

ROBERTO PUGGIONI
D'Annunziana

Un itinerario nella parola
dell'Imaginifico

CUEC Editrice

LETTERATURA / 22

ISBN: 978-88-8467-781-5

D'Annunziana. Un itinerario nella parola dell'Imaginifico

I volumi della collana "University Press" sono sottoposti a una procedura di valutazione e devono passare al vaglio degli studiosi competenti per la specifica disciplina. La valutazione è fatta sia all'interno che all'esterno del Comitato scientifico. Il meccanismo di revisione offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni, ai sensi dell'art. 3-ter, comma 2, del decreto legge 10 novembre 2008, n. 1801, convertito dalla legge 9 gennaio 2009, n. 1.

© 2012

CUEC Editrice

prima edizione novembre 2012

Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Realizzazione editoriale: CUEC Editrice
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.
Via Basilicata n. 57/59 - 09127 Cagliari

www.cuec.eu

e-mail: info@cuec.eu

Stampa: *Universal Books S.r.l.*, Rende (CS)

Sommario

Premessa	p. 7
Nei torbidi della sensibilità moderna	
«Protocolli psicopatici» nel ciclo della «Rosa»	9
La parcellizzazione ontologica	13
L'ossessione del fantasma	22
«Un solo fatto <i>centrale</i>»	
L'<i>Innocente</i> e la semantica del segreto	31
Il segreto di Giuliana e il trionfo del doppio	36
Il patto segreto	44
<i>D'Annunziana</i>	
Tra giornalismo e <i>techné</i> pubblicitaria	51
<i>D'Annunziana</i>	57
Un carteggio d'amore e di guerra	
Le lettere di d'Annunzio a Olga Brünner Levi	69
La liturgia epistolare	74
Eroica/erotica	81
Il <i>côté</i> giocoso degli affetti	86
Il tribuno e la folla	95
Indice dei nomi	117

«Un solo fatto centrale» *L'Innocente* e la semantica del segreto

Rivolgendosi ad un pubblico di giuristi, Freud, nel 1906, affermava:

Il compito del terapeuta è identico [...] a quello del giudice istruttore. Noi dobbiamo scoprire il materiale psichico nascosto [...] Abbiamo già menzionato la differenza principale: nel nevrotico il segreto si cela alla sua stessa coscienza, mentre nel delinquente si cela solo a Voi; nel primo vi è un'autentica ignoranza, seppure non in ogni senso, nel secondo solo simulazione dell'ignoranza. A questa si connette un'altra differenza, di importanza pratica. Nella psicoanalisi il paziente aiuta con lo sforzo cosciente, rivolto contro la propria resistenza, la guarigione, perché dall'esame si aspetta un vantaggio; il delinquente, invece, non collabora con Voi, perché agirebbe contro tutto il suo Io¹.

La riflessione del padre della psicoanalisi fotografa involontariamente la luce d'abbrivio del testo dannunziano. Si consideri la dichiarazione dell'io narrante nel preambolo d'apertura dell'*Innocente*, nella pagina in cui viene definito il patto narrativo proposto dallo scrittore al lettore²: il romanzo

¹ S. Freud, *Diagnostica del fatto e psicoanalisi*, tr. it., in *Opere 1905-1908*, V, Torino, Boringhieri, pp. 241-250.

² S. Maxia, *Il tribunale della scrittura. Lettura dell'Innocente*, in *Idem, D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 43, suggerisce che questo preambolo possa intendersi come una «sorta di omaggio *in limine* all'autore prescelto come modello» poiché essa riflette da vicino, stilisticamente e tematicamente, un brano di *Krotkaja, La Mite* (Cfr. F. Dostoevskij, *Racconti e romanzi brevi*, III, Firenze, Sansoni, 1962, p. 701), il racconto ritenuto da Luigi Capuana una delle fonti del *Giovanni Episcopo*. M. Ricciardi, *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970, pp. 69-70, aveva a suo tempo sottolineato l'innovazione stilistica sperimentata dallo scrittore in questa pagina introduttiva del romanzo, «una prosa costruita attraverso un'organizzazione fortemente accentrata a pochissimi concetti significanti, in cui la successione delle proposizioni semplicissime, prive di secondarie subordinate, talora ellittiche, tende

sarà la confessione di un segreto, del segreto aberrante infanticidio che il narratore-protagonista, Tullio Hermil, cela da un anno. Escludendo che la magistratura ordinaria abbia l'autorità e gli strumenti appropriati per condurre le indagini e giudicare il fatto («Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così? Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi» I, 360)³, il locutore si rimette all'unico degno giudice, il pubblico dei lettori, chiamato con l'interrogazione retorica a condividere il nucleo oscuro dei ricordi e i moti psichici che li riportano in superficie: «Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno. A CHI?»

Adottando la dinamica relazionale, associativa o disgiuntiva, peculiare al concetto di segreto⁴, d'Annunzio invita implicitamente il lettore a farsi depositario di quanto il narratore si accinge a scoprire in se stesso e rivelare, ne lusinga l'opportunità di cimentarsi con i torbidi viluppi racchiusi nella propria memoria, gli chiede di condividere il peso del recondito che irreparabilmente separa Hermil dalla giustizia ordinaria, la destinataria ricusata.

Cosicché è la stessa voce narrante ad assumere le vesti di un giudice togato che governa la giuria popolare dei lettori, un giudice "psicopatologo" impegnato, nell'ambito di un discorso clinico, a sbrogliare ed esplicitare i disordini mentali che condussero all'infanticidio. L'Hermil che racconta è infatti solo apparentemente la medesima persona che ha commesso il

a raggiungere effetti retorici immediatamente persuasivi [...] in cui ciò che conta per lo scrittore è l'efficacia immediata del messaggio, non il suo significato.»

³ G. d'Annunzio, *L'innocente*, in Idem, *Prose di Romanzi*, a cura di A. Andreoli, Vol. I, Milano, Mondadori, 2000. Tutte le citazioni del romanzo tratte da questa edizione saranno d'ora in poi seguite dal solo numero di pagina.

⁴A. Zempleni, *La chaîne du secret*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 14, Automne 1976, pp. 313-316, considerando le valenze relazionali di base insite nella nozione psicologica di segreto, dapprima sostiene che «son analyse commence là où cet acte qui se voulait intime et souverain est reconnu par les autres: là où le secret est identifié comme tel», quindi ne sottolinea le proprietà unificanti o divisorie: «Le dépositaire intime est choisi de préférence à proximité physique ou psychique du destinataire car le sujet ne lui demande pas seulement de le «soulager» de la tension de son refus et de conserver son secret. Il lui demande aussi de le «partager», c'est-à-dire de l'étayer, de l'élaborer, de le soutenir de ses propres souhaits de séparation – et par conséquent de révélation – à l'adresse du destinataire.

crimine; con la maschera di chi si confessa ma soprattutto di chi analizza la degenerazione psichica dell'altro che fu, egli può prendere le distanze dal proprio passato.

Publicato dapprima a puntate tra il dicembre del '91 e il febbraio del '92 sul "Corriere di Napoli", il giornale di Scarfoglio e della Serao, quindi in volume da Fernando Bideri nell'aprile 1892, dopo il rifiuto di Treves per gli eccessi di «oscenità, libertinaggio, sadismo»⁵, l'*Innocente* è, come è noto, il romanzo cui si deve la genesi delle fortune europee di Gabriele d'Annunzio. Ispirandosi dichiaratamente a Tolstoj e Dostoevskij, egli metteva in scena la «lucida demenza» di Tullio Hermil, la sua nuova creatura letteraria, epitome narrativa di un travaglio esistenziale e letterario che avrebbe investito, a suo dire, lo stesso autore, pervenuto infine – il testo doveva testimoniarlo – ad una salvifica e nuova concezione dell'arte e della vita⁶. Il romanzo si presenta così come un'indagine terapeutica

⁵ Al mancato apprezzamento di Emilio Treves per il romanzo, ritenuto dall'editore espressione di «una posizione sempre uguale» e palesemente immorale, d'Annunzio replicava risentito con una lettera da Pescara del 20 agosto del '91: «mi dolgo assai, caro amico che parlando della mia arte abbiate osato adoperare parole come queste: "oscenità, libertinaggio, sadismo, ecc." Per fortuna gli Eletti hanno ben diversa opinione dell'arte mia: "Ars severa". Ricordatevene.» Cfr. V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, Mursia, 1987, p. 40.

⁶ Nella lettera a Hérelle del 14 novembre 1892, in cui d'Annunzio inviava al suo traduttore una nota autobiografica romanziata, in funzione del lancio promozionale dell'*Innocente* in Francia, egli sosteneva che il suo nuovo romanzo rappresentava l'inizio di una rinascita dopo un periodo di crisi esistenziale ed estetica: «Il Dolore, finalmente, mi diede la nuova luce. Dal Dolore mi vennero tutte le rivelazioni. Com'era giusto, io incominciai a scontare i miei errori e i miei disordini e i miei eccessi nella vita; incominciai a soffrire con la stessa intensità con cui avevo goduto. Il Dolore fece di me un uomo nuovo: – *rursus homo est!* – I libri di Leone Tolstoj e di Teodoro Dostojewski concorsero a sviluppare in me il nuovo sentimento. E, poiché la mia arte era già matura io potei manifestare d'un tratto il mio nuovo concetto della vita in un libro intiero e organico. Questo libro è l'*Innocente*. L'*Innocente* è scritto da un uomo che ha molto sofferto e che ha guardato dentro di sé con occhi lucidi e attentissimi.» Cfr. G. d'Annunzio, *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*, a cura di M.G. Sanjust, Bari, Palomar, 1993, pp. 61-62.

sul «Dolore» condotta dal narratore-protagonista secondo lo statuto della confessione letteraria, in un duplice movimento: «la fuga da se stessi sulla spinta della disperazione e il recupero di se stessi alla luce della speranza»⁷ fondata sulla deframmentazione e la riscrittura della vita anteriore.

Al di là delle valenze etiche attribuite alla sua nuova opera⁸, d'Annunzio, dopo la prova del *Giovanni Episcopo*, proseguiva nella sperimentazione dell'«incomparabile ricchezza» che il tema della malattia offriva agli artisti grazie agli studi della psichiatria e della fisiologia contemporanea⁹, fonti scrutinate dall'autore con specifiche attenzioni agli *Essais* di Bourget e alla psicologia di base organicistica di Théodule Ribot¹⁰. Il poeta attingeva a

⁷ Cfr. C. Ferrucci, *Introduzione* a M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Milano, B. Mondadori, 1997, p. 8.

⁸ Nella già citata lettera al Treves del 20 agosto 1891, d'Annunzio replicava alle riserve etiche espresse dall'editore sul suo romanzo definendo l'*Innocente* come «il libro più profondamente morale che sia stato scritto da cinquant'anni in Italia». Cfr. V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, cit., p. 40.

⁹ Si è già segnalato nel precedente saggio come l'entusiasmo e l'interesse di d'Annunzio per la psicologia e la psichiatria positivista emergano apertamente, tra gli altri scritti, nell'articolo pubblicato dallo scrittore sulla "Tribuna" del 23 giugno 1893 dal titolo *Elogio dell'epoca*. Cfr. G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, Mondadori, 2005, pp. 206-207. Cfr. anche U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 362-363. Sull'appropriazione letteraria dannunziana delle teorie psico-fisiologiche e dell'antropologia criminale lombrosiana. in voga a fine secolo, si veda A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1982.

¹⁰ In alcuni passi chiave del romanzo – ne segnalerò più avanti qualcuno – si può vedere come le suggestioni esercitate dagli studi di Ribot sullo scrittore siano molto più che presunte: il rilievo, ovviamente, non mira ad arricchire la tavola dei "plagi" dannunziani, quanto piuttosto a prender atto, ancora una volta, della straordinaria abilità del poeta nell'assorbire le correnti più innovative della cultura europea coeva, anche attraverso la pratica consueta della "citazione" diretta come impulso creativo e fonte di nuove immagini. Nel caso specifico, nell'*Innocente* confluiscono alcune «note» tratte con tutta evidenza dai testi dello psicologo francese; esse sono disponibili, nella loro veste iniziale di materiali preparatori svincolati «dal calcolo preciso del testo da produrre», grazie al meritorio lavoro di scavo e raccolta degli appunti sparsi inediti di d'Annunzio compiuto da Annamaria Andreoli nella Collezione Gentili, pubblicati congiuntamente a due scene di un testo drammatico incompiuto. Cfr. G. d'Annunzio, *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti 1888-1892*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1998, pp. 18-21.

tale ricchezza per sostenere la propria personale ricerca di rinnovamento della forma romanzesca¹¹, sullo sfondo del consueto intreccio tra arte e vita in una «efficace mediazione tra naturalismo e psicologismo [...] tra “descrizione” e “analisi”, osservazione della realtà e indagine introspettiva»¹²: era la via suggerita dai russi, Tolstoj e Dostoevskij in particolare, dai quali la scrittura dannunziana poteva trarre l'equilibrio tra «la concretezza dei fatti» e l'esplorazione dello «stato mentale del personaggio».

Su queste basi, l'intreccio dell'*Innocente* trova nella semantica del “segreto” un cardine centrale, tematico e strutturale. In una lettera a Georges Hérelle, del 16 novembre 1893, d'Annunzio contrapponeva il *Trionfo della Morte* all'*Innocente* definendo il primo un romanzo senza «centro», «uno studio esatto d'un frammento di vita», al contrario del secondo:

L'*Innocente* rappresenta un solo fatto *centrale*, importantissimo, intorno a cui si aggruppano i fatti minori in relazione diretta con quello¹³.

A ben vedere è proprio il segreto custodito dal protagonista, coerentemente con il genere formale della confessione, la cerniera coordinante dell'impianto narrativo: sull'asse che congiunge la rivelazione annunciata e il suo principale oggetto, l'infanticidio, si regola infatti la distanza mutevole tra narratore e protagonista; lo stesso asse allinea la scalatura di ricordi dal “sottosuolo” e il flusso associativo delle immagini. Cosicché la decrittazione del segreto investe l'intero itinerario retrospettivo negli antefatti psichici del crimine, è in certo modo il raccoglitore unitario delle faville della coscienza destabilizzata di Hermil.

Su un altro piano il segreto è una delle dorsali tematiche più robuste dell'opera, poiché il principale raccorda la rete di segreti “minori” semi-

¹¹ Per il ruolo centrale della riflessione dannunziana sul romanzo nel periodo partenopeo, si veda R. Ricorda, *Gli anni di Napoli e la poetica del romanzo*, in *D'Annunzio a Napoli*, a cura di A.R. Pupino, Napoli, Liguori, 2005, pp. 277-294.

¹² Cfr. M.C. Papini, *D'Annunzio tra Dostoevskij e Wilde: «L'Innocente»*, in *D'Annunzio a Napoli*, cit., p. 216. Ma si vedano anche le note di A. Andreoli, in *Prose di Romanzi*, I, cit., pp. 1240-1243.

¹³ G. D'Annunzio, *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*, cit., p. 110.

nati nel tessuto romanzesco. In particolare, proprio nei torbidi innescati da due segreti nei quali precipitano i protagonisti del romanzo è possibile individuare gli antecedenti diretti e preparatori di quanto è celato nel principale: il primo concerne l'adulterio di Giuliana, il secondo l'ambiguo patto criminale tra i due coniugi che precede l'omicidio. Essi costituiscono il tessuto connettivo tra l'esile trama del "dramma borghese", quasi un *feuilleton*, e la manifestazione più eclatante dei recessi mentali di Hermil, ovvero l'allucinata germinazione delle figure del doppio, nella sua ossimorica connotazione di moltiplicatore di vita che contiene in sé una pulsione di morte¹⁴. Nella costruzione di senso del romanzo i riverberi dei due nuclei psico-diegetici risultano determinanti: da una parte sarà il segreto di Giuliana il fattore che scatena la destabilizzazione dell'identità di Hermil, e la serializzazione del doppio; dall'altra il disegno segreto pianificato da Hermil e da lui imposto a Giuliana produrrà l'illusione del ripristino dell'identità coesa con la soppressione del doppio.

Il segreto di Giuliana e il trionfo del doppio

La differenziazione tra l'Hermil narratore e l'Hermil protagonista non è che il primo degli sdoppiamenti presenti, giustificato peraltro dalle specifiche esigenze narrative del testo e insito nel distacco tra il tempo della narrazione e quello dei fatti. In alcuni studi sulla trilogia della "Rosa" – mi riferisco alla lettura del romanzo condotta da Sandro Maxia, e ai contributi critici di Vittorio Roda e di Maria Carla Papini¹⁵ – si è sottolineato come

¹⁴ «La natura fondamentale» del Doppio – sostiene E. Funari, *La chimera e il buon compagno. Storie e rappresentazioni del Doppio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, p. 7 – «è rappresentata da una *Gestalt* che racchiude in sé nella specificità della propria forma inconfondibile, una duplice intenzione e una duplicità di movimenti con vettorialità opposte, un *sentito* di base per cui ciò che è morte per una parte è vita per l'altra.»

¹⁵ S. Maxia, *Il tribunale della scrittura*, cit.; V. Roda, *Il soggetto centrifugo*, Bologna Pàtron, 1984; Idem, *Homo Duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991; M.C. Papini, *D'Annunzio tra Dostoevskij e Wilde*, cit., pp. 225-227. Si deve altresì ricordare il contributo di R. Tordi, *L'Innocente dannunziano e la duplicazione dei ruoli*, «Critica Letteraria», 20, 1978, pp. 515-530.

la figura del doppio sia una delle istanze rappresentative peculiari del romanzo; Hermil appartiene a pieno titolo alla casistica dell'*homo duplex*, è una prefigurazione del *divided self*, è un esponente della neoantropologia del personaggio afflitto dalla disgregazione della coscienza unitaria che va facendosi strada nella letteratura europea coeva e che in Italia troverà la più completa espressione nell'opera di Pirandello. Il protagonista è raffigurato, sin dalle prime pagine del testo, con l'immagine dominante e celebre dell'individuo «multanime»¹⁶, la cui crisi d'identità è fortemente segnata dall'incedere dell'incoerenza, da oscure e incontrollabili tendenze centrifughe¹⁷, che la sregolatezza sessuale extraconiugale sembrava potere neutralizzare o, per altro verso, esaltare. Nel periodo che precede l'evento criminoso, sulle rovine della relazione coniugale con Giuliana, Tullio era riuscito a ripristinare un'apparente condizione d'equilibrio, chiudendo la moglie nella gabbia di un rapporto sadico, definito «fraterno», basato su

¹⁶ Quanto d'Annunzio tenesse a questa caratterizzazione del personaggio si può desumere dalla corrispondenza con l'Hérelle al quale viene raccomandato di conservare nella traduzione francese «tal quale la parola *multanime* – sottolineando che – anche in italiano la parola *multanime* è un neologismo»

¹⁷ T. Ribot, *Malattie della personalità*, (1885), tr. it., Palermo, Sandron, 1906, pp. 101-102, aveva affermato: «ciascuno di noi mostra tendenze d'ogni specie, le più disparate, con tutte le sfumature intermedie e le reciproche combinazioni [...] L'influsso esterno e lo stato organico rinforzano una tendenza, la quale diventa punto di attrazione cui convergono stati e tendenze direttamente uniti in associazioni, e questi di poi, progredendo un po' alla volta, spostano il centro di gravità dell'*Io*, sicché la personalità trovasi mutata.» D'Annunzio così descriveva la personalità di Hermil: «Erano in lui tendenze d'ogni specie, tutti i possibili contrari, e tra questi contrari tutte le gradazioni intermedie e tra quelle tendenze tutte le combinazioni. Secondo il tempo e il luogo, secondo il vario urto delle circostanze, d'un piccolo fatto, d'una parola, secondo influenze interne assai più oscure, il fondo stabile del suo essere si rivestiva di aspetti mutevoli, fuggevolissimi, strani. Un suo speciale stato organico rinforzava una sua speciale tendenza; e questa tendenza diveniva un centro d'attrazione verso il quale convergevano gli stati e le tendenze direttamente associati; e a poco a poco le associazioni si propagavano. Il suo centro di gravità allora si trovava spostato e la sua personalità diventava un'altra. Silenziose onde di sangue e d'idee facevano fiorire sul fondo stabile del suo essere, a gradi o ad un tratto, anime nuove. Egli era multanime.» (pp. 70-71) A. Andreoli in G. d'Annunzio, *La nemica*, cit., pp. 64-65, ritiene il passo dannunziano più direttamente ispirato alle citazioni del *Journal intime* di Amiel riportate da P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1885.

un unico presupposto: «che la vittima si lasciasse sacrificare sorridendo», sulla scorta di un principio teorico che l'Hermil narratore rammenta con dichiarato stupore:

La grandezza morale risultando dalla violenza dei dolori superati, perché ella avesse occasione d'essere eroica era necessario ch'ella soffrisse quel ch'io le ho fatto soffrire (p. 402).

È in questo contesto che d'Annunzio innesta il tema – ed espediente narrativo – del segreto, l'irrompere del quale nelle vicende è esplicitamente segnalato dall'autore. Spinto ai confini della demenza sotto l'urto della passione carnale per Teresa Raffo, colei che non poteva essere disgiunta «da una immagine fallica, da una sozzura», Hermil vede una mattina la moglie come «un'altra donna» e, nella inquieta suggestione suscitata dall'aria di *Orfeo* («Che farò senza Euridice?...») che ella canta, prendono corpo i fantasmi, «il palpito d'una vita segreta» (p. 397). Nel dibattito interiore di Tullio si animano i primi sospetti di una realtà a lui celata che egli crede di veder confermati nel libro posato sulla scrivania della moglie: si trattava de *Il Segreto* appunto, un romanzo che recava sul frontespizio una dedica di pugno dell'autore: «A voi, Giuliana Hermil, TVRRIS EBVRNEA, indegnamente offro. F. Arborio. Ognissanti '85.» (p. 400).

La iattanza evolve in una sindrome ansiosa. Il possesso del romanzo da parte di Giuliana e l'enigmatica dedica sono per Hermil materia sufficiente per accendere il dialogo interiore nel quale, sdoppiandosi, egli è alternativamente accusatore e difensore della moglie. Il presunto adulterio, ma altresì la possibilità che la donna sia depositaria di un frammento di vita celato al coniuge, si presentano come una minaccia che pare alienare rapidamente il precario perverso equilibrio familiare raggiunto, garantito dallo stato di totale sudditanza di Giuliana, dal dominio sadico su di essa. L'oggetto, il contenuto del segreto – il supposto tradimento coniugale – fonte della più tradizionale delle gelosie carnali, non è in questo senso più minaccioso del contenente¹⁸, cioè di un sapere non condiviso che irrimediabilmente

¹⁸ A. Levy, *Évaluation étymologique et sémantique du mot «secret»*, «Nouvelle Revue de Psy-

corromperebbe il controllo totale di Hermil sulla donna.

Si ricordi l'origine latina del termine segreto, il sostantivo derivante da *secretum*, l'aggettivo da *secretus*, participio passato del verbo *secernere*, separare, dividere, mettere da parte. Un retaggio etimologico che si traduce nell'impianto narrativo in una barriera divaricatrice tra i due protagonisti, con una rifrazione significativa sulle loro identità e attitudini, nonché sulla loro relazione. Arnaud Lévy, analizzando l'intrinseco polimorfismo del concetto di segreto, ne sottolinea la struttura semantica costante:

le concept de secret peut se définir comme un savoir-cacheé-à-autrui. Le concept se décompose en trois éléments sémantiques dont chacun est nécessaire et dont l'ensemble est suffisant pour constituer le concept: le savoir, la dissimulation de ce savoir, la relation à l'autre qui s'organise à partir du refus de communication du savoir¹⁹.

Tale schema trimembre trova una larga eco nell'organizzazione del romanzo, specie nella macrosequenza che va dall'affacciarsi dei primi sospetti d'adulterio sino al disvelamento di quest'ultimo.

Giuliana, da martire supinamente subalterna alle aberrazioni sadiche del marito pare acquistare dalla disperazione del proprio inviolabile privato una nuova, seppur cadaverica, vitalità, divenendo l'emblema della reticenza, del non-detto. Ella è non solo «la grande taciturna» dall'eloquio muto e indecifrabile. Hermil ne avverte la fosca tensione dissimulatrice («Pareva quasi ch'ella fosse di continuo occupata a trattenere la parola che le saliva dalle labbra, per pronunziarne una diversa...» p. 418), fondata sull'implicito dell'enunciazione, su risposte indirette, ellittiche, oblique ed elusive²⁰.

chanalyse», 14, automne 1976, p. 122: «Le terme secret est fréquemment associé à des mots véhiculant à la fois une notion de contenant-contenu et une problématique de rétention-incontinence. Le plus souvent, le secret est représenté comme un contenu enfermé dans un contenant plus ou moins étanche.»

¹⁹ Ivi, p. 120.

²⁰ G. Rosolato, *Le non-dit*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 14, automne 1976, p. 17, a proposito degli enunciati formulati riservando ampio spazio alla sigificazione dell'impl-

D'Annunzio rappresenta l'intercapedine apertasi tra i due coniugi attingendo alla metaforica dell'astratto inesplicabile, dell'evanescente ineffabile; Hermil percepisce la presenza di un «velo d'ignota materia»²¹, di «quell'intervallo che s'era aperto tra lei e me [...] Eravamo per sempre due esseri ben distinti, separati, estranei» (p. 444). Si potrà sostenere che lo sconcerto del protagonista derivi dal sospetto dell'adultero inguaribile di trovarsi alle prese con un'inaspettata inversione dei ruoli («un pensiero guizzò in mezzo a quello scompiglio pauroso, m'illuminò e mi percosse. "Ella è impura".»); ma il congegno elaborato dallo scrittore è più sottile: non casualmente, nella stessa pagina in cui più manifesto appare lo smarrimento di Hermil di fronte a quel «velo», a quell'«intervallo» appena citati, questi iati sono accostati, quali causa ed effetto al contempo, ad una accelerazione del processo di erosione delle non comuni facoltà intuitive del personaggio, un degrado che altera la sua presa analitica sugli eventi:

In quel periodo che rimarrà nella storia della mia anima sempre misterioso, la mia nativa perspicacia sembrava interamente abolita. Tutte le mie terribili facoltà analitiche, quelle stesse che mi avevano dato tanti spasimi, sembravano esauste. La potenza delle facoltà inquiete pareva distrutta [...] Una discontinuità, un difetto di fusione, è tra quel periodo della mia vita psichica e gli altri (p. 418).

cito, sostiene: «Ce mode de communication a ceci de particulier qu'il garde en réserve la possibilité de nier la deuxième signification, d'en refuser la responsabilité et de pouvoir à tout instant se rétracter. Il répond à des manières d'être défensives, ou simplement polies, sinon sournoises, qui permettent de faire entendre des propos déplaisants.»

²¹ La distanza intangibile ed incolmabile che va frapponendosi tra il protagonista e la propria moglie ha una delle rappresentazioni più eloquenti nella favola narrata da Hermil: «Udii una volta raccontare, nel corso di una favola, che un giovine principe, dopo un lungo pellegrinaggio avventuroso, giunse infine al cospetto della donna che egli aveva con tanto ardore cercata. Tremava di speranza il giovine, mentre la donna gli sorrideva da vicino. Ma un velo rendeva intangibile la donna sorridente. Era un velo d'ignota materia, così tenue che si confondeva con l'aria; eppure il giovine non poté stringere l'amata a traverso un tal velo.» (p. 419).

Il passo conclusivo del brano è un calco, quasi perfetto, dal Ribot delle *Malattie della personalità*. Lo psicologo francese, studiando la casistica dei fenomeni di «doppia personalità», riteneva di potere meglio spiegarne una specifica manifestazione diagnosticando «una discontinuità o difetto di fusione tra due periodi della vita psichica»²². Nel rievocare la propria alterità rispetto all'uomo che era, il narratore sembra individuare proprio nel momento in cui si liberano i fantasmi del segreto l'impulso decisivo alla effrazione degenerativa del proprio Io.

D'Annunzio ricorre al recondito come un cono d'ombra che oscura le pur intermittenti facoltà di trascendenza del personaggio; il segreto di Giuliana getta il protagonista all'interno di una camera di condensazione (*Verdichtung*)²³ nell'accezione freudiana del termine o, al contrario, al centro di un campo di forze destabilizzanti che ne disintegrano l'incerta identità e ne accentuano le inquietanti tendenze allocentriche.

Si apre in questo modo il sipario dell'allucinato teatro mentale del protagonista: non si fatica a riconoscere nella «figura fine e seducente» del romanziere rivale una controfigura di Hermil/d'Annunzio; egli considera fraterni i romanzi di Filippo Arborio, «ripieni di una psicologia complicata, talora acutissima, spesso falsa – che – turbavano le anime sentimentali, accendevano le fantasie inquiete, insegnavano con suprema eleganza il disdegno della vita comune [...]» (p. 400); alle figure letterarie dell'altro il protagonista si sentiva legato intimamente da «certe strane rassomiglianze». Alle immagini si accompagna costantemente l'ossessivo dibattito interno:

E se appunto questa nostra affinità strana gli agevolasse l'opera di seduzione forse intrapresa? Se Giuliana gli si abbandonasse, avendogli appunto riconosciuta qualcuna di quelle attrazioni medesime per cui io mi feci un tempo da lei adorare? (p. 400)

²² T. Ribot, *Le malattie della personalità*, cit., p. 53, per la verità utilizzava questa immagine relativamente agli esiti psichici di alcuni casi di anestesia cutanea.

²³ Mutuo tale chiave interpretativa da V. Roda, *Homo duplex*, cit., p. 161-163.

Il riverbero dei processi opposti di sintesi e sdoppiamento si sposta poi su Giuliana, nella transizione da *sorella* in *Turris Eburnea*, un epiteto sufficiente a scatenare in Tullio la confusione, «nella medesima contaminazione» della lussuria, tra lei e Teresa Raffo secondo il meccanismo di simultanea fusione e pluralizzazione della figura femminile già sperimentato nel *Piacere* con Elena Muti e Maria Ferres.

La proliferante dispersione immaginativa nutre il morbo della gelosia: Hermil vede svanire il sogno definito “intellettuale” di «essere costantemente infedele a una donna costantemente fedele», mentre si fa strada il timore di un inaspettato risveglio di concupiscenza di Giuliana. Il flusso analogico di tale teatro mentale non abbandona più Tullio ed anzi scava ossessivo nella sua personalità alimentato dalle dinamiche oniriche, «con la inconseguenza delle immagini che si svolgono nel sogno» scrive d’Annunzio; scorgere il nome di Filippo Arborio sulle pagine di un giornale è ormai sufficiente per far sentire Hermil «sull’orlo di una voragine» (p. 423).

Egli scova più tardi un nuovo indizio del supposto adulterio in un altro romanzo, che Giuliana legge durante il soggiorno nelle proprietà terriere degli Hermil: si tratta questa volta di un libro non fittizio, uno dei testi esemplari della scrittura «alla slava» cui d’Annunzio aveva fatto riferimento nell’ideazione dell’*Innocente: Guerra e Pace* di Tolstoj. Hermil scrutando «ansioso» le pagine segnate dalla moglie si sofferma sulla «scena tra Pietro Besoukhow e il vecchio incognito, alle porte di Torjok»: «[...] Invece di aiutarla a trovare la via della verità, – vi legge – l’avete gittata nell’abisso della menzogna e della sciagura», un passo che alimenta vieppiù i sospetti:

Di nuovo, l’insostenibile peso mi piombò sopra, mi schiacciò; e fu uno strazio più atroce di quello già sofferto, perché la vicinanza di Giuliana aumentava l’orgasmo. Il passo trascritto era indicato con un solo segno. Certo, Giuliana lo aveva segnato pensando a me, ai miei errori. Ma anche l’ultima riga si riferiva a me, a noi? L’avevo io gittata, era ella caduta “nell’abisso della menzogna e della sciagura”? (p. 430)

Con la fissità maniacale degli psicotici, Hermil è ora portato ad associare la moglie ad una esacerbazione della libido: si fa pressante la convin-

zione che i fantasmi del segreto possano essere esorcizzati sottomettendo sessualmente Giuliana, come non accadeva ormai da tempo, ristabilendo un malinconico ed utopico passato²⁴, nello stordimento della coscienza, alla riconquista del «paradiso perduto»:

Lo stesso turbamento sensuale del desiderio concorreva ad oscurare la coscienza, a renderla ottusa. Io pensavo di riconquistare non l'anima sola di Giuliana ma anche il corpo; e nella mia ansietà entrava una parte di orgasmo fisico. Il nome di Villalilla suscitava in me ricordi voluttuosi: ricordi non di mite idillio ma di passione ardente, non di sospiri ma di gridi. (p. 434)

Il possesso fisico della moglie, il gesto apotropaico creduto capace di ripristinare l'ordine pregresso si dimostra velleitario, presentandosi piuttosto come una distruttiva coazione a ripetere su cui incombe Thanatos: d'Annunzio accentua progressivamente le connotazioni funeree del pallore di Giuliana, trasformandola in una «muta apparizione crepuscolare» attraverso la modulazione cromatica del bianco su bianco, la tecnica pittorica cui l'autore costantemente ricorre per caratterizzare la purezza tragica della donna, e che riscosse il vivo apprezzamento di Hofmannsthal²⁵. Tullio, dopo gli orgasmi nella cornice pseudoedenica di Villalilla, deve scoprire, per bocca della madre, commossa e ignara dell'adulterio, la verità brutale della gravidanza in atto: «Ella è stata posseduta da un altro, ha ricevuto

²⁴ Seppure in forma meno esplicita rispetto al Giorgio Aurispa del *Trionfo della Morte*, anche Hermil appare, a tratti, affetto da una sindrome malinconica, strettamente correlata all'esacerbazione sessuale, che lo induce a vane proiezioni mnemoniche nelle vestigia della normalità pregressa. A proposito di tale caratterizzazione dei protagonisti del ciclo della «Rosa», si veda il mio primo saggio del volume.

²⁵ Nella figura di Giuliana, Hofmannsthal vide uno dei momenti più alti dell'altra faccia del romanzo: «il punto in cui il raffinato verismo dell'analisi psichica si trasforma in irrealtà. La moglie dell'infanticida [...] è una figura satura d'una fragranza spirituale così penetrante da trasformarsi in simbolo. Ella è solo sofferente grazia, una martire leggiadra affascinante e irreali [...]» Cfr. H. von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio*, in Idem, *Saggi italiani*, a cura di L. Ritter Santini, Milano Mondadori, 1983, p. 48. Si veda anche H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. Mazzarella, Brescia, Shakespeare & Company, 1983, pp. 52-65.

l'escrezione di un altro, porta nel ventre il seme di un altro» (p. 478); o ancora, «il duetto sentimentale era finito in una copula disgraziatamente feconda» (p. 499). La realtà dei fatti ha per il personaggio dannunziano un immediato *pendant* dei processi reconditi della psiche, con una rottura del diaframma fra il mondo interiore ed il mondo esteriore. I presagi, gli avvisi, i segni indefiniti del segreto che avevano sino ad allora animato lo schizomorfismo sembrano ricomporsi anche nella vita fantasmatica:

M'è impossibile esplicare il fenomeno che si svolse nella mia coscienza divenuta straordinariamente lucida. Pareva che per un segreto spontaneo processo, compiutosi in una sfera interiore oscura, tutti gli inavvertiti indizii relativi alla cosa tremenda si fossero coordinati tra loro formando una nozione logica, completa, coerente, definitiva, irrefragabile; la quale ora mi si manifestasse d'un tratto assorgendo nella mia coscienza con la rapidità di un oggetto che, non più trattenuto al fondo da legami ignoti, venga su la linea dell'acqua a galleggiare e vi rimanga insommergibile. Tutti gli indizi, tutte le prove erano là, in ordine. Io non dovevo compiere alcuno sforzo per ricercarli, per sceglierli, per riunirli [...] Tutti gli indizii si aggruppavano intorno alle parole di mia madre incise nel centro della mia anima. (pp. 478-479)

L'agnizione disegna nella immaginazione malata di Tullio il vettore di un futuro ineludibile e implacabile: «l'adulterio, il disinganno, il rimorso, la gelosia, la paura, la morte» (p. 485). Il segreto non solo aveva portato Giuliana fuori dal cerchio di un consolidato dominio coniugale e provocato un'accelerazione dell'endogena propensione alla frammentazione, allo sdoppiamento dell'io; rivelandosi, cessando per Hermil d'esser tale, il segreto si preparava ad animare l'intruso, il più pericoloso dei doppi, che la fusione corporale con la moglie non era riuscito a sopprimere.

Il patto segreto

A questo punto sono le brume tentacolari della morte a legarsi col tema del segreto. Risultato vano il primo tentativo di liberarsi dai demoni dell'igno-

to, una volta squarciato il velo che copriva l'adulterio, lo scacco pare ad Hermil evitabile immaginando il sincretismo «di trasfondermi nel corpo fragile dell'inferma» (p. 596), nell'intento di includere Giuliana nel cerchio di un nuovo segreto, di un patto assassino, controllato questa volta integralmente da se stesso. Ma prima ancora che l'intesa tra i due venga stretta, l'imperativo della dissimulazione ai familiari contribuisce ad allontanare la donna da ogni altro e a sospingerla ancora verso la demenza del suo carnefice: «Tanta pace, tanta bontà circondavano l'ignobile segreto che io e Giuliana dovevamo custodire in noi senza morirne» (p. 494).

Impossibile per lei spiare la colpa col suicidio; il suo ruolo di vittima assoluta sarebbe venuto meno né Hermil avrebbe potuto sopportare con la sua scomparsa la fine di ogni speranza di ricomporre l'ordine perduto: ella è obbligata a vivere nel dedalo della dissimulazione. Nell'incontro chiarificatore con Tullio, Giuliana rivela che tutta la sua vita era stata improntata sull'«unica preoccupazione [...] di nasconderti la verità, non per me. Ma per te, per la tua salvezza [...] immagina la mia vita qui, col mio segreto, accanto a tua madre, in questa casa benedetta» (p. 513). Il suo mancato suicidio aveva una sola spiegazione: «La gente ti avrebbe accusato. Non avremmo potuto nascondere a nostra madre [...] Ella ti avrebbe domandato: "Perché ha voluto morire?" Sarebbe giunta a conoscere la verità [...]» (p. 514).

Quando ancora Tullio non può trattenersi dal perseguire Giuliana perché la donna rifiuta di raccontargli i particolari scabrosi dell'adulterio, con il quale egli alimenta il suo delirio, e quando è ancora la ciclica rievocazione della dedica del *Segreto* a fungere da combustibile per le sue fantasie sessuali, inizia la lunga macrosequenza che condurrà al delitto: «Impedire che il figlio nascesse era il mio segreto proposito» (p. 527), afferma Hermil; la soppressione dell'intruso s'impone come unica strategia praticabile per sventare la minaccia di un futuro insostenibile – oramai tutt'uno con il presente. Il nascituro incombe: con l'allargarsi dei fianchi di Giuliana la presenza del nemico si fa sempre più concreta, egli viene inglobato repentinamente nella coscienza di Tullio con dei caratteri perfettamente speculari al proprio stato d'animo:

E io consideravo la vita avvenire, divinata con una specie di chiaroveggenza. – Giuliana dava alla luce un maschio, unico erede del nostro antico nome. Il figliuolo non mio cresceva, incolume; usurpava l'amore di mia madre, di mio fratello; era careggiato, adorato a preferenza di Maria e Natalia, delle mie creature. La forza dell'abitudine quietava i rimorsi in Giuliana, ed ella si abbandonava al suo sentimento materno, senza ritegno. E il figliuolo non mio cresceva protetto da lei, per le cure assidue di lei; si faceva robusto e bello; diveniva capriccioso come un piccolo despota; s'impadroniva della mia casa. – Queste visioni a poco a poco si particolarizzavano. Certe rappresentazioni fantastiche assumevano il rilievo e il movimento di una scena reale; e qualche tratto d'una tal vita fittizia si imprimeva così forte nella mia coscienza da restarvi notato per un certo tempo con tutti i caratteri di una realtà. La figura del fanciullo era infinitamente variabile; i suoi atti, i suoi gesti erano diversissimi. [...] Il piccolo fantasma perverso era una emanazione diretta del mio odio; aveva contro di me la stessa inimicizia che io avevo contro di lui; era un nemico, un avversario col quale stavo per impegnare la lotta. Egli era la mia vittima ed io ero la sua. Ed io non potevo sfuggirgli, egli non poteva sfuggirmi. Eravamo ambedue chiusi in un cerchio d'acciaio. (pp. 527-528)

Il patto scellerato, cui Giuliana parrebbe acconsentire tacitamente, trasforma in dipsomani i due coniugi, costretti a vivere simulando e dissimulando, obbligati a due vite alterne:

una tranquilla, tutta composta di dolci apparenze, di tenerezze filiali, di affetti puri, di atti benigni; l'altra agitata, febbrile, torbida, incerta, senza speranza, dominata dall'idea fissa, incalzata sempre da una minaccia, precipitante verso una catastrofe ignota. (p. 529)

Hermil avverte la necessità di una dichiarazione d'assenso esplicito che Giuliana vorrebbe negare con la sua cadaverica reticenza, sentita ancora da Tullio come una minaccia; per questo egli la obbliga a dichiarare d'aver in orrore il nascituro; per questo egli vorrebbe ottenere da lei una confessione lunga e completa, ovvero, nella doppia accezione sessuale e fisico-mentale, «penetrarla bene a dentro» (p. 535), per eliminare ogni possibile residuo

d'ignoto e distruggere così qualunque resistenza della donna. La cui identità appare infine ancorata all'unica sfera d'autonomia rimastale, la congenita attitudine a simulare e dissimulare nella silente sofferenza.

Dopo la nascita dell'infante, anche la misericordia divina viene piegata da Tullio a strumento di persuasione nei confronti di Giuliana, oramai arruolata per la buona riuscita del piano criminoso:

— [...]Se tu mi ami, dunque, devi guarire, devi essere calma, ubbidiente, paziente. Quando sarai guarita, quando sarai più forte, allora... *chi sa!* Dio è buono.

Ella mormorò:

— Dio, abbi misericordia di noi.

«In che modo?» Io pensai: «Facendo morire l'intruso.» Ambedue alzavamo dunque un augurio di morte, anch'ella dunque non vedeva altro scampo che nella distruzione del figliuolo. (p. 581)

La minaccia sempre più ossessiva rappresentata da Raimondo viene segnalata da d'Annunzio con l'incremento delle occorrenze lessicali correlate al campo della simulazione e della dissimulazione, mentre, in un movimento parallelo, la premeditazione assorbe tutte «le facoltà interiori» del protagonista alla ricerca del «mezzo più facile e più sicuro per far morire l'Innocente» (p. 596). Dal subbuglio psichico, dalla parcellizzazione ontologica origina il piano che l'autore racconta come generato da una sorta d'inconscio prefreudiano:

Questi moti diversi e contrari, ed altri innumerevoli moti indefinibili inesplicabili, si avvicendavano nel mio spirito rapidamente, con una straordinaria accelerazione della mia vita interiore. Il lampo che aveva attraversato il mio cervello, quel guizzo di luce sinistra, pareva che avesse illuminato a un tratto uno *stato* di coscienza preesistente sebbene immerso nell'oscurità, pareva che avesse risvegliato uno strato profondo della mia memoria. Sentivo di *ricordarmi* ma, per quanti sforzi io facessi, non giungevo a rintracciare le origini del ricordo né a scoprirne la natura. Certo, *mi ricordavo*. Era il ricordo di una lettura lontana? Avevo trovato descritto in qualche libro un caso analogo? O qualcuno

un tempo m'aveva narrato quel caso come occorso nella vita reale? Oppure quel sentimento del *ricordo* era illusorio, non era se non l'effetto d'una associazione d'idee misteriosa? Certo, mi pareva che il mezzo mi fosse stato suggerito da qualcuno estraneo. Mi pareva che qualcuno a un tratto fosse venuto a togliermi da ogni perplessità dicendomi: «*Bisogna che tu faccia così, come fece quell'altro nel tuo caso.*» Ma chi era *quell'altro*? In qualche modo, certo, io dovevo averlo conosciuto [...] Io dunque vedevo me stesso compiere quelle speciali azioni già compiute da un altro, imitare la condotta tenuta da un altro in un caso simile al mio. Il sentimento della spontaneità mi mancava. (pp. 603-604)

Ho citato per intero il lungo passo poiché, a mio parere, ne emergono dei risvolti piuttosto importanti: per la terza volta, in questo caso nella premeditazione del piano omicida, d'Annunzio spiega la paramnesia²⁶ di Hermil col riferimento ad un libro, rinvia ad una lettura, in questo caso misteriosa, dalla quale Hermil avrebbe tratto diretta ispirazione per il suo progetto criminoso. Il lettore, con il rimando extratestuale, viene coinvolto direttamente nel gioco criptico, viene invitato ad indagare sulla fonte segreta cui allude Hermil: si tratta, è noto, di una novella di Maupassant, *La confession* (1884), nella quale il protagonista racconta, nel proprio testamento, l'omicidio di un neonato attuato con la medesima tecnica mutuata dal romanzo dannunziano²⁷. Hermil vive il paradosso di vedersi suggerita la strada per sopprimere il sosia adulterino nell'ennesima proiezione allo-centrica, seguendo l'esempio di un misterioso altro: è un processo seriale che pare non aver mai termine. Incidentalmente si potrà osservare, come si è detto nel saggio precedente, che l'attitudine alla proiezione sull'altro da sé non costituisce un'attitudine esclusiva del protagonista dell'*Innocente* e degli altri due romanzi del ciclo della "Rosa", ma semmai è una costante in tutta la produzione di un autore particolarmente propenso al ri-uso di scritti pregressi propri e altrui.

²⁶ Sui fenomeni di paramnesia in cui si colloca in questo passaggio Tullio Hermil, si veda R. Bodei, *Piramidi di tempo: Storia e teoria del déjà-vu*, Bologna, Il Mulino, 2006.

²⁷ L'autore negò – mentendo – di essersi ispirato a Maupassant dopo che la «Liberté» aveva denunciato il fatto.

Il patto segreto imposto da Hermil alla moglie può dunque concretizzarsi nella ripetizione di un crimine già visto, già commesso. La soppressione della creatura, l'atto che illusoriamente avrebbe dovuto arrestare la dissipazione della coscienza, avrebbe dovuto ripristinare l'unità dell'io e del rapporto coniugale, non altro si rivela che un'allucinata trasposizione nel passato, una ripetizione, per dirla con Fónagy, che è «immobilità nel movimento»²⁸, analoga alla freudiana dinamica iterativa di autodistruzione.

D'Annunzio, tuttavia, pare offrire al suo protagonista una via d'uscita dalla miseria in cui è caduto. «La parola di mio fratello – dice Hermil – il sorriso del vecchio non avevano potuto rivelarmi quel che mi rivelò in un attimo la piccola bocca muta dell'Innocente. *Io compresi*. E allora m'assalì un terribile bisogno di confessare il mio delitto, di palesare il mio segreto.»

Nell'ossimoro della piccola bocca muta che tutto rivela si realizza un'apparente momentanea ricomposizione della coscienza che spingerà Tullio, un anno dopo, a rivelare il suo segreto, a cercare nella confessione un riscatto dalla propria vita passata.

Un secolo più tardi, Jean-Marc, il protagonista del romanzo di Milan Kundera *L'identità*, dall'alto della moderna consolidata consapevolezza dell'«insalvabilità» dell'io unitario e della natura eteroclita dei processi mentali, potrà nuovamente considerare l'opportunità di «ricordarsi del proprio passato, portarselo sempre dietro, [...] per salvaguardare, come si suol dire, l'integrità dell'io. Per fare in modo che l'io non rimpicciolisca, che mantenga immutato il proprio volume, bisogna annaffiare i ricordi come dei fiori in vaso[...]»²⁹. L'atteggiamento del personaggio dannunziano è invece di segno opposto. La ricostruzione del proprio passato, seguendo le tracce degli eventi mentali antecedenti l'atto tragico, si è trasformata in una navigazione nelle tenebre della psiche, là dove, secondo l'espressione di Taine «innumerevoli correnti circolano incessantemente a nostra insaputa»³⁰. Per

²⁸ I. Fónagy, *La ripetizione creativa*, Bari, Dedalo, 1982, p. 91.

²⁹ M. Kundera, *L'identità*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 53-54.

³⁰ H. Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870. Il passo riportato anche da T. Ribot, *Le*

questa via d'Annunzio offriva la propria interpretazione dell'«arte» che doveva rappresentare «con la maggiore esattezza verbale possibile i più complessi fenomeni interiori per rendere possibili i loro rapporti nascosti», e così «fornire alla scienza indizii preziosi» per «rendere manifesto ciò che è ancora dubbio»³¹.

Ma gli esiti infausti della degenerazione patologica di Hermil non conducono d'Annunzio verso un più avanzato riconoscimento del valore gnoseologico del polimorfismo psichico diagnosticato, da cui il protagonista del romanzo sembra ritrarsi spaventato. Ecco che allora la rivelazione del segreto avrà soprattutto il senso di abiura delle distonie mentali del recente passato, nel tentativo di riguadagnare l'identità coesa³² sotto il segno di un più rassicurante dolore caritatevole. D'Annunzio, adottando la formula della confessione-anamnesi che congiunge esordio ed epilogo del romanzo, può compiacersi della «grande unità dell'opera»³³ e sposare l'anelito al centripetismo del proprio personaggio. Sfugge dalle maglie di tanta organicità ritrovata uno spazio ignoto: permane infatti il segreto – l'autore non lo rivela – su come Hermil abbia trascorso l'anno che separa l'omicidio dal momento in cui inizia la confessione.

malattie della personalità, cit., p. 217, figura tra gli appunti inediti del poeta pubblicati nel già citato. G. D'Annunzio, *La nemica*, p. 21.

³¹ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., pp. 357-358.

³² V. Roda, *Homo duplex*, cit., p. 9, descrive con illuminante efficacia le contraddittorie tensioni impersonate emblematicamente dal personaggio dannunziano: «Il modello dell'io centripeto e coeso esercita, sulla *fin de siècle* [...] un'ancora riconoscibile attrazione, e tale attrazione è il segno d'una condizione storico-culturale bilicata fra vecchi e nuovi statuti conoscitivi, portata a correggere e filtrare il nuovo attraverso i codici d'una tradizione avveza, nonché a strutturare unitariamente la *facies* del soggetto umano, ad identificare il vero ed il significativo con l'uno (il vero con l'intero, per dirla hegelianamente)».

³³ V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, cit., p. 40.