

- 44 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

***D'ANNUNZIO INTERPRETE DI
DANTE
E LE METAMORFOSI***

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 978-88-6065-031-3

COLOPHON

PRIMA EDIZIONE LIMITATA

A

TRENTATRE ESEMPLARI

CON TIMBRO

E

VIDIMAZIONE UFFICIALE

CRA-INITS

Volume n° II / XXXIII

in formato 21/29,7

composto con il carattere Times New Roman

e stampato su carta bianco latte

in fibra di Eucalyptus Globulus

con inchiostro India.

Ogni pubblicazione

CRA-INITS PRESS

è rilegata artigianalmente

ha caratteristiche da collezione per bibliofili

e presenta copertina semirigida in cartoncino rustico

Lanagraphic Grain Bordeaux

spillata con graffe tipo 'Lebez' in acciaio zincato.

Marino Alberto Balducci

***D'ANNUNZIO INTERPRETE DI
DANTE
E LE METAMORFOSI***

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.

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 grafica-mente — la peculiarità della “visione” dantesca, di quella specifica attitudine ad analizzare la fisionomia poliedrica dell’evento. Il realismo espressionistico che connota luogo parallelo nel *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

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*, i *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.

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

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

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 nell'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 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".

In una simile attitudine rappresentativa, Dante si trova a condividere uno dei tratti pertinenti più caratteristici dell'estetica medievale, costituito da quell'intuizione simbolica dell'universo, per cui il segno tangibile prodotto dalle *res* sul soggetto in termini sensoriali determina uno scarto verticale che dalla rappresentazione muove verso la *quidditas* immanente nella rappresentazione stessa. Il simbolismo — per dirla con

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*.

Johan Hui-zinga⁶ — si definisce così come “espressione polifonica del pensiero” caratteristico di un’ambiente culturale propenso a scegliere formule gnoseologiche capaci di svilupparsi per “essenze”. L’inquietudine storico-esistenziale tipica del Medioevo si placa nell’adesione ad una *Wehanschauung* realistica e metafisica allo stesso tempo, atta a costringere l’assurdità della dinamica degli eventi in un solido disegno, soggetto a ripetute letture analogiche trasfiguranti. In merito a tutto ciò il pensiero di Ugo da San Vittore è senza dubbio chiarificatore: «quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit [...] visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est»⁷. Come spiega Umberto Eco, «le cose possono ispirarci sfiducia nel loro disordine: ma la cosa non è ciò che appare, è segno di qualcos’altro»⁸. In questo movimento frequentativo dal concreto all’astratto si iscrivono i paradigmi canonici dell’estetica medievale che stabilisce le basi di un’inchiesta proiettata verso *l’imago Dei*, perseguibile per *vestigium* in una minuziosa collazione dei segni lasciati dalla luce, durante l’esilio del Verbo incarnatosi nelle angustie confuse delle tenebre materiche⁹. Su questa strada, per quanto concerne il

⁶ J. Huizinga. *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919; trad. it., *L’autunno del Medio Evo*, Firenze 1940, pp. 287-298.

⁷ Ugo Da San Vittore, *Didascalion*, PL 175 co. 948-954.

⁸ U. Eco, *Sviluppo dell’estetica medievale*, in AA. VV., *Momenti e problemi di storia dell’estetica*, Milano 1959, vol. I., p. 159: “Nella visione simbolica la natura, persino nei suoi aspetti più temibili, diviene l’alfabeto col quale il creatore ci parla dell’ordine del mondo, dei beni soprannaturali, dei passi da compiere per orientarci nel mondo ordinato e acquisire i premi celesti.”

⁹ Utili per chiarire questo aspetto del simbolismo, che costituisce il fulcro dell’estetica medievale, sono le riflessioni di Arnold Hauser a proposito dei rapporti tra feudalismo e arte romanica (A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* München. C. H. Beck, 1955; trad. it. *Storia sociale dell’arte*, Torino 1980, 1955-56¹, vol. I, pp. 203-218): “Il richiamo al trascendente domina ormai al punto che le singole forme non hanno più in se alcun valore; non sono che simboli e segni. Ed esse non si limitano più a esprimere il mondo trascendente con mezzi negativi, accennando alla realtà soprannaturale degli squarci aperti nella realtà

problema metaforico, si infrange l'autonomia indipendente e univoca del descrittivismo classico secondo il quale l'idea del passaggio dall'uomo alla bestia, al vegetale o alla pietra veniva restituito come una mera suggestione ottica, indescrivibile nell'articolarsi delle sue fasi subumane.

Nel poema di Ovidio ad esempio, l'uomo continua a narrare le sue metamorfosi finché la nuova natura non gli ottenebra la mente: poi, tace¹⁰. Gli antichi si arrestano di fronte all'immagine inquietante della "bestia" e del "bestiale" che, per i suoi caratteri illogici, non può trasmettere messaggi; mentre Dante — così come, più tardi, D'Annunzio, in base a urgenze emotivazioni totalmente diverse — desidera procedere "oltre": soffermarsi sulla condizione di "alterità" che per lui non è altro che un riflesso della caduta dello spirito negli intrichi dell' "imbestiamento" e, quindi, dell'aristotelica *theriòtes*. La voce dell' "uomo-pianta", del rettile o della fiamma viva si carica quindi di valenze speculari riportando a qualcosa che va al di là dell'uomo e che si trova strettamente connesso al dramma della sua alienazione nelle sfere bestiali, in una sorta di itinerario mistico verso il riconoscimento etico di quello stato peccaminoso — inteso come *privatio* di luce divina — di cui si fanno emblema specifico le pene eterne delle anime dannate. Così il poeta medievale conduce la sua opera di escavo all'interno della realtà degradata della trasformazione, alla ricerca dei segmenti più sensibili che testimoniano il costante e doloroso disperdersi del *lògos* nella morsa della materia più sordida. È questo un imprigionamento che

naturale e negando l'ordinamento di quest'ultima; ma rappresentano l'irrazionale e l'oltremon-dano in modo positivo e diretto" (p. 215).

¹⁰ Un simile atteggiamento è tipico dei diversi luoghi del figurativismo metamorfico ovidiano; si ricordino, ad esempio, le ultime parole di Driope mutata in pianta: "Plura loqui nequeo. Nam iam per candida mollis / colla liber serpit, summoque cacumine condor" (Ovidio, *op.cit.*, IX, vv. 388-389).

testimonia — nel tempo — l'entità di un graduale oblio dell'Essere.

Su una medesima linea di sviluppo in profondità si può situare anche la ricerca tipicamente dannunziana che, rispetto all'acuta consapevolezza allegorico-teologica della “visione” dantesca del momento metamorfico trasfigurante, inaugura un'inchiesta che non segue le direttive di un simbolismo morale, bensì quelle di un simbolismo dell'istinto e dei sensi, di un simbolismo intuitivo, alogico che è poi, in fondo, una sorta di “mistica della carne” tesa ad investigare i vortici della sensibilità panica, oltre le barriere limitanti della razionalità. Al di là del bene e del male quindi, in una sfera separata da ogni *lumen intellettuale* trova origine il processo magico delle moderne metamorfosi e proprio dove l'uomo del Medioevo si ritrae come per effetto di un turbamento profondo, osservando la vergogna dell'imbestiamento antropico, inizia la storia della vacanza estiva di *Alcyone*.

Nella solarità versiliese, infatti — sulla scorta delle scoperte metamorfiche effettuate dalle esperienze liriche precedenti e, in particolare, da *Canto novo* — l'ebbrezza del fauno può procedere all'analisi delle modificazioni recettive dischiuse dal fenomeno della mutazione, preparando il terreno per il favoloso ritorno ai paradisi dell'informale edenico, nel continuo smaterializzarsi della sensibilità su base quinaria e nel ripristino di un sentimento non schematizzabile degli stimoli del piacere e del dolore”¹¹.

L' “imbestiamento” umano apre quindi nella *Terza Laude* terreni inediti alle sperimentazioni di un edonismo elementare; ma la gioia primigenia si consumerà in fretta, comunque, lasciando spazio al presentimento triste di

¹¹ Sugli sviluppi connessi al tema della trasformazione nell'opera di d'Annunzio, rimando al mio saggio — in corso di pubblicazione — *La metamorfosi nella lirica dannunziana* e, in particolare al cap. II: *Fenomenologia della metamorfosi nella lirica dannunziana*.

un'inesorabile e lento decadere nella sterilità di una terra desertica e dolorosa.

Il sogno d'estate ha termine anche per D'Annunzio; e in un itinerario capovolto, rispetto a quello dantesco — anche l'estasi del "trasumanar" deve commutarsi in paura tellurica nell'orrore dell'uomo imprigionato fra i succhi acidi della massa in decomposizione. Così un tale aspetto più specificamente magmatico dell'arte dannunziana, oltre lo spazio lirico, diviene caratteristico dell'ultima produzione dell'artista; delle *Prose di ricerca*, in genere, ma, in particolar modo, di quel *descensus ad inferos* che è il *Notturmo*, in cui potrà rivelarsi nel tempo come le suggestioni del metamorfismo ctonio siano in grado di offrire al poeta un referente fruibile in senso figurale e non solo come monito ad un superamento dell'esteriore immaginismo classico.

2. *Sviluppi paradisiaci del "trasumanar"*

Il sistema simbolico della metamorfosi dantesca in continua tensione tra l'esame del fenomeno e quello della *ratio ultra rem*, di cui il primo dà un riflesso speculare, dimostra — a livello di ispirazione generica — di aver esercitato un influsso specifico sulla dinamica dell'*ars mutationis* caratteristica della poesia dannunziana.

Come si è rilevato all'inizio, infatti, il metamorfismo medievale per la sua natura allusiva suggerisce all'artista moderno la possibilità di seguire un itinerario analitico che vada ben oltre i risultati proposti dal mondo classico.

La metamorfosi non è più per Dante una piacevole favola, o un piacere, un divertimento per l'immaginazione che visualizza immagini, ascoltando lo svolgersi sinuoso e seducente dell'esametro ovidiano. La metamorfosi è per Dante uno strumento conoscitivo. Il poeta pellegrino come

spettatore di un “dramma sacro” vede ed impara al cospetto delle trasformazioni — il significativo aprirsi dell’anima dell’uomo ai segreti dell’Infinito e del Mistero, oltre i confini del dicibile, del pensabile nei termini geometrici e rigorosi del razionale umano.

La metamorfosi come figura emblematica rappresenterà dunque nella *Divina Commedia* l’entità di un “varco”, di un’ “apertura”. È il segno di un’urgenza inalienabile che si costituisce nell’uomo, a partire da esso e che non può essere alienata. Mostra l’inesorabilità di una tendenza verso l’infrazione del limite (e quindi del “razionale” del “geometrico”, del “finito”), una tendenza che può assumere connotazioni diverse, infernali, (la furia dell’ “imbestiamento” doloroso) o paradisiache l’*excensus mentis* del “trasumanar”, ma che offre sempre la testimonianza indiscutibile di una “fedeltà” profonda e perennemente radicata nell’umano, una fedeltà all’immenso, allo sconfinato, a ciò che non può mai accettare di essere ridotto a schema.

La metamorfosi è dunque di ogni confine, apertura del carcere dello schematismo delle regioni geometriche, perdita di un equilibrio nel tempo e “apertura” quindi, “possibilità” un riconoscimento al di là del tempo, nel dolore infinito della pena (il tormento dei supplizi infernali), nella gioia perenne dell’estasi santa, in quell’andare oltre l’umano, in quell’essere “uno” e “molteplice” in quel sussistere nelle mutazioni di Glauco, mostruosamente.

A prima vista può sembrare inconcepibile l’affermazione del dolore come “apertura” del dannato all’infinito; ma questo concetto non è poi così abnorme.

Il peccato è in fondo ciò che mette in crisi la fedeltà dell’uomo alla sua indole razionale, il peccato è errore, apre le porte alla decadenza della mente, da accesso alla “bestia” che risorge dalle profondità della psiche.

L'urgenza del "bestiale" comunque, proprio per la sua natura anti-geometrica, incontrollabile, anarchica fa sentire all'uomo come creatura ragionevole tutta la sua insufficienza, ponendolo così a contatto con le segrete ragioni di un Mistero che trascende, di un Mistero che non si può spiegare. Di fronte alla "bestia" come "altro" e nel suo essere metamorfico come "uno" e "altro", l'uomo dannato non riesce ad "abbandonarsi", non si "accoglie", non si "perdona". La sua apertura verso l'infinito, la sua conoscenza morale e fisica dell'illimitato non può dunque che farsi dolorosa: e il dolore è proprio in quel suo continuo e disperato resistere, in quel non abbandonarsi, nel "non-volere", nel "non-accettare" di essere amato — nonostante tutto, nonostante la gravità del peccato (comunque "finito" proprio perché "umano", appartenente al mondo della storia e del tempo) — dall'infinità che trascende, dall'enormità della misericordia divina¹².

Lontano comunque dalle suggestioni dello spiritualismo religioso e dell'allegorismo etico, D'Annunzio tende soltanto a rappresentare il mondo nella sua inconsapevolezza primigenia; e in tutto ciò, facendo proprio l'impulso ad un'opera di escavo in profondità, egli trascura di fatto il fervore della *pietas* dantesca, inaugurando una sorta di misticismo carnale *in re* — tutto profuso nei ritmi biologici della materia — che mira all'agnizione di traguardi inediti oltre gli schematismi del sensismo più comune. Si ha così un continuo transito di motivi tipici connessi al tema del mutamento, che si diramano dalla *Divina Commedia* e suggeriscono al poeta moderno possibilità "nuove" di investigazione del mistero della sensualità umana.

Fra i diversi fenomeni connessi in maniera più o meno diretta ai riti metamorfici, uno spazio autonomo è occupato)

¹² San Paolo, spina nella carne.

dalla nozione del “trasumanar”, che in Dante si arricchisce di valori particolarmente positivi in quanto riporta al senso di una sublimazione profonda della corporeità in grado di farsi trasparente alla luce divina, acquisendo così nuovi tipi di approccio alla realtà metafisica¹³. Nell’itinerario ascendente verso la gioia della riscoperta di una pace interiore e di una purezza assoluta, sono in genere immagini liquide che suggeriscono l’ipotesi di un definitivo appagamento immemore: basti pensare alle due scene fluviali che fanno da coronamento al viaggio penitenziale del poeta nella seconda cantica, in cui questi si dispone all’ascesa, certo di una verginità improvvisamente attualizzata («Io ritornai da la santissima onda/ rifatto sì come piante novelle/ rinnovellate di novella fronda»)¹⁴. L’ipostasi ierofanica di Matelda assicura quindi al pellegrino l’eccezionale possibilità di un bagno catartico che produce in senso psichico una completa amnesia della pesantezza terrena e l’avvertimento di un successivo benessere, condizione liminare necessaria per il progresso verso i gradi superiori della luce.

La presenza della “liquidità”, non a caso, è anche uno dei *tòpoi* più interessanti dell’opera dannunziana e interseca di frequente anche zone metamorfiche in cui l’acqua — come rileva Niva Lorenzini — diventa allusione scoperta ad una volontà di disseminarsi nelle cose, facendo parte di esse e

¹³ Nella sua monografia dantesca, Karl Vossler opera diverse riflessioni interessanti a proposito della specificità delle trasfigurazioni sensorie caratteristiche della terza cantica, nonché sul motivo della “fenomenicità” apparente propria degli scorci naturali paradisiaci (K. Vossler, *Die göttliche Komödie. II, 2. Erklärung des Gedichtes*, Heidelberg 1910; trad. it. *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e intertata*, vol. IV *La poesia*, Bari 1983, 1927¹, p. 157).

¹⁴ Dante, *Purg.*, XXXI, 91-105; XXXIII, 127-145. A proposito della funzione dei fluidi lustrali, nel progressivo smaterializzarsi delle scorie terrestri, si confronti lo studio di Charles S. Singleton sulla figura di Beatrice: C. S. Singleton, *Fiumi, ninfe e stelle*, in *Journey to Beatrice*, Cambridge 1958; trad. it. *La poesia nella Divina Commedia*, Bologna 1978, pp. 322 - 335.

accogliendole in una forma di assorbimento¹⁵. Così come in Dante, anche in D'Annunzio le diverse suggestioni equoree diventano "correlativo oggettivo" che riporta alla nostalgia di un candore antico, di un piacere incontaminato: sorge sui tramiti della fluidità il senso di un «divino sopore» che è fresco negli occhi come rugiade / in erbe all'albeggiare.

E quando il sangue «S'inazzurra (...) come il mare», anche l'anima, nel suo oblio immemore, «di pace s'inghirlanda»¹⁶.

Ne *La tenzone*, infatti, la presenza naturalistica dell'Arno provoca sull'uomo una particolare amnesia, l'evidenza palese di un subitaneo piacere quasi senza carne, una sorta di *hedonè katastematikè* comunicata alla psiche in un continuo sfaldarsi della percezione oggettiva ed il sopravvenire di una stasi alogica: «E paga nel mio cuore ogni dimanda / come l'acqua tra l'una e l'altra voce».

Secondo processi analoghi anche in altri luoghi della poesia dannunziana si preparano simili sviluppi trasfiguranti. Berenice così — nella sua improvvisa *anàmnesis* — può cantare a Glauco l'ebbrezza delle trascorse mutazioni «fra natanti foglie» e «verdi intrichi», identificandosi con il personaggio mitico della ninfa ovidiana: «Io fui Cyane azzurra come l'aria. / L'acqua sorgiva mi restò negli occhi;/ la lenta correntia mi levigò»¹⁷. E il poeta stesso è in grado di riconoscersi nell'Alfeo favoloso, smarrendosi in quella

¹⁵ N. Lorenzini, *Nel segno delle liquidità: la metafora del bere*, in *Il segno del corpo (saggio su d'Annunzio)*, Roma 1984, pp. 81-136: "Il bere, nel metalinguaggio di *Alcyone*, cessa di essere azione istintuale o *décor* raffinato, scompare anzi, sovente, nella sua accezione transitiva, per divenire modo di una fusione magica di un conoscere per comparazione e rispecchiamento. (...) In questa liquidità diffusa si dissolve ogni gesto attivo: il bere è un lasciarsi penetrare, una condizione di abbandono all'istante cosmico in cui la metamorfosi ha insieme il vigore della presenza e il fascino di una evocazione in lontananza" (p. 177).

¹⁶ G. D'annunzio, *Versi d'Amore e di Gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano 1984, pp. 458-459.

¹⁷ *Ivi*, pp. 510-511.

«azzurra fluidità» che sente scorrere all'interno di se, sui muscoli trasfigurati «come i fili dell'acqua / turgidi contra le selci»¹⁸. Nasce, in questo modo, una precipua urgenza metamorfica: la capacità di «perdere il limite umano», in un delirio espansionistico che si inebria nell'accoglimento degli aspetti diversi del panico.

Eppure gli esiti della trasformazione non possono invischiarsi nell'improvviso smemoramento del singolo, che si appaga con la conoscenza fisica della nuova forma.

Ed anche in questo caso la sensibilità medievale soccorre, nel garantire un transito verso ulteriori possibilità di indagine.

Il “trasumanar”, di derivazione propriamente paradisiaca, è difatti un reagente notevole, utile a rendere fruibile l'ipotesi di un passaggio dallo stato di riconoscimento e di identità nell'organismo naturale alla descrizione analogica della scoperta di nuove attitudini recettive che la metamorfosi — fisica o psichica che sia — può dischiudere. Lo smaterializzarsi corporeo di cui partecipa Dante nella sua salita alle sfere celesti si scopre in qualità di esperienza inalienabile per garantire l'ascensione verticale, come «folgore, fuggendo il proprio sito»; e viene preparato secondo un omaggio all'arte proteica di Ovidio, in un ricordo del mito di Glauco¹⁹. Sulla falsa riga delle *Metamorfosi* infatti, si iscrive la figurazione dell'attimo sublimante, vissuto in una magica corrispondenza oculare con l'«aspetto» di Beatrice. Lo smarrimento dell'essere umano che sente crescere nel petto il «disio» per «la novità del suono e 'l grande lume» è in chiaro rapporto di dipendenza con la vicenda emotiva sperimentata dal pescatore della Boezia, «nel gustar de l'erba» sul lido sabbioso: «Vix bene combiberant ignotos guttura sucos, / cum subito trepidare intus praecordia sensi, / alteriusque rapi

¹⁸ *Ivi*, pp. 71-73.

¹⁹ Dante, *Par.*, I, 64-95.

naturae lectus amore»²⁰. Ma Dante riesce a procedere più oltre nel tentativo di “significar per verba” la fisionomia psichica della folgorazione; e cerca di comunicare la meraviglia luminosa del «cielo acceso», ricorrendo ancora una volta a quello stesso immaginismo equoreo che nella terza cantica tende ad evocare di frequente lo splendore dell’espandersi della luce nelle sfere supreme, regolato da quella *divina voluntas* che, non a caso, Piccarda definisce come «mare al qual tutto si move/ cio ?ch’ella cria e che natura face»²¹. La poesia paradisiaca si rivela in tal senso come un esempio di analisi protratta del mistero del trasumar che apre alla vista dello spirito gli scorci di una cosmologia inusitata, la cui omogenea molteplicità è tutta definita secondo parametri fluidi che focalizzano le epifanie dell’Eterno in gioia sonora o in incanti di luce. E il mistero del destino di Glauco si approfondisce, quindi, oltre la soglia del visibile, nei labirinti dischiusi dalla novità dello psichi-smo che irrompe.

Anche il *Didrambo II* di *Alcyone*²², nella metamorfosi antropica, segue a suo modo il *tòpos* ovidiano, ma solo nello spunto generale che dà impulso all’affabulazione.

L’interesse di D’Annunzio converge piuttosto — come si riscontra analogamente nel *Canto VIII* di *Maia*²³ — sull’entusiasmo primitivo del mostro marino nel suo contatto immediato con le diverse correnti dei fiumi che si intersecano, molteplici, nella massa omnicomprensiva del mare: «Cento e cento passarono passarono/ sul mio capo.

La fluida vita dell’orbe mi fluì sugli òmeri».

Ma, al di là di tutto questo, il magistero dannunziano evidenzia già il potere di trasfigurazione mentale, insito nel dinamismo del processo favoloso. L’esperienza metamorfica

²⁰ Ovidio, *op.cit.*, XIII, 944-946.

²¹ Dante, *Par.*, III, 86-87.

²² G. D’Annunzio, *op.cit.*, pp. 503-507.

²³ *Ivi.* pp. 71-73.

garantisce contatti panici sempre più inediti: conduce l'uomo verso la realtà animale vegetale o minerale; eppure, la magia dell'evento non si esaurisce più nella stasi immemore della *theriotes*. Il panico può trasmettere messaggi, inaugurando l'ipotesi di una «semiotica naturalistica» nuova; l'uomo si concede di osservare e di comunicare la fenomenologia della sua specifica affettività, proiettando all'esterno i “dati immediati” dell'imbestiamento della coscienza. Il poeta, così, diventa «memore (...) della metamorfosi» e la sua psiche spronata dai tramiti mnestici, «s'inazzurra ed èstua», si riversa nella fluidità del mare, «si fa pelago» e avverte la propria dissipazione ossea, registrando tutto questo non più con occhi umani, ma con uno sguardo di bestia: «Nascevami/ dall'imo cor l'immagine / d'un'onda ismisurata e per le pàlpebre / mi si svelava il cerulo / splendor del sangue novo».

La mutazione del corpo si esplica quindi in un itinerario poliedrico che non può più cristallizzarsi nel silenzio della forma degradata, arricchendosi al contrario dei nuovi impulsi indotti dalla realtà del momento trasfigurante.

Metamorfosi, quindi, come amplificazione della recettività canonica a vantaggio di un' “intelligenza carnale” ingenua che apre ai sensi nuovi orizzonti, nuove possibilità di sperimentazione.

In questo modo il personaggio poetico dannunziano si “metamorfizza”; e altrove — come in una delle sublimazioni proposte da *Laus vitae*²⁴ — può assurgere fino all'etere, come lo stesso Dante, l'uomo purificato dalle acque del giardino edenico; anche se in questa circostanza il processo si arresta per sua natura ad una conoscenza fisica degli spazi sideri in cui i moti biologici dell'essere vivo, nell'empito del vortice ascensionale, si confondono con la «rapidità dei lampi», formando una «forma concorde». Nel viluppo delle membra

²⁴ *Ivi*. pp. 23-30.

dilatate si spande quindi il sentimento di una «bellezza indicibile» e l'individuo "amplificato" rinnega il proprio assolutismo autosufficiente, mentre il palpitare del suo cuore si integra con i massimi ritmi della terra e del cielo²⁵.

Altra zona suggestiva dell'arte visionaria di Dante che si riconnette al motivo dell'amplificazione indotta dallo smaterializzarsi della corporeità, si può identificare in quegli stati appercettivi in cui si manifesta in «Forma» plurima il «convento de le bianche stole», nel quale traluce la «milizia santa/ che nel suo sangue Cristo fece sposa»²⁶. Insostenibile è lo splendore dell'Empireo; ma il collegio dei beati, riuniti intorno alla presenza della Vergine, può mostrarsi a Dante secondo una successione di immagini indipendenti, che si intersecano in un rapido movimento, ancora una volta secondo lo scandirsi di analogie liquide. Nel vortice di un chiarore abbagliante, la magnificenza dell'ultima regione celeste si concretizza agli occhi del mortale «in forma di rivera» che inserendosi in un quadro surreale di primavera paradisiaca, può arricchirsi delle notazioni più minuziose di quelle «faville vive» che si immettono nei fiori di rubino, come insetti in cerca del nettare. Il cambiamento di scena avviene quando il poeta si avvicina alle acque splendenti per inebriarsi di odori e di luce, abbandonandosi al «miro gurge»; è qui, infatti, che la fluidità orizzontale si commuta in

²⁵ Analoghe metamorfosi amplificanti si verificano anche in *Intermezzo* e, in particolare in quella terza parte di *Venere d'acqua dolce* in cui il canto muliebre favorisce la dilatazione dell'uomo che assimila — senza essere in grado di decodificarlo — un inprovviso benessere (... Un altro senso / qualcosa di raggiante e di leggero, / si diffondea ne le mie vene...) tale da collegarlo all' "anima infinita / de la Terra a le fonti del la Vita". Anche in apertura della ballata di tredicesima di *Isotta nel bosco* ne *L'Isotteo* — la dissipazione connessa al senso della liquidità prepara il riconoscimento del divino nell'uomo e l'immagine dell'atto del bere evoca possibili amplificazioni: "parvemi ber in coppa iacintea il sangue di una dea, / che a 'l core mi fluì letificando!" (G. D'Annunzio *op. cit.* vol. I, pp. 272-279, 419).

²⁶ Dante, *Par.*, XXX, 46-132.

un'immagine rotonda di quella che sarà poi identificata come la figura mobile della «candida rosa», sui cui spalti trasvolano di continuo le intelligenze celesti. Con maggiore evidenza che in altri luoghi, in questo caso l'artista indugia colpito di fronte ai virtuosismi immaginativi del suo pensiero sublimato, capace di comprendere in sé l'immensità assoluta — per altezza ed estensione — del mistico fiore («Là vista mia ne l'ampio e ne l'altezza/ non si smarriva, ma tutto prendeva/ il quanto e il quale di quella allegrezza).

Le dilatazioni che si preparano per l'essere trasumanato possono qui organizzarsi in forma ancor più grandiosa che altrove, in questi settori rarefatti in cui la liquidità introiettata oralmente nel giardino edenico, trasmutandosi in fluido di *radianze* teologica, si fa spazio nel profondo dell'anima in virtù di tramiti visivi²⁷.

Ancora in altri “segmenti fluviali” di *Alcyone* si può riscontrare come il metamorfismo dannunziano proceda anch'esso dall'analisi delle dilatate possibilità percettive alla realtà amplificante dell'evento prodigioso. Ed è con *Bocca d'Arno* che si perfeziona in maniera sensibile l'opera di sondaggio dei mutamenti affettivi indotti dalla trasformazione dell'essere umano in “cosa-altra-da-sé”²⁸.

L'accento del poeta, in questo caso, non si sofferma sulla metamorfosi esteriore della compagna in fiume; evita nel modo più assoluto di rimanere coinvolto tra le insidie di un fondale di classica memoria che richiami le sorti di Arethusa e di Cyane; e procede dunque direttamente verso la magia dell'estasi psichica che segna qui l'esperienza femminile. La donna così, partecipe della dissipazione fluttuante, cala

²⁷ Sulla mobilità visiva della “candida rosa” e intorno al magistero immaginifico di Dante nel *Canto XXX* del *Paradiso*, si può vedere, fra l'altro, C. Varese, *La candida rosa*, in Pascoli *politico. Tasso e altri saggi*, Milano 1961, pp. 153-155.

²⁸ G. D'Annunzio. *op.cit.*, vol. II, pp. 460-462.

immemore in una atmosfera favolosa («a' tuoi occhi prodigi/ sorgon dall'acque») in cui si compie il miracolo della “percezione multipla simultanea” del fenomenico, accolto dal pensiero “imbestiato” in una globalità visiva che invalida le leggi diacroniche della sensibilità razionale: «Grandi calici sorgono dall'acque, / di non so qual leggiere oro intessuti. / Le nubi i monti i boschi i lidi l'acque/ trasparire per le corolle immani/ Vedii, lontani e vani». Come nel passo della terza cantica. così anche qui, all'immagine dell' «onda libera», segue quella delle «corolle immani» sorte dalle acque e delle «farfalle d'oro» che, volteggiando sulla superficie liquida scoprono «con meraviglia i fiori grandi e strani».

L'esperienza dantesca del “trasumanar”, come si è visto, porta a ridurre e trasfigurare la natura poliedrica dell'affettività dando che gli scorci paradisiaci — con le loro dolcezze i loro suoni, i loro odori — siano restituiti alla mente dell'uomo secondo veicoli unicamente visivi.

Sulla stessa linea, anche d'Annunzio cerca di sondare la possibilità di unire ai caratteri simultanei della percezione multipla anche il mistero dello spostamento dell'affettività diversificata su base quinaria verso una “unità polivante”. Ed è proprio l'uso dell'avverbio «mentre» (58) preposto alla voce verbale «fiuti», rileva la golare peculiarità di *Bocca d'Arno*, che può consentire l'assorbimento di meri dati olfattivi nella zona polimorfica della “visione globale”. Procedendo nell'analisi dell' “imbestiamento” D'Annunzio inaugura quindi, in questa lirica, quel processo di approfondimento dei risultati proposti dal metamorfismo amplificante che soprattutto in altri squarci alcyonici, come quello de *La pioggia nel pineto* e di *Meriggio*, toccherà i livelli più sofisticati entro le coordinate peculiari dello sperimentalismo panico. E saranno proprio questi ultimi segmenti poetici che, nel verificare al massimo grado le possibilità immaginifiche descrivendo le sensazioni più fantastiche ormai separate da ogni controllo

percettivo di ordine razionale, dimostreranno con maggior evidenza i caratteri specifici dei loro “intensità” in una sfera tutta “uditiva” o in quella più propriamente “tattile”²⁹.

3. Il motivo della “contaminazione umano-vegetale”

Anche certe suggestioni figurali della prima cantica della *Divina Commedia* dantesca contribuiscono in maniera non indifferente a chiarire diversi mutamenti di prospettiva che D'Annunzio adotta di fronte al modello rigoroso della trasformazione classica. Se il paradisiaco «trasumanar» illumina — nel suo superamento del dato realistico di superficie — alcune sfumature più sottili della moderna *ars mutationis*, inerenti al dilatarsi delle capacità proprie dello spirito umano nell'attimo in cui il corpo si muta; gli sconvolgimenti della materia tipici delle atmosfere infernali si rivelano utili piuttosto per stabilire in D'Annunzio l'evidenza di un influsso dantesco anche per quanto concerne lo spazio doloroso della disperazione infernale.

Due sono i luoghi specifici dell'*Inferno* in cui vengono analizzate trasformazioni umane: il canto XIII e il canto XXV. In entrambi si delinea a forti tinte quel sentimento oscuro che coinvolge l'artista del Medioevo, stupito di fronte all'evidente instabilità della materia fisica: segno esplicito della disarmonia carnale nella sua condizione di *stéresis* o *privatio*³⁰. Le deformi bizzarrie di cui è preda il paesaggio ctonio della prima cantica rispondono infatti ad un preciso allegorismo etico, con l'intento didascalico di richiamare alla mente l'impressione irredimibile della caduta che aleggia su

²⁹ Anche per quanto concerne il problema della *reductio* ad opera di un *primum* sensorio onnicomprensivo, rinvio al mio saggio — *La metamorfosi nella lirica dannunziana* —.

³⁰ L. Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, trad. ital. in G. Getto, *Lecture dantesche*, vol. I, Firenze 1964, pp. 230-235.

tutti i gironi. In questo senso la metamorfosi dell'uomo in pianta — così come quella serpentina — allude con chiarezza ad una distorsione delle leggi della vita da parte delle anime dannate che si riversa nella pena eterna inflitta dalla giustizia di Dio³¹.

Tali metamorfosi, hanno quindi valore per Dante in virtù delle loro corrispondenze con la colpa specifica che il diavolo è costretto a scontare per l'eternità. Il figurativismo tutto esteriore del mondo classico — ancora, a prima vista, presente nella rievocazione del notaio suicida («Cade in la selva, e non l'è parte scelta; / ma la dove fortuna la balestra, / quivi germoglia come gran di spelta. / Surge in vermena e in pianta silvestra»)³² — viene in genere trascurato dal poeta che si interessa al mistero di quella “zona mediana” in cui si incontrano i poli opposti dell'umanità e della bestialità più totale. Il bosco «che da nessun sentiero era segnato», ad esempio, prelude già efficacemente alla presentazione del personaggio protago-nista e, soprattutto, sintetizza ciò che Dante cerca di evocare in senso metamorfico. Come ben sottolinea Leo Spitzer l'autore «vuoi mostrarci che questa foresta è una foresta ‘malvagia’³³; e, stilisticamente ottiene tutto ciò tramite il «modulo negativo», adottato all'inizio del canto, che introduce proprio quell'angoscia della *stéresis* su cui già abbiamo avuto modo di riflettere.

³¹ E. Auerbach, *Sulla rappresentazione figurale nel medioevo*, in *Studi su Dante*, Milano 1985, 1963, pp. 214-266: “In questo modo ogni accadimento terreno non è visto come una realtà definitiva, autosufficiente, e neppure come anello di una catena evolutiva in cui da un fatto o dalla concorrenza di più fatti scaturiscono fatti sempre nuovi, ma viene considerato innanzi tutto nell'immediato nesso verticale con un ordinamento divino di cui esso fa parte e che in un tempo futuro sarà anch'esso un accadimento reale; e così il fatto terreno è profezia o “figura” di una parte della realtà immediatamente e completamente divina che si attuerà in futuro” (p. 223).

³² Dante, *Inf.*, XIII, 97-102.

³³ L. Spitzer, *op.cit.*, p. 234.

Nella sua globalità il canto dei suicidi «è cosparso tutto quanto di simbolismo fonico» e mira a rendere «linguisticamente, onomatopeicamente, le idee di tortura, di scissione, di sdoppiamento»³⁴, ma quello che colpisce di più sono i caratteri abnormi della natura arborea che indicano di continuo come quest'ultima rifletta precise deformazioni sostanziali che ne mortificano i canonici tratti pertinenti. Subito si insinua il sospetto che il panico caratteristico del terzo girone sia sotto il segno di una latente *contaminatio* antropomorfa: il «color fosco» delle fronde infatti riporta al cromatismo sanguigno, i lamenti che echeggiano da ogni lato sembrano preludere a parole d'uomo, e anche gli animali simbolici — le «brutte Arpie»che quivi fanno «lor nidli», volteggiando nelle tenebre — evocano con la loro presenza l'assurdità dell'amalgama umano-vegetale.

Gli «stecchi con toscò», inoltre, assieme ai rami «nodosi e 'nvolti», emblematizzano il senso di una ribellione impotente dell'essere che anela al ripristino della propria univocità, respingendo con orrore lo spettro della natura “altra” condannata a possederlo ad infettarlo.

In questa alternanza ossessiva di spinte e contro-spinte si situa la condizione metamorfica di Pier delle Vigne: condizione limite di “straniero” costretto ad occupare una forma che in termini di ordine razionale non dovrebbe competergli. Ed è a questo punto che la presenza del dannato suicida si manifesta al cospetto di Dante come pellegrino e ultramondano, tramite quel «soffio [...] forte» che in breve si converte in «parole e sangue». La suggestione poetica cerca di mantenersi quindi ad un livello “intermedio”, propriamente “umano-bestiale”; e recupera il suo scopo proprio in questa tendenza allucinante ad evidenziare tutta l' “impossibilità”, ma anche la dolorosa “realtà” dell'insieme misto.

³⁴ *Ivi*, p. 232.

Il peso della “contaminazione” che in Dante assume sempre tratti angosciosi può trovare soluzione nel gioco di interscambi tipico del panismo dannunziano in cui, all’orrore del caos tra le classi biologiche, si sostituisce la gioia del ripristino di un *unicum* armonioso umano e naturale un *unicum* panico in cui il soggetto-uomo acquista infinite, “divine” possibilità di conoscenza dell’essere. Di un essere che si dà nella carne e che in essa — unicamente, infinitamente — manifesta tutte le sue “maschere”, le sue illimitate identità. Già all’altezza di *Canto novo* si verifica questa tendenza palese al superamento di schermi metamorfici troppo definiti e rigorosi (“passaggio preciso dall’una all’altra forma”) a vantaggio di un dinamismo sfumato che evidenzia tutta l’ “ambiguità” della fusione. La bella driade la «cara al Menalio» riceve l’invito a liberarsi «dal cortice», ma il proprio apparire conserva tuttavia i segni della primitiva natura: la sua carne richiama così la dolcezza di un «fresco rivo» e anche la «pura bocca» è in grado di trasmettere «il respiro de la foresta immensa»³⁵. In altre sezioni della stessa raccolta, la presenza femminile determina con il suo afflato fecondatore continue trasfigurazioni di quell’ambiente silvestre in cui ella tenta con la corsa di sfuggire alle lusinghe dell’uomo³⁶. La foresta malvagia del settimo girone infernale diventa infatti l’*hortus deliciarum*, dai cui rami troncati sprizzano il “profumo inebriante” e i “possenti aromi”, mischiati a stille di sangue che evidenziano l’entità della fusione avvenuta tra il personaggio e l’ambiente, non più luoghi antitetici sotto gli influssi onnicomprensivi che si sviluppano dalla selva («né io so per l’ebbrezza, quale più odori, se il sangue o la linfa, l’umano spirito o l’arboreo»). L’ulteriore fase biologica della donna trasfigurata in «fiamma sonora», sviluppa ormai in modo

³⁵ G. D’Annunzio, *op.cit.*, vol. I, pp. 146-147.

³⁶ *Ivi*, pp. 149-150.

definitivo l'idea dei "contatti multipli" nei confronti del cosmo naturale, intesi come una singolare soluzione per gli organismi pensanti, nella loro abiura dell'univocità logica a vantaggio di un "compenetrarsi genetico plurimo fra organismi diversi", verso un miraggio favoloso di positive animalizzazioni, in un ideale ed appagante abbandono della razionale eccellenza olimpica in un fermento diosiniaco, in un *regressus ad bestias*.

Nell'estasi di un "polimorfismo" appagante trova così virtuale collocazione l'*ekpyrosis* dei consiglieri di frode, che nell'ottava bolgia scontano proprio avvolti di fiamme la colpa dell'ingegno distorto³⁷.

4. *Le metamorfosi dei serpenti: fobia della medietas e "fusione inter-sostanziale"*

Nel cerchio dei fraudolenti, appunto Dante si figura quelle famose trasformazioni della settima zavorra — destinate a suggestionare singolarmente l'immaginismo dannunziano — che ci consentono di approfondire ancora il problema della *medietas* metamorfica, caratteristica del dramma del dannato nella sua rinuncia alla "forma" terrena. La «fiamma antica» di Ulisse, ad esempio, mantiene in sé un debole riflesso della primitiva natura nel suo «crollarsi mormorando» e nell'«espressività» delle oscillazioni sinuose «come fosse la lingua che parlasse»³⁸, ma per D'Annunzio sono state certamente più influenti quelle atmosfere di allucinazione che avvolgono le anime dei ladri in un'aura di alta magia³⁹, e che incutono nel

³⁷ Dante, *Inf.*, XXVI.

³⁸ *Ivi*, vv. 85-90.

³⁹ A. Momigliano, *La metamorfosi dei ladri*, In "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (XLVIII) 1916: "Il misterioso stupore, che sembra nascere soltanto dall'evidenza della pittura, ha un'origine più alta: noi sentiamo nelle

silenzio spettrale il senso di un orrore profondo davanti alle eterne dissoluzioni della carne. La prima metamorfosi che ci colpisce nel canto XXV puntualizza ancora il concetto “sincretico” della fusione fra estremi antitetici che non si risolve in una forma definita arrestandosi su un terreno intermedio che riflette tutta la sostanza sovversiva della colpa manifestata dal processo degli interseambi aberranti. Per l’uomo che tenta di sconvolgere gli ordinamenti basilari che informano di sé le strutture del consorzio umano nell’ambito della città terrena, l’etica ferrea dell’ordinamento infernale sceglie un supplizio atroce che emblemizza l’inconcepibile trasgressione al *lògos* divino.

L’anima si trova assalita dai serpenti — simbolo della colpa antica — ed è costretta a scontare il suo errore primario facendosi a sua volta “figura” del crimine perpetrato in vita. La metamorfosi, come nel canto dei suicidi, riflette anche qui l’angoscia della drammatica rottura degli schemi che segnano netti limiti di demarcazione fra le classi, in un delirio ambiguo in cui né l’uomo né la bestia possono più partecipare di distinte nature biologiche. Dagli esiti delle trasformazioni si comprende come nell’universo paradigmatico della bolgia non sussistano due categorie autonome, quella umana antropica e quella serpentina; l’unico vero protagonista è l’ “uomo-bestia”⁴⁰ che individua nell’atrocità di Vanni Fucci, il suo corifeo più espressivo («Vita bestial mi piacque e non umana»)⁴¹. Il rettile infatti, non è altro che un’ipostasi decaduta dell’uomo e può rispondere così al nome di Cianfa Donati o di Francesco

trasformazioni l’operosa volontà di Dio; e perciò vediamo, sì, in esse anche un effetto di magia, ma di magia divina”.

⁴⁰ A questo proposito Bruno Maier riflette sulla “voluttà dell’imbestiamento” tipica di Vanni Fucci — come degli altri personaggi della “settima zavorra” — valutando anche la portata simbolica della “figura” serpentina (B. Maier, *Il canto XXIV dell’Inferno*, Firenze 1962).

⁴¹ Dante, *Inf.*, XXIV, 122-151.

Cavalcanti; eppure, anche nell'anima del peccatore, configurato secondo moduli antropomorfici (Agnolo Brunelleschi e Buoso Donati) si annida il fluido malsano della rapacità ferina, capace di ricondurlo agli orrori della forma strisciante.

L'ossessione della *madietas*, quindi, domina nel silenzio della scena, su quella «meraviglia disanimata» che — come sottolinea Mario Sansone — riporta alla condizione perduta dello spirito e avvolge in particolare il primo dei due mutamenti trasfiguranti. In questo caso «l'immagine perversa» allude ad una duplicità impossibile; si perde definitivamente «ogne primaio aspetto» nella fisionomia alogica di «due figure miste/ in una faccia, ov'eran due perduti», e l'allucinazione dell'evento resta come fulminata, mentre si costituisce l'amalgama indefinito, costretto a vagare con quella lentezza meccanica che accoglie in un solo quadro tutta la solitaria pesantezza della carne.

I risultati che abbiamo verificato in *Canto novo*, a proposito del fascino inerente alle forme ambigue, trovano conferma definitiva nei settori alcyonici dove la presenza della ninfa continua a sollecitare interesse per la duplicità degli attributi. Le due evocazioni di Dafne e Versilia si incontrano così in quell'incerta “zona polimorfica” cui pervengono da estremi “panico-antropici” apparentemente inconciliabili. E, in tutto ciò, la prima interessa D'Annunzio proprio nel suo “farsi pianta” che ne arricchisce l'essenza biologica di un “plus-valore” naturale, mentre si copre di quel «pallor verde» che offre impulso alla lenta trasfigurazione, durante la quale le mani si disperdono in foglie, la bocca geme «parole e lacrime odorate», le palpebre tremano come le fronde, mentre gli occhi piangono «umor silvestro»⁴².

⁴² M. Sansone, *Il canto delle trasformazioni*, in *Inferno. Letture degli anni 1973-76*, a cura della Casa di Dante in Roma, Roma 1977.

La «ninfa boschereccia», analogamente, nella sua ipostrofe *ex abrauto* all'uomo «occhicèrulo» svela in che modo l'eterno femminile assurga in lei ad un emblema sincretico della natura tutta che la sua tipologia “umana” accoglie nello scandirsi del parossismo analogico («Lingua»/ «foglia»; «scaglia»/ «palpebra»; «chiome violette»/ «prugne»; «denti»/ «pinocchi»)⁴³.

Sulla stessa linea dell'intuizione dannunziana dell'at-mometamorfico come “centro” di misteriose corrispondenze magiche scoperte tra la fisiologia del singolo e il panico circostante, si inserisce invece più spiccatamente il secondo fenomeno trasfigurante del canto XXV nel suo esplicitarsi come “metamorfosi doppia”⁴⁴). Qui la *contaminatio* della specie umana con la *theruòtes* non si articola per fusione derivata dal contatto dei corpi — come nel primo caso — al contrario, sembra che un mutuo legame di interscambi si possa instaurare tra i due organismi in virtù di quel fluido caliginoso che suggerisce ancora una volta, nell'ottica dantesca, la “comunione inter-sostanziale” fra gli esseri perduti della settima zavorra («l'un per la piaga e l'altro per la bocca/ fummavan forte, e 'I fummo si scontrava»)⁴⁵.

Il *jeu de correspondances* su cui si sviluppano certi segmenti de *Il Fanciullo* o di *Meriggio* sembra così trovare un referente anche in quest'aspetto dell'*ars metationis* di Dante, sempre più separata e distinta dal realismo orrido di Lucano e dal pittoricismo evanescente delle *Metamorfosi* di Ovidio.

In *Alcyone* infatti un aspetto peculiare del mutamento delle forme è singolarmente costituito da quella serie iterata di *liaisons*, di cui è arricchito il rapporto “uomo-natura”, e che, non a caso, possono effettuarsi su tramite impalpabili, come se la stessa atmosfera del luogo stabilisse dei precisi itinerari

⁴³ Dante, *Inf.*, XXV, 49-78.

⁴⁴ G. D'Annunzio, *op. cit.*, vol. II, pp. 514-520.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 548-551.

invisibili per gli incontri fra gli attributi di soggetti diversi. Così nella figura efebica del «Figlio della Cicala e dell'Olivo» — anch'essa come Dafne e Versilia, sintesi emblematica dell' «immensa plenitudine vivente» — convergono qualità proprie di zone biologiche multiformi che rendono possibile lo stabilirsi di molteplici simmetrie tra i moti del “macrocosmo panico” e del “microcosmo antropico”⁴⁶.

La spiga matura si inclina sotto il suo peso e par congiungersi alla massa del monte, come le labbra del dio alle «dolci canne» del flauto magico, la cui fluida melodia può essere bevuta dai serpenti lacustri che rispondono con gioia ai richiami modulati, facendo vibrare le loro «bifide lingue», «come trema il capelvenere», non a caso anch'esso (il “capelvenere”) tratto pertinente specifico del giovane nume silvano («fecesi chioma sulla tua cervice/ il crespo capelvenere»). In un identico modo lo schema corresponsivo si assolutizza in *Meriggio*, attorno al mistero dell'ormai definitiva “identità uomo-panico”; e sotto gli «inerti/ cumuli di vapore», in quel silenzio fatato analogo all'aura sospesa dell'incubo infernale, si evolve il magico disintegrarsi della natura tutta, alla ricerca di sempre nuove e “polimorfiche” possibilità di aggre-gazione⁴⁷. Al limite del riconoscimento dell'uomo nella globalità panteistica, comunque, anche D'Annunzio si trova a scontrarsi con il peso del negativo, con l'immagine inquietante, ma necessaria, della morte apparsa alla sensibilità tattile come volto “altro” di Pan costretto a divorare se stesso nell' “eterno ritorno” stagionale di cadute e resurrezioni. L'estasi della gioia solare si infetta, attraversando i tratti paludosi della *Terza Laude* in cui la “mistica sensoria” del poeta riconosce nella materia l'ineluttabile fato

⁴⁶ Romagnoli, voce *Ladro, ladrone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78.

⁴⁷ Dante, *Inf.*, XXV, 79-138.

di decomposizione. Così il «silenzio di morte divina» che indica ad Undulna il trapasso dell'estate⁴⁸, l'immobilità della pietra e l' «ombra infinita» che accolgono «il grido del paone»⁴⁹, assieme a quei «correlativi oggettivi» magmatici della belletta in cui «il sol d'agosto cuoce» l'afa «dolcigna» della marcescenza⁵⁰ sono quindi tutti dei segni espliciti di un crollo inalienabile che la massa fisica si prepara a scontare, dopo aver vissuto nel sole la sua pienezza appagata. Nelle *nuances* malinconiche o angosciose di simili spazi lirici, D'Annunzio — al pari di Dante — invalida gli schema-tismi sicuri e rigorosi dell'*ars mutationis* greco-latina, liquidando il lucido descrittivismo esteriore e razionale, in un passaggio obbligato dall' «esterno» all' «interno» del mistero connesso al fenomeno prodigioso.

Il suo itinerario, comunque, si sviluppa secondo una dinamica opposta a quella dell'intuizione simbolica medievale, che dal sublimarsi del paradisiaco «trasumanar» si rivolge ai segni di una paura tellurica colta in quella stessa sostanza fisica poliedrica tesa a rivelare all'*hommime sauvage* il dolore primigeinico del suo disintegrarsi nell'attesa di genesi future.

Nel «simbolismo corporeo» dell'artista moderno, l'analisi del fenomenico e delle affezioni sensibili indotte da esso si protrae come uno specifico sondaggio *in re* che procede senza incertezze attraverso «paradisi percettivi», rimanendo poi pietrificato in un gelo che non ha più speranza di sole, nella zona caotica in cui gli aggregati si isteriliscono, sfaldandosi dopo aver attinto la massima fertilità.

L'evidenza della terra contaminata, che già *Alcyone* lascia trasparire nei cromatismi foschi e nell' «odor letale» dell'

⁴⁸ G. D'Annunzio, *op. cit.*, pp. 416-426.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 484-487.

⁵⁰ *Ivi*, p. 607.

«acqua torpente»⁵¹, scoprirà quindi tutto il peso della sua inerzia nell'ultimo tempo dell'arte diannunziana, in quelle tenebre percorse da luminismi allucinati, dove la massa corporea non può sfrangiarsi ad alcuna *ratio ultra rem*.

Così nel *Notturmo* la discesa al magma non subisce più dissimulazioni dietro gli arabeschi sonori della favola estiva; e il poeta sperimenta su di se lo stesso sgomento delle anime perse della prima cantica dantesca⁵²: il piacere degli interseambi prodigiosi fra gli esseri si commuta qui in «orrore delle trasformazioni»⁵³, registrato dall'artista «come all'inizio del dissolvimento» «pieno di sostanze che si disgregano e di succhi che fermentano»⁵⁴. La «Casa rossa», dove si consumano i rituali di D'Annunzio come “veggente” impazzito e le sue ultime metamorfosi accoglie gli incubi indotti da quella cognizione disillusa del male che apre nuovi

⁵¹ *Ivi*, p. 573.

⁵² *Ivi*, p. 565.

⁵³ Il fascino orribile della massa informe e fangosa è tipico anche di alcuni luoghi prosastici che precedono di diversi anni l'“esplorazione d'ombra” del *Notturmo*. Ne *Il Fuoco*, ad esempio, sintomi di putrescenza latente si addensano intorno a certi inquietanti scorci veneziani: “Io non conosco palude capace di provocare in polsi umani una febbre più violenta di quella che sentimmo talvolta venire verso di noi all'improvviso dall'ombra di un canale taciturno”, (G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II, Milano 1978, 1942¹, p. 620). Interessante, in tal senso, è anche un passo del *Forse che sì forse che no*, in cui viene descritta l'escursione di Paolo e Vana intorno alla palude sulfurea delle Moie: “Giravano per la lorda pozza. L'acqua simile a un broda bigia viscosa untuosa bolliva levando bolle simili a vesciche involute di belletta, che a ogni scoppio schizzavano falde di fango contro le righe tinte di giallo e di sanguigno. Bolliva e soffiava come se per entro vi salisse l'ansito e il gorgoglio dei dannati fitti nel limo, come se nel fondo s'agitasse la mischia perpetua degli iracondi. Di tratto in tratto una bolla si rigonfiava smisuratamente, con la violenza di una scaturigine: pareva fosse per rompersi e per iscagliare tra spruzzi e schiuma un groppo di genti fangose che a brano a brano si troncassero e dilacerassero. Un getto di vapore con un sibilo assordante vinceva ogni altro strepito. Il fetore del solfo riempiva la vasta nebbia estuante” (*ivi*, p. 1086). Sul figurativismo tipicamente “infernale” caratteristico di questo romanzo, si veda: L. Scorrano, *op.cit.*, p.50.

⁵⁴ G. D'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta, ecc.*, vol. I, Milano 1958, 1947¹, p. 250.

squarci agli abissi della mente umana. L'estremo sviluppo della prospettiva metamorfica dantesca nell'assolutismo di una gnoseologia sensoria dell'essere conduce quindi D'Annunzio a valutare l'importanza del dolore, inteso come archetipo primario, ipostasi speculare della corruttibilità della materia, scorgendo i tratti inquietanti del dissolvimento e del "mostruoso" proprio nella trasparenza dei segni più appaganti che il culto della trasformazione aveva dischiuso⁵⁵.

In un simile itinerario capovolto, dalla solarità al sentimento di una fisicità apocalittica, le «bolle d'aria» dei *Madrigali dell'estate*⁵⁶ si fanno presaghe della carnalità inerte, sfadata dai flutti limacciosi dello Stige.

⁵⁵ *Ivi*, p. 277.

⁵⁶ Pure Salvatore Comès rileva come l'opera dantesca si presti a sollecitare la fantasia di D'Annunzio, in quelle zone specifiche in cui riesce e suggerisce le ossessioni indotte dalla fisicità opprimente, imprigionata nei vicoli sensoriali (S. Comès, *op.cit.*, pp. 92, 102).

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.