

Dino Pavlovic (Università degli Studi di Udine)

Il narratario assente di D'Annunzio: note sulla metamorfosi del *novel*

In uno dei suoi saggi più noti, Michail Bachtin proponeva una rassegna della letteratura critica sui romanzi di Dostoevskij, traendone una lezione che varrebbe la pena di ricordare, vale a dire l'opportunità, per l'interprete attento anche al momento strutturale della forma, di distinguere tra ciò che appartiene alla concezione ideologica del mondo da parte dell'autore e ciò che appartiene invece alla sua «percezione artistica». La lettura di molti testi di Dostoevskij come «interventi filosofici pronunciati da *alcuni* pensatori» (Bachtin 1968, 11) avrebbe ritardato, secondo Bachtin, la messa in luce delle condizioni di possibilità stesse della molteplicità di quei discorsi, i quali, com'è noto, sottenderebbero innanzitutto il compimento di una scelta estetica, quella del romanzo polifonico.

Un simile avvertimento, per il suo merito costruttivo, andrebbe tenuto presente anche in riferimento all'*incipit* di uno dei più lunghi racconti di confessione criminale dell'Ottocento, *L'Innocente* di Gabriele D'Annunzio:

Andare davanti al giudice, dirgli: "Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa. [...] Ascoltatemi. Giudicatemi". Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così?

Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi.

Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno.

A CHI? (D'Annunzio 1988, 360).

Ciò che qui viene predicato dal narratore, il quale si colloca in posizione quasi paratestuale, è quanto è stato lungamente messo in rilievo dalla critica attraverso l'asse interpretativo Raskòl'nikov-Nietzsche: l'ingiudicabilità dell'eroe. Senza dubbio si tratta di un nesso fondamentale per la comprensione dello stesso universo psicologico di D'Annunzio, per il quale, come si vedrà, neppure l'insieme della realtà, e dunque dei fatti, è sufficiente a opporre resistenza allo sforzo prensile dell'*io*, il quale non ammette altre istanze di giudizio che la propria. Ma una volta sondata la matrice ideologica dell'autore e dei suoi personaggi, non sarà ozioso, in questo caso, avanzare delle considerazioni che tengano conto delle differenze di carattere formale tra due alternative diegetiche avanzate dal narratore, ovvero confessarsi a un narratario finzionale come un giudice da un lato e rivolgersi al lettore implicito dall'altro.

Se si prende per buona questa chiave di lettura, si può pensare di leggere nell'*incipit* dannunziano l'indicazione di un processo di trasformazione evolutiva, tramite la scelta di una nuova forma narrativa succeduta a una precedente, la quale, per usare le parole di Sklovskij (1976, 19), avrebbe «perduto la sua artisticità», rispetto a un contenuto (la confessione di un infanticidio) che ha un chiaro modello in un racconto di Maupassant, come conferma del resto il noto *affaire des plagiats*.¹

Prima di prendere in esame qualcuna delle «vecchie forme» letterarie con le quali *L'Innocente* poteva entrare in rapporto dialettico, è necessario soffermarsi su un tipo di scrittura altrimenti

¹ Sulla questione del "plagio" dannunziano de *La Confession* (1884) di Maupassant, si veda la sintesi di Giacon (2014), in particolare pp. 48-50.

extraletteraria, che si offre come un campo di indagine produttivo per tentare alcune ipotesi sull'insorgenza di una nuova prospettiva per il romanzo sul crinale del realismo. Si tratta di quelle memorie di criminali reali che, come avevano mostrato Foucault e i suoi allievi raccogliendo le carte del caso Pierre Rivière (Foucault 1976), era frequente leggere nei giornali dell'epoca, i quali accanto a un resoconto obiettivo dei fatti di cronaca potevano riportare persino un poetico «lamento» in cui «il criminale vi confessa la sua colpa, non si sottrae in alcun modo alla sua colpevolezza; al contrario la proclama; invoca su di sé il castigo che merita» (Foucault 1976, 225).

Il documento più interessante dal nostro punto di vista è una memoria del 1893, *Il romanzo di un delinquente nato. Autobiografia di Antonino M...*, pubblicato e commentato da Augusto Guido Bianchi insieme a una lunga perizia psichiatrica del direttore del manicomio di Catanzaro in cui era sotto osservazione il 'tipo delinquente' autore dell'autobiografia in questione. In questo testo, assistiamo a una singolare 'situazione narrativa': se fossimo di fronte a un vero romanzo potremmo riferirci a Bianchi, nel momento in cui delega la voce narrante ad Antonino M., come a un 'io-editore' (Stanzel 1971, 201) che si limita a presentare il materiale ricevuto, facendo quindi un semplice *report* dell'autoanamnesi del soggetto, con lo scopo di operare uno «studio della personalità criminosa, sia soggettivamente, col racconto fatto dallo stesso delinquente delle sue avventure, sia oggettivamente e scientificamente», con l'ausilio della perizia del dott. Venturi e di una «biografia che sarà la chiave di volta a ben comprendere l'autobiografia, a colmarne le lacune, a scoprirne le falsità» (Bianchi 1893, XII).

In questo modo si presenta al lettore una stratificazione di potenziali livelli narrativi: l'autoespressione dell'*io* quale viene restituita dalla confessione viene incorporata all'interno di un apparato enunciativo di cui è titolare l'autorità di Bianchi e Venturi. Potremmo anche pensare questa bivocalità di biografia e autobiografia nei termini della celebre distinzione di Benveniste tra *histoire* e *discours*, dimensione, quest'ultima, in cui si colloca «l'émergence de la subjectivité» (Benveniste 1966, 263), se non fosse che questa categorizzazione binaria è stata da tempo rimessa in discussione, fra gli altri da Starobinski, il quale ha messo in luce la caratteristica compresenza di questi due modi enunciativi nel genere autobiografico, a metà fra «le récit à la troisième personne et le pur monologue» (Starobinski 2001, 115).

Meglio affidarsi, ancora una volta, a Bachtin, che nel suo tentativo di definire il compito estetico dell'autore attraverso un'articolata descrizione fenomenologica del rapporto tra il sé e l'altro da sé, perviene alla categoria del «rendiconto-confessione» come forma non-estetica in cui l'autore, ovvero la funzione totalizzante e compiente rispetto al personaggio che noi chiameremmo piuttosto *narratore*, coincide con l'eroe. Secondo Bachtin «se si ha un solo, unico e unitario partecipante, non ci può essere evento estetico; una coscienza assoluta, che non abbia nulla che sia transgrediente rispetto ad essa, nulla di extralocalizzato e di limitante dall'esterno, non può essere estetizzata» (Bachtin 1988, 52). Bachtin mette in conto la possibilità che tra il presente della scrittura e il momento vissuto vi sia uno scarto cognitivo, ma, non dovendo scegliere tra rigide categorie grammaticali, può ammettere che anche laddove la riflessione sull'atto compiuto «supera, a volte, i limiti della coscienza agente, lo fa per mettere in campo non momenti che, per principio, non sono transgredienti la coscienza agente, bensì momenti che [...] avrebbero potuto esserci e essere presi in considerazione (Bachtin 1988, 127).

Possiamo allora cominciare ad adottare il concetto di «extralocalità» per intendere la differenza, lo scarto tra due tipologie di discorso, a partire proprio da una forma extra-estetica come quella della memoria di Antonino M.: letto secondo un'ipotesi narratologica (ipotesi di lavoro provvisoria), il «romanzo» di Bianchi compone, separandoli, da un lato il momento della voce totalizzante, extralocalizzata degli 'autori', e dall'altro il rendiconto-confessione di un *io* che si configura come un etimo auto-espressivo, seppure vincolato da alcune condizioni tipiche del genere autobiografico.

Che il rendiconto criminale di Antonino M. potesse innescare una determinata situazione narrativa per la letteratura lo suggeriva lo stesso Bianchi, che nella prefazione mette esplicitamente in relazione la degenerazione mentale del soggetto con la forma della confessione, tanto che «sotto questo aspetto le sue memorie sono un documento importante a studiare certe sincerità di letterati antichi e moderni» (Bianchi 1893, LXXIX). Se Antonino avesse studiato, dice l'autore, «non sarebbe stato come scrittore inferiore a certi contemporanei», nei quali è da riscontrare, oltre che gli stessi fenomeni psicologici, la stessa disponibilità «a narrare quelle cose che sono protette da un profondo sentimento imposto dall'evoluzione, il fermarsi sui particolari, il notomizzarle coll'interna compiacenza che è propria dell'oggettivare quanto è soggettivo» (Bianchi 1893: LXXXII). Non a caso il documento porta il titolo di 'romanzo', giacché «il sentimento che mosse il forzato protagonista di queste pagine a scriverle, non è certo diverso da quello che muove molti autori contemporanei a esporre i loro sentimenti e le loro idee, sotto forma spesso di autobiografia»: anche «il *Giovanni Episcopo* e *l'Innocente* di Gabriele D'Annunzio sono gli ultimi campioni di questa letteratura patologica. [...] Qui l'arte è povera, ma la sincerità forse è maggiore» (Bianchi 1893, IX-X).

I romanzi di Dostoevskij e D'Annunzio potevano essere letti da un perito clinico persino come casi di autobiografia patologica. Certo, l'ipotesi è ingenua, ma l'intuizione, a ben vedere, verte soprattutto sulla pratica di quello che anche il protagonista di *Le disciple* di Paul Bourget, autore a sua volta di una *confession* per narrazione delegata, definisce «document exact sur des façons de sentir» attraverso «la faculté, [...], le pouvoir et le besoin du dédoublement», sdoppiamento che esorta a mettere in scena «deux personnes distinctes» (Bourget 1901, 99) in un'unica istanza narrativa. Non vi sarebbe insomma, nei moduli della confessione, altra coscienza 'transgrediente' rispetto a quella dell'eroe stesso. Lo stesso D'Annunzio, che domandava all'arte di rappresentare «i più complessi fenomeni interiori» (D'Annunzio 2003, vol. 2, 123) con presupposti estetici già distanti da quelli di Bourget, parla del suo *Giovanni Episcopo* come di un «documento pubblicato a indicare il primo sforzo di un artefice inquieto», all'insegna del progetto di «studiare gli uomini direttamente, senza transposizione alcuna». Ma quanti, si chiede, «sentono la necessità di rinnovarsi? Quanti hanno fede nella loro forza e sincerità?» (D'Annunzio 1988, 1028–1209).

L'autore a cui D'Annunzio doveva guardare passando per la scrittura delle confessioni è senz'altro Maupassant, i cui *contes du prétoire*, racconti in cui un omicida rende conto del suo delitto davanti alla corte di un tribunale, si configurano strutturalmente, ovvero narratologicamente, secondo la stratificazione di livelli enunciativi che ho tentato di abbozzare a proposito dell'autobiografia di Antonino M.: detto genettianamente, una voce, nella maggior parte dei casi, eterodiegetica (con funzione, aggiungiamo, di extralocalizzazione) delega lo spazio narrativo a un personaggio provvisoriamente autodiegetico.

Nel caso di *Un parricide*, uscito per la prima volta su *Le Gaulois* il 25 settembre 1882, ci troviamo di fronte a una situazione paradigmatica e quasi elementare: il narratore di primo grado introduce la figura di un avvocato che invoca l'infermità mentale per l'assassino (un artigiano che ha ucciso una coppia di clienti), il quale, invitato a pronunciarsi in propria difesa, si dichiara colpevole, prima di cominciare a confessarsi chiedendo la parola con una formula – «Maintenant, écoutez-moi et jugez-moi» (Maupassant 1974, vol. 1 555) – di cui è superfluo rimarcare l'eco nell'incipit dannunziano.

Prescindendo dal fatto che il narratore sia eterodiegetico (potremmo citare casi in cui è lo stesso narratorio a ricoprire il ruolo di un narratore omodiegetico), è facile osservare che la situazione oratoria che dà occasione all'autoespressione – e si tratta senz'altro della situazione più rudimentale, dal momento che prevede per se stessa una funzione fática esplicita – può innescare nel discorso autodiegetico non soltanto momenti di 'transgredienza' naturale come

gli appelli alla coscienza del narratario, ma persino, al limite, i modi della focalizzazione esterna:

Une femme, ayant accouché d'un fils, l'envoya quelque part en nourrice. Sut-elle seulement en quel pays son complice porta le petit être innocent, mai condamné à la misère éternelle, à la honte d'une naissance illégitime, plus que cela: à la mort, puisqu'on l'abandonna, puisque la nourrice, ne recevant plus la pension mensuelle, pouvait, comme elles font souvent, le laisser dépérir, souffrir de faim, mourir de délaissement (Maupassant 1974, vol. 1, 555).

Si tratta ovviamente di un artificio retorico studiato per conferire un valore di imparzialità alla propria rivisitazione degli eventi, magari suggerendo un'implicita coestensività con un giudizio morale universale, come accade qualche paragrafo dopo: «Un homme injuré frappe; un homme volé reprend son bien par la force. Un homme trompé, joué, martyrisé, tue; un homme souffleté tue; un homme déshonoré tue» (Maupassant 1974, vol. 1, 556). La natura quasi istituzionalizzata di un simile *frame* non esime però dal constatare che è proprio l'assunzione della bivocalità insita nel discorso che consente al narratore autodiegetico di conservare un ampio margine di 'extralocalità', ulteriore a quello garantito dalla solida struttura dell'iper-racconto, che nella conclusione fornisce addirittura lo spazio che il lettore deve occupare in quanto istanza di giudizio.² Anche la possibilità di fare appello alla normatività di un codice etico condiviso per collocare la propria esperienza entro determinati paradigmi di valore presuppone una sovrapposizione di due agenti del discorso, uno attuale e l'altro potenziale. Bachtin ricorre a categorie cristiane come quelle di peccato e perdono, insistendo sul compito ricapitolante dell'«autore»: «l'uomo può soltanto pentirsi, assolvere può soltanto l'altro» (Bachtin 1988, 52), e «l'evento vitale nella sua totalità è senza esito: dall'interno la vita può esprimersi con l'atto, con il pentimento-confessione, con il grido; l'assoluzione e la grazia discendono dall'autore» (*Ivi*, 72).

È chiaro, a partire anche dalle ultime formulazioni bachtiniane, che il caso della confessione criminale è particolarmente congeniale a osservazioni di questo tipo, e non è un caso che proprio intorno al genere sia possibile osservare alcuni fenomeni di transizione che riguardano da vicino l'itinerario romanzesco di D'Annunzio. Se già nel romanzo epistolare, come dice Genette, «la presenza assente del destinatario diventa l'elemento dominante del discorso» (Genette 1976, 304), tanto più nella confessione, dove il rapporto tra le due istanze è meno perspicuo e la necessità autoespressiva fonda la ragione del testo, si pone la questione di valutare la funzione strutturale del narratario.

Dorrit Cohn ha ben messo in luce il fatto che la prefazione di Dostoevskij alla *Krotkaja*, in cui si evoca la figura 'fantastica' di uno stenografo che ascolta e annota le parole del soliloquio del protagonista, è il modo con cui l'autore sottolinea «the anomaly of a text in the first person that does away with all pretense of written notation or oral communication» (Cohn 1978, 180). La percezione del soliloquio del personaggio in assenza di un destinatario o di un'occasione di scrittura, che non disturba il lettore moderno, come 'fantastica', sarebbe indicativa del cambiamento che ha interessato la letteratura in ordine al rapporto fra narratore e destinatario (ma ovviamente ci troviamo, in questi casi, ben al di là della vocazione semmai iperletteraria di D'Annunzio).

Il racconto di Dostoevskij, dice Cohn, «still very largely conforms to the norms of traditional first-person narration» – e si noti che la constatazione ha valore proprio perché si parla di una confessione con intenzione autoespressiva –, ovvero «its speaker tells the story of his marriage from beginning to end, “just as it happened. In the right order”. [...] and all the circumstances are painstakingly explained, as they need be explained only to strangers, not to the self» (Cohn 1978, 180). In effetti, l'ordine cronologico è un altro segno della presenza di una doppia focalità all'interno del discorso: così come l'appello al giudizio presuppone una complementarità fra

² «Devant cette révélation, l'affaire a été reportée à la session suivante. Elle passera bientôt. Si nous étions jurés, que ferions-nous de ce parricide?» (Maupassant 1974, vol. 1, 559).

un'esperienza condivisa e la propria, anche il processo della memoria del narratore deve essere orientato da una cronologia condivisa, secondo una forma tipica del genere autobiografico, e non c'è differenza, in questo senso, tra la funzione di un narratario fittizio, come quello virtuale di Dostoevskij o quello incarnato in un personaggio nella *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, e quella di un lettore implicito istituzionalmente riconosciuto, che viene assunto nel testo come il secondo polo di una struttura bivocale.

Cohn parla della situazione narrativa della *Krotkaja*, che combina narrazione cronologica e sporadici momenti monologici, come di un «autobiographical monologue»: un caso ad alto tasso di retoricità, poiché «reciting one's own biography to oneself does not appear psychologically plausible», a meno che, appunto, «the speaker pursues a definite aim with this recitation, an aim of public confession, of self-justification» (Cohn 1978, 181).

La funzione della presenza del narratario si può allora leggere, in sintesi, secondo due direttive fondamentali inerenti al concetto di bivalocità (o bifocalità): il mantenimento, nel discorso autoespressivo, di un *frame* fortemente 'extralocalizzato' e, insieme a questo, la garanzia di una forma ancora realistica, da *novel*, del tempo del racconto. A questo proposito, c'è un passaggio nel *Giovanni Episcopo* che conviene osservare per metterlo in relazione con alcuni sviluppi futuri della produzione dannunziana:

Via, lasciatemi piangere un poco. Vedete come scorrono le mie lacrime? In tanti anni di martirio ho imparato a piangere così, senza singhiozzi, senza sospiri, per non essere udito, per non affliggere la persona che mi amava, per non tediarla la persona che mi faceva soffrire. Pochi, al mondo, sanno piangere così. Ebbene, signore, questo almeno mi sia contato, nella vostra memoria. Direte, quando sarò morto, che il povero Giovanni Episcopo seppe almeno piangere in silenzio, tutta la sua vita (D'Annunzio 1988, vol. 1, 1047).

Il rivolgersi di Giovanni a un narratario ormai retoricizzato, lo aveva osservato già Marziano Guglielminetti, non bastava ad arginare «il sorgere della voce inconfondibile di D'Annunzio, l'affermarsi della sua pretesa di proporre una nuova visione della realtà, tanto lontana da quella umile e meschina sofferta dall'Episcopo» (Guglielminetti 1986, 24). Ma è proprio la distanza ideologica tra l'autore e il personaggio che invita D'Annunzio, nei momenti, come questo, in cui la finzione riapre la divaricazione tra i due, a tradire il mandato dell'autoespressione come dettato della 'sincerità', e lo spazio in cui si consuma questa 'extralocalizzazione', come si legge nel passo citato, è ancora quello aperto dalla presenza del narratario. La consegna di Giovanni alla posterità, attraverso moduli propri della focalizzazione onnisciente, se non addirittura di cascami patetici («il povero Giovanni Episcopo»), richiama proprio l'idea dell'estetica bachtiniana di un «esito» che «non è immanente alla vita, ma discende su di essa come un dono dell'attività responsiva dell'altro» (Bachtin 1988, 72), e presuppone pertanto una parola postuma in grado di porsi al di fuori della vita come atto.

Nel caso dell'*Innocente* l'assenza del narratario lascia alla figura del lettore implicito la funzione di orientare la narrazione secondo un modello di «monologo autobiografico», altamente inattendibile. Il tempo del racconto, con una variazione analettica iniziale, segue l'ordine cronologico degli eventi fino al rito funebre finale, e non sono frequenti neppure i casi in cui l'io narrante riporta i propri pensieri del passato in forma di monologo autocitatorio.³ In un certo senso, il fatto che Tullio sia un «narratore consapevole» (Booth 1996, 160) agisce di per sé come una fonte di bifocalità, in quanto il lettore implicito può in parte rivestire il ruolo che spettava al narratario. Manca, tuttavia, in questa situazione narrativa, la possibilità di un grado di 'transgredienza' immanente al testo come quello garantito dalla presenza di un narratario fittizio. Lo stesso Bachtin, del resto, suggeriva una chiave di lettura storico-evolutiva del concetto di «extralocalità», attraverso cui possiamo ora rileggere anche l'idea dell'ingiudicabilità dell'eroe: «la vita diventa comprensibile ed acquista il suo peso evenenziale

³ «[...] Come amo Federico! Non l'ho mai amato così.» Tali erano i miei soliloqui interiori, un po' slegati, incoerenti, qualche volta purelli [...]» (D'Annunzio 1988, 414).

soltanto dall'interno, soltanto là dove io vivo come *io*, nella forma del rapporto con me stesso, nelle categorie di valore del mio *io-per-me*», e comprendere significa «immedesimarsi nell'oggetto», «rinunciare alla sostanzialità di un'extralocalità rispetto ad esso» (Bachtin 1988, 183).

La forma del «rapporto con *se* stesso» di Tullio, per «immedesimarsi nell'oggetto» della propria confessione in modo realmente autoespressivo, avrebbe dovuto, narratologicamente parlando, affidarsi piuttosto a un monologo che mettesse in comunicazione il racconto con il momento dell'enunciazione, adoperando la cronologia propria più ancora di quella condivisa con il lettore implicito. Già Capuana, in un articolo su *Giovanni Episcopo e L'Innocente*, notava che il narratore «rimane quasi estraneo a tutto quel che va scrutando nel proprio cuore corrotto. [...] È composto, chiaro minuzioso come sarebbe un narratore di fatti altrui» (Capuana 1973, 67), e in questo senso è ancora meno disposto di Dostoevskij a quella che D'Annunzio stesso chiamava la «successione di lampi» che «rivelano i più terribili segreti della vita interiore» (D'Annunzio 2003, vol. 2, 113). Secondo un'altra definizione di Cohn, ci troviamo in un caso di «memory narrative», e non di un vero «memory monologue», genere in cui «the only temporal continuity that memory monologues present is the continuity of the spontaneously remembering mind» (Cohn 1978, 184), dove il tempo del racconto è impresso da una cronologia interiore di insorgenze spontanee.

Non vogliamo certo aspettarci troppo da D'Annunzio. Ma è lecito chiedersi se, sul modello delle confessioni criminali, una volta dismessa la figura del narratorio e ciò che essa comporta a livello della focalizzazione narrativa, non vi sia nella sua nuova idea di romanzo anche la possibilità di una zona di frontiera che includa alcuni caratteri del «memory monologue» e del discorso autoespressivo – sebbene sempre attraversato da un «écart» stilistico (Starobinski 2001, 113) decisamente letterario –, come il caratteristico «fragmentary coverage» di queste forme.

Un tipo di narrazione che condivide molti aspetti di questo modello è, certamente, quello del *Libro segreto*, un caso che possiamo leggere in due modi e con differenti risultati interpretativi: come un esito estremo della disgregazione del *novel* e della vocazione dannunziana al lirismo autoespressivo, oppure come un testo al limite dell'extraletterario da guardare piuttosto come a un laboratorio di lunga durata per interpretare forme di romanzo più convenzionali.

Più che di extraletterario, si dovrebbe parlare di 'extra-romanzesco'. Non c'è alcun dubbio, infatti, che il *Libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire* venga rimodulato dal suo autore, a partire da appunti privati, come un testo che ha un solido apparato letterario anche dal punto di vista strutturale. È un 'io-editore', l'*alter ego* Angelo Cocles, che attraverso una sorta di dissociazione figurale dell'autore riporta le pagine del diario di Gabriele, il quale scrisse queste note «con la più audace sincerità, non a confessione ma a rivelazione di se medesimo» (D'Annunzio 2010, 51). Il fatto che D'Annunzio precisi questa differenza indica, tra l'altro, la sua consapevolezza del rapporto esistente tra la forma del racconto e l'assenza del narratorio. Anche il senso della posterità che faceva presa sul *Giovanni Episcopo* viene qui apertamente rovesciato: queste «note segrete, e veramente esoteriche, non leggerà alcun postero. le scrive il postero di se stesso» (D'Annunzio 2010, 278), e l'ipotesi 'fantastica' di Dostoevskij viene riproblematizzata con un certo grado di ambiguità: «È notte. sono solo. a chi parlo? Nessuno ascolta. nessuno spia. non v'è ombra che si pieghi e si sporga di su le mie spalle curve all'opra» (D'Annunzio 2010, 364).

L'ambiguità è data proprio dal fatto che i frammenti autobiografici di D'Annunzio, una volta rimontati secondo un'intenzionalità estetica, presuppongono *ipso facto* l'esistenza di un lettore: nella prima parte, la *Via crucis*, ciò implica addirittura una riorganizzazione in senso cronologico degli appunti dei taccuini, seppure attraverso «una linearità segmentata e discontinua, tracciata con una serie di episodi esemplari» (Gibellini 2010, 16), nella seconda, il *Regimen hinc animi*, la più interessante dal nostro punto di vista, è la creazione di quello che

Lejeune chiama «spazio autobiografico», quel «segno di realtà che è la produzione anteriore di *altri testi* (Lejeune 1986) a stabilire un contatto tra la voce narrante e un lettore immaginario, per cui, ad esempio, Gabriele può dire «Il mio zio diletto, quello medesimo nomato Demetrio nel “Trionfo della Morte”...» (D’Annunzio 2010, 382) per suggerire un nesso tra la sua figura pubblica e quella privata.

Pertanto, non possiamo certo riferirci al *Libro segreto* come a un «rendiconto-confessione» extraletterario, ma propongo di considerarlo, invece che come il punto di arrivo di un itinerario del romanzesco, come una zona franca in cui la tentazione dell’autoespressione, attraverso materiali di recupero di lunga durata, può manifestarsi secondo procedimenti che rendono trasparente un progetto narrativo che altrove lascia tracce da reinterpretare.

In un articolo su *La domenica del Don Marzio* del 31 gennaio 1892 si legge che «la sincerità, l’assoluta sincerità, sarà la prima dote dell’artista futuro» (D’Annunzio 2003, vol. 1, 1194), e quattro anni prima su *La Tribuna*, osservando l’agonia del romanzo naturalista, D’Annunzio avvertiva la necessità ancora aperta di un vero accordo tra la narrazione («la descrizione dei luoghi e delli avvenimenti») e «le speciali condizioni intellettuali del “personaggio”» (D’Annunzio 2003, vol. 1, 1194). I romanzieri futuri, scrive ne *Il bisogno del sogno*, avrebbero dovuto armonizzare «tutte le varietà della conoscenza e tutte le varietà del mistero, rappresentando tutta la vita e nel tempo medesimo suggerendo tutti i sogni» (D’Annunzio 2003, vol. 2, 76). Un’espressione in particolare, per il retroterra narrativo che evoca, colpisce nel segno: «Rigettando per sempre le inutili e ormai intollerabili finzioni elaborate dai predecessori, essi vorranno scrivere le Memorie del loro spirito collocato nel centro della vita» (*Ivi*, 20).

Quanto una simile idea di narrativa dovesse trasformare la «forma romanzo» lo ha messo in luce Ezio Raimondi, in una lettura che si ferma proprio sulla soglia del *Libro segreto*, «romanzo dell’io disgregato in un museo di rovine, in un diario funebre e grandioso di ricordi e bagliori laceranti di vita» in cui il «postero di se stesso» sarebbe «già proiettato nel postmoderno» (Raimondi 2008, 241–242). Ma fin dalla scrittura del *Piacere* è l’idea di un «realismo per così dire spiritualizzato e analogico» (Raimondi 2008, 188) a definire il rapporto del narratore con la realtà, sotto il segno ideale di una rappresentazione come “partitura musicale”. In questo senso, il mondo esteriore non può essere sondato che dalle vibrazioni di un centro di percezione soggettivo; ma ciò implica, narratologicamente, che sia il *punto di vista* del personaggio a prevalere sulla focalizzazione del narratore, la cui istanza, che nel *novel* garantirebbe un baricentro d’osservazione, viene assorbita in un processo emotivo-percettivo rispetto al quale non riesce a mantenere un rapporto di ‘transgredienza’. Per citare ancora Raimondi «fra il narratore e il suo personaggio si stabiliva una corrispondenza culturale ed esistenziale, quasi che nel racconto in terza persona si trasferisse a frammenti un’autobiografia» (*Ivi*, 193).

Anche da questo punto di vista il *Libro segreto* è una mirabile officina di idee, in cui la coincidenza assoluta fra autore, narratore ed eroe permette di venire a contatto diretto con le radici ideologiche dell’estetica dannunziana, talvolta con accenti volutamente allucinati:

Ecco: io non sono incluso nel sogno cosmico, né sono il centro del sogno cosmico, ma il sogno cosmico è la rappresentazione totale del mio cervello. ogni oggetto è attratto in me e si dissolve in me. io creo trasfiguro invento, non accetto nulla di fuori. non posso più tollerare nulla di estraneo. [...] Ora, se nulla mi resiste, di quali caratteri, di quali rilievi si compone la mia certezza? (D’Annunzio 2003, 339–340).

Laddove «nulla resiste» all’eroe non vi è posto per istanze narrative ulteriori a quella del suo punto di vista percettivo. Sembra di sentire qui alcune massime egotiche del *Culte de Moi* di Maurice Barrès, che definiva il primo volume dei suoi «trois romans idéologiques», *Sous l’œil des barbares*, come una collezione di «mémoires spirituelles» (Barrès 1911 [1988], 12), da leggere come documento per coloro che «goûtent la sincérité» (Barrès 1911 [1988], 11). Il «Moi» per Barrès è la «seule réalité tangible» (Barrès 1911 [1988], 39), esso crea, forma e deforma l’universo stesso, che non è altro che «son âme déroulée à l’infini» (Barrès 1911 [1888], 235). Anche in questo caso, per un’assenza di fede nella realtà ancora più radicale, un

narratore da *novel* è delegittimato *a priori*: «la réalité varie avec chacun de nous» (Barrès 1911 [1988], 51), e ciò che si propone l'autore è piuttosto di «copier exactement les tableaux de l'univers que je retrouvais superposés dans une conscience» (Barrès 1911 [1888], 51–52). Nell'*Homme libre*, il secondo dei tre romanzi, la celebrazione misticheggiante del Moi può anche prendere la forma di un fantasma delirante: «J'entrevis que l'effort de tous mes instincts aboutissait à la pleine conscience de moi-même, et qu'ainsi je deviendrais Dieu» (Barrès 1889, 237).

Come nota Gibellini, anche per D'Annunzio è una certa condizione al limite a fare da «chiave di volta per l'ideazione strutturale del *Libro segreto*» (Gibellini 2010, 18), ovvero l'esperienza della convalescenza durante la quale i medici curanti registrano il suo soliloquio semi-cosciente, diari in cui D'Annunzio riconosce, se non altro, «la via in cui convogliare l'autobiografia che non può o non vuole tessere sul traliccio cartesiano dello spazio e del tempo» (Gibellini 2010, 19–20).

La narrazione del *Regimen* procede per «ampi intervalli» che «aboliscono “pel lettore” ogni legame tra i frammenti» (Gibellini 2010, 20). Ciò che occorre rilevare è che, a differenza della *Via crucis*, dove è ancora possibile osservare un tipo di focalizzazione interna di se stesso – o di «self-narrated monologue» (Cohn 1978, 166) –,⁴ i frammenti qui presuppongono, e marcano, una coincidenza quasi maniacale tra l'enunciato e il momento dell'enunciazione. I numerosi deittici come “ecco”, “qui”, “ora” non sono narrativizzati, ma servono come degli indicatori di simultaneità, talvolta con un'insistenza così cadenzata da generare l'impressione che la mano voglia colmare lo spazio tra il pensiero e la scrittura («SCRIVO»). È il processo spontaneo della memoria a generare la cronologia del racconto («Ma ecco, mi ricordo di un movimento della parola. fu dopo la guerra», D'Annunzio 2010, 245), indissociabile da quella del qui ed ora del monologo (scritto) autoespressivo e delle sue stesse mancanze («perché non posso fermare, non posso ridire quel ch'egli mi disse?», D'Annunzio 2010, 377).

Il presente della scrittura può anche innescare una particolare forma di presente della memoria, laddove il ricordo, preso nelle maglie quasi umorali dell'io, non viene narrativizzato con una focalizzazione retrospettiva, ma riattualizzato retoricamente in forma di monologo simultaneo, al limite del drammatico: «Ci accostiamo alla porta del Santo con un passo di gente furtiva. la chiesa è aperta. È chiusa. il battente non cede (D'Annunzio 2010, 252). Un tale procedimento, molto frequente, viene indicato anche da Lejeune, in *Je suis un autre*, come caratteristico del *document veçu*, per cui viene dato «à un récit rétrospectif l'apparence d'un journal tenu sur le moment même» (Lejeune 1980, 216).

Nel *Libro segreto*, come ho suggerito, la rimodulazione di “documenti vissuti” reali in una forma di romanzo *eslege* consente di guardare con la massima trasparenza alla “tentazione” narrativa di D'Annunzio, finalmente esaudita. Ma dopo essere passati da questo laboratorio, dobbiamo chiederci, risalendo all'indietro, quali erano le scelte formali che gli avrebbero consentito di dismettere le istanze ‘extralocalizzanti’ del *novel* senza rinunciare a una forma di romanzo unitario. Alla luce di quanto detto finora, doveva verificarsi un doppio passaggio: la perdita di un narratore ‘transgrediente’ rispetto all'eroe (un'opzione già sperimentata nell'*Innocente*) e la perdita non soltanto di un narratorio fittizio, ma anche del rapporto diretto tra il lettore implicito e il personaggio come narratore consapevole. Sono queste due condizioni a sostenere l'impianto narrativo del *Trionfo della morte*.

Il narratore del quarto romanzo di D'Annunzio, in terza persona, è privato di qualsiasi funzione di extralocalità. Al di là del fatto che tutto il romanzo potrebbe essere letto pensando a una sorta di «prefocalizzazione» che lo avvicina maggiormente a un racconto omodiegetico (Genette 1983, 66), e che il punto di vista percettivo di Giorgio Aurispa si espande in una grande

⁴ Si veda per esempio quella sorta di indiretto libero iniziale in «La morte! la morte! avevo disegnato la più temeraria delle imprese e inoppugnabilmente deliberato contro ogni congiura e vigliaccheria camuffata d'umanità» (D'Annunzio 2010, 113–114).

percezione indiretta libera, la coincidenza del narratore con l'istanza del personaggio è così esibita da cedergli, in diverse occasioni, prerogative che sarebbero altrimenti narratoriali. Così, ad esempio, invece di servirsi di una focalizzazione interna per riportare i pensieri passati di Giorgio Aurispa, il narratore lascia che sia la voce del personaggio, di cui trasmette il monologo, a operare una focalizzazione, per così dire, di secondo grado, autoreferenziale. Ciò è dato dal fatto che la retrospettiva sui pensieri del personaggio è possibile, in maniera autentica, solo a partire dalla voce del presente del personaggio stesso:

Più di una volta ho pensato d'una donna che passava, d'una donna incontrata in un salotto, dell'amante d'un mio amico: vai – Quale sarà la sua maniera di amare? Quale sarà il suo segreto voluttuoso? [...] Orbene, perché ella stessa non potrebbe essere sorpresa da un desiderio vedendo passare un uomo? [...] Forse, in questo istante medesimo, ella guarda dentro di sé una macchia recente e la vede, sotto il suo sguardo, dilatarsi (D'Annunzio 1988, 654–655).

La seconda condizione è altrettanto importante: nel *Trionfo della morte* la natura dei monologhi di Giorgio, che dobbiamo immaginare come i suoi stessi pensieri, non è mai messa in questione, vale a dire che, com'è ovvio, essi non presuppongono neppure la bivocalità necessaria nel caso dell'esistenza di un lettore implicito. Quest'ultimo è semmai "implicito", appunto, rispetto alla voce del narratore, che si limita tuttavia, per lunghe porzioni di testo, a coordinare i frammenti, la pluralità delle "memorie" del personaggio. Si veda in questo passo, molto più lungo di così, un esempio di come funzioni la calibrazione delle voci narrative:

Supino, pensò: "Ecco, io sono vivo, io respiro. Qual è la sostanza della mia vita? ed in balia di quali forze? [...]". Le rondini garrivano passando e ripassando a stormi, come nere saette, nel rettangolo pallido segnato dal balcone. "Che cosa mi manca? Quel è il difetto del mio organismo morale? Qual è la causa della mia impotenza? Io ho una brama ardentissima di vivere, di svolgere in ritmo tutte le mie forze, di sentirmi completo e armonioso" (D'Annunzio 1988, 716).

Ciò che conta sottolineare – più ancora che fare uno scrutinio dei *sic et non* di questa interpretazione – sono le condizioni di possibilità del romanzesco sperimentate da D'Annunzio, che, *sub specie* Giorgio, può davvero dire che è «vano ogni sforzo per uscire dalla solitudine del proprio *io*» (D'Annunzio 1988, 791), dal momento che, come aveva scritto Barrès negando i presupposti impliciti del realismo, «deux êtres ne peuvent pas se connaître» (Barrès 1888, 102).

Bibliografia

- Bachtin, Michail (1968), *Dostoevskji: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi [1963, *Prolemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij].
- Bachtin, Michail (1988), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi [1979, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Izdatel'stvo «Iskusstvo»].
- Barrès, Maurice (1889), *Un homme libre*, Paris, Perrin.
- Barrès, Maurice (1911), *Sous l'œil des barbares*, Paris, Émile Paul [1888, *Sous l'œil des barbares*, Paris, Lemerre].
- Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard.
- Bianchi, Augusto Guido (1893), *Il romanzo di un delinquente nato: autobiografia di Antonino M.*, Milano, Libreria editrice Galli di C. Chiesa e F. Guidani.
- Booth, Wayne (1996), *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia Editrice [1961, *The Rethoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press].
- Bourget, Paul (1901), *Le Disciple*, Paris, Plon [1889, Paris, Alphonse Lemerre].
- Capuana, Luigi (1973), *Gli «ismi» contemporanei*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.

- Cohn, Dorrit (1978), *Transparent minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- D'Annunzio, Gabriele (1988), *Prose di romanzi*, vol. 1, Milano, Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2003), *Scritti giornalistici*, 2 voll., Milano, Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2010), *Cento e Cento e Cento e Cento Pagine del Libro Segreto di Gabriele D'Annunzio Tentato di Morire*, Milano, Mondadori.
- Foucault, Michel (1976), *Io, Pierre Rivière avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Torino, Einaudi [1973, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère: un cas de parricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard].
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1987), *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi [1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil].
- Giacon, Maria Rosa (2014), «*Impones plagario pudorem*». *D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats*, Archivio d'Annunzio, 1, 43–72.
- Gibellini, Pietro (2010), «Introduzione», in: D'Annunzio, Gabriele, *Cento e Cento e Cento e Cento Pagine del Libro Segreto di Gabriele D'Annunzio Tentato di Morire*, Milano, Mondadori, 5–27.
- Guglielminetti, Marziano (1986), *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti.
- Lejeune, Philippe (1980), *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino [1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil].
- Maupassant, Guy (1974), *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard.
- Raimondi, Ezio (2008), «La forma romanzo», in Id., *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 183–242.
- Sklovskij, Viktor (1976), *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi [1925, *O teorii prozy*, Moskva, Teoretičeskââ rabota].
- Stanzel, Franz Karl (1971), *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington, Indiana University Press [1955, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien, Braumüller].
- Starobinski, Jean (2001), *La relation critique*, Paris, Gallimard.