulla storia del giallo all'italiana. Basti qui il riferimento a M. PISTELLI, *Il secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2006.

ti bidimensionali rappresentavano la soluzione narrativa prediletta, ma è anche vero che, parallelamente alla crisi del verismo anche la scrittura protogialla italiana vira verso altre poetiche proponendo risoluzioni bourgetiane o dostoevskiane degli enigmi in cui il colpevole confessa lacerato dal senso di colpa. Basti pensare al racconto sveviano *L'assassinio di via Belpoggio* (1890) ma anche ad altri testi.

L'anno precedente alla pubblicazione del *Piacere*, l'editore Treves pubblica un altro romanzo di successo ed è il *Capello del prete* di De Marchi. Il romanzo era apparso a puntate in precedenza accompagnato da un *battage* pubblicitario che superava anche le campagne delle opere dannunziane. *L'Avvertenza*²⁰ che l'autore premette alla prima edizione del volume offre alcuni spunti di riflessione interessanti. De Marchi dichiara innanzitutto di aver voluto scrivere non un romanzo «sperimentale», ma «d'esperimento» e alcune delle sue teorie non differiscono molto da quelle sostenute da d'Annunzio. Egli infatti sottolinea che il successo di massa del suo romanzo pubblicato da giornali «d'indole diversa» e «poste quasi agli estremi dell'Italia» gli ha permesso di percepire la «forza viva» della comunicazione con un pubblico di massa. «L'arte — afferma — è cosa divina ma non è male di tanto in tanto scrivere anche per i lettori». I «leggitori» dannunziani sono dietro l'angolo.

Sono svariati, in quegli anni, i nomi di rilievo della letteratura italiana che sfiorano la letteratura gialla. Particolarmente interessante è il caso di De Roberto che con il racconto *La scoperta del peccato* inserita nella silloge *L'albero della scienza* (1890) compie un'incursione della letteratura poliziesca. L'investigatore derobertiano si chiama Vico Dastri (curiosa l'assonanza tra le stelle di Stelio Effrena e gli astri di Vico Dastri) ed è il primo di una serie di detective *dandies* che nasceranno negli anni in cui d'Annun-

²⁰ E. DE MARCHI, *Avvertenza a Il cappello del prete*, in *Id.*, *Tutte le opere*, a cura di G. Ferrata, I, *Esperienze e racconti*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 283-284. Il romanzo era apparso prima sul giornale milanese «L'Italia», giugno 1887 e poi sul «Corriere di Napoli», aprile 1888. Alcuni giorni prima della pubblicazione agli angoli delle principali strade vennero affissi dei grandi manifesti che raffiguravano soltanto un cappello nero da prete suscitando la curiosità nella gente. Successivamente apparvero i cartelloni che spiegavano che si trattava del romanzo di De Marchi. Il romanzo di De Marchi venne immediatamente accostato ai grandi nomi della letteratura. Leggiamo nella *Nota degli editori alla settima edizione*: «La critica seria applaudiva al giovane autore e i raffronti della idea filosofica celata sotto la bizzarra fiaba del Cappello erano tutti altissimi: l'*Oreste*, l'*Edipo re*, gli *Spettri* di Ibsen, *Delitto e castigo* di Dostoevskij, l'*Innominato* del nostro Manzoni [...] Cesare Cantù scriveva: "Eccellente il fondo. Interessante l'intreccio. Schietta la forma. Scacco ai romanzi vecchi"» (E. DE MARCHI, *op. cit.*, p. 285).

zio dà vita a Sperelli: investigatori dilettranti, colti e raffinati, dediti all'indagine per puro piacere intellettuale. Vediamo il profilo, un po' 'sperelliano', del personaggio:

portava in società una perfetta disinvoltura, un assoluto disinteresse ed una olimpica indifferenza con l'unica passione – servita dalla naturale attitudine all'analisi – della curiosità. Riconoscere i veri caratteri sotto i convenzionali atteggiamenti; seguire le azioni e le relazioni dei sentimenti e degli interessi; sorprendere i segreti drammi e le celate commedie nel loro periodo di formazione, di sviluppo e di scioglimento; sviscerare i moventi reali dietro le superficiali professioni di fede, scoprire, in una parola, il dietroscena delle anime.²¹

Si potrebbe obiettare che il profilo riportato abbia poco a che fare con un *bon vivant* decadente ma bisogna tenere presente che ciò che impedisce di definire il racconto come poliziesco è il fatto che Dastri usa le sue doti investigative per svelare i segreti sentimenti di una virtuosa dama dell'alta società che potrebbe essere benissimo protagonista di una delle cronache mondane del Duca Minimo. Lo stesso De Roberto definisce il suo racconto d'«argomento elegante». ²² Un simile personaggio ²³ De Roberto lo riproporrà anche nel romanzo *Spasimo* (1897) che viaggia tra l'indagine psicologica e quella giudiziaria. Il modello dell'investigatore *dandy* avrà lunga vita in Italia e arriva fino ai giorni nostri con Corrado Augias che sceglie come protagonista di una trilogia gialla (*Quel treno da Vienna* – 1981, *Il fazzoletto azzurro* – 1983, *L'ultima primavera* – 1985) ambientata nei primi decenni del Novecento, Giovanni Sperelli (fratellastro del dannunziano Andrea).

²¹ F. DE ROBERTO, *La scoperta del peccato*, in Id., *L'albero della scienza*, Milano, Galli, 1890, pp. 67-68; è da escludere una diretta influenza dannunziana sul personaggio derobertiano. Prima di apparire in volume, il racconto era uscito (con il titolo *Il peccato della Valcrest*) sulle colonne del «Fanfulla della Domenica» nel marzo 1889, il *Piacere* esce a maggio.

²² Cfr. A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, p. 223.

²³ Si tratta del magistrato svizzero Francesco Ferpière: «Una cultura legale solidissima, molta scienza della vita e del cuore umano, la nativa attitudine all'osservare che nell'esercizio della professione era divenuta infallibile chiaroveggenza e quasi seconda vista, facevano di lui una delle migliori forze della magistratura elvetica. Ma la sua prima vocazione era stata un'altra. Egli aveva cominciato a coltivare le lettere [...]. I primi esercizi della fantasia non gli furono però inutili del tutto; l'abitudine dell'indagine psicologica, contratta nel considerare avvenimenti fittizi, gli giovò a districare i misteri proposti alla giustizia inquirente; e avendo cominciato a studiare la vita sopra i libri, fu presto in grado di comprenderla quale realmente è» (F. DE ROBERTO, *Spasimo*, a cura di C.A. Madrignani, Roma, Lucarini, 1989, p. 30).

Con *Forse che sì forse che no* d'Annunzio ha, come spesso gli accade, davanti a sé un dato autobiografico (la *liaison* con Giusini) e deve scegliere per una parte del suo ultimo romanzo un codice a cui probabilmente si sente vicino per affinità elettive che passano attraverso le parole chiave di indagine psicologica, letteratura di massa e modernità. Gli costa tutto sommato poca fatica ornare la realtà con la finzione.

Il primo stratagemma, in linea con il resto del romanzo, è quello di conferire a Paolo il ruolo dell'eroe coraggioso e solitario mentre nel *Solus*, d'Annunzio avvolto da un leggerissimo mantello dell'*alter egoismo*, agiva accompagnato da Francesco Coselschi. L'intraprendenza dell'aviatore avventuroso porta a un altro *topos* della scrittura d'indagine: l'inchiesta parallela dell'eroe a quella delle forze di polizia:

– Bisogna trovarla; bisogna sapere – diceva egli disperandosi sotto i lampi sinistri di tutte le immaginazioni [...]. Raccolse il suo coraggio; si dispose a uscire; si preparò a tutto. Prima di ogni altra ricerca, bisognava andare alla questura.²⁴

L'azione, con Paolo che cerca Isabella, dai luoghi ameni si sposta in un notturno mantovano pieno di loschi figure:

Spinto dalla frenesia del tormento, andò vagando in quella Piazza d'Azeglio nominata dal domestico, intorno a quel giardino dove la sera si pongono in agguato le meretrici [...]. Egli interrogò i due o tre vetturini che sonnecchiavano in serpe. Non seppero dirgli nulla; non seppero se non soffiargli in viso i loro fiati fetidi di zozza.²⁵

Nel passare dalla scrittura intima (pur essendo anch'essa marcatamente letteraria) al romanzo moderno d'Annunzio sente il bisogno di rafforzare l'aspetto negativo dell'ambiente (nel *Solus* non si fa menzione delle meretrici e la ripugnanza dei vetturini non viene sottolineata); la Questura nel romanzo subisce il medesimo processo di *maquillage*: nel *Solus* i riferimenti sono piuttosto vaghi anche perché colui che ci va è Coselschi e non d'Annunzio. Nel romanzo, d'Annunzio, quasi fosse un consumato giallista, ricrea perfettamente l'ambiente questurino:

Sentì l'odore singolare che, con quello dell'ospedale e della prigione, è fra i più tristi in terra. Un affaccendamento misterioso agitava le sale gli anditi; i campanelli tintinnavano di continuo; s'udiva qualcuno singhiozzare e implorare,

²⁴ G. d'ANNUNZIO, *Forse che sì*, cit. (ed. 1998), p. 262.

²⁵ *Ivi*, pp. 263-264.

dietro un uscio. Un ceffo giallognolo sotto la visiera d'un chepì faceva pensare che veramente la Natura ha fatto del volto umano il suo luogo più orrido.²⁶

Le indagini nel *Solus* hanno un ruolo secondario e sono più diluite perché diversa è la natura del testo e l'accento è posto sul dolore dei due amanti. Nel romanzo l'autore necessita di un episodio narrativo concluso e compiuto. Inoltre d'Annunzio tipizza le figure cardine del romanzo giallo, i poliziotti e i criminali (oggi li diremmo quasi stereotipati). Per iniziare, il padre di Isabella si merita il violento soprannome di 'Sciacallo' e poi il medesimo trattamento viene riservato anche agli altri protagonisti dell'episodio.

Nel *Solus*, dov'è l'accento è tutto posto sulla sofferenza quasi ostentata di Gabriele, il delegato della pubblica sicurezza viene liquidato con poche battute: «Il delegato è sopraggiunto: una figura ambigua, olivastra, untuosa, con occhi fuggevoli, quasi tremante dinanzi a me».²⁷ Nel *Forse* d'Annunzio ha bisogno di qualcosa di più per alimentare nel lettore la tensione legata a quell'episodio di mistero. La figura del delegato acquista dunque peso e si merita una metafora zoomorfa:

Il delegato sopraggiunse: una figura ambigua, lividiccia, viscida, con una fronte sfuggente, con un mento sfuggente, con occhi fuggevoli. Era la mutazione umana dell'anguilla di Aristotele, né maschio né femmina, nata da quella sua gran madre universale Putredine.²⁸

Il delegato poi viene definito anche «l'uomo sgusciante dalla voce dolciastra e dagli occhi fuggevoli» dall'«aria cerimoniosa e strisciante» e anche «bipede anguilla»,²⁹ quasi a ricercare il facile e amaro umorismo che contraddistingue molti dei romanzi gialli. L'aggettivo «untuoso» scompare dagli attributi del delegato ma va a caratterizzare l'ispettore «cortese», prima qualificato solo col nome proprio e ora invece definito «cortese, quasi con unzione».³⁰ Al polo opposto rispetto ai difensori della legge si collocano i malviventi e anche qui d'Annunzio altera il diario intimo. Nel *Solus ad solam* i due rapitori di Giusini sono menzionati vagamente e non hanno alcuna connotazione peculiarmente forte. Nel ro-

²⁶ *Ivi*, p. 262.

²⁷ G. d'ANNUNZIO, *Solus ad solam*, cit. (ed. 1995), p. 16.

²⁸ *Id.*, *Forse che sì*, cit. (ed. 1998), p. 264.

²⁹ *Ivi*, p. 268.

³⁰ *Ivi*, p. 262.

manzo invece la volontà di una caratterizzazione marcata è palese e d'Annunzio ne fa una coppia criminale tipo (l'alto-magro e il basso-grasso, il taciturno e il loquace). I dati riguardanti i due aumentano man mano che la polizia si avvicina alla soluzione dell'enigma:

– Dopo ricerche minute e discrete, ho potuto stabilire che nessuno dei due sconosciuti era agente di polizia. Si tratta di due sozii, d'una vera coppia criminale. L'uomo magro, il violento, è un certo Stefano Feri, una canaglia della più bassa specie, sfruttatore di bagasce, ricattatore e ladro. Il grasso, soprannominato il Canonico, è un certo Beppe della Luzza, abbiettissimo tra gli abbietti, che Dante avrebbe messo alla pioggia di fuoco in compagnia di quell'altro canonico de' Mozzi.

E l'uomo si compiacque della vereconda allusione dantesca, con un sottile sorriso che traversò la visiera di cristallo.³¹

E ancora:

Entrambi, sozii, sono di continuo in cerca di affari loschi. Come si trovavano su la piazza, quella sera? La Piazza di San Firenze, la sera è il ritrovo della margaglia intanata nelle vie e nei vicoli che si diramano dietro il Tempio e dietro il Tribunale. Là presso è anche una specie di Caffè bordello. I due procaccianti vi hanno il loro recapito. Ora, a qual fine si accostarono? Non è da pensare che fossero mossi dalla pietà, vedendo la signora smaniosa. La vedevano per la prima volta? Avevano premeditato il colpo? L'indirizzo fu dato dalla signora, o già lo conoscevano? Volevano tentare un ricatto? In quale forma?

L'uomo seguì ad accumulare le interrogazioni con crescente effetto oratorio, al modo di Cicerone contro Vatino, polito poliziotto ornato di tutte le lettere, invero ammirabile.³²

La carrellata di domande senza risposta, snocciolate dall'ispettore fa da contrappunto a un simile concitato elenco di quesiti che tormentavano Paolo immediatamente dopo la sparizione di Isabella, quasi a chiudere il cerchio del piccolo giallo e a lasciare ancora una traccia di mistero nella mente del lettore, come nella migliore tradizione del giallo all'italiana. Mentre nel *Solus* «il dottore sembra convinto che non sia accaduto nulla di turpe»³³ qui molti interrogativi vengono lasciati appositamente aperti. Dopo che il caso viene dichiarato chiuso la *mise en abyme* del poliziesco si arresta.³⁴ Rimane solo l'*expiat* del romanzo.

³¹ *Ivi*, p. 274.

³² *Ibid.*

³³ G. D'ANNUNZIO, *Solus ad solam*, cit. (ed. 1995), p. 47.

³⁴ Vale la pena ricordare, a proposito di quanto detto nella prima parte di questo lavoro,

3. CONCLUSIONI

Il riuscito *patchwork* in prosa che d'Annunzio mette in opera per il suo ultimo romanzo si chiude con il «folle volo» di Tarsis che dopo i tormentati notturni mantovani posa il suo corpo sulla spiaggia lasciandosi lambire dal mare. Sembra che il pilota volgendo «gli occhi verso la grande Árdea immune»³⁵ torni «a riveder le stelle» chiudendo così anche la filigrana dantesca sottostante al romanzo.³⁶ Tarsis è l'Icaro mancato e la sua riuscita sta proprio in questo, nella sopravvivenza, nella speranza di vita.

Forse che sì forse che no mantiene la dimensione simbolica di *Più che l'amore*, ma la svolge diversamente, con il volo. La macchina aerea celebrata quale simbolo della realtà moderna, dinamica e aggressiva viene sublimata in una trasfigurata visione superumana. L'eroe, Paolo Tarsis, riesce a superare la follia della 'nemica' Isabella, le forze oscure, sfuggendo alla morte e con una grande impresa moderna ritorna alla vita, simbolicamente, «il dì venti aprile».³⁷ Anche in *Più che l'amore* l'azione si svolgeva «al principio della primavera, tra i due vespri» ma lì l'aprile era decisamente «il più crudele dei mesi», sterile e autoconclusivo, con un protagonista che non era solo l'eroe in dismissione, assettato di nuove imprese memorabili e patologicamente perseguitato da «sogni di terre lontane», per usare un sintagma dannunziano, ma un omicida in fuga.

Nel romanzo del «labyrinth» d'Annunzio riprende la materia della tragedia appena citata per necessità, affinché la modernità trovi requie in una scrittura più adatta, ma ancora impossibile e dunque proteiforme, cangiante e dalla semantica di genere indefinita al punto che ci sembra che d'Annunzio falsifichi un genere. Si tratta però di una scrittura più che mai profetica (quasi perversa l'analogia tra la morte di Cambiaso e quella di Miraglia, sofferta nel *Notturmo*) e svincolata dai cicli rosei, gigliati e del melograno. Semmai la si potrebbe collocare agli antipodi del 'ciclo

che anche in *Più che l'amore* d'Annunzio racconta l'avanzamento delle indagini che stringono il cerchio attorno a Corrado Brando generando tensione drammatica. Similmente, nel romanzo, l'episodio dell'indagine viene collocato nella parte finale del Libro terzo aumentando così la suspense dell'*explot*.

³⁵ G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì*, cit. (ed. 1998), p. 283.

³⁶ Cfr. E. DI POPPA VOLTURE, *Il Padre e i Figli. Dante nei maggiori poeti italiani dal Petrarca a D'Annunzio*, Napoli, MORANO, 1970.

³⁷ G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì*, cit. (ed. 1998), p. 276.

dei vinti' in un ipotetico ciclo dei vincitori, protesa com'è verso la contemporaneità più spregiudicata.

La corsa in macchina iniziale è ancora una volta emblematica: Paolo Tarsis e Isabella Inghirami si scambiano sguardi attraverso i riflessi nella carrozzeria del bolide fiammante in corsa. Forse non siamo al cubismo o ai quadri 'veloci' del futurista Balla (*Velocità più paesaggio*, *Velocità astratta auto passata*, *Velocità e automobile e lui* - 1913) ma siamo di certo vicini ad alcune opere di Tamara De Lempicka (ritratti o autoritratti al volante, che siano) con il suo monumentalismo incrinato e la 'linea serpentina' ereditata dai maestri italiani del Quattrocento, ripresi molto dannunzianamente, alle soglie della modernità.