

- 41 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

***ROMANTICISMO, D'ANNUNZIO
E OLTRE***

*Da Foscolo a Palazzeschi:
studi letterari
sul XIX e sul XX secolo*

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS
MMVI

© Copyright by Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy

www.cra.phoenixfound.it

All Rights Reserved

Printed in Italy

MMVI

ISBN 88-7166-99-08

A M. G. D.
con tutto me stesso

INDICE GENERALE

	Introduzione	Pag.	7
I	Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle grazie foscoliano	«	21
	1. <i>Beautius forms, devouring passions</i> : la presentazione inglese dell'inno	«	21
	2. Il pianto infinito di Psiche: primi rilievi sulla trasparenza e l'impenetrabilità del velo.....	«	25
	3. Orditura del velo: significati di una splendida ecolalia	«	33
	4. Ricamo del velo: il mistero di una conoscenza negata	«	39
	5. Consacrazione del velo: la condanna all'eternità del desiderio	«	53
II	Una breve nota critica su Giuseppe Giusti e la sua prospettiva politico-morale	«	59
III	Dalla filologia "romanzata" all'obiettività di un'analisi storica: gli studi e gli scritti giustiani di Ferdinando Martini	«	65
	1. Il percorso anomalo di una metodologia critica: la restituzione dell' <i>Epistolario</i> e la raccolta completa delle opere del poeta	«	65
	2. Le <i>Appendici</i> come zona di passaggio tra la filologia e l'indagine critica	«	70
	3. I quattro saggi Bemporad e la strutturalità di un'ipotesi monografica	«	78
IV	D'Annunzio e il culto della trasformazione	«	89

V	D'Annunzio, <i>Elettra</i> e la poesia del silenzio.....	«	103
	1. L'ambiguità di una raccolta e la ricerca di autonomia tematico-strutturale	«	103
	2. Un preciso politico: la "dinamica-immobilità" di una materia in attesa	«	106
	3. La poesia del silenzio oltre l'enfasi parenetica della storia	«	122
VI	D'Annunzio interprete di Dante e le metamorfosi	«	137
	1. "Visione" dantesca e "veggenza" dannunziana al cospetto delle trasformazioni dei fenomeni	«	138
	2. Sviluppi paradisiaci del "trasumanar"	«	144
	3. Il motivo della "contaminazione umano-vegetale"	«	155
	4. Le metamorfosi dei serpenti: fobia della <i>medietas</i> e "fusione inter-sostanziale"	«	160
VII	<i>La figlia di Jorio</i> , le sue strutture simboliche e il carattere del tragico dannunziano	«	170
	1. Una tragedia e la sua "conclusione"	«	170
	2. La rottura di un equilibrio	«	176
	3. Il luogo geometrico di un'impossibile rigenerazione	«	179
	4. Il rogo improduttivo	«	187
	5. Catarsi tragica classica e specificità del tragico dannunziano	«	192
	6. Il grido di Mila	«	202
VIII	<i>Il codice di Perelà</i> : Palazzeschi e il fallimento di una avventura iniziatica	«	207
	1. La favola futurista e l'archetipo classico		

dell' <i>Edipo</i> sofocleo	«	207
2. L' "avventura" di Perelà: un percorso concentrico sul "nulla" e l'assenza di un "fine"	«	217
3. Palazzeschi - Chrétien de Troyes, Perelà – Perceval. Relazioni interne da un punto di vista formale e tematico	«	227
4. Nichilismo palazzeschiano: il sovvertimento dei simboli nel "rituale iniziatico"	«	252
5. <i>Et ultra...</i> Thomas Mann ed Elsa Morante. Riflessioni su alcuni ritorni della "avventura iniziatica" dopo <i>Perelà</i>	«	277
IX Ritalità dionisiaca nel <i>Delitto all'isola delle capre</i> di Ugo Betti	«	288
1. L'antefatto del dramma: orgoglio retorico e desiderio	«	294
2. La filosofia extra-morale dello "straniero"	«	297
3. I due volti di Agata	«	300
4. L'illuminazione di Angelo e il transito dalla furia dell' <i>éros</i> all' <i>agàpe</i> fraterna	«	302
5. Simboli di un mistero dionisiaco	«	304
Indice dei nomi	«	315

PREMESSA

Ho voluto raccogliere in questo volume un insieme di scritti degli ultimi vent'anni che sono per la maggior parte i risultati di una serie di progetti di ricerca sulla letteratura italiana moderna e contemporanea sviluppati durante gli anni della mia collaborazione con la cattedra di Giorgio Luti, all'Università di Firenze e, in seguito, operando presso la sezione di Italiano "Italian Studies" della University of Connecticut-USA.

Questi lavori mostrano in qualche modo gli influssi delle due scuole critiche in cui la vita mi ha concesso di formarmi come studioso e di mostrare tutte quelle fondamentali scelte ermeneutiche in cui posso riconoscermi al presente. L'idealismo di fondo che mi contraddistingue ha potuto infatti trarre grande vantaggio sia dall'incontro con lo storicismo concreto del mio maestro fiorentino, sia da quello con l'orientamento di tipo filosofico-esistenziale e fenomenologico-strutturalista dei miei maestri e colleghi americani Robert S. Dombroski, Franco Masciandaro, Giovanni Sinicropi.

Ho pensato di ordinare questi miei articoli e saggi interpretativi secondo un criterio di natura storico-letteraria che non rispetta comunque l'effettivo ordine cronologico di composizione: In questo senso, una lettura consecutiva del testo mostrerà inevitabilmente notevoli differenze di stile e soprattutto di impostazione, nel trattamento dei diversi problemi interpretativi, differenze che si legano ai percorsi della mia storia personale e ai movimenti della mia coscienza. Nel preparare questa raccolta sono ampiamente intervenuto su molti degli scritti e in particolare sui meno recenti, provando a cercando di renderli più espliciti, e liberandoli quindi da ingannevoli oscurità narcisistiche,

sempre per cercare di far emergere più naturalmente quella loro sostanza che a tutt'oggi mi sembra sempre di qualche valore. In generale, comunque, ho limitato gli interventi di revisione e correzione dei testi, con l'intento di non snaturare queste ricerche — proprio da un punto di vista storico — avvicinandole a posizioni critico-ermeneutiche del presente.

Argomento principale di questo libro è un tentativo di ricognizione di alcuni tratti essenziali della coscienza romantica e del suo fondamentale soggettivismo che coinvolge la percezione del reale, la totale sfiducia nella possibilità — puramente umana e razionale — di redimere la tragedia del nostro angosciato avventurarsi nel mondo. È questo il dramma interiore vissuto romanticamente da Foscolo che ci siamo proposti di indagare in apertura di questo libro, concentrandosi sull'allegoria del velo delle Grazie: simbolo ricchissimo di sensi, allusione alla virtualità estetica purificatrice da un lato, ma anche al tremendo inganno della bellezza che mostra i simulacri della verità, eppure al contempo impedisce agli umani di avvicinarsi all'essenza, per conquistarla.

Nello svolgersi del presente discorso del nostro volume, si continua a riflettere sulla percezione moderna, romantica e post-romantica della vita, attraverso il pessimismo agostiniano degli Scherzi di Giusti, l'istintualità cognitiva del metamorfismo di D'Annunzio, l'evanescenza di Perelà e il fallimento del rituale iniziatico in Palazzeschi, per concludere poi con le inquietanti prospettive esistenziali e religiose tipiche del dramma contemporaneo di Ugo Betti, analizzato facendo particolare riferimento al Delitto all'Isola delle Capre.

Devo dire che sono felice di poter concludere l'itinerario di questo libro, soffermandosi su quest'ultima opera in cui — a differenza di quanto avviene nell'inquietante “vuoto” del tragico dannunziano o nel nichilismo assoluto della favola

di Palazzeschi — si riflette sulla possibilità di un recupero di “senso”, lungo un itinerario peraltro molto diverso da quello del dramma classico greco-romano, un recupero che è in fondo ritrovamento di sostanza, nella scoperta di un “agire” misterioso che non è più ricerca, ma piuttosto un “far-si-ricerca”: un vero e proprio “abbandono” dunque e, in fondo, un “lasciar-si-cercare”. È in questo spazio che l’Occidente (vale a dire la visione prettamente razionalistica e non spirituale delle cose) si fonde con l’Oriente, come il maschile nel femminile, la realtà tangibile del sentimento.

Sono questi i significati — certo grazie alla vita — fanno ancora parte del mio presente, nonostante e forse, anche grazie alle ferite degli anni; sono questi i valori che in qualche modo sto cercando ogni giorno di servire, malgrado l’impoverimento della paura e del dubbio. Per questi significati e per la coraggiosa testimonianza degli stessi, mi sento dunque di ringraziare Ugo Betti e anche il mio major advisor Giovanni Sinicropi — maestro degli anni di Storrs — che mi ha permesso di conoscere il teatro bettiano per la prima volta, in America. Devo ancora capire — e forse i colleghi storici della letteratura potranno aiutarmi a svelare il mistero — perché un autore così grande sia diventato progressivamente sconosciuto in Italia, nell’arco degli ultimi quarant’anni. A mio avviso, non può trattarsi del riconoscimento di un’effettiva carenza di sostanza nella sua opera creativa; ma posso anche sbagliare.

INTRODUZIONE

Tema prevalente che mi accingo a proporre ai lettori di questa serie di scritti è quello che da sempre ha animato il nostro interesse di critico nei confronti dei valori essenziali della letteratura e dell'arte: il "classicismo", vale a dire la relazione fra i moderni e l'antichità, fra gli eredi della cultura di matrice cristiana europea e il passato classico mediterraneo, con le sue reti di simboli religiosi e allegorie filosofiche.

Il culto delle Grazie e di Venere, i riti di imbestiamento, le metamorfosi, l'iniziazione dolorosa dell'eroe, i simboli del dionisiaco e del tragico: sono questi motivi e tòpoi ricorrenti, nei vari capitoli di questo libro, a testimonianza di una personale predisposizione nei confronti dei valori emblematici tradizionali che, ereditati dal mondo arcaico, tornano sempre ad apparire nella coscienza dell'uomo, fino ai nostri tempi, generando ancora nuove e rivelatrici elaborazioni. L'antico non muore: non si estingue la sua essenza, si trasforma piuttosto con il passare degli anni e delle generazioni che sempre si incontrano e scontrano nella spirale infinita della storia.

Sarà sempre così e, in fondo, con questo libro, abbiamo cercato di darne testimonianza.

Esaminiamo ora in sintesi i contenuti specifici delle diverse parti di cui si compone il presente itinerario critico fra alcuni dei risultati maggiori della poesia, della narrativa e del teatro del XIX e del XX secolo.

Lo studio di apertura sul velo delle Grazie foscoliano (cap. I), ci permette di riflettere in generale sulla natura frammentaria dell'ultimo capolavoro del poeta, che si presenta come una drammatica testimonianza dell'impossibilità di una rappresentazione compiuta dell'assoluto

unitario, avvertito e sempre smarrito dal pensiero. Nella riflessione inglese di Foscolo (Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces), del 1822, il velo si configura come uno specifico «symbol of modesty» capace di proteggere l'Essenza, nel perenne dissidio fra «devouring passions» e «beautiful forms» che affligge sempre — senza sosta e senza rimedio — la coscienza dell'uomo.

Nella lotta angosciosa della psiche nello spazio dell'esistenza, le Grazie romantiche, suscitate dagli incanti della poesia foscoliana, non condurranno più alla gnoseologia dell'agathòn (il bene morale), come nell'epoca cristiana attraverso l'innamoramento che si genera al cospetto della bellezza e la sua funzione psicagogica nell'ambito della mistica erotica di natura platonica.

Il velo mostra dunque le immagini eccelse del sor-tilegio dell'arte: sembra allora introdurre nello spazio sacro del miracolo. In realtà, la sua trasparenza è invalicabile per l'uomo che osserva e che dalla sua sostanza rimane esiliato. La trasparenza del velo è ingannevole il “bello” sensibile (Kalòn) non concede transito, a causa di quella «durability of the diamond» che impedisce l'ingresso nella sfera perfetta da cui l'artista può trarre il fuoco stesso dell'ispirazione e, per un attimo — solo momentaneamente purtroppo — riscaldarsi ad esso, bandito senza speranza dai giardini di gioia eternale. L'eterno «weight of punishment» che affligge perenne gli umani non si cancella; è stato emesso un giudizio di condanna, e questo — nell'ambito del pessimismo foscoliano — è un giudizio inappellabile. Che cosa rimane dunque della bellezza, essendone lontana l'essenza? Agli artisti e ai poeti rimane solo il profumo di un cuore che pulsante smarrito, del nucleo vivo. Il profumo — certamente — la sua musica, l'esclusiva armonia e anche l'eternità del desiderio. Le Grazie foscoliane si disgregano dunque come struttura di poema; non mostrano e non possono recuperare

unità, proprio perché il frammento — disiecta membra Poetae — è il loro segno stilistico più appropriato, la cifra sim-bolica, e rispecchia sempre la verità di questa operazione impressionante della poesia e dell'arte.

Una simile considerazione centrale, è nato dunque il nostro interesse per le alchimie del fonosimbolismo foscoliano, che si afferma con piena chiarezza, musicalmente, in quest'avventura estrema del poeta.

La natura dello splendore eufonico delle Grazie non è infatti casuale e superficiale, al contrario appare intrisa di profondo significato: è una sorta di complessa "ecolalia", un vero e proprio ordito di corrispondenze perfette, una tessitura di richiami per cui il famoso «velo» si fa emblema centrale e rivelazione. Il riecheggiare melodico di questo libro poetico si dirama infatti secondo norme mai dichiarate, eppure costanti, attraverso una serie di termini privilegiati del discorso compositivo: lessemi speciali dalle particolarissime pregnanze semantiche. È così che, in un gioco ammaliante di analogie sonore, si delinea nelle sue cellule principali l'orditura di un tessuto allegorico profondo e profondamente pessimistico, che vede il poeta-artifex testimoniare con doloroso disincanto la necessità di una perenne esclusione (l'esclusione della sua lucida "consapevolezza" di moderno) dalla sostanza mistica, religiosa e beatifica della sua stessa arte.

I due interventi critici successivi (nei capitoli II e III) ci permettono di soffermarsi ancora sul tema del "sentimento di esilio" della coscienza romantica, affrontando la figura controversa e difficile di Giuseppe Giusti: una delle voci più interessanti e originali del nostro Ottocento poetico, una voce che purtroppo, a mio parere sorprendentemente, si trova ora ad essere relegata nell'ambito della cosiddetta "poesia minore". Si approfondiscono e si chiariscono dunque in questa sede alcune delle nostre osservazioni

critiche presentate alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, nel nostro volume monografico La morte di re carnevale (Firenze 1989).

Preso avvio da una pagina di riflessione etico-politica, riflettiamo inizialmente dunque sulle ragioni intime del “moderatismo” di Giuseppe Giusti, nel suo distacco duplice dalle posizioni più intransigenti e pietrificate del conservatorismo estremo, così come dall’ipocrisia demagogica dei democratici repubblicani, sempre pronti ad inneggiare alla libertà e alla pace, ma ogni volta — ipocritamente — con il pugnale alzato.

Giusti è un poeta senza dubbio fra i più sinceri e convincenti proprio perché Giusti, nel fare satira è moderato, e questo non solo in senso storico-politico, ma anche estetico. Non a caso egli non volle mai definire i suoi componimenti più noti come “satire”, ma piuttosto come “scherzi”. Nello “scherzo” (che cela una visione “umoristica” del reale) è tutta l’originalità dell’apparente “satira” giustiana. Gli Scherzi non tendono infatti a una vera “distruzione” satirica — chiara, aggressiva, violenta — di una situazione contaminata, per favorirne la rinascita.

La sensibilità di Giusti è profondamente segnata dal peso di un forte pessimismo agostiniano, proprio da un punto di vista etico. L’umano è per Giusti (come, del resto, anche per il suo amico Manzoni) naturalmente inclinato al male; e lo stesso presunto corrector morum, lo stesso poeta satirico non può quindi riuscire a sottrarsi al destino comune.

Non spetta all’uomo determinare la necessaria catarsi e la resurrezione della sua realtà; perché, in fondo, la realtà non si redime. Giusti non ha dubbi.

L’arte, del resto, ha lo scopo di mostrare la situazione che osserva, non è in grado di compiere mai un vero miracolo ristrutturante. L’arte introduce, “inizia”: non può costituire

“essenze”. È, in questo, un puro strumento; così non è giusto presumere in essa alcuna “co-esistenza” del fine.

Su questi temi si continua a riflettere anche nel secondo articolo di questa sezione del libro, esaminando tutta l'importanza di alcuni studi su Giuseppe Giusti compiuti dal suo conterraneo monsummanese Ferdinando Martini, illustre statista, viceré dell'Eritrea, direttore della “Nuova Antologia” e letterato bozzettista del gruppo toscano-fiorentino. La critica martiniana ha il pregio di valutare le caratteristiche estetico-morali dell'autore degli Scherzi in maniera obiettiva, cercando ogni volta di comprendere l'arte del poeta facendo riferimento agli aspetti generali e specifici del suo tempo e della sua personale esperienza di vita. Attraverso le diverse analisi di Martini, il ben noto e discusso “moderatismo” giustiano viene identificato come specchio fedele di quell'ambiente impigrito e sonnolento che si costituisce nella Toscana granducale nel tempo di Leopoldo II di Lorena.

Con i quattro scritti successivi (dal capitolo IV al capitolo VII) ci focalizziamo sugli sviluppi simbolisti e decadenti della coscienza romantica.

Il discorso si apre a questo punto con una riflessione a carattere introduttivo sul senso e la specificità dell'opera dannunziana. La vita, così come l'arte di Gabriele D'Annunzio offre un ritratto della precarietà dei tempi, del brancolare della sensibilità poetica e della vocazione estetica, mentre quel sistema di corrispondenze e di regole formali ereditato dalla tradizione si sta disgregando nella percezione dell'uomo. Il “culto della trasformazione” — che dà il titolo al primo saggio interpretativo di questo gruppo — è una legge interna dell'universo dannunziano, è un principio che, rinnegando qualsiasi presupposto di sistematicità, si mostra come una sorta di “anti-poetica”: nasce infatti dall'acquisizione momentanea e dalla

successiva disintegrazione delle poetiche stesse (intese come visioni estetiche lucide, programmatiche, razionali) che vengono prescelte dall'autore come punti di riferimento iniziali, ma non sono nient'altro che semplici formulari transitori da cui l'ispirazione potrà svolgersi e quindi trarre alimento nel suo "divenire". Infatti, per il poeta il "mutare", la metamorfosi, intesa come dinamismo — come processo quindi e non come fine (l'esito ultimo del trasformarsi) — è un flusso che avvolge, si fa di momento in momento causa di epifanie, apre sentieri sacri sul mistero di un "essere" eracliteo, proprio in un senso molto simile a quello specifico che sembra scaturire dall'ermeneutica heideggeriana.

"Metamorfosi" è infatti l'essere che si dona, e che solo nel dinamismo del donarsi — e mai nel suo effetto (la "entificazione") — "È" veramente e così si rivela, nello stesso attimo poetico, nella sua "veggenza". Proprio in virtù di una congenita e particolarissima sensibilità metamorfica, D'Annunzio costituisce dunque una sorta di "antisistema poetico-estetico": è un "ordine-in divenire" in cui la norma, ciascuna norma — ciascun modello, ciascuna regola ispiratrice — viene ora adattata e subito trascesa, come travalicata quindi, in un susseguirsi di necessaria e incontenibile irrequietezza. Il poeta partecipa così ai moti più sottili e labirintici della materia: offrendo allora un grafico perfettamente plausibile di quest'ultima, in completa e, per così dire, perfetta sintonia con la specifica "grammatica irrazionale" del mondo fisico.

Dopo questo primo studio di carattere introduttivo, si passa ad un esame specifico di Elettra, cercando di investigare le caratteristiche maggiori di questa Seconda Laude e identificandone quindi una precisa specificità, come necessario preludio al trasognamento panico di Alcyone nella «tregua» estiva. In questa raccolta, con una sintesi prodigiosa, l'ode proemiale Alle montagne anticipa in un

lampo di visione i temi di fondo: da un lato il sogno esaltante di un glorioso ritorno all'irrazionale essenza ispiratrice dell'arte, attraverso un contatto "profondo" — e in un senso tutto carnale quasi mistico — con i segreti della natura, dall'altro la pessimistica contemplazione del presente e degli «atroci bisogni» della civiltà della tecnica, che rendono sempre più inevitabile l'estraniamento angoscioso della coscienza poetica. La parola può qui solo testimoniare mercificazioni basse: oltre, oltre queste è il mistero, il «sacro silenzio delle cose ignorate». Ecco il silenzio, appunto: un "nuovo" concetto di silenzio è quello che si rivela nella Seconda Laude, è «la sola Parola che doveva essere detta». È la Parola-Verbum essenziale, originaria, eterna: il nome sacro che supera l'uomo, prefigurando il domani e l'Evento. Il ruolo del poeta si specifica allora, proprio qui, come «veggenza»: il suo è un "silenzio", un silenzio sempre più ampio della Parola, di fronte alle parole della storia. È "apertura" quindi, graduale abbandono all'ascolto di "altre" voci, prima della formulazione di inediti sortilegi poetici e di un altro canto mai udito: quello delle «parole più nuove» di Alcyone, il canto dell'imbestiamento e del panismo, il canto della metamorfosi, di quella Parola che non "è" più, ma, proprio in questo... "diviene".

Procedendo per altri sentieri del nostro discorso sull'Imaginifico, ci fermiamo in seguito ad osservare alcune annotazioni autografe sulla dantesca bolgia dei ladri, in cui si mostra come D'Annunzio fosse pienamente consapevole, di tutta la complessità e novità che il fenomeno metamorfico assume nella Divina Commedia, rispetto agli archetipi letterari classici e, in particolare, ovidiani. Sulla linea di uno sviluppo in verticale dell'analisi del fenomeno di trasformazione, si articolerà anche la ricerca poetica dannunziana la quale, rispetto all'acuta consapevolezza

allegorico-teologica della “visione” dantesca della metamorfosi, inaugura un’inchiesta che non segue le direttive di un simbolismo morale, bensì quelle di un vero e proprio simbolismo dell’istinto e dei sensi: di un simbolismo intuitivo, alogico, che è poi, in fondo — per così dire — una vera “mistica della carne” tesa ad investigare i vortici della sensibilità panica, oltre le barriere limitanti della razionalità e del suo stesso schematismo sensibile.

A questo punto del nostro percorso, osservando La figlia di Iorio, ci siamo proposti di riflettere su alcune caratteristiche salienti, dello spirito tragico dannunziano.

L’analisi si fa qui molto dettagliata, osservando i vari aspetti strutturali della più celebre tragedia dannunziana.

Di quest’opera si esaminano i diversi elementi simbolici, con particolare riferimento al motivo della “meretrice come fonte di purificazione” per una società in decadenza, e a quelli della “caverna montana” e di quel “rogo” finale che è, una sorta di luogo deputato virtuale per il ricostituirsi di un equilibrio infranto. Con un’ampia digressione, si riflette poi sul concetto classico di “catarsi” e nel suo manifestarsi nella tragedia greca, secondo le fondamentali indicazioni della Poetica aristotelica. Si nota quindi tutta la profonda differenza che caratterizza il tragico dannunziano (come specchio fedele, post-romantico della moderna età dell’ansia) rispetto al sentimento unico e irripetibile che si genera ogni volta nell’ambito della coscienza antica. La “catarsi” classica, in un modo o nell’altro, tende sempre a ricostituire un ordine infranto: demolisce — certamente — ma sempre per formare nuovi e ancor più solidi confini per ogni individuo, il suo mondo, la sua visione del mondo. La “catarsi” portata sulle scene dall’arte di D’Annunzio ha invece un valore meramente formale e non sostanziale, proprio perché disperatamente priva della rassicurante fiducia antica nell’arte come luogo e “casa dell’Essere e,

rifugio di Sostanza”. Il nodo che la maledizione forma nella climax tragica de La figlia di Iorio non è destinato a risolversi dunque, nel corso di una lysis consequenziale: non esistendo una vera “catarsi”, l’opera rimane dunque “aperta”, proprio nel suo fondo caotico di spinte uguali e contrarie che entro in un costitutivo metamorfismo perenne non trovano esiti univoci ed equilibranti.

La penultima parte di questo libro (cap. VIII) ci conduce oltre le atmosfere del simbolismo estetizzante e primitivo protonovecentesco, nel cuore dell’ambiente “incendiario” dell’arte nuova, deliberatamente rivolta all’abolizione del passato, eppure sempre legato sottil-mente (consapevolmente o meno) agli schemi inalienabili e intrascendibili del patrimonio estetico tradizionale.

Il codice di Perelà palazzeschi si presta a questo punto a illustrare le caratteristiche di un altro momento di quella lunga “attesa”, di quell’ansia di rinnovamento estetico che anima di sé la coscienza post-romantica e decadente, alla ricerca di nuovi fondamenti.

Ed è proprio con una riflessione su questa stessa “attesa oltre-D’Annunzio” che si conclude il nostro percorso di studi sul XIX e sul XX secolo: è un’ultima meditazione critica sulle diverse percezioni di quella «age of anxiety» — per usare le parole di Auden — che ancora sembra coinvolgerci, e di cui proprio la disperazione nichilista di Palazzeschi, da un lato, e l’apertura dolorosa al misterioso “altro”, da parte del teatro di Ugo Betti si fanno esempi ricchi di senso, proprio attraverso l’energia della loro significativa contraddizione.

Il codice di Perelà, capolavoro di Aldo Palazzeschi, si presenta quindi come una storia allegorica costruita su una base di figurazioni emblematiche, e si mostra, dunque nella sua interna dinamica, attraverso un mito che si articola in fasi puntuali, un mito in cui un personaggio misterioso —

giunto da una dimensione sconosciuta — consuma le tappe fondamentali di un iter evolutivo e sembra garantire il progresso verso superiori stati di coscienza. Il codice di Perelà si inserisce, senza dubbio sulla linea delle storie di educazione e di evoluzione, influenzato — come sembra — dalle mitologie connesse, rispettando le caratteristiche strutturali al tema del “rinnovamento”. La vicenda dell’uomo di fumo, comunque, solo in superficie ripropone i tratti tipici della narrativa di genere iniziatico, ritrovandosi in una posizione autonoma, polemica, nichilista e destabilizzante nei confronti dei modelli tradizionali.

Tutto questo cerchiamo di metterlo in evidenza all’interno di uno strettissimo rapporto di comparazione fra gli elementi della «favola aerea» palazzeschiana e quelli di due esempi archetipici della tradizione letteraria occidentale: il mito di Edipo, per quanto riguarda il versante pagano, e l’avventura di Perceval, la quale rappresenta in tutta una serie di immagini emblematiche, i valori e l’essenza della civiltà cristiana medievale. Pro-cedendo all’analisi della fisionomia specifica de Il codice di Perelà, si considerano inoltre gli influssi di altri sicuri o possibili fontes dell’ispirazione palazzeschiana: lo svolgersi della Passione evangelica, in primis, e inoltre — fra i riferimenti più strettamente moderni, anche le atmosfere oniriche e surreali di alcuni Tales of the Grotesque and Arabesque dell’americano Poe, così frequentato nell’ambiente del simbolismo e post-simbolismo europeo.

Questo lungo studio sul capolavoro futurista di Palazzeschi si conclude inoltre con alcune considerazioni di ordine ermeneutico generale, sul riproporsi del modello dell’“avventura iniziatica” nella narrativa italiana ed europea, con un particolare riferimento a due opere in questo senso (e non solo) profondamente significative: La montagna

incantata, di *Thoman Mann* e *L'isola di Arturo* di *Elsa Morante*.

Soffermandoci, infine, sugli sviluppi del teatro esistenziale del Novecento post-pirandelliano, si esaminano alcune caratteristiche fra le più tipiche e indicative per concludere dell'operazione teatrale di Ugo Betti, riflettendo in particolare su un capolavoro di seducente intensità: Delitto all'Isola delle Capre.

Parafrasando Gabriel Marcel, possiamo dire che la materia del teatro di Betti ci presenti sempre una serie di "problemi" — situazioni critiche a rischio, di fronte alle quali si scontrano i personaggi dei diversi drammi. Tali "problemi" sono il punto di partenza di un'ossessionante avventura interna che, proprio nello svolgersi delle vicende, nella trasfigurazione dello scenario realistico in quelle prospettive che delimitano insospettabili scorci dell'anima e denunciano progressivamente la loro natura di "misteri". I "problemi" di Betti sono dunque situazioni criptiche, veri e propri enigmi connessi ai significati dell' "essere-nel-mondo", all'enigma della nostra provenienza e dello scopo di "esser-ci". Tutto questo si mostra nel dramma che abbiamo scelto di percorrere criticamente.

In questo caso, il motivo fondamentale individuabile nel Delitto all'Isola delle Capre ci sembra quello del "nucleo familiare sconvolto dall'presenza di un ospite inatteso": secondo il modello tipico di un contesto minacciato nel suo equilibrio da forze esterne sconosciute.

Questo stesso tòpos è rintracciabile variamente anche in molte altre opere del teatro bettiano, e proprio il suo stesso, ossessivo ricorrere ne mostra, inequivocabile, l'assoluta centralità. Analizzando la struttura del Delitto e la complessa natura dei suoi simboli morali e teologici, si può identificare inoltre una fortissima attenzione nei confronti del tòpos del-

l' "imbestiamento" e di quel concetto del "regressus ad naturam" che ad esso è strettamente legato.

Tutto infatti, nel dramma, coopera a suscitare l'immagine archetipica di un complesso intreccio "dionisiaco", le cui metafore più feconde appaiono in filigrana e ci conducono al significato "orgiastico" di quello stesso delitto, di quella colpa solo apparente-mente realistica, ma è in realtà — magicamente, tragica-mente rituale, e ci riconduce, come del resto tutti i simboli maggiori degli esempi letterari analizzati in questo libro a quel patrimonio di valori tradizionali a cui la "modernità" (spesso, suo malgrado) rimane essenzialmente legata .

I
ELEMENTI SIMBOLICI E FONOSIMBOLICI
NEL VELO DELLE GRAZIE FOSCOLIANO

1. *Beautiful forms, devouring passions: la presentazione inglese dell'Inno*

Discutendo sulla centralità dell'allegoria nella *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* del '22, Foscolo sosteneva tutta l'importanza di questo procedimento descrittivo che «acting more rapidly and easily on our senses and our imagination, takes a readier hold of the mind»¹. Il disegno allegorico è «only an abstract idea personified»² che fornisce “the finest and most useful materials for artists to work from”³; si presenta dunque come una realizzazione plastica, visiva, di un concetto che colpisce ed impressiona il poeta nella sua forza di concentrazione sintetica, in quel potere che si addensa proprio nella figura: unico veicolo efficace per la rivelazione di contenuti ideali. In Foscolo esiste infatti la fiducia che l'immagine evocata poeticamente accolga in sé una tale complessità di significati latenti che sarebbe impossibile e sempre riduttivo tentare di esprimere attraverso l'elaborazione concettuale; ed è in questo senso che il *poiên* si trova ad ammantarsi di numinoso, mostra di essere in grado di produrre una gamma pressoché infinita di nessi che, sotto l'egida del *lògos*, non potrebbero essere mai esauriti in tutta la loro molteplicità.

¹ U. Foscolo, *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces*, in *Poesie e carmi*, a c. di F. Pagliai – G. Folena - M. Scotti, Firenze 1985, p.1097.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Come già il poeta aveva avuto modo di discutere trattando della ragione poetica di Callimaco⁴, la poesia non può recuperare le proprie immagini nell'area puramente razionale «de' sillogismi e de' numeri»⁵, ma piuttosto in quella della religione, in generale, e, soprattutto, in quell'universo metafisico più di altri incline ad una trasposizione *sub specie aeternitatis* di «tutti gli esiti e gli aspetti del mondo abitato dall'uomo»⁶, cioè in quello rappresentato dai culti ellenici. La poetica foscoliana muove dunque verso un riconoscimento della fondamentale importanza che l'immaginario classico riveste nella ricostituzione artistica dell'allegoria, nell'ambito di un procedimento creativo che mira a ricongiungere a scopo didattico i due termini del passionato» e del “mirabile”⁷, proprio perché, in virtù della bellezza del secondo, possa esprimersi il messaggio etico che il primo intende affermare.

«La poesia deve per istinto cantare memorabili storie, antichi fatti ed eroi, accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, gli ingegni al vero e al bello»⁸; ma per far questo, necessita appunto di immagini, di figure che nel corso di un processo allegorizzante tendano a percuotere le menti col meraviglioso”⁹, disponendo così il cuore ad accogliere, ad alimentare in sé la veemenza delle passioni più pure, utili ad un conseguimento di quell'ideale eticità che interessa l'individuo così come il suo proprio mondo. Opponendosi all'uso indiscriminato dell'allegoria ad opera dei moderni

⁴ Cfr. U. Foscolo, *Discorso quarto. Della ragione poetica di Callimaco*, in Catullo, *La chioma di Berenice*, tradotta ed illustrata da U. Foscolo, Milano 1833, p. 52: «Tornando dunque alla poesia, la quale non è per gli scienziati, che tutto veggono o credono di vedere scoperto dalle umane fantasie, bensì per la moltitudine, parmi provato ch'ella non possa stare senza religione».

⁵ *Ivi*, p. 50.

⁶ *Ivi*, p. 54.

⁷ *Ivi*, p. 46.

⁸ *Ivi*, p. 48-9.

⁹ *Ivi*, p. 48.

«inventors»¹⁰, Foscolo mira a precedere oltre quel grado di freddezza e di artificiosità che spesso si presenta come risultato del processo che tende alla trasformazione di concetti in immagini simboliche. Ed è proprio da questo tipo di reazione alla freddezza di un immaginario poetico convenzionale, in cui la scelta della figura è solo un pretesto per esprimere un'essenza, che il poeta si trova a superare di fatto, nel corso del suo *nóstos* fatale verso i litorali ellenici, il rischio di una “ri-creazione” mitica della realtà che risponda principalmente ad esigenze esterne, legate al gusto e alle mode culturali. L'arte foscoliana rivela invece tutta l'urgenza di recuperare un'identità nella riscoperta di antiche matrici culturali nonché esistenziali, in un ritorno al tempo classico che, prima di tutto, si colora dei toni solari di una positiva regressione agli scorci di un paesaggio mitico sul quale il singolo torna a specchiarsi, ritrovando in esso i suoi elementi costitutivi primordiali, il suo volto più vero. Nel viaggio verso l'Eliade antica, Foscolo non tenterà dunque di favorire una improbabile e anti-storica resurrezione del mirabile, secondo i parametri di un tentativo ri-creante che miri soltanto a restaurare e riproporre la memoria del passato; al contrario, la classicità sarà intesa come il patrimonio privilegiato di immagini a cui attingere nella ricerca poetica, per trasfondere su di esse gli affetti e le passioni del presente, per conferire *decor* a queste e sapore di universalità.

¹⁰ U. Foscolo, *Dissertation...*, cit., p. 1097.

II
UNA BREVE NOTA CRITICA SU
GIUSEPPE GIUSTI
E LA SUA PROSPETTIVA POLITICO-MORALE

Gli studi storici di Riccardo Dioliuti¹ mi offrono l'occasione per tornare a parlare di una delle figure poetiche più interessanti del nostro Ottocento letterario, proponendo una breve riflessione sul seguente "giudizio" giustiano:

Il prete o il frate che predica dal pulpito San Radetzky è un briccone; il capo-popolo che predica in piazza San Cabet, è un'altro briccone. Chi ha combattuto la guerra d'Italia in pro d'una dinastia, è un gabbamondo; chi la combatte per doventar Presidente della Repubblica una e indivisibile, è un gabbamon-do anche lui. Chi inganna il popolo, abbia in capo la corona o ci abbia il berretto frigio, è un furfante; chi lo spinge al macello standosene in casa, sia Re o demagogo, è un codardo crudele. Lo stato che ruba al popolo, è ladro; il popolo che ruba allo stato è ladro; e chi ruba a un tempo stesso allo stato e al popolo, andrebbe guigliottinato per la testa e per i piedi...²

Si tratta di una riflessione sull'inganno e sul potere, una riflessione profonda sulle deformazioni mostruose che l'idea di ordine politico positivo prodotta dalla mente dell'uomo subisce nel momento della sua trasposizione pragmatica. La bellezza della "parola attiva", del programma, dell'idea assume per Giusti connotazioni deformi, quando la mano

* Le osservazioni che presentiamo in questo testo ripropongono con lievi modifiche la Prefazione scritta da noi nell'autunno 2003 per il volume *Giuseppe Giusti e la genesi del federalismo toscano* (Firenze 2004) di Riccardo Dioliuti, nell'ambito di uno specifico C.R.A.-INITS *Research Project*.

¹ Cfr. *Giuseppe Giusti e l'idea di nazione*, Firenze, Polistampa, 2004.

² *Ivi* p. II. (Il brano è tratto da: G. Giusti, *Giudizi*, in *Insegnamenti tratti dalle opere di Giuseppe Giusti*, a c. di E. Tanfani e G. Biagi, Firenze, 1874, p. 224).

dell'uomo si propone di trasformarla in immagini sensibili o in fatti. Anche il termine "pace", come il concetto di "libertà", può dare origine ai mostri di una prassi aberrante e selvaggia, alle deformità dei "liberatori" che si impongono con il pugnale alzato e che ammantano di buoni propositi e di ipocrisia la realtà dell'egoismo politico e di progetti rapaci e sanguinari.

Giusti conosceva Machiavelli: il suo idealistico entusiasmo romantico non poteva cancellare nella coscienza la cruda consapevolezza delle differenze fra la realtà immaginata e la realtà effettuale della cosa.

Ma Giusti, da profondo cultore della *Divina Commedia*, era anche animato da un intenso e sincero anelito dantesco, un anelito trascendente e magari — se vogliamo — anche una «fissazione», come egli stesso amava definire con ironia quella sua fiducia ferma in un termine fisso di riferimento: un termine alto, purissimo, perfetto, ma proprio per questo così inattuabile a partire dal tempo, così irrivelabile in quella sfera dell'essere dove l'universo si squaderna, nella contingenza storica, nell'inesauribile avvicinarsi dei fenomeni.

Nonostante l'entusiasmo più autentico per l'idea e per la causa nazionale, da un punto di vista rigorosamente pragmatico la visione storica di Giusti non può che essere pessimistica. L'umanità è in fondo, per lui, nient'altro che una «razzaccia di sguaiati»³ che si avvicenda senza sosta, in una perpetua corsa al potere, agli onori, mossa dall'ossessivo bisogno di dare risposta agli istinti primari della voracità e dell'oppressione. Al di là delle maschere della compostezza ipocrita, si svelano di continuo alla sensibilità del poeta tutte le smorfie ferine degli istinti nascosti. Da questo riconoscimento inevitabile, prende vita il grande carnevale

³ G. Giusti, *Epistolario*, a c. di F. Martini, vol. II, Firenze 1932, 1904¹, p. 338.

degli *Scherzi*, il carnevale dei manichini, dei burattini e delle bestie di ogni paese. È una folla variopinta che si trascina in una danza frenetica, secondo i ritmi scattosi della poesia giustiana, di quei polimetri nevrotici volutamente discordi, nei quali la misura del verso muta di continuo, si trasforma come per effetto di un sortilegio diabolico in cui si riflette il dramma del trasformismo ipocrita e opportunistico dei comportamenti umani⁴. È questa l'immagine del mondo, del tempo e della storia che Giusti ci lascia. È un dispiegarsi spiraliforme in cui la perfezione del cerchio è impossibile: da un anello imperfetto prende vita l'altro anello, nel corso di una perenne fantasmagoria che — *in essentia* — si fa specchio di metamorfosi sataniche. Giusti è lo spettatore, il cronista della sarabanda. E la sua grandezza è proprio nell'evitare a tutti i costi di salire sulla cattedra del censore immacolato, declamando orazioni dai rostri del *corrector morum*.

La sua grandezza è nell'umile riconoscimento del vizio come appartenente ai «tratti di famiglia»⁵, limite dell'umano in generale, inevitabilmente, agostinianamente inclinato al male.

L'arte satirica di Giusti non graffia dunque, non può graffiare e distruggere, quindi, per ricreare un mondo.

⁴ Per il valore simbolico della "maschera" nell'ambito degli *Scherzi* giustiani, in senso generale specifico, si rimanda al nostro volume monografico *La morte di re carnevale. Studio sulla fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti*, Firenze 1989, pp. 73-135.

⁵ G. Giusti, *A Girolamo Tommasi*, in *Poesie*, a c. di N. Sabbatucci, vol. II, Milano 1962, p.203.

III
DALLA FILOGIA “ROMANZATA”
ALL’OBIETTIVITÀ DI UN’ANALISI STORICA:

GLI STUDI E GLI SCRITTI GIUSTIANI
DI FERDINANDO MARTINI

1. *Il percorso anomalo di una metodologia critica: la restituzione dell’Epistolario e la raccolta completa delle opere del poeta*

Nell’avvertenza preposta al quinto volume dell’*Epistolario* di Giuseppe Giusti, da lui curato, Quinto Santoli esprimeva un giudizio molto lusinghiero nei confronti di colui che lo aveva preceduto nel tentativo di ordinare l’amplissima mole delle lettere, abbozzi e minute del poeta monsummanese: «Ferdinando Martini è stato il meglio informato e il più acuto fra gli studiosi del Giusti»¹. Un simile apprezzamento non può evitare di lasciarci un po’ sorpresi, soprattutto tenendo conto che la raccolta di Santoli vede la luce presso i tipi di Le Monnier nel 1956, in epoca assai recente, cioè, dopo che l’interesse di illustri critici e scrittori quali Carducci², De Sanctis³, Nencioni⁴, Palazzeschi⁵, si era già rivolto alla personalità sfuggente dell’autore degli *Scherzi*, esaltando o deprecando alcuni fra i caratteri più sintomatici della sua contraddittoria personalità artistica. Ma stupisce ancora di più

¹ G. Giusti, *Epistolario*, vol. V, a cura di Q. Santoli, Firenze 1956, p. VII.

² Cfr. G. Carducci, *Giuseppe Giusti e Dopo quindici anni*, in *Opere*, Edizione Nazionale vol. XVIII, Bologna 1954, pp. 259-323 (Il primo saggio è del 1859, mentre il secondo uscì nel 1874, come una sorta di rettifica del giudizio globalmente positivo, espresso nello studio precedente).

³ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino 1958, pp. 969-970.

⁴ Cfr. E. Nencioni, *Le Memorie inedite di Giuseppe Giusti*, in *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze 1880, pp. 269-291.

⁵ Cfr. A. Palazzeschi, *Giuseppe Giusti*, introduzione a: G. Giusti, *Le più belle pagine*, Milano 1934, pp. I-VII.

il fatto che l'elogio nei confronti di Martini segua di poco tempo l'anno delle celebrazioni per il centenario della morte di Giusti, nell'ambito delle quali si poterono inscrivere gli acuti interventi di Papini⁶ e Pancrazi⁷, nonché la dettagliata analisi storicistica di Sapegno⁸ così come lo studio a carattere estetico di Binni⁹. Una tale affermazione encomiastica, comunque, pur peccando di certa malcelata generosità — indotta forse da quella sorta di sodalizio spirituale che induceva lo studioso ad un'istintiva simpatia verso un altro grande bibliofilo¹⁰ — si scopre molto meno immotivata di quanto non sembrava in apparenza.

Il pregio di fondo degli studi martiniani sulla figura del poeta satirico è infatti quello di formare il tessuto di qualsiasi restituzione puntuale del testo o l'esame di particolari eventi biografici dell'autore in questione sopra una congene molteplice di dati documentari estremamente minuziosi e attendibili. Dagli scritti su Giusti, pertanto, appare esplicita

⁶ Cfr. G. Papini, *Giuseppe Giusti*, in *Scrittori e artisti*, Milano 1959, pp. 543-547 (L'intervento fu pubblicato per la prima volta nel 1950, in occasione delle celebrazioni per il centenario della morte del poeta).

⁷ Cfr. P. Pancrazi, *Rileggere il Giusti*, in *Nel giardino di Candido*, Firenze 1950, pp. 233-244.

⁸ Cfr. N. Sapegno, *Nel centenario della morte del Giusti*, in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari 1961 (L'intervento era apparso, in precedenza, su "L'unità" il 20 aprile 1950, col titolo *Slanci e mediocrità nella poesia civile del Giusti*).

⁹ Cfr. W. Binni, *Giuseppe Giusti scrittore*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1951, pp. 117-132.

¹⁰ A proposito di quest'aspetto della personalità martiniana, si può confrontare il dettagliatissimo resoconto che lo stesso Santoli dà della singolare fisionomia propria della biblioteca Martini, che giunse ad accogliere oltre 15.000 volumi e 12.000 opuscoli, riconducibili in senso tematico a due distinte sezioni: la prima, storico-artistico-letteraria, la seconda, specificatamente teatrale. La raccolta, veramente unica — in quanto collezione privata — sia nella mole, sia nella scelta dei testi, comprende a tutt'oggi anche una piccola serie di manoscritti, fra cui cinque codici membranacei, acquistati dal letterato durante il periodo coloniale del soggiorno africano. Cfr. O. Santoli, *La biblioteca di F. Martini*, in *A Ferdinando Martini nel centenario della nascita*, Monsummano-luglio-1941, supplemento a "Il Ferruccio", Pistoia 1941, p. 11.

proprio questa qualità, frutto di una puntuale metodologia esegetica basata esclusivamente su una accorta opera di scandaglio testuale, da cui viene dedotta ciascuna formulazione di giudizio. Si deve specificare, però, che la linea d'approccio critico proposta ed esemplificata da Martini non risponde appieno a dei criteri filologici *stricto sensu*; e in questo sta proprio la particolarità di simili sondaggi. Quinto Santoli, infatti, che in maniera assai più scrupolosa del predecessore aveva curato l'ultimo volume dell'*Epistolario*, rilevava come il «metodo martiniano» lasciasse “alquanto a desiderare”¹¹ in certe sue lievi, ma effettive *defaillances* di scarso rigore scientifico¹². Ed è proprio a cagione di simili cedimenti e smagliature nell'ambito dell'intreccio esegetico, che, a nostro avviso, si dimostra la peculiarità di fondo di una siffatta metodologia, sempre tesa ad esemplificare la dinamica occulta di un passaggio — forse nemmeno troppo consapevole — dall'obiettività distaccata dell'indagine di tracce significanti del passato prossimo, all'esaltazione della pagina evocatrice di realtà perdute, tramite l'alchimia paziente di colui che, una volta predisposti i principi basilari di un processo fisico, assiste con meraviglia all'avvicinarsi dei propri risultati prodigiosi.

¹¹ G. Giusti, *op. cit.*, p. VIII.

¹² Come rileva Santoli, infatti, nella sua edizione dell'*Epistolario* giustiano Martini segue criteri filologici piuttosto blandi, evitando di dare notizie sui rapporti tra le lettere e i relativi autografi e sull'esistenza o meno di questi ultimi, non riportando, inoltre, le sottoscrizioni del poeta, e trascurando di fare qualsiasi distinzione fra le minute e gli abbozzi rispetto alle lettere vere e proprie. Cfr. *ibid.*

IV
D'ANNUNZIO E IL CULTO
DELLA TRASFORMAZIONE

Per una riflessione sui caratteri della fisionomia dannunziana mi sembra importante basare questo mio intervento sul problema della natura camaleontica dell'artista, su quell'intrico di immagini riflesse e di percorsi labirintici di fronte al quale ci pone la complessità di un volto polimorfico che nei settori dell'arte, come in quelli della vita, cerca uno scopo privilegiato nel gioco frenetico di una sequela interminabile di forme, di attributi diversi e spesso contraddittori. Il culto della trasformazione pare informare di sé non solo l'esistenza inimitabile di D'Annunzio — producendo le maschere dell'esteta, dell'amante infaticabile, del politico, dell'eroe di guerra — ma anche la creatività dell'artista, nel suo svilupparsi secondo l'adozione di infinite categorie letterarie accolte e subito scartate, alla ricerca di un'ipotesi stabile di perfezione. La vita quindi, come l'arte dannunziana, del resto, si trova a riflettere la precarietà dei tempi, il brancolare della coscienza poetica, mentre il sistema di corrispondenze e di regole formali ereditato dalla tradizione si sta disgregando.

Quello che ho cercato di dimostrare con lo studio *Il sorriso di Ermete*,¹ da cui prendo avvio per introdurre il mio personale punto di vista sul significato della figura di D'Annunzio, è proprio la necessità di un tipo di interpretazione critica che

¹ Questo lavoro segue globalmente l'evoluzione tematica del simbolo della metamorfosi nell'opera dannunziana, con particolare riguardo ai settori della poesia e della prosa notturna. Rinvio pertanto ad esso come alla necessaria premessa ai contenuti di questa relazione, che altrimenti, se non riferiti cioè ai risultati di un sondaggio più ampio e diversificato, potrebbero apparire scarsamente probanti. (M.A. Balducci, *Il sorriso di Ermete. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Firenze 1989).

non pretenda di attribuire al poeta una qualche coerenza esterna, ma che, basandosi proprio sulla sua incoerenza e sul suo personale culto della trasformazione, cerchi di scoprire un reagente analitico utile per impostare una riflessione globale. Su questa linea si dovrà considerare allora l'uso nevrotico delle diverse poetiche, mutuate senza troppa originalità dal contesto contemporaneo (realismo estetizzante, verismo, psicologismo, classicismo dionisiaco, frammento sperimentale) come una sequela pretestuosa di parvenze che, proprio nella loro inautenticità e inadattabilità all'indole più vera dell'artista si svelano come schermi protettivi di una verità nascosta². Ho definito "culto della trasformazione" una legge interna del macrocosmo dannunziano, che, rinnegando qualsiasi presupposto di sistematicità, si mostra come anti-poetica, nata dall'acquisizione momentanea e dalla successiva disintegrazione delle poetiche stesse. Frutto di un'in-cerchezza di valori e di coordinate che si riflette sul piano esistenziale e, da questo, su quello artistico, il camaleontismo dannunziano sarà allora molto più significativo di qualsiasi anacronistico paradigma coerente,

² L'analisi dell'evoluzione del tema metamorfico svela in D'Annunzio la tendenza ad affinare una ricerca poetica volta al reperimento di misteriose e sconosciute corrispondenze sensorie tra l'uomo e il cosmo. Si può rivendicare così alla fisionomia dannunziana, nei termini di un percorso in verticale verso i misteri delle matrici prime, una insospettabile complessità. Trascurando quindi la sequela fittizia delle maschere letterarie, si scopre proprio nella sensualità dell'artista l'unico antisistema coerente, lo spazio miracoloso di un sincero sentimento dell'essere che, entro le folgorazioni di una sensibilissima mistica carnale, mira a ricostruire — naturalmente secondo una particolare appercezione del corpo e non dello spirito — le coordinate di una *Weltanschauung*. Se è impossibile accettare il *lógos* dannunziano nel suo repertorio multiforme di teorizzazioni estetiche, politiche, morali, sarà invece importante evitare un miope distacco rispetto alla complessa fenomenologia delle sensazioni che D'Annunzio per primo, nella storia della tradizione letteraria italiana, si mostra capace di analizzare dal di dentro, dando "voce" al quel palpito segreto della materia che, in precedenza, era stato da sempre relegato nel mutismo dell'inespresso. *Ivi*, cap. III: *Metamorfosi come Weltanschauung*, pp. 73-119.

proprio nella sua incapacità di produrre sostanze tangibili e uniche, nel suo movimento a spirale verso l'autoconsunzione. Un simile anti-sistema, però non ha un valore puramente distruttivo; i suoi significati non si limitano alla constatazione dell'impossibilità di andare oltre il passato o gli estremi modelli della letteratura contemporanea. D'Annunzio, come figura liminare — non ancora scontata la follia delirante del bibliofilo nei sentieri del labirinto babelico — tenta un'ultima avventura nello spazio privilegiato che segna il disintegrarsi della cellula artistica. Da qui ha origine la poesia delle metamorfosi, da un simile annullamento si sviluppa il canto più autentico di un artista che per primo, nella storia della tradizione occidentale, sceglie di dar voce alla materia terrestre dal di dentro, seguendo la perenne teoria dei mutamenti di forma. In questo senso non vale tanto riflettere sulla validità di una poetica o dell'altra, ma considerare piuttosto i colori sgargianti del guardaborba inimitabile nel loro divenire, in quel moto vorticoso che dissolve qualsiasi cromatismo in fasci di luce invisibile. Se accettiamo come valida questa premessa a proposito dell'anti-sistema, si può passare al sondaggio dei significati latenti del “non-colore” dannunziano, all'esame di quelle matrici profonde che distillano la sostanza dell'arte.

A questo punto è proprio l'instabilità poetico-esistenziale dell'artista che aiuta ad identificare nel testo la funzione centrale della metamorfosi, simbolo privilegiato del repertorio “imaginifico”, strumento indispensabile per risalire alle ragioni del processo lirico³.

³ Nel testo poetico dannunziano si può individuare infatti una significativa gradazione nell'acutezza che contraddistingue l'approccio con l'universo metamorfico. Da un confronto dei luoghi privilegiati che nelle diverse raccolte liriche denunciano la presenza di mutazioni di forma, si può procedere a ricostruire una sorta di itinerario paradigmatico entro il quale il miracolo della trasformazione si definisce secondo canoni sempre più sottili. Dimostrando il valore gnoseologico del metamorfismo, le categorie multiple codificabili

(“metamorfosi mitica”, “metamorfosi antropica” [“plastica” e “amplificante”] “metamorfosi misteriosa”, “metamorfosi magmatica”) si faranno riflesso di un affinarsi progressivo della percezione carnale, dell’evolversi di un conoscere elementare attraverso i meandri delle sensazioni. I risultati di una simile analisi, più o meno discutibili, sono comunque a mio parere importanti per andare una volta per tutte al di là della formula crociana del diletterismo sensorio, per cogliere — oltre l’impressione di un gioco verbale e sensuale — una sostanza, per identificare lo scorrere di linfe non effimere dietro lo schermo delle fedi declamate. E tutto questo diventa possibile proprio quando la pausa immemore segna una interruzione del narrato logico-razionale, quando «parole più nuove» scaturiscono dal silenzio per esprimere i sapori della vita, la dolcezza rarefatta o succosa del piacere, lo schianto lancinante o la stasi pietrificata del dolore. *Ivi*, cap. 11: *Fenomenologia della metamorfosi nella lirica dannunziana*, pp. 25-71.

V
D'ANNUNZIO, *ELETTRA*
E LA POESIA DEL SILENZIO

1. *L'ambigua di una raccolta e la ricerca di autonomia tematica-strutturale*

Elettra o la poesia del silenzio. Potrebbe essere questo l'assunto ideale per un discorso critico volto a restituire a questa raccolta di D'Annunzio un suo spazio autonomo, racchiuso fra i due estremi delle *Laudi* coeve — *Maia* e *Alcyone* — eppure miracolosamente indipendente dagli esiti diversi della lirica dannunziana protonovecentesca¹.

Nella *medietas* ambigua, situata in una zona di scorrimento che vede gli esiti trionfalistici dell'u-manesimo mitico trasformarsi in un eroismo ulteriore — più sommo e segreto, ma non certo meno denso di implicazioni vitalistiche — e giungere poi al traso-gnamento panico dell'alcyonica vacanza estiva, *Elettra* può riconoscersi nella sezione centrale di un percorso poetico coerente, rivendicando una propria fisionomia interessante che va al di là del ruolo sperimentalistico assegnatole in genere fin'ora.

Da sempre lo spettro ingombrante della retorica, dell'enfasi patriottica e parenetica ha impedito a chi pretendeva di reperire zone di «lirismo puro» l'evolversi di un'indagine obiettiva, volta quantomeno ad un sondaggio semantico di quei segmenti dell'opera in versi dannunziana, gravati in termini fin troppo espliciti dai pesanti panneggi di un

¹ Sul problema della datazione dei singoli componimenti della raccolta, e delle interagenze fra questi e le liriche coeve di *Alcyone*, può essere utile confrontare: P. Gibellini, *Per la cronologia di «Elettra»*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 421-424; F. Gavazzeni, *Le sinopie di «Alcyone»*, Milano-Napoli 1980, pp. 58-72.

pragmatismo eroico, del tutto inaccettabile nelle sue pretese di autonomia artistica.

Alla ricerca di un significato specifico da recuperare per la *Seconda Laude*, si muove quindi questa indagine, nella convinzione che sia possibile restituire al libro un suo personale *ubi consistam* interessante come *trait d'union* fra le sfere distinte delle altre due Pleiadi.

Superando i giudizi recisi a proposito dell'extrapoeticità di *Elettra*, già Borgese era portato ad individuare in essa un progressivo smaterializzarsi del peso opprimente dell'*épainos* iniziale nella celebrazione degli artisti, caratteristica dei componimenti che confluiscono al centro, precludendo agli sviluppi più sinceri della «topino-mastica» evocativa in cui l'opera si conclude². Al di là di quello specifico «filtro di menzogna [che] attossica tutto l'organismo dell'ode», la salvezza viene intuita, in questo senso, all'interno di un'encomio dell'Italia «per i suoi bei monti e il suo bel mare», incoronando «di fantasia le città silenziose e turrette», stabilendo quindi, in definitiva, la possibilità di una trasformazione del «sentimento patriottico in una sensibilità patriottica» che possa sommergere il troppo preponderante «vaticinio del futuro»³. Si individuano così, già all'altezza di questo intervento critico, quelle linee esegetiche di fondo che proprio nell'ultima sezione dell'opera sembrano sondare gli unici indizi di un certo interesse, là dove l'inno spiegato dell'*epinikios* si smorza in un cromatismo somnesso, meno rutilante, che anima la stasi gravida di presupposti degli scenari di un passato illustre. È proprio qui, su questi sfondi cartacei eloquenti nella loro precaria fisionomia che — come specifica Mutterle — l'«occasionalità» della genesi del libro, assieme all'«eccessiva eterogeneità delle testimonianze che

² G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli 1909; n. ed. Milano 1983, pp. 87-89.

³ *Ivi*, pp. 88-89.

comprende» si trova ad essere come riscattata nel momento in cui «il quadro storico, che il poeta propone, viene recepito nei medesimi termini di una realtà naturale, e le singole città diventano altrettante creature o esseri animati»⁴. Un simile metamorfismo, capace di unire in un affiato universalistico segmenti antitetici, produce, quindi, un'evidente «riduzione della storia a natura, la rivalsa dell'esistenza sull'erudizione»⁵. In tutto ciò, comunque, escludendo queste miracolose pause sintetiche in cui i gravami del verso si obliano nei segreti chimismi di un processo di decantazione, la fisionomia della raccolta sembra trovare l'unico referente plausibile nell'immagine emblematica dell'«enorme museo» in cui si scopre accumulato un *bric-à-brac* di suggestioni eteronome, l'amalgama aberrante di un'ispirazione artistica che non è riuscita a percepire l'autentico itinerario evolutivo conforme all'ipotesi di una coerenza stilistico-tematica, gravida di presupposti poetici. Di qui i giudizi inappellabili di Jacobbi e di De Michelis, tesi ad identificare la categoria informativa di *Elettra* nel genere del «centone» irrelato e scomposto⁶, o del «Raccogliaccio libro nonostante i raggruppamenti che tentano dargli un simulacro di strutturale unità», edificato su un repertorio di immagini mistificanti che tornano a svelare di continuo «vuoto su vuoto», in una *climax* pretestuosa, la loro «assenza» più irredimibile⁷.

⁴ A.M. Mutterle, *Elettra*, in *Gabriele D'Annunzio*, Firenze 1980, p. 134.

⁵ Ivi, p. 135.

⁶ R. Jacobbi, *D'Annunzio*, in *L'avventura del Novecento*, Milano 1984, p. 222.

⁷ E. De Michelis, *Elettra*, in *Tutto D'Annunzio*, Milano 1960, pp. 253, 260.

Si ricordi che anche Palmieri parla di *Elettra* come di un libro «vario e diseguale nelle parti», rilevandone comunque la «compatta sostanza ideale», legittimata dalle continue variazioni e ritorni sui medesimi temi.

Cfr. G. D'annunzio, *Elettra*, a cura di E. Palmieri, Bologna, Zani-chelli, 1943, p. XVIII.

VI
D'ANNUNZIO INTERPRETE DI DANTE
E LE METAMORFOSI

1. “*Visione*” dantesca e “*veggenza*” dannunziana: il tòpos della trasformazione

— «Si taccia Ovidio: che non *vide* nessuna metamorfosi come Dante vede questa.» —

Con una simile nota, riportata in margine all'edizione Scartazzini-Vandelli della *Divina Commedia*, D'Annunzio esprime la sua ammirazione incondizionata di fronte al virtuosismo stilistico e alla complessità immaginativa che caratterizzano il quadro delle eterne metamorfosi dei ladri nella “settimana zavorra”¹. Le trasformazioni di Agnolo Brunelleschi e Buoso Donati sembrano polarizzare su di sé lo sguardo del poeta moderno nell'avvicinarsi allucinante del loro stato di mobilità.

È proprio intorno a quest'ultimo che si focalizza l'attenzione dannunziana, irretita a sua volta dall'aura di esorcismo magico sospesa sulle immagini del canto; e sembra voler rilevare — sottolineandolo anche graficamente — la peculiarità della “visione” dantesca, di quella specifica attitudine ad analizzare la fisionomia poliedrica dell'evento. Il realismo espressionistico che connota luogo parallelo nel

¹ Sulle chiose e sottolineature di d'Annunzio a un suo esemplare della *Commedia* dantesca, indaga particolarmente Salvatore Comes nel suo saggio degli anni sessanta (S. Comes, *d'Annunzio lettore di Dante*, in *Capitoli dannunziani*, Milano 1967, pp. 69-133). Per quanto concerne il problema più generico del rapporto di dipendenza poetica e figurativa di d'Annunzio nei confronti dell'opera dantesca, si veda: L. Scorrano, *Su alcuni aspetti del dantismo di d'Annunzio*, in *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce 1976, pp. 45-70); E. De Michelis, *Dante nella letteratura del Novecento: Pascoli, d'Annunzio, i Vociani*, in AA.VV., *Dante nella letteratura italiana del Novecento. Atti del Convegno di Studi. Casa di Dante - Roma, 6-7 maggio 1977*, Roma 1979, pp. 9-50.

Bellum civile di Lucano², oppure metamorfosi leggiadre di Cadmo e di Arethusa in Ovidio³, sono di gran lunga inferiori rispetto alla multiforme capacità indagativa del verso di Dante, in cui il morso del serpente assume valenze simboliche e innesca un processo prodigioso che va ben oltre le orribili formazioni di cui sono preda i soldati dell'armata repubblicana, colpiti da quei rettili terribili che infestano le distese desertiche della Libia. L'interesse del poeta medievale, infatti, transita di continuo dall'esterno all'interno delle sue figurazioni, si sofferma sull'evidenza superficiale del miracolo orrendo, per suggerire in seguito l'incubo dell'alienazione muta di cui partecipano le anime perse della bolgia, vincolate ad una perenne perdita di identità, in cui l'uomo abiura le sue specifiche connotazioni, contaminandosi e scivolando verso le zone più oscure dei ranghi bestiali. Il processo metamorfico segna così, in genere, per Dante una *climax* decrescente che dischiude la possibilità di un'opera di sondaggio — estetico e psi-chico, allo stesso tempo — di un'abnorme fenomenologia che rispecchia la caduta dello spirito. La prospettiva visuale dell'artista indica un progetto automatico che, dalla concretezza tangibile della cosa dirige verso i moti che si articolano nella più segreta fisiologia di questa e che si fanno "segno" tangibile, manifestazione di uno stato morale e quindi del dramma della contaminazione e decadenza dello spirito. In tal senso l'operazione analitica *in re* (la rappresentazione-descrizione del processo metamorfico) recupera presupposti di legittimità nel-l'assolutismo numinoso della *ratio ultra rem* (il significato simbolico, morale della trasformazione) che determina per il peccatore la realtà presente del suo specifico *descensus ad inferos*. Si identifica quindi, in tutto l'evolversi dell'evento trasfigurante una precipua volontà da parte del poeta di sondare la triste

² Lucano, *Bellum civile*, Paris 1929, IX, 734-840.

³ Ovidio. *Metamorphoseis*, Paris 1928, IV, 576-589; V, 632-636.

pesantezza della materia, che acceca lentamente il pensiero e riduce la recettività del singolo agli stimoli primigeni, fino alla deprivazione della facoltà comunicativa secondo moduli verbali (si ricordi la parabola discendente di Buoso Donati, che «suffolando si fugge per la valle»)⁴.

Nel valutare la complessità del sistema metamorfico dannunziano, ci rendiamo conto di come l'opera dantesca possa aver suggerito all'artista moderno l'*iter* necessario per intraprendere quel progetto affatto nuovo di gnoseologia carnale della materia, che necessitava come primo passo un misconoscimento del figurativismo esteriore di Antonino Liberale e degli alessadrini⁵, nonché di Ovidio e Apuleio, a vantaggio di una ricerca profonda nei labirinti più segreti della "forma" umana, alla scoperta dei sensi riposti delle mutazioni.

L'esteriorità tutta visiva del "metamorfismo" antico si approfondisce infatti, già a partire dai risultati più singolari della prima cantica della *Divina Commedia*, interiorizzandosi e acquisendo caratteri più complessi dal momento che viene rivendicato all'oggetto una stretta dipendenza rispetto ai nessi teologico-morali di cui è "figura".

⁴ Dante, *Inf.*, XXV, 130-138.

⁵ Mi riferisco a quei poeti diversi (Partenio di Nicea). Antigono, Teodoro, Didimarco, Beo, Nicandro di Colofone) che, dal III al I sec. a.C., narrarono favole metamorfiche cantandole nei loro poemi che sono andati completamente perduti ad eccezione di alcuni frammenti. Fondamentale per una ricostruzione del materiale costitutivo di queste raccolte mitografiche è la *Metamorphoseon synagoghé* di Antonino Liberale, una silloge di fenomeni trasfiguranti (compilata nel II sec. d.C.) che ci lascia dedurre il materiale costituente la struttura dei poemi di Nicandro e di Beo, ai quali sembra aver attinto anche Ovidio per la stesura delle sue *Metamorphoseis*.

VII

LA FIGLIA DI JORIO, E IL TRAGICO DANNUNZIANO

1. *Una tragedia e la sua "conclusione"*

Aligi, Aligi, tu no,
tu non puoi, tu non devi!

III, s. 4^a

Generalmente qualsiasi tipo di approccio ermeneutico alla sostanza di quella che da sempre è stata ritenuta come il capolavoro della produzione tragica dannunziana — *La figlia di Jorio*, cioè — si può dire che sia rimasto condizionato dall'impressione più esterna che le ultime parole di Mila («La fiamma è bella! La fiamma è bella!») (III, s. 4^a) sembravano suggerire, nella loro allusione abbastanza esplicita all'incontrollabile manifestarsi di un tipo di energia irrazionale, a marcato cromatismo erotico, che consuma l'eroina, prima in senso negativo (nell'antefatto) e poi, dopo la purificazione, in senso positivo, spingendola ineluttabilmente verso quel rogo sul quale potrà compiersi il sacrificio che riconsegnerà Aligi alla madre, alla famiglia, al proprio mondo.

Apparentemente, infatti, sembra che nel fuoco di Mila si giunga ad una perfetta catarsi di quella corrente dionisiaca che, preannunciata nel primo atto dalle urla dei mietitori [furibondi, precipita sulla scena con l'apparizione improvvisa della sconosciuta coperta dall'ammantatura.

Eppure nel suo «grido lacerante» (III, s. 4^a), come il poeta lo definisce nella didascalia, la strega «che fa nocimento a chiunque» (III, s. 4^a) sembra volerci lasciare intuire qualcosa

di fondamentale e drammatico che è per lei molto più doloroso del sacrificio stesso che si prepara a compiere. Da un certo punto di vista si può dire che la figlia di brio, con la sua confessione pubblica davanti al «popolo giusto» (III, s. 4^a), voglia convincere tutti della sua colpevolezza proprio per salvare Aligi da quel tipo di morte orribile prevista per i parricidi.

Inoltre, quando la donna dichiara la vera essenza apostatica infernale dell'«Angelo muto» (III, s. 4^a) che sembrava difenderla all'inizio della sua avventura, mostra in tutto e per tutto di essere consapevole che le sue parole le toglieranno per sempre l'amore di Aligi, o quantomeno che lasceranno il giovane pastore in uno stato di dubbio («Aligi perdonata da te non sarò, se pure da Dio!» III, s. 4^a): Mila vuole essere sola nel suo sacrificio, proprio perché in lei e solo in lei si deve addensare tutto quel potenziale malvagio che la scena aveva prodotto. Così il personaggio rifiuta ogni via d'uscita, proprio in quanto sente sempre più forte quella necessità di scomparire che già nella grotta sulla montagna aveva avvertito («Ornella, né tu mi guardare così come fai. Ch'io sia sola!» III, s. 4^a).

Mila vuole che si dilegui con lei tutto quello che è stato causato dal suo improvviso fenomenizzarsi sulla scena, e che ha messo in crisi l'universo a cui Aligi appartiene: un microcosmo disposto a riaccoglierlo solo a patto di un'abiura di quanto l'esilio nella grotta montana ha rappresentato per lui. Così il pastore, sotto l'effetto del vino misturato che ha ricevuto «dalla madre a consolo» (III, s. 4^a), inizia a rinnegare tutto quanto lo ha unito alla presunta incantatrice, seguendo in tutto e per tutto il percorso che essa stessa desidera per lui, in grado di condurlo alla cancellazione di «ogni traccia» (III, s. 4^a) di quell'impeto che ha coinvolto entrambi. Rinnegata da Aligi, Mila non ha un moto di ribellione; l'eroina sembra così disposta a sopportare fino all'estremo il

peso di ogni ignominia. Eppure, quando Iona toglierà le ritorte al condannato, essendo il popolo ormai convinto dell'innocenza di questo, accade qualcosa che sembra sconvolgere l'equilibrio precario ricomposti intorno alla protagonista e al suo gesto eroico.

Aligi, infatti, in preda agli effetti del vino oppiato, alza le mani contro colei che sta per essere arsa, maledicendola con violenza, e nel modo più terribile. Tale maledizione sembra essere un nodo centrale che possa permettere — se bene individuato ed esaminato in quelle cause che lungo il corso dell'intera storia ne hanno preparato il terreno — un nuovo tentativo di interpretazione dei significati più profondi de *La figlia di Jorio*. Senza alcun dubbio le ultime parole del pastore sono l'unica causa di quel «grido lacerante» da cui abbiamo preso avvio e che sembra denunciare un'ulteriore frattura di equilibri, un nuovo, e questa volta veramente irrimediabile, precipitare nel caos.

In sé e per sé la soluzione drammatica proposta da questa tragedia dannunziana rispecchia solo nella forma, ma non nella sostanza, il modello tipico della tradizione classica. Da un punto di vista esterno infatti si può dire che lo spettacolo abbia un suo inizio, con cui l'evento tragico comincia a prepararsi (l'ingresso improvviso della sconosciuta durante i preparativi nuziali in casa di Aligi), un centro, caratterizzato da un evento funesto (il parricidio) e una fine, una *katastrophé* e lo stadio successivo della *lysis*, la fase in cui la tensione si scioglie progressivamente con il purificarsi della scena e del mondo che essa rappresenta, attraverso gli ultimi eventi (liberazione di Aligi e sacrificio di Mila).

VIII
IL CODICE DI PERELÀ:
PALAZZESCHI E IL FALLIMENTO DI UNA
AVVENTURA INIZIATICA

1. *La favola futurista e l'archetipo classico dell'Edipo sofocleo*

Il *Codice di Perelà*, come storia allegorica costruita su una base favolistica di figurazioni emblematiche, si presenta nella sua interna dinamica strutturale come un mito che si articola in fasi puntuali, in cui un personaggio misterioso, giunto da una dimensione sconosciuta consuma le tappe fondamentali di un *iter* che sembra garantire il progresso verso un superiore stato di coscienza.

Proprio di questo processo il rituale iniziatico è una figura schematica e sintetica che descrive la fenomenologia della crescita spirituale di un soggetto.

Questi, nel suo continuo arricchimento, supera lo stadio iniziale di verginità psicologica e, a contatto con l'universo esterno, giunge ai gradi sempre più alti del conoscere e accoglie tutte quelle affezioni che sono in lui determinate dell'esperienza pratica.

Il mondo, in definitiva, appare all'uomo ancora in uno stato di purezza primigenia, al *bon sauvage* appunto, come uno specchio nel quale sia possibile scoprire a poco a poco i tratti della propria anima e le personali attitudini all'azione costruttiva.

Anche il romanzo futurista di Palazzeschi si inserisce sulla linea delle storie di educazione e di evoluzione, nonché su quella delle mitologie legate al tema del "rinnovamento"; la vicenda di Perelà, comunque, solo in superficie ripropone i caratteri tipici della narrativa di genere iniziatico, finendo poi per situarsi in una posizione autonoma, polemica, nichilista e

destabilizzante nei confronti dei modelli tradizionali. Il protagonista del *Codice*, infatti, pur seguendo un percorso che dal livello di innocenza psichica lo conduce nel cosmo delle prove concrete della vita effettuale, pur abbandonando la condizione di anonimo isolamento per verificare le proprie possibilità a contatto con gli altri, finisce per accorgersi che un vero progresso di tipo pedagogico non può più avvenire, poichè non sussiste più una vera *quidditas* che si possa dispiegare nell'universo delle res .

Il mondo è un mero aggregato di vuoti paradigmi formali, una sequenza di spettri che celano un nichilismo tragico.

Il personaggio-Perelà, proprio per questo motivo mantiene per tutto il corso della storia la prerogativa essenziale della “leggerezza”, senza che le altre esperienze legate al soggiorno fra gli uomini della corte di Torlindao si possano imprimere realmente nella sua coscienza.

La sostanza dell'uomo di fumo rimane immutata e ogni processo di accrescimento si vanifica perché nel suo universo le cose hanno perduto il loro significato primario, mantenendo solo il nome, una vana parvenza, un puro *flatus vocis*.

E' in questo senso che l'epifania del personaggio assume un valore precipuo: Perelà è la figurazione simbolica di una claritas dimissionaria, l'essenza dell'esistere e di ogni progetto umano. E il “Codice” — che in termini concreti non potrà mai essere promulgato — è il segno di questa perdita, il segno di un'assenza irriducibile, di un vuoto pneumatico. Come rileva Pieri nel suo saggio su Palazzeschi, «è proprio il mancato determinismo del romanzo che presuppone la negazione aprioristica di ogni evoluzione dell'eroe e della sua coscienza, poichè la cifra del soggetto, nella figura di Perelà, è un 'grado zero', partecipe del suo azzeramento»¹.

(*) Le traduzioni dei testi francesi e tedeschi proposti — qualora non sia indicato altrimenti — sono a c. dell'autore.

¹ P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane*, Bologna 1980, p.124.

Con la sua crescita mancata il protagonista dimostra in ultima analisi quanto la crisi ideologica dei valori di un mondo in decadenza abbia determinato la soppressione di ogni visione costruita su “postulati forti”, garanti di verità essenziali.

Al termine della sua particolare iniziazione al *néant* metafisico, l'eroe della favola futurista lascia quindi agli uomini l'unico messaggio che poteva concedersi di formulare in quel preciso contesto: l'ipotesi di una abiura alla “pesantezza” di un vivere falso e ipocritamente compiaciuto, da consumarsi nel totale abbandono dell'io tra le spire luminose della follia leggera, principio e fine del tutto.

La storia di Perelà, pur nei suoi aspetti paradossali ed enigmatici, e nel suo esito ciclico che vanifica ogni progetto pedagogico nella regressione necessaria allo stato primario dell'esperienza, mantiene inalterati — quantomeno nel loro aspetto formale — i caratteri di fondo e le strutture del racconto di iniziazione.

Questo genere favolistico legato alla crescita interiore dell'individuo a contatto con un preciso contesto umano, rappresenta una “trasformazione” — scandita da tappe simboliche — un processo educativo in cui il singolo, da un grado di candore primevo, si evolve verso le vette sempre più elevate del conoscere, partecipando a forme di vita in comune e affrontando diversi tipi di prove.

IX
LA RITUALITÀ DIONISIACA NEL
DELITTO ALL'ISOLA DELLE CAPRE
DI UGO BETTI

Parafrasando Gabriel Marcel si potrebbe dire che la materia del teatro di Betti ci presenti una serie di ‘problemi’, situazioni critiche, a rischio, di fronte alle quali si scontrano i personaggi dei diversi drammi; ‘problemi’ che, comunque, proprio nello svolgersi delle vicende, nella trasfigurazione dello scenario realistico in quelle prospettive che delimitano particolari scorci dell’anima, denunciano progressivamente la loro natura di “misteri”, in quanto situazioni criptiche, veri e propri enigmi connessi ai significati indicibili dell’essere-nel-mondo.

In questo senso gli elementi che formano, da un punto di vista narrativo, la struttura dei drammi bettiani si colorano di toni in apparenza realistici, utili a definire l’evoluzione diacronica di una *fabula* caratterizzata dai tratti della concretezza quotidiana. Comunque, superata la prima impressione di oggettività, nell’avvertimento di un segreto trascolorare del dato immediato nel simbolo ci troviamo al cospetto di una dimensione “altra”, emblematica, in cui le coordinate dell’azione scenica si caricano di un innegabile sovrasenso metafisico.

Nel *Delitto all’isola delle capre*, in maniera forse più spiccata che altrove, assistiamo ad un perfetto sovrapporsi delle due dimensioni a cui si è fatto riferimento; fino al termine del dramma, infatti, la vicenda esteriore tangibile che si svolge sulla scena ha una sua perfetta consequenzialità ed autonomia rispetto all’altra, prodotta dall’intersecarsi dei significati latenti, dall’ermetismo del simbolo. Il “problema”, in quest’opera, è perfettamente enucleabile sul piano del reale; e la storia di ciò che sta di fronte al personaggio (al di

fuori di lui, nel mondo di cui partecipa) ha una sua globale coerenza ed una precisa natura topica, vale a dire pertinente ad una situazione narrativa caratteristica, in cui è possibile definire una serie fissa di elementi. Il motivo fondamentale individuabile in *Delitto all'isola delle capre* è quello del “nucleo familiare sconvolto dalla presenza di un ospite inatteso”: secondo il modello tipico del microcosmo definibile come spazio dell'*in* minacciato nel suo equilibrio dalle forze dell'*out*. Il protagonista, infatti, come il suo nome stesso suggerisce, è l'*ànghelos*, il portatore di un messaggio contrario alle forze interne che cooperano all'equilibrio della casa isolata nella brughiera, di cui Agata, la signora del luogo, si fa virtuale sacerdotessa.

Nello scontro tra la custode del focolare e il forestiero si consuma tutta la vicenda bettiana, culminando con una vittoria delle forze del microcosmo minacciato e con una eliminazione radicale della fonte di pericolo, attraverso quel delitto che a conclusione dell'atto III sembra purificare la scena, in virtù del sacrificio di Agata che riesce a porre un freno ai propri istinti così come a quelli della figlia e della cognata, ripristinando quel codice morale di cui vuol tornare a farsi depositaria.

Il misterioso ospite, infatti, giungendo da luoghi remoti e presentandosi in qualità di amico del defunto consorte della protagonista, si scopre come una grave causa di disordine, proprio nel suo farsi seduttore del piccolo gruppo femminile, acquisendo poco a poco sulla scena una sempre più inconfutabile fisionomia diabolica. Angelo diventa, infatti, per rientrare nel gioco metaforico bettiano, il “pastore delle capre” (I, s. 5^a), un demone lussurioso che coinvolge nel suo vortice degradante le tre donne; costituendo per loro un grave rischio di regressione verso la brutalità elementare, il limite dell'incoscienza, l'infrazione di qualsiasi principio di ordine etico.

La spirale di lussuria che avvolge la casa nella brughiera sembra così non potersi interrompere e purificare se non attraverso il crimine, o meglio tramite il sacrificio cruento

dello sconosciuto di cui il male si è servito per fare il suo ingresso sulla scena. Angelo deve essere eliminato, senza esitazione; e per Agata non ci sono dubbi su questo, nel momento in cui decide di provocare la caduta del giovane amante nel pozzo e di negargli ogni aiuto, gettando verso il basso quella corda che avrebbe potuto offrire una via di salvezza.

In questo senso le parole della protagonista, rivolte alle compagne di sventura, risuonano come una dichiarazione fatale che esclude qualsiasi alternativa all'atto criminoso, una soluzione diversa, compatibile con il programma di un ritorno all'ordine.

Nessuna di noi ha fatto nulla. E' accaduto. (*Un silenzio*) È accaduto, che lui arrivasse qui. Chi è che l'aveva chiamato? È accaduto che i ganci della scala siano scivolati. Nessuno li ha toccati; da sé. E poi questo pensiero nella sua testa: che la colpa sia nostra. Come facciamo, a aiutarlo? Che strana catena. Si vede che davvero qualche cosa non andava, qui. Era una confusione, uno squilibrio. E non poteva durare. (*Una pausa*) Era come se lui avesse scoperto per ciascuna di noi una specie di radice fra noi e la terra; una specie di viscere, un cordone sanguinoso: e lui se l'era girato nel pugno e ci tirava così. A momenti ci spuntava il pelo, come alle capre, e ci mettevamo a quattro gambe. Però non è dipeso da noi. Questa cosa ... doveva accadere. Ormai è accaduta.

III, s. 2^a

Angelo infatti, per la sua presenza “abusiva” (I, s. 5^a) nel territorio, rappresenta un elemento destabilizzante che si insinua all'interno di un sistema e ne minaccia la corretta dinamica, ne sconvolge le leggi costitutive.

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche e
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Settembre
MMVI

COPYRIGHT

© Copyright by

Carla Rossi Academy

International Institute of Italian Studies.

All rights reserved.

The intellectual property on publications of

Carla Rossi Academy

International Institute of Italian Studies

is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.