

VIRGINIA BERNARDIS

L'idillio nel Trionfo della morte di Gabriele D'Annunzio: la narrazione di un cronotopo emotivo

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VIRGINIA BERNARDIS

L'idillio nel Trionfo della morte di Gabriele D'Annunzio: la narrazione di un cronotopo emotivo

Il saggio indaga la presenza dell'idillio nel Trionfo della morte di Gabriele D'Annunzio (1894). Tra le scritture e riscritture del genere delineato da Bachtin, il testo dannunziano offre infatti interessanti spunti di riflessione: in particolare, le pagine dedicate ai cantucci degli amanti Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio sembrano riproporre delle versioni di un cronotopo emotivo che, sospeso tra le illusorie proiezioni del protagonista maschile, è destinato a infrangersi nello scontro con l'effimera temporaneità di una 'vita semplice' mai davvero raggiunta. Contestualmente alla rilettura di alcuni passi significativi, un'attenzione specifica verrà riservata alle forme narrative cui è affidata la rappresentazione di questo spazio, concreto (l'albergo albanense, l'Eremo di San Vito) e mentale a un tempo, in quanto percepito e vissuto attraverso la psiche del personaggio.

Secondo la nota dichiarativa programmatica contenuta nella dedica a Michetti, con il *Trionfo della morte* D'Annunzio intende presentare «la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano», allo scopo di costruire in Italia «la prosa narrativa e descrittiva moderna».¹ Si tratta di una prosa che utilizza le risorse della lingua al fine di rappresentare non solo «tutto il moderno mondo esteriore», ma anche «gli stati d'animo più complicati e rari».² Per comprendere la conformazione di questa scrittura risulta utile soffermarsi sulle modalità in cui vengono narrati alcuni momenti della relazione tra il protagonista, Giorgio Aurispa, e l'amante Ippolita Sanzio: il loro rapporto si sviluppa infatti in luoghi e atmosfere che costituiscono di volta in volta un rifugio autosufficiente, isolato dal mondo circostante e dedicato soltanto ai rituali del sentimento. Sono qui riconoscibili alcune peculiarità dell'idillio amoroso, una delle varianti del cronotopo di Bachtin, nel quale si verifica la «fusione dei connotati temporali e spaziali di un tutto dotato di senso».³ Come si cercherà di mostrare, rileggere tali spazi alla luce della categoria bachtiniana permette di coglierne non solo la componente naturale, ma anche quella psicologica: dal momento che gli stati mentali del protagonista e della donna giocano un ruolo essenziale all'interno del racconto, investendo nel profondo le dinamiche della narrazione eterodiegetica, è utile intercettare le manifestazioni psichiche che influenzano anche la scrittura del cronotopo.⁴

Cominciamo dal primo esempio. Nel quarto capitolo del Libro I i due amanti si recano ad Albano Laziale, una meta scelta sulla base di un criterio singolare: entrambi hanno già fantasticato su Orvieto, la destinazione alternativa, realizzando una sorta di idillio mentale nella cornice del sogno.

“Poiché nel sogno abbiamo già assaporata la miglior parte del piacere, provando sensazioni e sentimenti della più rara delicatezza, io penso che noi dobbiamo rinunciare all'esperimento della realtà. Non andremo a Orvieto”. E Giorgio scelse un altro luogo: Albano Laziale. Egli non conosceva Albano [...]. Ippolita era stata ad Albano nella sua infanzia, in casa di una zia

¹ G. D'ANNUNZIO, *A Francesco Paolo Michetti* (prefazione a *Trionfo della morte*), in Id., *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, vol. I, a cura di N. Lorenzini e A. Andreoli, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1988, 639, 640.

² Ivi, 641.

³ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1979, 231.

⁴ La sperimentazione dannunziana si colloca all'interno del vivo interesse nutrito in quegli anni per la sfera della psicopatologia, dalla quale l'autore ha tratto lessico e immagini. Il *Trionfo della morte* fa dunque parte di quei «testi che sullo scorcio dell'Ottocento calano le intuizioni della scienza all'interno dei generi soggettivamente connotati dell'autobiografia e del *Bildungsroman*», come osserva S. CONTARINI in *Stati della coscienza: D'Annunzio e il romanzo della personalità*, in *Noi maschere. Storie e paradigmi della personalità*, a cura di Barbara Chitussi e Giorgio Zanetti, Napoli, Edizioni Cronopio, 2021, p. 195. Per questo aspetto, cfr. anche M. MARINONI, *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.

che ora non viveva più. Egli dunque avrebbe trovato in quei luoghi il fascino dell'ignoto; Ippolita, un riflesso delle lontane memorie.⁵

Accanto alla componente onirica, che sostituisce a tutti gli effetti l'esperienza concreta, si affaccia il tema del ricordo, dell'infanzia della donna, che può essere intesa come «uno spazio-tempo della vita umana regolato da leggi sue proprie», racchiuso in un tempo «ancora unitario, non frammentato nella linearità dei fatti, ma piuttosto ripetitivo».⁶ Da questo punto di vista, quindi, anche le 'memorie lontane' di Ippolita danno vita a un idillio o, meglio, a una sua proiezione ideale nello spazio fisico di Albano. Come si vede, la dimensione interiore prevale su quella paesaggistica, poiché le coordinate appartengono alla sfera intima dei personaggi, ai loro sogni o ricordi.

Qualcosa di simile accade anche per l'albergo albanense, descritto così come viene immaginato durante un viaggio in treno da Ippolita, i cui pensieri sono in parte riportati attraverso il *quoted monologue*:⁷

Di nuovo, ella vide un albergo silenzioso, una stanza con suppellettili antiche, con un gran letto coperto d'un zanzariere bianco. – Ad Albano, in questo mese, non ci sarà quasi nessuno [...]. Come staremo bene, soli soli, in un albergo deserto! Ci prenderanno per due sposi novelli.⁸

L'idea del distacco dal resto del mondo, della felice adesione a una vita isolata e scandita dai ritmi del desiderio restituisce proprio l'interconnessione spazio-temporale del cronotopo. Per trovare una visione concreta ed estesa dell'albergo bisogna attendere il capitolo quinto, dove alla rappresentazione degli ambienti si unisce anche il riverbero emotivo da loro provocato in Ippolita.

Il vecchio albergo di Ludovico Togni, con quel suo lungo androne dalle pareti di stucco marmorizzate e con que' suoi pianerottoli dalle porte verdigne tutti illustrati di lapidi commemorative, ispirava subito un senso di pace quasi conventuale. Ogni suppellettile aveva un aspetto di familiare vecchiezza. I letti, le sedie, le poltrone [...] avevano forme d'altri tempi, cadute in disuso [...]. – Come mi piace di star qui! – diceva Ippolita, penetrata dal mite incanto delle cose [...]. – Non mi vorrei più muovere. Ella ripensò la defunta zia Giovanna, l'infanzia lontana. – La povera zia, mi ricordo, aveva una casa come questa [...]. Ella parlava piano, interrompendosi [...]; mentre dalla strada saliva un romore eguale e continuo che facevano certi selciatori battendo le selci. [...] Ella parlava piano, interrompendosi, guardando con occhi fissi e un poco dilatati il fuoco splendido che pareva quasi magnetizzarla, darle come un principio di torpore ipnotico; mentre dalla strada saliva il romore eguale e continuo che facevano i selciatori battendo le selci.⁹

Se fin da subito si avverte la presenza di uno sguardo situato che registra le caratteristiche esteriori dell'ambiente, nonché le impressioni da esso suscitate, poco dopo il punto focale si sofferma su Ippolita, assorta in un momento di raccoglimento. Osserviamo come la rievocazione di episodi passati attivata dall'aspetto familiare della casa venga accompagnata da una ritmicità basata sul modulo della ripetizione, che nella costruzione narrativa viene attivata tramite gli imperfetti e la riproposizione degli stessi sintagmi a breve distanza l'uno dall'altro («Ella parlava piano,

⁵ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, 667.

⁶ G. PETRUCCI, *Idillio e infanzia del "Varmo" di Nieve*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 1987, serie III, vol. 17, n. 1, 250. Sebbene il contesto sia differente, ci sembra che la riflessione ben si adatti anche al caso di D'Annunzio.

⁷⁷ Le nozioni narratologiche sono tratte da D. COHN, *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton UP, 1978.

⁸ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, 681.

⁹ Ivi, 684-686.

interrompendosi»; il «romore eguale e continuo» dei selciatori). Alla suggestione provocata dal luogo e all'effetto cadenzato del rumore si aggiunge l'immagine ammaliante del fuoco: nel complesso, gli elementi della reminiscenza si sovrappongono a quelli del momento presente, costituendo uno spazio-tempo ibrido e fortemente influenzato dalla soggettività di lei. Tuttavia, questa dimensione non è destinata a durare: di lì a poco, infatti, viene lacerata dall'intromissione di un tempo più tangibile, ossia l'imminente futuro, che si sottrae alla regolare ciclicità dell'idillio.

La vita semplice vissuta in quell'albergo apparve loro, nel momento che stava per finire, straordinariamente bella e desiderabile. L'intimità di quelle stanze modeste apparve loro più dolce e più profonda. I luoghi, per ove essi avevano portato le loro malinconie e le loro tenerezze, apparvero in una luce ideale. Ancora un frammento del loro amore e del loro essere cadeva nell'abisso del tempo, distrutto. Giorgio disse: – Anche questo è passato.¹⁰

Proprio la consapevolezza della fine provoca negli amanti l'idealizzazione dei giorni appena trascorsi, così come l'intensificazione delle emozioni vissute: il tempo cronologico, inammissibile nel perimetro idillico, irrompe invece nel cronotopo, rinvigorendone la memoria ma anche svelandone la natura effimera. L'unico modo per recuperarlo è dunque affidarsi ai ricordi, ravvivati da oggetti appartenenti a qualcosa che ormai è già passato.¹¹

Ippolita raccolse tutti i suoi fiori, già appassiti nei bicchieri [...]. Quei fiori potevano raccontare tutti gli idilli: - Oh la corsa folle giù per un pendio ripido del parco, su le foglie secche dove i piedi affondavano sino alla caviglia! Ella gridava e rideva, sentendosi pungere le gambe dalle ortiche verdi [...]; e allora Giorgio, precedendola, abbatteva col bastone le piante pungenti che ella poi calpestava incolume. [...] Ed ella dall'ombra umida guardava il campo esterno tutto coperto di mandorli e di peschi, rosei ed argentei, infinitamente delicati sul pallido indaco delle acque lacustri. - Ogni fiore, un'immagine.¹²

I fiori sono quindi oggetti-testimone che permettono di 'raccontare l'idillio'. È poi evidente che le espressioni successive, marcate da una punteggiatura emotiva, provengono dalla prospettiva di Ippolita: da lei si generano le immagini che si susseguono rapidamente man mano che rivisita il passato.

Spostiamoci ora nel Libro III per incontrare l'Eremo, sede del secondo idillio collocato geograficamente, ma segnato un'altra volta dalla dimensione interiore. Anche qui Giorgio proietta le proprie aspirazioni sensuali, il suo desiderio di una vita sublime, l'illusione che un idillio sia ancora possibile.

Trovò l'Eremo a San Vito, nel paese delle ginestre, su l'Adriatico. Trovò l'Eremo ideale: una casa costruita in un pianoro, a mezzo del colle, tra gli aranci e gli olivi, affacciata su una piccola baia che chiudevano due promontorii. Era una casa d'una architettura primitiva. [...] La casa confinava da un lato con un abituro basso dove stavano i contadini proprietari. Due querce enormi [...] ombreggiavano lo spiazzo, proteggevano certe mense di pietra adatte alle cene estive. [...] La casa [...] distava due miglia dal borgo [...], in una solitudine raccolta e benigna come un grembo. [...] – È un luogo tranquillo, senza traffico, senza rumori? – Il vecchio sorrise, indicando il mare. – Ecco, sentirai quello solo.¹³

¹⁰ Ivi, 700.

¹¹ Il potenziale emotivo di ritorno generato dal ricordo va fatto risalire all'opera di Taine, che riconosce alla memoria e all'immaginazione il potere di veicolare e riattivare le passioni del passato. Cfr. CONTARINI., 200.

¹² D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, 702.

¹³ Ivi, 777, 778.

Ritroviamo in questo brano alcuni elementi topici: la solitudine, la tranquillità, il contatto con la natura. Ed è forse questo il luogo che rapisce di più l'immaginazione del protagonista, il quale si perde in un'appassionata *rêverie* trascritta dal narrato sottoforma di un *quoted monologue*:

Forse, ecco la vita superiore: una libertà senza confini, una solitudine fertile e nobile che mi avvolga nelle sue emanazioni più calde; camminare tra le creature vegetali come tra una moltitudine di intelligenze [...], contemplare con tal continuità la natura da giungere a riprodurre in me solo il palpito concorde di tutto ciò che è creato; mutarmi infine, per una laboriosa metamorfosi ideale, nell'albero eretto che assorbe con le radici gli invisibili fermenti sotterranei [...]. Non è questa forse una vita superiore? - Egli si lasciava sopravvivere da una specie di ebbrietà pànica, al cospetto della esuberante primavera che trasfigurava i luoghi intorno.¹⁴

Nel trasporto emotivo verso i luoghi e nella volontà di fondere con essi, si riscontra un concetto filosofico chiave per l'Ottocento, vale a dire il vitalismo di Emerson.¹⁵ In sintesi il suo vitalismo rivendica, contro gli eccessi del razionalismo e del meccanicismo assoluto, la necessità di ritrovare un legame spirituale ed empatico con la natura e la società, sostenendo quindi una ragione in grado di trascendere la limitatezza dei sensi, al fine di riscoprire il corpo e le sue valenze estatiche. All'apparenza, il sogno vitalistico di Giorgio sembrerebbe acquistare consistenza, quantomeno sottoforma di autosuggestione. Tuttavia, la metamorfosi interiore e la 'trasfigurazione' degli ambienti finiscono per scontrarsi con un pensiero di segno contrario, demistificatorio circa l'effettiva capacità percettiva dell'uomo:

Ma la funesta abitudine della contraddizione gli interruppe il gaudio, gli suggerì l'antico pensiero, gli oppose la realtà al sogno. "Noi non abbiamo contatto con la natura. Noi non abbiamo se non la percezione imperfetta delle forme esterne. È impossibile all'uomo comunicare con le cose [...]. L'uomo potrà sentire tutto il suo sangue correre nelle fibre dell'albero, ma l'albero non gli darà mai una goccia della sua linfa vitale".¹⁶

Ciò significa che il confronto con la realtà e la mancata unione con la natura, che resta dunque solo mentale, infrangono ancora una volta lo schermo illusorio. Di nuovo, l'unico modo per abitare l'idillio è quello di immaginarlo: Giorgio s'immerge nella propria mente per dar forma alla felicità dell'amante.

"Come sarà felice Ippolita, qui! Ella ha un gusto delicato e appassionato per tutte le bellezze umili della terra. Io ricordo i piccoli gridi di meraviglia e di piacere, ch'ella metteva scoprendo una pianta di forma a lei ignota, un fiore nuovo, una foglia, una bacca, un insetto singolari, un'ombra, un riflesso". La imaginò, alta ed agile, in alcune attitudini di grazia tra il verde. Un'ansietà subitanea lo sconvolse, un'ansietà di ripossederla tutta quanta, di rioccuparla tutta quanta, di farsi da lei immensamente amare, di darle ad ogni attimo una nuova gioia. "I suoi occhi saranno sempre pieni di me. Tutti i suoi sensi rimarranno ottusi ad ogni altra sensazione che non le verrà da me. Le mie parole le parranno più dolci di qualunque suono". Come fu su la loggia, abbracciò lo spettacolo con uno sguardo ebro. Ed egli sentì, tra mezzo ad una agitazione profonda, che in quell'attimo veramente il Sole era dentro il suo cuore.¹⁷

In questo passaggio il materiale psichico del protagonista viene trascritto con un'alternanza di forme narrative: prima il *quoted monologue* evidenziato dalle virgolette, poi il brano di psiconarrazione che

¹⁴ Ivi, 780, 781.

¹⁵ Il filosofo viene direttamente citato da D'Annunzio nell'intervista a Ojetti. Cfr. U. OJETTI, *Gabriele D'Annunzio*, in *Idem, Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1946.

¹⁶ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, 781.

¹⁷ Ivi, p. 782.

sfuma nel contagio stilistico – che si verifica quando la voce narrante viene condizionata dall'idioletto del personaggio –, dopodiché si ripresentano il *quoted monologue* e la psiconarrazione. La ricchezza dei processi interiori ribadisce la consistenza dell'evento mentale, la sua irriducibilità a un semplice attimo di fantasia; per giunta, l'immaginazione provoca anche una reazione fisica nel momento presente («Ed egli sentì [...]»)¹⁸. Giorgio si profonde quindi nella visione dell'idillio, che si realizza questa volta nel tempo futuro («Come sarà felice Ippolita, qui»), un futuro però non indotto dalle circostanze come nel caso dell'albergo, bensì creato direttamente dal soggetto. Di conseguenza, il cronotopo emotivo non vive nel presente, ma deve necessariamente svolgersi nella rievocazione del passato oppure nella proiezione del futuro. Non per nulla, anche il sogno dell'Eremo viene fatto precipitare da circostanze reali, e soltanto l'illusione interviene a recuperarlo:

Ma, quando tutto fu pronto e quell'ardore ingannevole decadde, egli ritrovò in fondo a sé stesso l'inquietudine e lo scontento e quella implacabile ansietà di cui non conosceva la cagione vera. [...] Pur nel suo turbamento profondo, voleva ancora credere alla promessa di colei ch'era per giungere; sperava di poter dare al suo amore un alto significato morale. [...] In quella solitudine benigna, in compagnia di quella donna appassionata, quale vita avrebbe egli potuto vivere se non una vita oziosa e voluttuosa?¹⁹

Un ulteriore scorcio dell'idillio si ritrova in un messaggio, scritto da Giorgio alla sua amante nell'attesa che lo raggiunga a San Vito. Si schiude qui una dimensione esistenziale ancora diversa: lo spazio-tempo del protagonista differisce nel concreto da quello della donna. Poiché i due si trovano separati sia dalla distanza fisica, sia dal tempo occupato dalla scrittura e ricezione della lettera, l'unico modo in cui Giorgio può attivare il sogno in Ippolita è quello di descriverglielo. Ancora una volta, si riconferma il potere dell'immaginazione:

[...] ogni comodo della vita mancherà in questa solitudine selvaggia e impervia [...]. Dalla stazione di San Vito all'Eremo c'è un cammino di circa tre quarti d'ora; e non è possibile percorrere altrimenti che a piedi il sentiero tagliato nell'arenaria a picco sul mare. [...] Se tu vedessi il letto! [...] È il Talamo dei Talami. Le materasse contengono la lana d'un intero gregge e il pagliericcio contiene le foglie d'un intero campo di granturco.²⁰

Quando gli amanti si ricongiungono, l'intima corrispondenza tra l'uomo e la natura viene colta da Giorgio mentre ammira Ippolita che riposa («Una concordia palese era tra il respiro di lei e il respiro del mare. La rispondenza dei due ritmi diede un fascino di più alla dormiente»)²¹.

A quanto osservato sinora circa le peculiarità dell'idillio, va aggiunta anche la presenza del gioco: ci troviamo nel secondo capitolo del Libro IV, e i due amanti sono coinvolti in un divertimento fanciullesco («Ella, ridendo, tese la mano come per mettergli il bruco sul collo. Egli gittò un grido saltando indietro. Ella rideva più forte. – Ah che uomo coraggioso! E, accesa dal gioco, si lanciò ad inseguirlo fra i tronchi dei querciuoli»)²². L'entusiasmo che li anima sembra in grado, almeno per un momento, di mantenere intatto il cantuccio, che richiama il cronotopo dell'infanzia. Ma notiamo il modo in cui viene compromesso: Giorgio si lascia trasportare dai propri pensieri, riconoscendo la finitezza e la problematicità di quella parentesi ideale. Al contempo, però, egli pare accorgersi di un mutamento nell'essenza di Ippolita.

¹⁸ La consapevolezza dell'azione dei fatti interiori, che si riversano sul presente producendo una realtà alternativa, è un'acquisizione che va ricondotta alla psicologia sperimentale. Cfr. i riferimenti citati in CONTARINI..., 200.

¹⁹ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, 783-784.

²⁰ Ivi, 787.

²¹ Ivi, 808.

²² Ivi, 825.

Giorgio pensava: “Sono già quindici giorni, e nulla è mutato in me. Sempre un’ansietà, sempre un’inquietudine, sempre uno scontento! Siamo appena al principio, e già io veggo la fine. Come dunque godere dell’ora che passa? [...] Tutta la nostra vita, da quindici giorni, si compone di piccoli episodii materiali simili a quelli di oggi. Ella già mi è apparsa, veramente, *un’altra!* Incomincia a mutarsi anche nell’aspetto. È incredibile la rapidità con cui ella assorbe la salute. Sembra che ogni respiro le giovi; sembra che ogni frutto le si tramuti in sangue; sembra che la bontà dell’aria le penetri da tutti i pori. Ella era fatta per questa esistenza d’ozio, di libertà, di godimento fisico, di spensieratezza [...]. Ella diventa ogni giorno più puerile negli atti, nei gusti, nei desiderii”.²³

Giorgio percepisce in Ippolita una trasformazione che in lui non ha avuto luogo. La donna gli appare diversa nell’aspetto e nello spirito, come purificata e rafforzata da quell’esistenza, simile nella sua libertà al tipo di vita che contrassegna gli anni della primissima giovinezza («Ella diventa ogni giorno più puerile»). Va ricordato, tuttavia, che siamo ancora nel territorio mentale di un personaggio psicopatologico, incline all’immaginazione sfrenata e suscettibile alla suggestione. Detto altrimenti, la sua contezza degli eventi interni ed esterni è influenzata dalla sua specifica e distorta prospettiva.

Arriviamo così all’ultima sezione del romanzo. Nel Libro VI, Giorgio e Ippolita tornano nell’Eremo di San Vito e sperimentano ancora una volta il tumulto delle loro emozioni.

Allora, per alcuni giorni, fu una nuova ebbrezza. Entrambi furono invasi da un’eccitazione quasi folle; trascurarono ogni consuetudine; dimenticarono tutto; si profundarono interamente in quel piacere. Non pativano più l’afa dei lunghi pomeriggi; non provavano più le gravi sonnolenze irresistibili; potevano prolungare le veglie sin quasi all’alba; potevano prolungare il digiuno oltre l’ora, senza soffrirne, senza accorgersene, quasi che la loro vita corporale si affinasse, quasi che la loro sostanza si sublimasse spogliandosi dei bisogni vili. [...] E ad ambedue talvolta il punto ove respiravano pareva indefinitamente lontano dai luoghi conosciuti, remotissimo, isolato, ignorato, non accessibile, quasi fuori del mondo. Una virtù misteriosa li riavvicinava, li congiungeva, li mesceva [...]. Una virtù misteriosa li separava, li faceva estranei, li respingeva nella solitudine, apriva tra di loro un abisso, metteva in fondo a loro un desiderio disperato e mortale.²⁴

L’estratto riassume in sé la contraddizione dell’idillio. Dapprima gli amanti sono pervasi dall’illusione del benessere, fino a raggiungere il sentore di non possedere più un corpo, di non essere più soggetti ai ‘vili’ bisogni fisiologici. Tuttavia, la stessa virtù che li eleva non tarda, al tempo stesso, a disunirli, a renderli estranei, relegandoli in una solitudine che ormai non li accoglie più e che al contrario suggerisce l’idea della morte. Si riconfermano la negazione dell’esistenza idillica e l’impossibilità di ricongiungersi in una completa armonia. Il disinganno si realizza peraltro in un’alternanza irrequieta di gioia e dolore.²⁵

Entrambi gioivano e soffrivano in questa vicenda. Risalivano alla prima estasi del loro amore e discendevano all’ultimo inutile sforzo di possedersi; e risalivano ancora, risalivano al principio della grande illusione, respiravano l’ombra mistica [...]; e ancora discendevano, discendevano

²³ Ivi, 826, 827.

²⁴ Ivi, 972, 973.

²⁵ Come affermato da Ribot, la coscienza si compone di stati diversi e può quindi oscillare tra i sentimenti opposti di “exubérance” e “dépression”, secondo il *topos* vitalistico dell’eccesso e difetto di energia. Cfr. CONTARINI, cit, pp. 201, 202. Il dissidio causato da tale condizione psicologica si estende quindi tra i due estremi della «sensualità esasperata» e della «disperata ricerca dell’oblio di sé nella contemplazione estetica», ivi, 211.

verso il supplizio dell'aspettazione delusa, entravano in un'atmosfera d'opaca e soffocante caligine [...].²⁶

L'intensità del loro sentire viene assecondata anche dai brani dei «musichi maghi»²⁷ suonati al pianoforte di Ippolita. Gli amanti vengono rapiti dalla musica come in un sortilegio: a questo punto sono tali melodie a evocare «il fantasma d'un amore inveterato»²⁸ ed altre immagini vorticosi, attivando così una memoria musicale che attinge alle immagini depositate negli strati più profondi del soggetto. In particolare, il preludio di *Tristano e Isotta* diventa la 'grande finzione' in cui gli amanti restano per giorni interi, fino a quando il suo effetto inizia a sgretolarsi. Si rintraccia qui l'estetica wagneriana, basata sul compenetrarsi della parola con la musica e, quindi, su un'idea unitaria dell'arte che procede sullo spartito e sulla carta come una «grande orchestra».²⁹ È stato notato che il 'fenomeno Wagner' ha costituito a metà Ottocento una spinta per «i campi del fantastico e del primordiale, con i loro diversi corollari, anche psichici (il sogno, l'incesto, l'inconscio, il mito)», così come per un'intensa sperimentazione stilistica basata «sui simboli, sull'analogia e sulla metafora [...] che rifiuta l'idea tradizionale di melodia, ritmo, timbro, tonalità per puntare su una melodia "libera"». ³⁰ Va da sé che questo tipo di linguaggio, musicale e letterario a un tempo, ha permesso a D'Annunzio di sintonizzare la propria scrittura proprio sui territori profondi dell'io, sui suoi «pensieri indefiniti» e «desideri senza limiti», sulle sue «ansie senza causa» e «disperazioni inconsolabili». ³¹

Il motivo della memoria musicale che, come abbiamo visto, si traduce in una risorsa importante per esprimere i turbamenti dell'anima, è legato a una temporalità specifica che investe, a ben vedere, l'intero avantesto del *Trionfo*, la cui prosa insegue proprio i meandri del soggetto: si tratta del tempo qualitativo, caiologico della coscienza.³² Detto altrimenti, mentre i riferimenti esterni si smaterializzano, anche il tempo quantitativo si sfalda; così, l'ultimo cronotopo del romanzo è travolto da un vorticoso turbamento interiore nel quale il desiderio si mescola alla volontà di distruzione. Giorgio è dunque spinto alla seducente possibilità della 'risoluzione segreta' contro Ippolita - ormai divenuta la «Nemica» -, vale a dire il delitto che costui aveva concepito proprio tra le braccia dell'amante. È con il loro fatale precipitare che si chiude il romanzo.

L'indagine sin qui condotta, necessariamente parziale, ha almeno posto in rilievo le componenti psicologiche dell'idillio dannunziano: il sogno e l'immaginazione, l'infanzia e la memoria, ma anche l'illusione della metamorfosi, l'irruzione del tempo, il conflitto con la realtà. Allo spazio-tempo dell'idillio naturale, affidato alle sezioni descrittive del racconto, si sovrappone il cronotopo emotivo, in cui lo spazio è quello simbolico della passione e il tempo è quello interiore del soggetto. Non è un caso che per descriverlo vengano utilizzate soprattutto le tecniche di rappresentazione della coscienza (le forme monologiche e la psiconarrazione). L'attenzione per la psicologia, rilevata qui nel quadro idillico, influisce in modo determinante sul discorso letterario di D'Annunzio e contribuisce in ultima analisi a creare quella 'prosa moderna' voluta dall'autore: se è vero che spetta alla letteratura riprodurre nel modo più esatto possibile i fenomeni interiori che animano il soggetto,

²⁶ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, 973.

²⁷ *Ibidem*. Sul ruolo della musica e sull'estetica wagneriana nel *Trionfo*, si veda M. MARINONI, *Nei dintorni del "Trionfo della morte" di D'Annunzio. Romanzo, malattia e musica*, in «Retroguardia», 2022.

²⁸ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, 973.

²⁹ Ivi, *A Francesco Paolo Michetti* (prefazione a *Trionfo della morte*), in Id., *Prose di romanzi*, cit., p. 642. Si rimanda in particolare anche alla n. 1, 1301.

³⁰ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento*, in *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, Skira/Fondazione Musei Civici di Venezia, Ginevra-Milano 2012, p. 165. Tra i dispositivi formali viene annoverato anche il monologo interiore.

³¹ G. D'ANNUNZIO, *Caso Wagner*, sul «Mattino», Napoli, 9 agosto 1893.

³² MARINONI, *Nei dintorni del "Trionfo della morte"...*, 6, 7.

ecco che la psicologia si offre a D'Annunzio come una moderna grammatica per rappresentare la vita intima.³³ Dal momento che il proposito originario era appunto quello di restituire in una «continuità vitale [...] l'intera esistenza di un uomo», in un romanzo le cui sei parti possiedono «una straordinaria unità»,³⁴ il cronotopo emotivo si rivela un'importante componente di questo procedimento artistico, se non addirittura la cellula primigenia per replicare, almeno sul piano ideale, l'unità della vita. Ed è proprio quando quest'unità viene spezzata che D'Annunzio, riattraversando il genere idillico della tradizione, riesce a modellare con nuove forme la sintassi del profondo.

³³ Cfr. D'ANNUNZIO, *L'arte letteraria nel 1892 (La prosa)*, "Il Mattino", 28-29 dicembre 1892.

³⁴ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte...*, *Note*, 1292.