

*Tra queste rocce isvide, inospitali, tra questi boschi selvaggi e questi borghi franati, tra questa gente superstite, distante un'era e più e più dal mondo... ho rivisitato la mia infanzia e, insieme, l'accoglienza cara e scontrosa di un luogo e di un tempo forse ossessivamente presenti nei miei pensieri, come una fascinazione indelebile. È qui che ho 'conosciuto' D'Annunzio, prima ancora di incontrare un suo verso, prima ancora di comprendere che quella forza tremenda della sua parola ha origine da questo silenzio carico di tensione, ideale e mortifera.*

(Al mio Abruzzo, a D'Annunzio)

## LA SCISSIONE DEL FEMMINILE NEI ROMANZI DANNUNZIANI

di Susanna Bisi

*Relazione tenuta al Liceo Ugo Foscolo nell'ambito dei lavori preparatori de*

*I Colloqui Fiorentini 2103/2014*

Nello spirito dei *Colloqui fiorentini*, vorrei partire da una domanda, da un dubbio: perché i protagonisti dei romanzi dannunziani, dalle velleità e dalle premesse così grandiose, paiono inesorabilmente votati allo scacco?

Pensiamo al titolo del convegno fiorentino di quest'anno, dedicato a D'Annunzio:

*"Ah, perché non è infinito come il desiderio il potere umano?"*, una citazione da *Maia, Laus Vitae*.

E proviamo a formulare una provocazione: è possibile essere all'altezza del proprio desiderio? Dico, senza precipitare dall'alto del proprio *lo ideale*, come fece l'Ulisse dantesco? È la domanda che con i miei alunni sto cercando di rilanciare colloquiando *sui* e *con* i romanzi dannunziani.

Procedendo con un ulteriore quesito nel quesito: di quale desiderio stiamo parlando? Di quello dell'Autore, di quello dei suoi protagonisti o di quello di noi lettori? Certo è che senza mettere in campo il nostro di desiderio, di noi lettori, nulla è possibile sentire né comprendere, in questo senso. Ed in questo senso è difficile, se non fuorviante, distinguere tra i tre 'soggetti'.

È questo un breve e modesto tentativo di ermeneutica volto ad indagare sulle motivazioni più che sui motivi letterari, alla ricerca di tracce di un meccanismo pulsionale tra le pagine dei romanzi dannunziani, senza tuttavia ... la pretesa di fare una psicologia di bassa lega all'Autore: sarebbe impossibile e presuntuoso. E, per quel che ci riguarda, anche inutile, perché non servirebbe a far luce sul testo.

Lo dico subito: quando userò il termine 'nevrosi' riferendomi a D'Annunzio, lo farò per riferirmi alla nevrosi altamente creativa dell'autore, alla sublimazione letteraria di qualcosa che, se possiamo intendere anche in senso morboso (ma certamente non in senso patologico) lo intendiamo nel senso con cui guardiamo all'estetismo in generale. Perché, ammesso pure che non esista alta creatività senza nevrosi, certamente non ogni forma di nevrosi sfocia in una tale elaborazione creativa.

Altra questione preliminare: è possibile condurre un'indagine alla ricerca di indizi pulsionali in una scrittura di così alto livello di letterarietà come quella dannunziana? Non stiamo parlando di fantasia, di sogno, di allucinazione, di delirio o di affabulazione pura, dove certo sarebbe più facile

rintracciare elementi di un discorso pre-logico. Stiamo parlando di un livello di costruzione così elaborato (un'elaborazione secondaria, altamente filtrata) del testo e del linguaggio che l'esperienza sembrerebbe impossibile.

Tuttavia, lo scandaglio psichico dei personaggi è tale, tale la profondità delle atmosfere, dei simboli e del linguaggio che, lasciandoci sedurre dalla pagina, accettando il patto narrativo e lasciandoci trasportare dalla finzione, potremmo indagare almeno sulla nostra reazione, sulla nostra esperienza. Prima di dire: "mi piace" o "non mi piace", potremmo sentire ed accettare la provocazione, reagire e poi riflettere *in primis* sulla nostra fruizione del testo. Testo che, per inciso, vive solo in virtù della nostra esperienza di lettura.

Dunque, parlavamo di desiderio, di desiderio grandioso e della frustrazione di questo. Sappiamo dalla psicologia analitica che alla frustrazione - quella primaria, beninteso - del desiderio si reagisce scindendo l'oggetto stesso del desiderio in più parti. Il problema è ricomporlo, autolimitandosi: il nevrotico non ci riesce o ci riesce solo parzialmente. Tra i protagonisti della prosa dannunziana si trova ad essere scisso, in particolare, l'elemento femminile; in formazioni doppie, triple e anche più, come a testimoniare la difficoltà (o impossibilità) della ricomposizione delle parti di un oggetto originario da parte del soggetto desiderante e la necessità coattiva di porre e riporre questa impossibilità sulla scena dell'immaginario.

Mi domando: è nella relazione problematica col femminile una delle possibili cause dello scacco delle velleità dei protagonisti maschili?

Pensiamo alla relazione con l'oggetto femminile primario: non mi riferisco banalmente alla relazione pre-edipica ed edipica con la propria (di D'Annunzio) madre, ma ad un femminile inteso in senso originario e simbolico; non vado cioè a cercare un ipotetico 'trauma' nei vissuti, che può anche non essersi mai verificato. Il mio è semplicemente un invito a leggere ciò che in tal senso emerge nei testi e soltanto questo. A questo fine mi soffermerò su alcune pagine che vorrei proporre alla vostra attenzione, ribadendo la centralità del testo, la sua potenzialità che sappiamo, in ogni caso, inesauribile.

Dunque, perché le parti che ho chiamato 'scisse' non andrebbero a ricomporsi? Nella nevrosi (mi riferisco al registro del reale) sappiamo che subentra un fantasma di divieto, che impedisce che la ricomposizione avvenga. Come dire: nessuna donna (nessuna parte) è degna di ricoprire il ruolo della donna primaria perduta (più precisamente: dell'immagine di questa), tanto è il valore che a questa il soggetto inconsapevolmente attribuisce. Nessuno lo può perché è parziale. Ed i protagonisti dei romanzi dannunziani non si accontentano della parzialità, la denigrano proprio perché è tale: parzialità. L'ideale per l'eroe dalla vita inimitabile sarebbe averle tutte e tutte contemporaneamente le donne, *alias* le parti scisse. Non si tratta di velleità orgiastiche, ma di tensione desiderante, di un tentativo reiterato di ricomposizione dell'oggetto perduto, o di sublimazione della perdita. Il primo tentativo (la ricomposizione) sembra fallire inesorabilmente. Il secondo (la sublimazione) ha senz'altro a che vedere con la stessa creatività, è alimento dell'artistico 'fuoco'. E sta a ai singoli lettori dire se riesca o meno. Si tratta di un processo lungo, di un percorso che parte dall'arte e si dirige nell'arte, che procede 'separando' e relazionando le parti, vale a dire analizzando sui registri dell'immaginario e del simbolico (e quanto la cosa avvenga poi anche nel reale, la biografia di D'Annunzio può dirla lunga ...).

Leggiamo da *Il piacere* (1889), la pagina in cui, nel protagonista Andrea Sperelli, il fantasma di Maria Ferres si insinua nell'attesa vana di Elena Muti:

[...] Ma egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield [Elena Muti che, dopo aver lasciato Andrea Sperelli, aveva sposato Lord Humphrey Heathfield] vestita di porpora o Maria Ferres vestita d'ermellino. E, come il suo spirito piacevasi d'indugiare nell'incertezza della preferenza, accadeva che nell'ansia dell'attesa si mescessero e confondessero stranamente due ansie, la reale per Elena, l'immaginaria per Maria.

Un orologio suonò da presso, nel silenzio, con un suono chiaro e vibrante; e pareva come se qualche cosa di vitreo nell'aria s'incrinasse a ognun de' tocchi. L'orologio della Trinità de' monti rispose all'appello; rispose l'orologio del Quirinale; altri orologi di lungi risposero, fiochi. Erano le undici e un quarto .

Andrea guardò, aguzzando la vista, verso il portico. – Avrebbe ella osato attraversare a piedi il giardino? – Pensò la figura di Elena tra il gran candore. Quella della senese risorse spontanea, oscurò l'altra, vinse il candore, *candida super nivem*. La notte di luna e di neve era dunque sotto il dominio di Maria Ferres, come sotto una invincibile influenza astrale. Dalla sovrana purità delle cose nasceva l'immagine dell'amante pura, simbolicamente. La forza del Simbolo soggiogava lo spirito del poeta.

Allora, sempre guardando se l'altra venisse, egli si abbandonò al sogno che gli suggerivano le apparenze delle cose.

Era un sogno poetico, quasi mistico. Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella. Il silenzio viveva.

«Ecco, ella viene: *incedit per lilia et super nivem*. È avvolta nell'ermellino; porta i capelli costretti e nascosti in una fascia; il suo passo è più leggero della sua ombra; la luna e la neve sono men pallide di lei. *Ave*.

«Un'ombra, cerulea come la luce che si tinga in uno zaffiro, l'accompagna. I gigli enormi e difforni non s'inclinano, poiché il gelo li ha irrigiditi, poiché il gelo li ha fatti simili agli asfodilli che illuminavano i sentieri dell'Ade. Ben però, come quelli de' paradisi cristiani, hanno una voce; dicono: - *Amen*.

«Così sia. L'adorata va ad immolarsi. Così sia. ella è già presso l'aspettante; fredda e muta, ma con gli occhi ardenti ed eloquenti. Ed egli prima le mani, le care mani che chiudono le piaghe e schiudono i sogni, bacia. Così sia.

«Di qua, di là, si dileguano le Chiese su alte colonne a cui la neve illustra di volute e d'acanti magici il fastigio. Si dileguano i Fòri profondi, sepolti sotto la neve, immersi in un chiarore azzurro, onde sorgono gli avanzi dei portici e degli archi verso la luna più inconsistenti delle loro medesime ombre. Si dileguano le fontane, scolpite in rocce di cristallo, che versano non acqua, ma luce.

«Ed egli poi le labbra, le care labbra che non sanno le false parole, bacia. Così sia. Fuor della fascia discinta si effondono i capelli come un gran flutto oscuro, ove tutte sembran raccolte le tenebre notturne fuggite dalla neve e dalla luna. *Comis suis obumbrabit tibi et sub comis peccabit. Amen*».

E l'altra non veniva! [...]

Maria vorrebbe sostituire Elena nei pensieri del protagonista. Ma entrambe le donne sono parti scisse: nessuna delle due può riempire il vuoto del desiderio, che è un vuoto grandioso. Così l'ammaliante seduttrice se ne va e la pura Maria paga per il 'tradimento' dell'altra, ne diventa la vittima sacrificale. Un motivo assai ricorrente, sappiamo, quello del sacrificio nella scrittura dannunziana. Quel sacrificio, mi viene da dire, che a suo tempo l'*Io* (non quello del protagonista,

ovviamente, ma quello dell'Autore) sembra non aver saputo compiere su di sé, nella relazione col proprio desiderio. Perché l'onnipotenza del desiderio ha a che vedere con la pretesa narcisistica del soggetto, pretesa che nell'età evolutiva dovrebbe ridimensionarsi, durante un 'normale' processo di ricomposizione – e di ridimensionamento – dell'oggetto del desiderio.

E quanto sono narcisisti i protagonisti dannunziani? E a quali livelli di consapevolezza creativa arriva in tal senso la pagina dannunziana? Non ne avvertiamo anche noi il fascino morboso?

Ricordiamo che Elena (nome parlante da solo, come quello del suo *alter ego*, Maria), seduttrice e mortifera (nel senso della minaccia della mortificazione della pulsione erotica) si concede la prima volta ad Andrea in un letto di malattia, tra boccette di medicinali ed odore di cloroformio: una seduzione che sin dall'inizio agisce come malattia, patologia; patologia non di lei (che dalla malattia somatica guarirà), ma del protagonista, che resta fissato su un oggetto che gli sfugge di mano. Non solo: che impedisce che quel vuoto possa essere colmato da un'altra donna. Ma anche Elena è una *imago* parziale: le manca l'elemento della fedeltà (rispetto al 'modello originario perduto'), e non è poco, se pensiamo poi che a questa si aggiunge l'abbandono che ella infligge al suo amante!

La tensione verso questo *tutto* da ricomporre è forte: dopo essere stato lasciato da Elena, Andrea si abbandona ad una serie di amori dissipati, non per dimenticare, ma per rievocare Elena nelle diverse donne che fa sue. L'amore 'spirituale' verso Maria è un "sogno poetico, quasi mistico", grandiosamente evocato, ma che non funziona: un tentativo di ricomposizione che si rivelerà inadeguato: sarà il personaggio stesso della donna ad allontanarsi dal talamo del sacrificio della propria castità (famoso è l'episodio del *lapsus* del nome, il nome di 'Elena', che Andrea si lascia sfuggire nell'amplesso con Maria, provocando l'orrore e la fuga della donna 'sostitutiva'). Perché è una sublimazione che non funziona: Maria non dovrebbe riempire solo il vuoto lasciato da un'altra donna, ma anche quel vuoto incolmabile del desiderio originario che lascia traccia in una pulsione erotica incontenibile.

È un peccato dover trascurare il densissimo simbolismo della pagina, quel niveo candore illuminato dalla luna, quel rigore del gelo sublimato da una bellezza tale da far apparire artistici ricami anche le verghe innestate dei cancelli ("un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana", dice la voce narrante, poco prima del brano riferito). In quello sfondo così musicalmente suggestivo, ecco insinuarsi l'ansia sottile del trascorrere del tempo, scandita dai rintocchi degli orologi che echeggiano nel silenzio notturno. Un'ansia crescente, legata alla fobia dell'abbandono. "La forza del Simbolo soggiogava lo spirito del poeta", dice con chiarezza la voce narrante; il Simbolo, con l'iniziale maiuscola, vale a dire pienezza, presentificazione dell'Assoluto. Ma in questo quadro altamente simbolico è proprio la donna a non assurgere al ruolo di simbolo della sublimazione, per quel che 'simbolo' significa nella pienezza sacrale del termine: esaudimento del desiderio (non per nulla la pagina è fitta di un formulario 'liturgico', ieratici sono immagini e sfondo, incantata è l'atmosfera). Potremmo dire: una teofania che non avviene, tanto attesa quanto negata. Non consiste la poesia di questa pagina proprio nel contrasto?

La pulsione vendicativa del mancato esaudimento si realizza nella vendetta sadica: non basterà immolare l'innocenza di Maria, occorrerà che costei viva fino in fondo la degradazione, subendo anche la rovina economica (un *topos*, questo, tipico della narrativa naturalistica): il romanzo si conclude con la vendita all'asta dei mobili del palazzo di Maria Ferres e con la scena di Andrea che

si aggira solo e triste per quelle stanze vuote, vuote come il luogo del suo desiderio, svuotato dell'oggetto ... nevrotico.

Ancor più complessa la scissione del femminile ne *L'innocente* (1892), del quale propongo alcuni passi relativi al 'perdono' concesso da Tullio Hermil alla propria moglie Giuliana, resa gravida da un altro uomo:

[...] Un gran fremito mi agitò; un'illusione fugace s'impadronì del mio spirito. Credetti che veramente in quell'istante il mio amore e l'amore di quella donna si trovassero di fronte alti d'una smisurata altezza ideale e scevri di miseria umana, non macchiati di colpa, intatti. Riebbi per pochi attimi la stessa sensazione provata in principio quando il mondo reale m'era parso completamente vanito. Poi, come sempre, il fenomeno inevitabile si compì. Quello stato di coscienza non mi appartenne più, si fece obbiettivo, mi diventò *estraneo*. [...]

Io m'alzai, le presi le mani. Volevo calmare la sua febbre. Una pena e una pietà immense mi premevano. E la mia voce fu dolce, fu buona; tremò di tenerezza.

- Povera Giuliana! Non t'agitare così. Tu soffri troppo: il dolore ti fa insensata, povera anima! Bisogna che tu abbia molto coraggio; bisogna che tu non pensi più alle cose che hai dette... Pensa a Maria, a Natalia... Io ho accettato questo castigo. Per tutto il male che ho fatto, forse meritavo questo castigo. L'ho accettato; lo sopporterò. Ma è necessario che tu viva. [...]

Ella teneva il capo chino. E d'un tratto, liberando le sue mani, afferrò le mie e si mise a baciarmele furiosamente; e io sentii su la mia pelle il caldo della sua bocca, il caldo delle sue lacrime. E, come io tentavo di sottrarmi, ella dalla sedia cadde in ginocchio, senza lasciarmi le mani, singhiozzando, mostrandomi la sua faccia sconvolta, dove il pianto colava a rivi, dove la contrazione della bocca rivelava l'indicibile spasimo da cui tutto l'essere era convulso. E, senza poterla rialzare, senza poter più parlare, soffocato da un accesso violento d'ambascia, soggiogato dalla forza dello spasimo che contraeva quella povera bocca smorta, abbandonato da qualunque rancore, da qualunque orgoglio, non provando se non la cieca paura della vita, non sentendo nella donna prostrata e in me se non la sofferenza umana, l'eterna miseria umana, il danno delle trasgressioni inevitabili, il peso della nostra carne brutta, l'orrore delle fatalità inscritte nelle radici stesse del nostro essere e inabolibili, tutta la corporale tristezza del nostro amore, anch'io caddi in ginocchio d'innanzi a lei per un bisogno istintivo di prostrarmi, di uguagliarmi anche nell'attitudine alla creatura che soffriva e che mi faceva soffrire. E anch'io ruppi in singhiozzi. E ancora una volta, dopo tanto, rimescolammo le nostre lacrime, ahimè! che erano così cocenti e che non potevano mutare il nostro destino.

Il romanzo molto ci dice sugli impulsi vendicativi del protagonista nei confronti di un femminile originario e 'colpevole' che, anche stavolta, si può tentare di 'ricostruire' mettendo insieme i ruoli delle donne.

Tullio Hermil, un altro "uomo non comune", "non pure uno spirito eletto ma uno spirito raro", ed autorizzato per questo a condurre una vita d'eccezione tesa all'edonismo e all'autogratificazione, è infine preso da una passione distruttiva per la mondana Teresa Raffo. Il ruolo della seduzione erotica che aveva Elena nel *Piacere* qui è interpretato dall' 'assente' (l'aggettivo è nel romanzo enfatizzato) contessa Raffo. Dunque, ancora un femminile che dapprima seduce, poi si sottrae, tradendo. La relazione con questa donna non compare neppure sulla scena del romanzo: è un 'già

accaduto', ma un pre-supposto indispensabile all'azione narrativa. Come dire: una 'delusione originaria' rispetto ad un 'femminile originario' già colpevole.

Quando s'innesci l'azione narrativa il protagonista ha sempre più spesso trascurato la propria moglie per abbandonarsi a tutte le sollecitazioni del suo erotismo irrequieto. Si è limitato a guardare la donna soffrire in silenzio, pur non ignorandone mai né la profonda sensibilità né la silenziosa abnegazione e questo non senza una recondita voluttà, come se il dolore servisse a sublimarla ai suoi occhi: anche stavolta siamo di fronte alla ricerca di una sublimazione attraverso una vittima femminile da immolare sull'altare del sacrificio.

A Giuliana, la moglie, viene da Tullio richiesto ad un certo punto (a delusione avvenuta rispetto alla Raffa) anche di essere sostegno nel ravvedimento di un vissuto di dissipazione, di incarnare quel focolare domestico, centro della vita affettiva, che solo potrebbe redimerlo - egli crede - dalla propria passionalità disordinata e senza freni. Ma Giuliana non solo è 'parziale', è ormai anche 'contaminata': è gravida di un altro uomo ed un "intruso" (il nascituro) occupa la sede che, anche facendo appello alla più trita psicologia, potrei leggere come metafora della 'sede originaria'. Potrei, se ignorassi che la dimensione del 'luogo perduto' ha ben altro spessore simbolico e, soprattutto, ha a che vedere con la relazione del soggetto col proprio desiderio. È un luogo infero, un non-luogo, rispetto al quale, ad esempio (tanto per fare un riferimento a un passo appena letto nel brano sopra riportato de *Il piacere*) il particolare infero degli asfodeli "che illuminavano i sentieri dell'Ade" non è meno evocante, anzi.

Penso all' "intruso" come al fantasma del divieto, cui sopra ho accennato, che impedisce il recupero in senso simbolico del luogo originario, ovvero l'elaborazione della perdita, la liberazione (e limitazione) del proprio desiderio. Desiderio che, ripetiamo, nel nevrotico persiste grandioso e 'fissato' ad una condizione irrecuperabile, edenica per così dire. Ma, si sa: quando l'Eden è troppo allettante e, contemporaneamente, troppo irrecuperabile diventa ... l' Ade!

Giuliana è vicina alla madre del protagonista (le due donne, da un certo punto in poi appaiono come una diade), come a recitare, nell'analogia e nel contrasto, una purezza perduta di un'unica originaria formazione femminile materna. Una formazione che appare rinviare a quella fase evolutiva in cui questa immagina non esercita più attrattiva, subisce un naturale processo di denigrazione-distacco in cui le pulsioni del soggetto vengono dirette su altro. Una imago perduta e vietata perché Giuliana, colei che avrebbe potuto incarnare quei valori rassicuranti e totalmente appaganti, è ormai 'contaminata'. 'Avrebbe potuto', dico, perché questa sembra una sceneggiatura della relazione Io-Es sul tema del desiderio grandioso (e impossibile) visto, per così dire, con gli occhi del nevrotico: quando sarebbe stato possibile realizzarlo il desiderio non andava nella direzione dell'oggetto; quando il desiderio lì ritorna, il luogo dell'Altro (in questo caso dell'Altra) è ormai occupato da un intruso contro il quale non si può combattere con armi leali. E, forse, neppure col delitto. L' impulso che mira ad una vittima sacrificale è stavolta in modo ancor più tragicamente evidente: anche e soprattutto su un innocente, che ha la 'colpa' di essere dove non avrebbe dovuto, si riversa il sadismo del protagonista. Così il nascituro appare interpretare quel fantasma di divieto che si intromette nel vuoto di un desiderio nevrotico, che si volge all'indietro (invece che guardare avanti) e che limitazioni non può accettare.

Se il padre del bambino (ed ex amante di Giuliana, l'unica e breve trasgressione che la donna, in cerca di consolazione, si concesse) muore 'spontaneamente' di malattia (ma ovviamente per

impulso vendicativo dell'autore verso un rivale paterno: cosa da sottolineare, nella lettura 'da manuale' di un facile psicologismo) il bambino può solo essere sacrificato. Questi, difatti, è un 'innocente' tra virgolette, la sua colpevolezza sembra essere quella che potrebbe avvertire in fase pre-edipica un bambino sentendosi spiazzare dalla nascita di un fratello-rivale. O un adulto accecato da una gelosia incontenibile. Una gelosia che serpeggia in ogni pagina, in ogni passo... e che nulla vale a reprimere. La limitazione delle grandiose pretese desideranti del protagonista è ben lungi dall'essere, nonostante un sincero anelito del personaggio alla purificazione, alla sublimazione, come si è visto nella scena del tentativo di perdono da parte di Tullio nei confronti della propria moglie. La sublimazione della pretesa narcisistica dell'io è sinceramente ricercata (c'è da crederlo!), ma fallisce e la vendetta sadica si realizza in tutto il suo orrore con l'assassinio del neonato. Non basta la silenziosa abnegazione della moglie, di cui più o meno sadicamente Tullio si compiace (come se il dolore di Giuliana valesse a redimere la donna ai suoi occhi), a placare la tensione distruttiva del protagonista, privato dell'illusione di colmare quel vuoto insostenibile. Ma il tacito (e inconsapevole?) assenso al delitto da parte della donna è ancor più inquietante delle pulsioni contraddittorie che agiscono nell'uomo. L'esito del romanzo è agghiacciante, ma lo scandaglio psichico che conduce inesorabilmente al delitto è grandioso... (nulla da invidiare al prototipo di Dostoevskij). A chi legge la facoltà di decidere se sia anche catartico.

Veniamo al *Trionfo della morte* ((1894), là dove la scissione del femminile appare recitata da un unico personaggio, nelle differenti fasi della relazione affettiva col protagonista: prima oggetto del desiderio per Giorgio Aurispa, poi ossessione da cui questi tenta in tutti i modi di liberarsi. Prima fascinazione, poi denigrazione: su Ippolita Sanzio grava l'enorme peso di farsi interprete dell'attrazione-repulsione che esercita l'oggetto perduto del desiderio (di quello grandioso, intendo) e la donna non può che attrarre su di sé tutta la frustrazione del protagonista e cooperare alla realizzazione del tragico destino che vede coinvolti entrambi i protagonisti. Il romanzo, che prende avvio ad oggetto già perduto, mette in scena pulsioni nevrotiche non elaborate e non elaborabili, lo scacco di quell'ascetismo-sublimazione tanto agognato dal protagonista.

Leggiamo la pagina finale del romanzo, quella del suicidio-omicidio dei due protagonisti:

Il cane latrava tra gli olivi.

– Giorgio! M'ascolti? Lèvati di là!

Il promontorio calava a picco su la deserta scogliera nerastra intorno a cui l'acqua tranquilla si moveva appena appena con un tenue sciacquio cullando nelle sue lente ondulazioni i riflessi delle stelle.

- Giorgio! Giorgio!

- Non aver paura – egli disse, con la voce roca. – Avvicinati. Vieni! Vieni a vedere i pescatori che pescano tra gli scogli con le fiaccole...

- No, no. Ho paura della vertigine.

- Vieni! ti reggo io forte.

- No, no...

Ella pareva colpita dal suono insolito della voce di Giorgio; e un vago sbigottimento cominciava a invaderla.

- Ma vieni!

Ed egli le si appressò con le mani tese. Rapidamente l'afferrò per i polsi, la trascinò per un piccolo tratto; poi la strinse tra le braccia, con un balzo, tentando di piegarla verso l'abisso.

- No, no, no...

Con uno sforzo rabbioso ella resistette, si divincolò, riuscì a liberarsi, saltò indietro anelando e tremando.

- Sei pazzo? – gridò con l'ira nella gola. – Sei pazzo?

Ma, come se lo vide venire di nuovo addosso senza parlare, come si sentì afferrata con una violenza più acre e trascinata ancora verso il pericolo, ella comprese tutto in un gran lampo sinistro che le folgorò l'anima di terrore.

- No, no, Giorgio! Lasciami! Lasciami! Ancora un minuto! Ascolta! Ascolta! Un minuto! Voglio dirti...

Ella supplicava, folle di terrore, divincolandosi. Sperava di trattenerlo, d'impietosirlo.

- Un minuto! Ascolta! Ti amo! Perdonami! Perdonami!

Ella balbettava parole incoerenti, disperata, sentendosi vincere, perdendo terreno, vedendo la morte.

- Assassino! – urlò allora furibonda.

E si difese con le unghie, con i morsi, come una fiera.

- Assassino! – urlò sentendosi afferrare per i capelli, stramazza al suolo su l'orlo dell'abisso, perduta.

Il cane latrava contro il viluppo.

Fu una lotta breve e feroce come tra nemici implacabili che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un odio supremo.

E precipitarono nella morte avvinti.

Pagina 'sublime' (quanto a resa artistica), esito inevitabile di pulsioni che invece non riescono a sublimarsi. Eppure il protagonista la sublimazione l'aveva cercata in tutti i modi, avvertendo l'oppressione limitante e soffocante di una relazione in cui ormai si sentiva un estraneo. Ma non aveva fatto i conti evidentemente col proprio desiderio, rimasto fissato alla perdita di quello che ho più volte chiamato l' 'oggetto originario'. Ippolita ha la colpa di non essere più il simbolo di quell'oggetto, di averlo per così dire svilito, dandone una rappresentazione greve e solo carnale ('solo' : a dire la parzialità del desiderio). Ma il protagonista ossessivamente desidera il tutto e lo cerca nell'ascetismo, non riuscendo tuttavia a staccarsi dagli "orrori della carne" (la scena del pellegrinaggio in cerca di purificazione al santuario di Casalbordino ne è simbolo illuminante: la carne fa orrore in tanto in quanto lo fa restare in basso, ne impedisce l'elevazione).

Non riece: Il fantasma della "Nemica", Ippolita, è pervasivo. 'Ippolita', in senso mitico ed allusivo, la più celebre tra le regine delle Amazzoni, *nemiche* degli uomini, uccisa infine da Eracle. È da sottolineare il fatto che la tragedia (ed il romanzo stavolta è proprio strutturato come una tragedia) precipita quando Giorgio è richiamato dalla propria madre. Un richiamo in Abruzzo, la terra d'origine, per affrontare una difficile situazione familiare: il padre sta dissipando tutto il patrimonio di famiglia per la propria incontenibile lussuria. Giorgio interviene, ma ... per aiutare il padre, fornendogli denaro! Il quadro parla da sé: non può affrontare la figura paterna incontenente, può solo imitarla; ovvero, idealmente parlando, mettersi al suo posto. Là dove non si prende coscienza dei propri vissuti si tende a ripeterli! Giorgio ripete il comportamento del padre (dissipa le proprie energie a causa di una incontenente libidine); Ippolita ripropone, rispetto alla figura materna, la parte già completamente denigrata di un femminile originariamente



attraente *in toto*. Sul tutto, aleggia il fantasma dello zio Demetrio, morto suicida anni prima... a significare un richiamo infero, il simbolo del vettore pulsionale, nel quale si incanala tutta la tensione del protagonista e anche quella della donna sua amante, che inconsciamente (e neanche troppo) coopera alla realizzazione della catastrofe.

Ma è con *Le vergini delle rocce* (1895) che la scissione del femminile è più evidente, come anche la genesi di questa. Claudio Cantelmo, il protagonista suggestionato dall'ideale del superuomo nietzschiano e dalle parole di Zarathustra, costruisce, come si sa, un nuovo progetto di evasione e di riscatto grandioso, della propria persona e delle sorti della Nazione. Del progetto fa parte l'unione con una donna eccezionale, che sia degna consorte dell'eroe e degna madre di progenie illustre (del futuro "re d'Italia"). Il problema, relativamente al femminile, sembra essere inizialmente 'solo' quello di una scelta tra una terna di possibili candidate (scelta che, tra l'altro, sembra essere una rivisitazione attualizzata della mitica scelta di Paride tra le dee o di un motivo fiabesco ricorrente: mitico e fiabesco sì, ma comunque mortifero). Le donne, tre sorelle, appaiono incarnare ciascuna un modello femminile dannunziano, come tessere di un unico mosaico originario da ricomporre.

Vediamone l' 'autopresentazione'.

Violante, la fascinazione inquietante di una bellezza sensuale e mortifera:

Dice Violante: «Io sono umiliata. Sentendo su la mia fronte pesare la massa dei miei capelli, ho creduto di portare una corona; e i miei pensieri sotto quel peso regale erano purpurei.

La memoria della mia infanzia è tutta accesa d'una visione di stragi e d'incendii. I miei occhi puri videro correre il sangue, le mie narici delicate sentirono l'odore dei cadaveri insepolti.

Una regina giovine e ardente, che aveva perduto il trono, mi sollevò nelle sue braccia prima di partire per un esilio senza ritorno. Da tempo io ho dunque su la mia anima lo splendore dei destini grandiosi e tristi.

In sogno, ho vissuto mille vite magnifiche, passando per tutte le dominazioni sicura come chi ricalca un sentiere già cognito. Negli aspetti delle cose più diverse ho saputo scoprire segrete analogie con gli aspetti della mia forma, e per un'arte nascosta indicarle alla meraviglia degli uomini; e assoggettare le ombre e le luci, come le vesti e i gioielli, a comporre l'ornamento impreveduto e divino della mia caducità.

I poeti vedevano in me la creatura speciosa, nelle cui linee visibili era incluso il più alto mistero della Vita, il mistero della Bellezza rivelata in carne mortale dopo intervalli secolari, a traverso l'imperfezione di discendenze innumerevoli. E pensavano: - Ben è questa la compiuta effigie dell'Idea che i popoli terrestri intuirono confusamente fin dalle origini e gli artefici invocarono senza tregua nei poemi, nelle sinfonie, nelle tele e nelle argille. Tutto in lei esprime, tutto in lei è segno. Le sue linee parlano un linguaggio che renderebbe simile a un dio colui che ne comprendesse la verità eterna; e i suoi minimi moti producono nei confini del suo corpo una musica infinita come quella dei cieli notturni. –

Ma eccomi umiliata, priva dei miei regni! la fiamma del mio sangue impallidisce e si estingue. Scomparirò, men venturosa delle statue che testimoniavano la gioia della vita su le fronti delle città scomparse. Mi dissolverò ignorata per sempre, mentre esse dureranno custodite nelle tenebre umide con le radici dei fiori e un giorno dissepolte sembreranno auguste come i doni della Terra all'anima estatica dei poeti genuflessi.

Ho sognato omai tutti i sogni, e i capelli mi pesano più di cento corone. Stupefatta dai profumi, amo rimanere a lungo presso le fontane che raccontano di continuo la medesima favola. A traverso le ciocche

dense che mi coprono gli orecchi, odo come in lontananza scorrere indefinitamente il tempo nella monotonia delle acque».

Dunque, una giovane e splendida regina, una divinità dalle innumerevoli esistenze, venne detronizzata ed umiliata in un tempo... arcano e dell'antica strage, come di un trauma originario, persiste l'onirica memoria. Si comprende così che la già *Violata* (in senso passivo) divenne *Violante*, in senso attivo ed infero. Lei, infera musa ispiratrice di ogni bellezza artistica che, per analogia, rievochi il tremendo suo destino. A costei, una (*quella?*) *Imago* femminile originaria e grandiosa, perfetta e distrutta, è attribuita la 'sorgente' della creatività!

Veniamo a Massimilla, la creatura dalle idealità mistiche e votata al sacrificio di sé:

«Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire» dice Massimilla silenziosamente, seduta sul sedile di pietra, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco. «Io non ho il potere di comunicare la felicità, ma nessuna creatura viva e nessuna cosa inanimata potrebbe, come la mia persona tutta quanta, divenire il possesso perfetto e perpetuo di un dominatore.

Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire. Mi divora un desiderio inestinguibile di donarmi tutta quanta, di appartenere ad un essere più alto e più forte, di dissolvermi nella sua volontà, di ardere come un olocausto nel fuoco della sua anima immensa. Invidia le cose tenui che si perdono, inghiottite da un gorgo o trascinate da un turbine; e guardo sovente e a lungo le gocce che cadono nel gran bacino svegliandovi appena un sorriso leggero.

Quando un profumo m'involge e vanisce, quando un suono mi tocca e si dilegua, talvolta io mi sento impallidire e quasi venir meno, sembrandomi che l'aroma e l'accordo della mia vita tendano a quella medesima evanescenza. Pure talvolta la mia piccola anima è stretta dentro di me come un nodo. Chi la scioglie e l'assorbe?

Ahi me, forse io non saprei consolare la sua tristezza; ma il mio volto ansioso e muto si volgerebbe sempre verso di lui spiando le speranze rinascenti nel suo segreto cuore. Forse non saprei aspergere sul suo silenzio le sillabe rare, semi dell'anima, che in un attimo generano un sogno smisurato; ma nessuna fede al mondo vincerebbe d'ardore la mia fede nell'ascoltare pur quelle cose che debbono rimanere inaccessibili al mio intelletto.

Io sono colei che ascolta, ammira e tace.

Fin dalla nascita la mia fronte porta tra i sopraccigli il segno dell'attenzione.

Dalle statue assise e intente ho appreso l'immobilità di un'attitudine armoniosa.

Posso tenere a lungo gli occhi aperti e fissi verso l'alto perché le mie palpebre sono lievi.

Nella forma delle mie labbra è la figura viva e visibile della parola *Amen*.»

Di nuovo dunque l'immagine della vittima sacrificale e consenziente, complementare all'altra, quella della donna fatale e distruttiva (della quale abbiamo ora 'conosciuto' le motivazioni della mortifera inquietudine). Quanta sublimazione promana da questa 'sacra' offerta della vittima? O meglio: quanto intenso ne è il desiderio? Perché, come già altrove e forse più che altrove, se sublimazione si manifesta nel lirismo della pagina, probabilmente la stessa non si verifica nel soggetto che a mortificarsi (e dunque a sublimarsi) forse anela. Mi riferisco al soggetto-Autore, ovviamente e non semplicemente al protagonista, che dell'autore recita solo una funzione (e non la sola!).

Veniamo infine ad Anatolia, la più equilibrata, la più forte e capace di offrire adeguato sostegno all'eroe (almeno, così pare):

«Io soffro» dice Anatolia «d'una virtù che dentro di me si consuma inutilmente. La mia forza è l'ultimo sostegno d'una rovina solitaria, mentre guidar sicura dalle scaturigini alla foce un fiume colmo di tutte le abbondanze della vita.

Il mio cuore è infaticabile. Tutti i dolori della terra non riuscirebbero a stancare il suo palpito; la più fiera violenza della gioia non l'infrangerebbe, come non l'estenua questa lunga e lentissima pena. Un'immensa moltitudine di creature avida potrebbe abbeverarsi nella sua tenerezza senza esaurirla.

Ah perché dunque il destino mi costringe a quest'ufficio così angusto, a questa pena così lenta? Perché mi vieta l'alleanza sublime a cui il mio cuore anela?

Io potrei assumere un'anima virile alla zona eccelsa, là dove il valore dell'atto e lo splendore del sogno convergono in un medesimo apice; io potrei estrarre dalla profondità della sua incoscienza le energie occulte, ignorate come i metalli nelle vene della pietra bruta.

Il più dubitoso degli uomini ritroverebbe al mio fianco la sicurezza; colui che smarrì la luce rivedrebbe in fondo al suo cammino il segnale fermo; colui che fu percosso e mutilato ritornerebbe sano ed integro. Le mie mani sanno avvolgere la benda intorno alle piaghe e strapparla di su le palpebre oppresse. Quando io le tendo, il più puro sangue del mio cuore affluisce all'estremità delle mie dita magneticamente.

Io possiedo i due doni supremi che amplificano l'esistenza e la prolungano oltre l'illusione della morte. – Non ho paura di soffrire e sento su i miei pensieri su i miei atti l'impronta dell'eternità.

Per ciò mi agita questo desiderio di creare, di divenir per l'amore Colei che propaga e perpetua le idealità di una stirpe favorita dai Cieli. La mia sostanza potrebbe nutrire un germe sovrumano.

In sogno, io vegliai tutta una notte misteriosamente sul sonno di un fanciullo. Mentre il suo corpo dormiva con un respiro profondo, io reggeva nelle mie palme la sua anima tangibile come una sfera di cristallo; e il mio petto si gonfiava di divinazioni meravigliose».

Consideriamo il contesto di appartenenza delle donne. Si tratta della famiglia Capece-Montaga, di antica nobiltà borbonica, che sopravvive nella consapevolezza – o quasi – di essere ormai condannata all'estinzione. I suoi membri sono difatti vittime di un sottile e disgregante languore, ai confini della follia. Anche la villa, la loro residenza, è fatiscente. Questa dunque, senescenza e patologia, è la colorazione dello sfondo familiare cui il Cantelmo si rivolge alla ricerca della realizzazione del proprio desiderio, che appare allora, stavolta proprio chiaramente, rivolto più al passato che al futuro: la proiezione dell'io ideale non appare prospettica, ma retrospettiva. È cioè paradossale, non può esprimere che morbosità. L'atmosfera è difatti infera come il paesaggio, tutto rocce e precipizi e l' 'appartenenza al passato' riguarda un po' tutti i componenti della nobile e decadente famiglia.

Ivi, il vecchio principe Luzio, il padre, relitto di un mondo ormai scomparso, vive nell'attesa di un'impossibile restaurazione borbonica, simbolo di un potere perduto e negato. La madre è "malata"; uno dei fratelli è un ipersensibile prossimo ad uscire di senno. Delle tre figlie abbiamo letto, e si comprende perché la scelta del protagonista cada infine su Anatolia, la più solida, la più equilibrata tra le candidate. Tuttavia la donna, pur lusingata dalla profferta, si vede costretta a respingerla: ormai, spiega, si è votata al sacrificio e alla rinuncia per assistere i suoi famigliari. Così

la funzione dell'equilibrio sembra negarsi, dare 'scacco' al protagonista-*lo*, che cade inesorabilmente preda (lo si comprende) dell'insidia dell'attrattiva su di lui esercitata dagli altri due pericolosi poli, rappresentati da Massimilla e da Violante (ovviamente, ciò non significa che le due donne non siano al riparo – come personaggi – da rischi, anzi, ma nella funzione scenica, lo ripeto, recitano le parti scisse del femminile, funzioni psichiche appartenenti all'Autore).

Inutile a dirsi: tutte e tre le donne sono attratte da Cantelmo (il quale, a sua volta, si sente sempre più affascinato dalla terna, non da una singola donna) e sarebbero ben disposte a far parte del suo disegno grandioso. Come a dire: tutte e tre insieme potrebbero ricostruire – in una sorta di operazione mefistofelica – l'ideale tipo femminile dannunziano, là dove le 'filiazioni'-scissioni si sarebbero originate per... malattia (la madre è malata!). Un tipo ideale negato nella realtà, perché appartenente ad una fase remota (vale a dire anche 'rimossa') del vissuto, fase in cui potrebbe essere avvenuta quella fissazione del desiderio senza limiti nei confronti dell'oggetto femminile primario.

Veniamo ora a quanto emerge dall'ultimo romanzo, *Il fuoco* (1898) soffermandoci sulla parte iniziale dell'episodio, così simbolicamente denso, in cui la coppia dei protagonisti si inoltra nel labirinto arboreo del giardino di un'antica villa patrizia:

- Non vuoi che entriamo?

Ella era perplessa. Ma il labirinto li attirava col suo mistero, illuminato da quella fiamma profonda [del tramonto].

- E se ci perdiamo?

- Vedi: è piccolo. Ritroveremo facilmente l'uscita.

- E se non si ritrova?

Egli rise della paura puerile.

- Rimarremo a girare in eterno.

- Non c'è nessuno delle vicinanze. No, no, andiamo via.

Ella cercò di ritrarlo. Egli si schermì, indietreggiò verso il sentiere, subitaneamente scomparve ridendo.

- Stelio! Stelio!

Ella non lo vedeva più, ma udiva il suo riso squillare nell'avvolgimento selvaggio.

- Torna indietro! Torna!

- Vieni tu a cercarmi.

- Stelio, torna indietro! Ti perderai.

- Troverò Arianna.

Ella sentì balzare il suo cuore a quel nome, poi serrarsi, spasimare in confuso. Non aveva egli chiamata Donatella con quel nome, la prima sera? Non l'aveva chiamata Arianna, là, su l'acqua, seduto presso i ginocchi di lei? Ella si ricordava perfino delle parole. "Arianna ha un dono divino, per cui il suo potere trascende ogni limite ...". Ella si ricordava dell'accento, dell'attitudine, dello sguardo di lui.

Un'angoscia tumultuosa la sconvolse, le offuscò la ragione, le impedì di considerare la spontaneità del caso, di riconoscere l'inconsapevolezza del suo amico. Il terrore che si celava in fondo al suo amore disperato insorse, fu padrone di lei, l'accecò miseramente. Il piccolo fatto vano assunse un aspetto di crudeltà e di scherno. Ella udiva ancora quel riso squillare nell'avvolgimento selvaggio.

- Stelio!

Gridò come se lo vedesse allacciato all'altra, strappato per sempre alle sue braccia, in un'allucinazione frenetica.

- Stelio!

- Cercami! – ridendo egli le rispose, invisibile.

Ella si slanciò nell'intrico per ritrovarlo; andò diritta verso la voce e il riso, portata dall'impeto. Ma il sentiere si torse; una muraglia di busso cieca le si parò dinanzi, l'arrestò, impenetrabile. Ella seguì la tortuosità ingannevole; e una svolta succedeva all'altra, e tutte erano eguali, e il giro pareva non avere fine.

- Cercami! – ripeté la voce di lontano, a traverso le siepi vive.

- Dove sei? Dove sei? Mi vedi?

Ella cercò qua e là le radure per ficcarvi lo sguardo. Non scorgeva se non la trama spessa dei rami e il rossore del vespro che li accendeva tutti da una banda mentre l'ombra dall'altra li annerava. I bussi e i càrpini erano commisti, le foglie sempreverdi si confondevano con le morienti, quelle più fosche con quelle più pallide, in contrasto di vigore e di languore, in un'ambiguità che aumentava lo smarrimento della donna ansante.

- Mi perdo. Venimi incontro!

Di nuovo il riso giovanile squillò nel folto.

[...]

Il gioco, apparentemente uno scherzo, rivela la sottile crudeltà di Stelio nei confronti dell'amica e la vulnerabilità della donna: Stelio conduce la Foscarina nel labirinto e poi ve l'abbandona, a suo modo divertendosi nell'osservarla mentre, in preda a una crisi di disperazione, ella affannosamente tenta di liberarsi. Anche qui il sadismo del protagonista (che nell'occasione sembra interpretare il ruolo di un mitico satiro tra la vegetazione selvaggia) si riversa sulla sua vittima sacrificale. Un sacrificio da compiere in nome dell'arte, per la realizzazione del grandioso progetto creativo di Stelio Effrena, un intellettuale, un poeta tragico geniale ed ambizioso. È nel romanzo drammaticamente evidente: quest'arte si alimenta del sacrificio di una parte scissa, come la fiamma si alimenta del materiale arboreo; Il simbolismo è evidente, a partire dallo stesso titolo del romanzo, *Il fuoco*. Una 'parte' femminile che anche stavolta coopera, quasi 'immolandosi', per la realizzazione del desiderio inquietante dell'amante, che da questo sacrificio, lo si comprende, trarrà energia creativa. 'Foscarina': un altro nome parlante, ad indicare una colorazione infera, un femminile ormai al tramonto quanto a fascino estetico e riguardo il ruolo di prima attrice (la donna non è più giovanissima). C'è da chiedersi se il rinvio simbolico del termine non vada proprio ad evocare la combustione del materiale igneo, l'alimento della 'fiamma'! In passi come questo (che di poco precede il brano sopra riportato), che descrive il labirinto che irretirà la donna 'al tramonto', la suggestione sembra trovare conferma:

Ma l'abbandono e l'età l'avevano inselvaticito, intristito; gli avevano tolto ogni aspetto di leggiadria e di eguaglianza; l'avevano mutato in una macchia chiusa tra bruna e giallastra, piena di ambagi inestricabili, ove i raggi obliqui del tramonto rosseggiavano così che i cespi qua e là vi parevano roghi che bruciassero senza fumo.

L'immagine mitica del labirinto evoca (e neppure in modo troppo latente) il pericolo della perdita ('Perdita' è il nome con cui a volte Stelio chiama la donna nel corso del romanzo), la mostruosità di un meccanismo pulsionale di cui si può cadere vittime. Vittima e mostruosità parrebbero

coincidere nel riferimento, sempre mitologico, al Minotauro: la mostruosità di acconsentire ad un gioco perverso? Di recitare il ruolo della parte masochista affinché il sadismo dell'eroe possa esprimersi? La minaccia si fa palese proprio dal nome di "Arianna", che vale a scatenare la crisi d'angoscia della protagonista. Arianna: il medesimo nome con cui Stelio ha chiamato la giovane cantante lirica Donatella Arvale, destinata (lo si comprende) a sostituire la Foscarina sia nel ruolo scenico che nella vita del drammaturgo. Arianna: l'eroina del mito che coopera con l'eroe Teseo ad uccidere il mostro del labirinto. E il riferimento al mito in D'Annunzio, è ben noto, non è pura letterarietà, ma rievocazione, attualizzazione.

Il fantasma della gelosia sembra insinuarsi nel labirinto originario dei vissuti, fomentare l'angoscia, spostarsi da una (supposta) originaria gelosia provocata da un originario e grandioso desiderio frustrato su una parte scissa del femminile, quella - in questo caso - della Foscarina. Quella parte che, oggetto di vendetta di una frustrazione originaria, paga il fio della frustrazione e ... alimenta una grande arte. Si tratta di una dinamica mortifera, anche per il luminoso Stelio Effrena: lo sfondo, l'atmosfera del romanzo è quella, non a caso, della crepuscolare Venezia e della musica wagneriana. Ma è mortifera soprattutto perché riguarda l'intero soggetto ideatore, al quale tutte le parti-personaggi in scena, ovviamente, appartengono. Anche il protagonista del romanzo ne recita una di parte, quella a cui il suo stesso nome rinvia: quella di un desiderio sconfinato, irrefrenabile, diretto alle stelle (come si sa, l'etimo di 'de-siderare' ha proprio a che vedere con gli astri e con l'intenzione di catturarli, tirandoli giù). In modo più tecnico potremmo dire: un '*lo ideale*', che non è tutto il soggetto, che non è neppure 'tutto' D'Annunzio. E se il sacrificio di una parte che 'si offusca' vale ad alimentare la fiamma del sacro fuoco dell'arte, fuoco che divamperà nel romanzo ed anche nel vissuto storico dell'Autore, le parti tuttavia continuano a non ricomporsi...