

ANGELO R. PUPINO

IDEE DEL NOME E IL NOME DI IPPOLITA
NELL'OPERA DI D'ANNUNZIO

Idee del nome

Recensendo *Le Vergini delle Rocce*, Pirandello ebbe ad insistere, e non a torto, su «quanta importanza abbia per l'artista il nome che deve personificare il tipo da lui creato». ¹ Era lo stesso Claudio Cantelmo, il narratore del romanzo, a suggerire obliquamente l'osservazione allorché confidava:

E nella memoria mi risonavano con una tenue magia musicale i nomi delle principesse nubili: Massimilla, Anatolia, Violante: nomi in cui parevami fosse qualche cosa di vagamente visibile come un ritratto pallido a traverso un vetro offuscato, nomi espressivi come volti pieni d'ombre e di lumi, in cui già parevami scoprire un infinito di grazia, di passione e di dolore. ²

Il simbolismo acustico e anzi «musicale» dei nomi appare esaltato, pur se la «memoria» tende a convertirlo in vago simbolismo di immagi-

¹ Su «*Le Vergini delle Rocce*» di Gabriele D'Annunzio, ora in *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1973³, pp. 945-9.

² *Romanzi*, II, p. 434. Cito le opere di D'Annunzio dalla edizione diretta da E. Bianchetti per la collezione dei «Classici italiani contemporanei» di Mondadori. Le indico con le seguenti abbreviazioni (cui fa seguito con numero romano l'ordinale del volume): *Versi* = *Versi d'amore e di gloria*; *Romanzi* = *Prose di romanzi*; *Ricerca* = *Prose di ricerca, di lotta* ecc. Gli articoli sono citati, oltre che dalla sede originale di stampa, da *Le cronache de «La Tribuna»*, Pref. di R. Puletti, I, Bologna, Boni 1992 e II, 1993 (= *Cronache*); e da *Scritti giornalistici*, a c. di A.M. Andreoli, Milano, Mondadori 1996 (= *Scritti*). Cito le lettere a Hérelle direttamente dagli autografi custoditi presso la Bibliothèque municipale di Troyes sotto la segnatura Ms. 3152 (copie microfilmate sono custodite presso Il Vittoriale e presso la Biblioteca universitaria di Firenze; vedi anche la benemerita scelta in traduzione francese *D'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondence*, a c. di G. Tosi, Paris, Denoël 1946; è ora disponibile un'edizione parziale in lingua originale: *Lettere a Georges Hérelle. 1891-1913*, a c. di M.G. Sanjust, Bari, Palomar 1993; completa ma circoscritta la raccolta *Lettere da Napoli. 1891-1893*, a c. di chi scrive, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa 1988). Le lettere a Elvira Natalia Fraternali Leoni, salvo diverso avviso, provengono da *Lettere a Barbara Leoni*, a c. di B. Borletti, Firenze, Sansoni 1954 (= *Barbara*); le lettere a Treves da *Lettere ai Treves*, a c. di G. Oliva, Milano, Garzanti 1999 (= *Treves*). Cito infine altri testi da G. D'ANNUNZIO, *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti*, a c. di A. Andreoli, Milano, Mondadori 1998 (= *Nemica*).

ni visive non esenti da implicazioni fisiognomiche.³ D'altra parte già in Andrea Sperelli l'ascolto di un «nome» aveva suscitato l'effetto «carezzevole» di una melodia, priva questa volta di potenzialità sinestesica:

Per una curiosità infantile egli pronunziò a voce chiara il nome, su la terrazza solitaria; lo ripeté due o tre volte, ascoltandosi. – Maria! Maria! – Nessuna parola giammai, nessun nome eragli parso più melodioso, più carezzevole. E pensò che sarebbe stato felice s'ella gli avesse permesso di chiamarla semplicemente Maria [...].⁴

Se il nome esercita sul personaggio tale suggestione, si comprende come poco oltre tra lui e Maria Ferres possa svolgersi la seguente scena:

Nelle vasche, su l'acqua più limpida e più verde d'uno smeraldo, tremolava il capelvenere o galleggiava qualche foglia di rosa caduta dai cespugli di sopra; e le cannelle superstiti facevano un canto roco e soave che correva sul romore del mare, come una melodia su l'accompagnamento.

– Udite? – chiese Donna Maria, soffermandosi, tendendo l'orecchio, presa dall'incanto di quei suoni. – La musica dell'acqua amara e dell'acqua dolce! [...]

– Maria – mormorò il convalescente, che aveva il cuore gonfio di tenerezza. – Maria, Maria...

Egli provava un'indicibile voluttà a mescolare il nome di lei in quella musica delle acque.⁵

Non è allora distante la disposizione di Andrea Sperelli e di Claudio Cantelmo rispetto a ciò che testimoniò *ex cathedra* un Proust, quando celebrandone il simbolismo fonetico, coonestava che i nomi, così i toponimi come gli antroponimi, diano «un'immagine confusa che trae da loro, dalla loro sonorità risplendente od oscura, il colore di cui è dipinta».⁶

Sennonché, a differenza di Claudio Cantelmo e di Andrea Sperelli, Stelio Effrena sembra ispirarsi ad altri criteri. Rivolgendosi a Perdita, egli ne avrebbe così motivato il nome:

mentre so quel che voi mi date e più quel che potreste darmi, io vi considero come perduta per me, e nel nome con cui mi piace di chiamarvi io voglio esprimere questa mia consapevolezza e questo mio rammarico infiniti...⁷

³ Ma si veda anche uno dei taccuini preparatori del *Piacere* tornati recentemente alla luce. Pullulando un paio di sue carte di nomi di persona (alcuni dei quali ricorreranno nel romanzo), si è opinato che D'Annunzio collaudasse con ciò il loro «effetto sonoro come chi eserciti il proprio strumento prima di eseguire un brano musicale» (è questa l'ipotesi del curatore: cfr. *Nemica*, rispettivamente pp. 8-9 e 57).

⁴ Ivi, I, p. 173.

⁵ Ivi, pp. 183-4.

⁶ *Du côté de chez Swann*, trad. it., *La strada di Swann*, a c. di M. Bongioanni Bertini, pref. di G. Macchia, Milano, C.D.E. 1998, p. 412; ma vedi tutta la Parte terza.

⁷ Cfr. *Il fuoco*, in *Romanzi*, II, pp. 577-8.

Il nome denotativo che l'eroe del *Fuoco* impone alla donna, non si comunica prevalentemente con il significante, dico con il suo simbolismo «musicale»: fa aggio l'altra faccia del segno, il significato. E insieme con il significato si veicola la cultura ivi immanente, quella espressa dal dizionario.

Per Claudio Cantelmo e Andrea Sperelli, però, del pari che per Stelio Èffrena, il modello è pur sempre il nomoteta del *Cratilo*, secondo cui «il nome dovrà essere simile alla cosa». Se è vero anzi che «i nomi devono essere atti ostensivi di certe cose», come opina Socrate nel Dialogo, come lui si dovrà poi assumere che non esiste «un modo di essere atti ostensivi migliore di farli quanto più possibile tali quali certe cose che devono mostrare»: ⁸ si tratti di costruire la necessaria somiglianza foneticamente ovvero culturalmente; o anche in entrambi i modi insieme.

Parlavo dei personaggi, non dell'Autore. E non si possono certo confondere gli uni con l'altro. È però innegabile che dietro la maschera dei primi si celi qualcosa del secondo, se ora D'Annunzio confessa ad Hérelle come in Andrea Sperelli fosse «molta parte» di sé, ⁹ e ora ascrive a Stelio Èffrena, oltre la *Glosa* alla *Allegoria dell'Autunno*, parole del *Piacere* e delle *Vergini delle Rocce*. ¹⁰ La «motivazione» che anima l'Autore nella attribuzione del nome proprio, è dunque la stessa che muove i suoi eroi? E se le loro motivazioni sono di ordine diverso, quale ordine privilegia lui, ammesso che ne privilegi uno?

⁸ 433e-434a. Vedi anche 389a-390a e R. BARTHES, *Proust et les noms*, in *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, trad. it., *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi 1982, p. 127: «Quando inventa un nome proprio, lo scrittore è infatti sottoposto alle medesime regole di motivazione del legislatore platonico alorché questi vuole creare un nome comune: in un certo qual modo, egli deve “copiare” la cosa, e siccome questo è evidentemente impossibile, deve copiare almeno il modo in cui la lingua stessa ha creato alcuni dei suoi nomi».

⁹ Lettera del 14 novembre 1892.

¹⁰ Se infatti nel *Fuoco* (a proposito del protagonista) si legge: «Ancora durava l'ora vespertale che in uno de' suoi libri egli aveva chiamata l'ora di Tiziano» (*Romanzi*, II, p. 574), basterà sfogliare *Il piacere* per apprenderne che «i muri avevano quella luminosità singolare che riflettesi dagli edifici di Roma “nell'ora di Tiziano”» (ivi, I, p. 100, e si veda anche la lettera del 16 settembre 1890 a Barbara: «È la grande ora della tristezza voluttuosa: l'ora di Tiziano»: cfr. *Barbara*, p. 232). Per le parole delle *Vergini* attribuite a Stelio Èffrena cfr. *Romanzi*, II, rispettivamente pp. 579 e 463 (Claudio Cantelmo diventa addirittura persona fittiva e insieme *alter ego* di Stelio Èffrena). Per la *Glosa* suddetta, recitata da Stelio Èffrena come propria orazione in Palazzo Ducale, vedi ivi, pp. 603 sgg. Ma a mettere in guardia da una identificazione troppo corriva tra il personaggio e l'Autore, è proprio quest'ultimo, che nell'89, avendo il Treves rimproverato al *Piacere* una frase sui morti di Dogali, risponde: «Quella frase è detta da Andrea Sperelli, non da Gabriele D'Annunzio [...]. Io, Gabriele D'Annunzio, per i morti di Dogali ho scritto un'ode molto commossa» (*Treves*, p. 74).

Ecco *Il giogo*, una lirica del *Poema paradisiaco*, ove il soggetto della enunciazione confessa:

[...] Io dissi: – Maria! –
 Dissi. E quel nome non era
 che un soffio, ma in sé portava
 un'immensità di cose
 sovrane. [...] ¹¹

Il suono del «nome» Maria, privo di musicalità, tende se non proprio al silenzio, a ridursi a un sol «soffio», idoneo però a suscitare nell'immaginario del soggetto «un'immensità di cose | sovrane».

Nella *Passeggiata*, altro individuo del *Paradisiaco*, il soggetto lirico sembra invece tentato dalla dimensione acustica del «nome», solo che, quasi a preservarne la sacralità, la «bocca», pur fruendone la proprietà balsamica, in verità non lo articola: lo riserva alla proferazione puramente mentale:

Pure, quando vi chiamo, io non vi chiamo
 per nome. E il vostro nome è quel de l'Ave:
 nome che pare un balsamo a la bocca! ¹²

Il nome di Maria è appena evocato, e solo indirettamente. E non a caso è evocato con l'«Ave», se l'«Ave» desta a sua volta l'immagine della Vergine. Sicché un altro elemento, un elemento derivante dalla cultura sacra, ¹³ si associa ora al «nome» pur sottaciuto. Era peraltro già sintomatico che nel *Piacere* Andrea Sperelli vedesse «sorgere» Maria «sopra un fondo di verdura gracile e gentile quale un pittore umbro avrebbe potuto metter dietro un'Annunciazione o una Natività». ¹⁴ E che anche la Ferres riflettesse la luce mistica della Vergine, si capiva bene quando Donna Francesca, cugina di Andrea, la ragguagliava ad una *turris eburnea*; e ancor più si capirà quando Andrea Sperelli la concepirà come *Consolatrix*, ¹⁵ e quindi, esaltandone il «nome», la invocherà, non immemore delle implicazioni bibliche, e come «Verità», e come funzione salvifica: ¹⁶

¹¹ *Versi*, I, pp. 634-5.

¹² *Ivi*, p. 629.

¹³ Vedi in proposito S. JACOMUZZI, *D'Annunzio e il Simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale*, in *Atti del convegno su D'Annunzio e il Simbolismo europeo. Gardone 1973*, Milano, Il Saggiatore 1976.

¹⁴ *Romanzi*, I, p. 184.

¹⁵ *Cfr. ivi*, p. 238.

¹⁶ Poco prima Andrea Sperelli, alludendo all'«Arte» come sola «Amante fedele» (*ivi*,

Io farò quel che vorrete; io sarò umile e obediante; la mia unica aspirazione è d'obedirvi; il mio unico desiderio è di morire nel vostro nome. Rinunziare a voi è come rinunciare alla salvezza, ricader per sempre nella rovina, non rialzarsi mai più. [...] Voi soltanto siete *vera*, voi siete la Verità che il mio spirito cerca.¹⁷

Non sorprende allora se Andrea Sperelli anelando al «possesso materiale» della donna, lo immaginava in una stanza «religiosa, come una cappella»; e tale che «avrebbe reso più acuto il singolar sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere». ¹⁸ Né si può escludere che proprio perciò, perché si compisse il «sacrilegio», quella creatura «così casta e così pura» avesse il nome virginale di Maria, *sprechend Name* conforme alla vicenda fittiva, se non cospirava addirittura ad orientarla.

La “motivazione” onomastica di D'Annunzio, non costantemente «musicale», o non sempre «musicale» e basta, appare anche culturale. E se si trascorre dalla nominazione della persona alla nominazione dell'opera, dico a un titolo d'opera, si ha subito conferma di ciò. Discutendo con Hérelle dei «Romanzi della Rosa» (*Il piacere*, *L'innocente* e *Il Trionfo*), il 21 ottobre 1894 D'Annunzio gli confida infatti che quel «titolo comprensivo» gli sembra «significante ed elegante nel tempo medesimo». «È un'allusione al *Roman de la Rose* che certo voi conoscete» aggiunge; e quanto ai tre protagonisti assicura che sono «gli schiavi e le vittime del Sesso». Il 5 novembre successivo confida quindi:

È un criterio puramente estetico ed eufonico che m'induce a rinnovare quel titolo, come ho rinnovato nel morto vocabolario italiano tante parole disseccate. Il titolo è bello di per sé, indipendente dalla allusione – ai miei occhi. Inoltre, anche per i profani la *Rosa* è sempre un simbolo di piacere e di bellezza: è il simbolo di ciò che appunto i miei eroi cercano errando con molto affanno.

Non solo «estetico ed eufonico» è allora il «criterio», non «indipendente dalla allusione», visto che la «Rosa» evoca simbolicamente la ricerca del «piacere». Sicché ben si comprenderà, per tornare dai titoli ai personaggi, che un altro nome, pur offrendo in guisa di «flauto roco» la propria sonorità ai sensi, al tempo stesso non cessa di detenere e suscitare risonanze mitologiche varie e profonde. Alludo ad una lirica alcyonia significativamente intitolata *Il nome*:

p. 146), pretendeva di aver «trovato la Verità e la Via» (ivi, p. 157). Evidente la citazione di Jo. XIV, 6 («Dicit ei Jesus: Ego sum via, et veritas, et vita»). Quanto al ruolo salvifico di Maria, vedi R. LAURENTIN, *Cours sur la Vierge Marie*, trad. it., *Maria nella storia della salvezza*, Torino, Marietti 1978³.

¹⁷ *Romanzi*, I, p. 285.

¹⁸ Ivi, p. 238.

Donna, ebbe il tuo nome
una città murata
della pulvurenta
Argolide. E quivi era,
dicesi, un sentier breve
per discendere all'Ade
avaro, alle tenarie
fauci; sì che i natii
non ponean nella bocca
dei loro morti il prezzo
del tragitto infernale,
l'obolo tenebroso
pel nocchier dello Stige.
Ed ebbe anco il tuo nome
la figlia della grande
Elena, il fior di Sparta
bianco, il sangue di Leda
splendido come l'oro,
la nata di colei
che brillò su la terra
come un'altra Stagione,
delizia innumerevole,
face e secchio di Venere,
piaga del combattente.
Ermione, Ermione
dalla voce sorgevole
e talor virente
quasi tra capelvenere
acqua ombrosa, dagli occhi
nutriti di bellezza
e di frescura, nati
gemelli della Grazia
e del Sogno, Ermione
cura all'aedo, esperta
in tesser la ghrilanda
e la lode pel fertile
aedo che ti sazia
di melodia selvaggia,
il tuo nome mi piace
tuttavia come un grappolo,
come quel flauto roco
che a sera è nel cespuglio,
mi piace come un grappolo
d'uva nera il tuo nome,
come il fiore del croco
e la pioggia di luglio.¹⁹

¹⁹ *Versi*, II, pp. 626-7.

Né meno complessa appare a prima vista la “motivazione” di altri celebri nomi dannunziani.

Due coppie di nomi

Si prenda subito atto dell'atmosfera di cui Giorgio Aurispa, l'eroe del *Trionfo della Morte*, circonfonde il nome di Ippolita:

– Ippolita Sanzio – disse Giorgio, pronunziando quel nome con lentezza, come per assaporarlo. – Che palpito ebbi quando seppi finalmente che ti chiamavi così! Quante cose vidi e sentii nel tuo nome! [...] Vivevo fuori della realtà; nutro il mio spirito di musica e di letture esaltanti. Ti vidi, infatti, un giorno a un concerto di Giovanni Sgambati; ma non ti vidi se non quando tu stavi per uscire dalla sala. [...] Mi ricordo che alcuni artifizii puerili bastavano a darmi una specie di ebbrezza illusoria. Mi ricordo che un giorno, in un concerto del Quintetto, ascoltando una musica del Beethoven piena di una frase grandiosa e appassionata che tornava a intervalli, mi esaltai fino alla follia col ripetere dentro di me una frase poetica in cui era il tuo nome.²⁰

Non per nulla il primo incontro tra i due amanti, avvenuto nella cornice di un Oratorio, avrebbe promosso un «idillio musicale». Sennonché le stesse parole ricorrono anche nell'*Invincibile*, l'*Ur-text* del *Trionfo*, quando la deuteragonista si chiamava Adriana. (L'unica variante è che alla fine del frammento trascritto l'eroe – all'epoca Paolo Jodice – ripeteva dentro di sé non «una frase poetica» che contenesse il «nome» della donna, ma «Adriana Sanzio è la mia amante».)²¹ Posto dunque che la configurazione fonetica dei due nomi non coincide, il «criterio» che ha orientato l'Autore prima sull'uno e poi sull'altro, se è davvero «eufonico», è tale in modi diversi; o magari è ispirato ad altre suggestioni, o aggiuntive o sostitutive.

Mi astengo da congetture sul nome *Adriana*: nessuna di esse si fonderebbe su indizi non troppo precari.²² Va piuttosto premesso che tanto

²⁰ *Romanzi*, I, pp. 689-90.

²¹ «La Tribuna Illustrata» del 19 gennaio 1890.

²² In linea di principio non si può escludere che la “motivazione” del nome di Adriana sia, come l'Autore sembra pretendere, «musicale». Labili appigli potrebbero però cospirare a conclusioni diverse. A parte quelli letterari a fondamento mitologico (soprattutto Boccaccio), ne espongo uno decorrente da una «Cronaca bizantina» per le nozze di Adriana dei Conti Amadei: «Chi scrive si rammenta di avere spesso incontrata la signorina Adriana [...], alcuni anni fa, per le vie un po' selvagge che discendono dai colli al Bisenzio, in quel di Prato. Allora la signorina Adriana era su la prima adolescenza, e cresceva lietamente in bellezza tra i lauri e i roseti di quella sua diletta villa toscana, tra le piccole selve di quercioni tutte

Adriana quanto *Ippolita* sono maschere onomastiche dell'amante e Musa di D'Annunzio tra l'87 e il '92: Barbara, un nome che copre a sua volta – e nemmeno è il solo – quello anagrafico di Elvira Natalia.²³ È lo stesso Autore ad ostentare l'identificazione tra persona e personaggio, in privato e in pubblico.

Il 15 ottobre 1889, parlando dell'*Invincibile*, confida infatti alla sua Musa:

Tutte le tue bontà e tutte le tue soavità rivivon qui. Ho creata una donna assai dolce, a tua somiglianza – Adriana è una deliziosa creatura – E tu le somigli nella tua parte più eletta.²⁴

Il successivo giorno 18 sopraggiunge un saluto alla «amabilissima Adriana», e il 14 febbraio del 1892 la seguente confidenza:

Molti hanno indovinato, credo, che tu sei l'*Adriana Sanzio* dell'*Invincibile*. E può essere che essi conoscano del nostro amore quel che in quel libro è raccontato.²⁵

Ma non che l'Autore intenda coonestare che vita e letteratura combacino senz'altro. A parte che circoscrive egli stesso la «somiglianza» del personaggio alla «parte più eletta» dell'amante, in una lettera del 18 gennaio 1889, pur eseguendo il solito gioco di specchi tra realtà e finzione, ne segna tuttavia i limiti. «Addio amabilissima Adriana» scrive a Barbara. Salvo che, se il romanzo prevedeva il suicidio dell'eroe, pur chiamandosi per contagio «Paolo», con allusione a se stesso, egli aggiunge invece: «Paolo non morrà perché tu sei la Vita e non la Morte».²⁶ Ciò non toglie però che la deuteragonista del romanzo sembri, se non la replica, la trasposizione letteraria di una persona empirica (e sottolineo trasposizione, con tutte le deformazioni e le sublimazioni inflitte dalla finzione). Se ne ha conferma da Georges Hérelle, il traduttore

canore come frasche d'un parettaio, dove l'aureo Firenzuola imaginò alcune delle sue favole più nitide e più fresche» (*Nozze*, «La Tribuna» del 17 novembre 1886, ora in *Scritti*, p. 688). È possibile che al momento dell'*Invincibile* d'Annunzio ricordasse un tale nome? Si può dire solo che anche l'Ippolita elegiaca, *alter ego* di Barbara e quindi di Adriana (poi Ippolita) Sanzio, appare, come già Adriana Amadei, tra i «lauri». Adriana sarà poi, nel *Trionfo*, la sorella di Ippolita. Ma nemmeno in questo caso si colgono indicazioni utili a delucidare la «motivazione» del nome.

²³ Si tratta di Elvira Natalia Fraternali Leoni. In una lettera del 16 settembre 1890, lasciando trasparire la «motivazione» letteraria della nomina, D'Annunzio le scrive: «Jessica, dove sei? O Miranda, o tu che sei la più strana e la più dolce di tutte le creature sognate dai poeti, o Jessica, o Miranda, o Gorgon» (*Barbara*, p. 232).

²⁴ Cito da *Nemica*, p. 175.

²⁵ *Barbara*, p. 433.

²⁶ *Ivi*, p. 164.

francese del *Trionfo*. Quando da tempo il nome di Adriana era mutato in quello di Ippolita, egli testimonia nei suoi ricordi che D'Annunzio, con evidente riferimento a Barbara, gli aveva un giorno confidato: «Ippolita Sanzio esiste ancora: è una donna di mediocre estrazione e di comune intelligenza; è sposata a un modesto impegnato».²⁷

Un frammento del *Libro segreto* renderà infine in merito una testimonianza pubblica. A distanza di decenni, l'anziano scriba confesserà:

Barbara Leoni mi fu ridonata dalla tristezza e dalla poesia, a similitudine d'una foglia o d'un fiore tra le pagine di un libro esulto. Ella divenne Ippolita Sanzio. Il libro s'intitolò 'Trionfo della Morte' [...].²⁸

Ma si badi: sebbene in termini estremamente effimeri, lo stesso nome *Barbara* non è soltanto pseudonimo di una persona reale. Entra anche nella finzione letteraria. Il 7 agosto dell'87 appare infatti, sul «Fanfulla della Domenica», la notizia che D'Annunzio avrebbe pubblicato «un romanzo di costumi contemporanei intitolato *Barbara Doni*, e la traduzione del *Midsummer-night's Dream*». Non dimentichiamo l'associazione tra i due titoli: pur molto nascostamente, implica già il nome di *Ippolita*, dal momento che questo appartiene a un personaggio dell'opera shakespeariana menzionata. Svolgerò presto l'implicazione. Si dica intanto che il «romanzo di costumi contemporanei» è probabilmente lo stesso, diventato poi *Il piacere*, a cui accennava una lettera del 27 novembre 1887 al Nencioni:

lavoro al romanzo, acutissimamente. [...] Il dramma è di alta passione: i personaggi son tre, due donne e un uomo, e tutt'e tre eletti di mente e di spirito.²⁹

Ebbene: uno dei taccuini recentemente ritrovati, sotto la data autografa del 2 luglio 1888, contiene l'abbozzo di un racconto senza titolo su di un uomo diviso tra due donne, appunto Barbara, il nome assunto all'epigrafe diffusa sul «Fanfulla», e una Ippolita. Eccone un lacerto:

A poco a poco, nell'ombra che invade la stanza, egli fa la consueta sovrapposizione d'Ippolita a Barbara. Pensa di stringere il corpo d'Ippolita polluta e non sente ribrezzo ma un desiderio più forte! La copre di baci – [...] Il desiderio riprende lui. La copre di baci, la stende, la prende, furiosamente, incarnando in lei

²⁷ *Notolette dannunziane*, trad. it. e c. di I. Ciani, avvertenza e introduzione di G. Tosi, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani 1984, p. 35; la confidenza di D'Annunzio risale al 1895, quando il *Trionfo* era già apparso in volume.

²⁸ *Ricerca*, II, p. 676.

²⁹ *Lettere a Enrico Nencioni (1880-1896)*, con una nota di R. Forcella, «Nuova Antologia», 1° maggio 1939.

Ippolita, acuito dal pensiero della infedeltà di colei – così, SEMPRE, quella *dualità* serve ad irritare il desio carnale.³⁰

In questi *Appunti* Ippolita sembra insomma insorgere come doppio rovesciato di Barbara, costituendo con lei quella stessa «*dualità*» che sarà poi riproposta dalla coppia di Maria Ferres ed Elena Muti: «immagini femminili» che, sebbene opposte tra loro, nella vocazione dell'eroe al tradimento «si sovrapponevano» l'una all'altra.³¹ Ma si badi: se della loro onomastica si poteva cogliere già una “motivazione” letteraria in un ricordo del Pater («come Leda, fu la madre di Elena di Troia [...] sant'Anna fu la madre di Maria...»),³² nell'universo fittivo di D'Annunzio *Maria* si presenta, proprio per le suddette risonanze derivate dalla cultura sacra, come antonimo di *Elena*, cui immangono invece le vulgate suggestioni derivate dalla cultura mitologica.³³ (Non a ca-

³⁰ *Nemica*, p. 6; corsivo e maiuscoletto nel testo. Nella trascrizione della Andreoli il maiuscoletto è in grassetto (il curatore avverte ivi, p. 50, che corrisponde a doppia o tripla sottolineatura) e il corsivo è in tondo sottolineato. Il taccuino è datato 2 luglio, laddove *Il piacere* inizia il 26 successivo (vedi ivi, p. 10). Oltre che nel frammento trascritto e nel relativo contesto, il nome di Ippolita, a ulteriore indizio della continuità tra i due progetti narrativi, ricorre ancora una volta in un taccuino del *Piacere*: «Tu sei lontana, o Ippolita, tu che allorquando il mio essere traboccava, eri come un calice d'oro per il vino brillante che altrimenti sarebbe caduto nell'arida polvere» (ivi, p. 33).

³¹ *Romanzi*, I, p. 292. Sui nomi delle due donne amate da Andrea Sperelli si veda l'Introduzione di E. Raimondi a *Prose di romanzi*, a c. di A. Andreoli, Milano, Mondadori («Meridiani»), I, 1988, pp. xxvi-vii. Tra i vari titoli che D'Annunzio propone a Hérelle per la traduzione francese del *Piacere* è compreso anche *La Pourpre et l'Hermine*: due elementi di cui l'Autore non tralascia di indicare il simbolismo contrastivo assunto soprattutto per suggestione cromatica: «la porpora [...] è l'emblema di Elena Muti come l'ermellino quello di Maria Ferres» (7 ottobre 1894). La proposta si ragguaglia a un passaggio del romanzo: «Ma egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita di ermellino» (*Romanzi*, I, p. 310).

³² Cfr. la trad. it., *Il Rinascimento*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1965, p.124.

³³ La tendenza ad ibridare sacro e profano si manifesta anche (se non certo soltanto) nell'articolo *Nella Galleria Borghese*, che lodava nel Botticelli la facoltà di fondere e di mescolare nelle sue figure «il sentimento cristiano col sentimento pagano», la «leggenda religiosa» e la «favola mitologica»: «Cosicché nel suo spirito laborioso i due sentimenti e le due forme si confusero mirabilmente; ed egli seppe dare alle sue figure sacre il lucido sorriso delle deità gentili, ed alle sue ignude ninfe e iddie greche la soave castità delle vergini cristiane». È ivi significativa anche la descrizione preraffaelica di un tondo della Vergine: «tiene tra le braccia il bambino, in un'attitudine piena di dolcezza e di stanchezza quasi sofferente. Il suo volto è chino, pallidissimo, quasi diafano, con li occhi semichiusi, le sue mani sono lunghe e affilate. [...] Dietro alla Vergine sorgono tre alte coppe d'oro, colme di rose, fulgenti nell'azzurro» («La Tribuna» del 22 luglio 1887, ora in *Scritti*, pp. 882-3). Non va infatti tralasciato che *Il piacere* si inaugura con l'evocazione di quel tondo (*Romanzi*, I, p. 5) e di quelle «coppe» che faranno poi da sfondo a Maria Ferres, perciò accostata alla Vergine

so la donna è «uno spirito senza equilibrio in un corpo voluttuario» e «occasione di ruina e di disordine più che s'ella facesse pubblica professione d'impudicizia».)³⁴ E l'antonimia non è affatto isolata, se si pensa a due liriche di epoche diverse ma poste sintomaticamente a combacio nel *Poema paradisiaco*, loro sede definitiva. La prima è *Le mani*:

Ma ben, pari a le mani di Maria,
altre furono come le ostie sante.³⁵

La seconda è *Pamphila*:

oggi il potere occulto del mio sogno
evoca pel disgusto mio supremo
quella che fu da tutti posseduta
[.]
[...] ultima tua prole,
Elena [...]
[.].
E l'amerò! Ne le sue membra impure
io coglierò tutto il disio terreno,
conoscerò tutto l'amor del mondo.³⁶

Ebbene: posto che Barbara e Ippolita siano antecedenti narrativi di Maria ed Elena, saranno i loro nomi concepiti anch'essi a contrasto? Saranno anch'essi riflessi speculari di opposte figure di donna, «pura» e «fedele» l'una, «polluta» e rea d'«infedeltà» l'altra?

Il nome di Barbara

Nessuna ipotesi autorizzano i testi sulla “motivazione” del nome letterario di *Barbara*. Oltre a designare un'ombra del tutto evanescente, esso non esce dal limbo di appunti allo stato magmatico: tutto ciò che del «romanzo» annunziato dal «Fanfulla» si conosce, infatti, non sono, se gli appartengono, che le due carte da cui proviene il frammento trascritto sopra. Né offre spunti maggiori una Barbara che se raffigura

(«Dietro di lei, come dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli, sorgevano le coppe di cristallo»), quando in lei Andrea Sperelli coglierà i segni dell'«*altra*»: «Egli faceva cullare dalla voce di lei l'angoscia che veniva dall'*altra*; faceva animare dalla voce di lei la figura dell'*altra*» (ivi, p. 342; corsivo nel testo).

³⁴ Ivi, pp. 267-8.

³⁵ *Versi*, I, p. 661.

³⁶ Ivi, pp. 662-4. Ricordo appena che ad Elena è sintomaticamente intitolata una lirica dell'*Intermezzo* appartenente al ciclo delle *Adultere*.

ostentatamente quella reale, è pur sempre sublimata dalla finzione poetica: dico la donna menzionata con il suo pseudonimo e con il suo cognome anagrafico in un frammento caduco di un'elegia romana, *Villa d'Este*, datato 4 giugno 1888:

Chi leva le canzoni,
 Muse, su tutte l'acque?
 È quella che vi piacque:
 è Barbara Leoni.³⁷

Elementi di modesto interesse si sorprendono semmai nella stesura definitiva del frammento e nei versi che in essa immediatamente seguono:

Chi mai tante canzoni, o Muse, trae su da tant'acque?
 Ella è, che pur vi piacque, Muse; è Vittoria Doni.
 Va pe 'l sentiere ombrato la donna magnifica; e in torno
 ecco, il divin soggiorno trema signoreggiato.³⁸

La signoria che la «donna magnifica» infligge al «divin soggiorno», prelude già alla immagine della «belle Dame sans merci» che, come si vedrà, si coglie successivamente in altre donne e in altre Ippolite, soprattutto in Ippolita Sanzio.³⁹ Ma si osservi anche che la prima lezione *Barbara Leoni* è surrogata da quella di *Vittoria Doni*, a sua volta trasformazione manifesta di *Barbara Doni*, il titolo del «romanzo» suddetto. È ostensione pur preterintenzionale di un legame indiretto tra l'eponima di quest'ultimo e la Musa nominata dalla lezione soppressa in *Villa d'Este*? Per comprendere la «motivazione» del nome, è allora a lei che bisognerà far capo? A onor del vero un invito indiretto in tal senso muove dal suo stesso corrispondente, quando nell'agosto del '91 rammenta allusivamente alla donna: «Tu sai quel che significa il nome di Barbarella». ⁴⁰ Quel «nome» dunque «significa». Ma cosa? Quali requisiti riflette della donna reale?

³⁷ Cfr. M. GUABELLO, *Barbara la bella romana. Il grande amore di Gabriele D'Annunzio*, Biella, Libreria Mario Guabello 1935, p. XII. Il cognome è leggibile nell'autografo sotto una cassatura.

³⁸ *Versi*, I, p.349.

³⁹ Alla «belle Dame sans merci» è intitolato un capitolo tuttora fondamentale di M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni 1966 (le pp. 238-56 sono su D'Annunzio, compresa la figura di Ippolita Sanzio). Ovvio nel titolo del capitolo il riferimento alla ballata del Keats, della quale è peraltro trascritto un frammento in epigrafe.

⁴⁰ *Barbara*, p. 362.

Ho detto donna reale, solo che non proprio lei, si capisce, potrà essere oggetto del breve esame che segue, ma la deuteragonista di quella sorta di romanzo epistolare ad una voce sola che sono le lettere indirizzate a lei, insomma l'idea che di lei vi depositò D'Annunzio, tanto più che lui stesso confessava che ella era, «più tosto che una realtà della vita, una creatura del *suo* spirito». ⁴¹

Ebbene: fin dalla prima pagina dell'epistolario pubblicato compare una apostrofazione indiziaria: «regina barbara». ⁴² L'epiteto regale della «divina Barbara» ⁴³ è verosimilmente ragguagliabile alla «divina regina di Cipro», ⁴⁴ a maggior ragione se succederà questo frammento, poi trascritto nel *Trionfo*, di una lettera del 13 settembre 1887: «Io non so come fosse Caterina Cornaro regina di Cipro; ma, non so perché, immagino che dovesse rassomigliarti». ⁴⁵ Ma non che si sciolga così l'enigma dell'attributo di *barbara* congiunto all'epiteto. Se a tal fine possiamo allargare il discorso al contesto intertestuale, la nozione riceve semmai un po' di luce, sia pure incerta, da *Sed non satiatius*, un individuo del *Paradisiaco*:

Non più dentro le grige iridi smorte
Lampo di giovinezza or mi sorride.
La giovinezza mia barbara e forte
in braccio de le femmine si uccide. ⁴⁶

Ed un tal senso è invero suffragato anche dalle *Vergini delle Rocce*, ove le «antiche forze barbare [...] conservate [...] con tanta freschezza» sono «getti di energia [...] veementi e diritti». ⁴⁷ (Il carteggio riconosce da parte sua alla destinataria virtù di «freschezza».) ⁴⁸ Il nome può però essere motivato anche dal carattere «feroce» della donna, ⁴⁹ un carattere a cui sono conformi – ecco ancora la «belle Dame sans merci» – alcune schegge epistolari come le seguenti: «Tu non saprai

⁴¹ Ivi, p. 116 (lettera del 18 aprile 1889).

⁴² Ivi, p. 3 (lettera del 9 giugno 1887).

⁴³ Ivi, p. 8 (lettera dell'11 giugno 1887).

⁴⁴ Ivi, p. 28 (lettera dell'8 agosto 1887). Si veda in proposito l'osservazione di una biografia tuttora utile: «Dirò solo che l'ha chiamata Regina di Cipro per la rassomiglianza che riscontrò tra il volto di Barbara ed il ritratto di Caterina Cornaro, Regina di Cipro, dipinto da Tiziano» (G. GATTI, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Sansoni 1956, p. 779).

⁴⁵ *Barbara*, p. 39. Il frammento è trascritto senza varianti nel *Trionfo*, in una delle lettere fittive di Giorgio Aurispa a Ippolita Sanzio (vedi *Romanzi*, I, p. 708).

⁴⁶ *Versi*, I, p. 223.

⁴⁷ *Romanzi*, II, p. 411.

⁴⁸ *Barbara*, p. 26.

⁴⁹ Cfr. *ibid.* (lettera dell'8 agosto 1887).

mai come [...] sia tirannico il possesso che hai su di me»;⁵⁰ «una donna è la ruina d'un uomo».⁵¹ Ma se tutto ciò può pur vagamente giustificare l'adibizione dello pseudonimo, nel carteggio, secondo le alterne opzioni suggerite dalla strategia amorosa che vi si dispiega, la destinataria appare anche, un po' come la Barbara degli «*Appunti*» («che è buona» e «fedele»),⁵² «profondamente buona e tenera»,⁵³ o «buona, dolce, umile, dolente, fortissima, fedele».⁵⁴ Nell'immaginario del mittente ella riveste la «*dualità*» che il probabile taccuino di *Barbara Doni* aveva invece drasticamente separato e ripartito tra le due amanti del protagonista. Salvo che la nominazione plausibilmente denotativa della donna reale ne rispecchia apparentemente un solo aspetto: quello che tendeva idealmente a fare aggio sull'altro.

Il nome di Ippolita

Appigli senz'altro meno precari si offrono alla interpretazione del nome *Ippolita*. Il quale, poi soppresso o surrogato da un altro, *Isotta*, inizialmente ricorre nella *princeps* di un sonetto apparso sul «Fanfulla della Domenica» del 16 ottobre 1887, ove all'*incipit* «Quello che un dì ne' lenti èlegi tristi | orto d'amori, o Ippolita, cantai», faceva seguito, al penultimo verso, l'invocazione «o Primavera Ippolita soave». Ma parimenti se non maggiormente degno di nota è il titolo unitario, *Prologo d'una allegoria dell'Autunno*, sotto cui il sonetto fu pubblicato insieme con un altro.⁵⁵ Se con la solita virtù d'autocitazione il testo evoca l'elegia *Villa Medici* (i «lenti èlegi tristi»), gli «orti» e la «Primavera» che essa canta,⁵⁶

⁵⁰ *Quattordici lettere inedite di Gabriele D'Annunzio a Barbara Leoni*, a c. di P. Chiara e F. Roncoroni, Milano, Mondadori 1976, p. 23 (lettera del 4 luglio 1889).

⁵¹ *Barbara*, p. 412 (lettera 6 dicembre 1891).

⁵² *Nemica*, p. 5.

⁵³ *Barbara*, p. 272 (lettera del 25 marzo 1891).

⁵⁴ Ivi, p. 443 (lettera del 24 aprile 1892).

⁵⁵ I due individui, col nuovo titolo di *Sonetti del giovane Autunno*, apparvero poi nell'*I-sotteo* (ora in *Versi*, I, pp. 425-6). I due versi iniziali varieranno in «Li orti ove un dì con piè divino escisti | in contro a me, come ad Astioco Elai»; il penultimo in «o Primavera Isotta, dea soave». *Villa Medici* fu terminata il 16 luglio 1887 e pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» del 24 luglio successivo, quindi nelle *Elegie romane* (ora è in *Versi*, I, pp. 320-34; e vedi in merito la nota di R. Bertazzoli in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore*, a c. di P. Gibellini, Torino, Einaudi 1995, pp. 347-8). Ricordo appena che una marchesa Ippolita o Hippolyta d'Ateleta compare, come destinataria e come mittente, nel breve carteggio fittivo di *Epistolario d'oro*, pubblicato sulla «Tribuna» del 26 luglio 1887, ora in *Scritti*, pp. 642-6.

⁵⁶ Cfr. *Versi*, I, p. 320.

il titolo riecheggia a sua volta, pur rovesciandone la condizione stagionale, un'altra allegoria, dico l'*Allegoria alla Primavera* del Botticelli, opera di cui la prosa *Nella galleria Borghese* aveva descritto, nel luglio precedente, la presunta Ora come la «donna selvaggia, tutta costellata di fiori, che è forse la più misteriosa creatura della fantasia di Sandro Botticelli». Ma non si ometta che a proposito delle figure del «gran pittore lirico», la prosa diceva che «hanno per lo più i lineamenti irregolari, un'ondulazione graziosa del profilo della gota e del mento, la bocca un poco triste come quella dell'Antinoo, il corpo assai lungo e pieghevole» e «quasi fluente».⁵⁷ Alcuni mesi dopo, di una «bella bocca botticellesca», una *Cronaca bizantina* dirà, su suggerimento del Bourget, che è «*mélancholique dans la sensualité*».⁵⁸

Ebbene: pur se preterintenzionalmente, il *Libro segreto* rammenterà appunto quella bocca singolare, quando celebrerà la «bellezza patetica e sensuale» di Barbara,⁵⁹ e proprio nel frammento che la identifica con Ippolita Sanzio. La quale peraltro, giungendo all'Eremo del *Trionfo*, passerà su di «un tappeto di fiori»⁶⁰ come la suddetta «donna selvaggia», che «di fiori» non era solo «constellata», ma ci camminava sopra. E si deve notare che l'attributo *selvaggia* aveva designato, appena due settimane dopo la prosa sulla Galleria Borghese, anche la Musa.⁶¹ Certo, se isolato, l'indizio concordanziale è troppo tenue per consentire al lettore di ragguagliarla alla figura botticelliana. Meno tenue però riesce se si aggiunge che come ora questa, quella appariva o apparirà, nel carteggio, musicalmente «alta e agile», dal «passo un po' molle» e come di danza,⁶² o «alta e ondeggiante tra li alberi»;⁶³ ancora meno tenue è l'indizio se si pensa alla lettera dell'11 giugno 1887, ove D'Annunzio scriveva di baciare l'amante sulla «bella bocca triste, che pare quella d'un dio giovinetto»;⁶⁴ o se si pensa infine alla lettera del maggio 1888 ove il mittente raccontava l'animazione immaginaria

⁵⁷ *Scritti*, p. 882.

⁵⁸ «La Tribuna» del 13 dicembre 1887 (cfr. ora *Scritti*, p. 997).

⁵⁹ Cfr. *Ricerca*, II, p. 675.

⁶⁰ *Romanzi*, I, p. 820. Come del resto la donna di *Villa Medici* (loc. cit.): «Freschi salían di sotto il breve passo gli effluvi».

⁶¹ Cfr. *Barbara*, p. 26 (lettera dell'8 agosto 1887).

⁶² Cfr. *ivi*, p. 3 (lettera del 9 giugno 1887). Sulla musicalità delle figure botticelliane di D'Annunzio si veda F. ULIVI, *D'Annunzio e l'arte*, in *ID.*, *Il visibile parlare. Saggi sui rapporti tra lettere e arte*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1978, p. 322.

⁶³ Cfr. *Barbara*, p. 84 (lettera 13 settembre 1888). E vedi anche *Villa Medici* (loc. cit.): «Alta veniva ridendo ella fra gli alti steli».

⁶⁴ *Ivi*, p. 8.

dell'«Antinoo tutto d'oro» di un arazzo:

L'Antinoo ha la tua bocca, pura ma triste, voluttuosa ma con un non so che di amaro, ardente ma crudele.

Io mi alzo per un desiderio folle e puerile; e vado a baciare l'Antinoo in bocca – e, se chiudo li occhi, sento quella bocca fredda rendermi il bacio.

La tua anima femminile invade forse, in questo momento, per un miracolo d'amore, le perfette membra del semidio?

*Inquiétante beauté!*⁶⁵

Ecco che l'«anima femminile» libera l'Eterno Femminino, che «ardente ma crudele», accende un «desiderio folle» nello spasimante, lo attira magneticamente a sé, lo domina, lo tiene in scacco. Catalizzando suggestioni e autosuggestioni, così figurative come verbali, quest'unico motivo si svolge riflettendosi da un'immagine femminile all'altra, talché si delinea con crescente nitidezza che la proprietà transitiva di tali immagini preraffaellitiche, loro requisito comune, è la facoltà che «cattiva» gli amanti. È illustrata da un brano del *Piacere* che non per caso ascrive ancora a Botticelli, oltre che a Leonardo – pittori tutt'e due anteriori a Raffaello – il talento di «comprendere e rendere [...] tutta l'indefinibile seduzione» che promana da certe ambigue bocche:

Ci sono bocche di donne le quali paiono accendere d'amore il respiro che le apre. Le invernigli un sangue ricco più d'una porpora o le geli un pallor d'agonia, le illumini la bontà d'un consenso o le oscuri un'ombra di disdegno, le dischiuda il piacere o le torca la sofferenza, portano sempre in loro un enigma che turba gli uomini intellettuali e li attira e li cattiva [...]; par che un'anima duplice vi si riveli con diversa bellezza, lieta e triste, gelida e passionata, crudele e misericorde, umile e orgogliosa, ridente e irridente [...].⁶⁶

Si è ben capito quale sia, appena dissimulato, il «crudele» oggetto del discorso: ancora lei, la «belle Dame sans merci». È allora una sua incarnazione, che stando a quanto detto, si deve cogliere nella «Primavera Ippolita» del *Prologo* menzionato? Non per nulla in una elegia del mese successivo Ippolita spicca da «donna reina»: «regina» come prima Barbara e dopo Ippolita Sanzio a somiglianza di Caterina Cornaro; e come loro conturbante:

Quando la tua sorella Aurora, già sazia di sogni,
ebra di baci, tutta umida di rugiade,
come cerbiatto ignaro d'insidie ne' vergini boschi,
pronta a le soglie balza con lieto ardire,

⁶⁵ Ivi, p. 52 (corsivo nel testo).

⁶⁶ *Romanzi*, I, pp. 92-3.

tu non il suo chiamare, o Ippolita, odi.

Il titolo dell'elegia, che nell'autografo sembra inserito in un secondo momento, è *Sogno d'un mattino di primavera*.⁶⁷ E se a Ippolita, al «divin suo nome» è associabile per memoria spontanea un tale titolo, questo titolo evoca d'altra parte il *Dream* shakespeariano, ove quel nome figura già. Vi accennavo prima. Soggiungo ora che esso appartiene alla sposa di Teseo, regina anche lei, ma del suo popolo guerriero. E appunto «guerriero» («warrior»)⁶⁸ è il suo passato. Anzi è un passato antagonistico rispetto al genere maschile, visto che Teseo l'ha conquistata, sì, ma l'ha conquistata con la «spada», dopo una battaglia («Hippolyta, I wooed thee with my sword, | And won thy love doing thee injuries»)⁶⁹. E se il nome non è separabile da questo tratto della sua titolare shakespeariana, anche la discordia tra i sessi che ella ha praticato si trasporterà allora insieme con il nome nella Ippolita del *Sogno* dannunziano? Invero esercita anche lei il «potere» delle figure femminili sue pari. Si osservi anzi che se l'elegia riuniva frammenti di tempi diversi, il discorso di uno (ed è sintomatico che fosse quello anteriore) si svolgeva in una gradazione ascendente che esaltava nel suo *explicit* proprio il «divin potere» della «donna»:

Quale favilla viva cui nutran le ceneri in grembo;
quale balen che dorma entro la nube grave;

quale adamante intatto che splenda con lume di stella
su la ricchezza oscura de le terrestri vene;

qual sole ascoso ad occhi mortali, che sperda su vani
esseri, per gelido aer, le sue virtùdi;

quale un pensier di nova beltà creatore su 'l mondo,
che ancor segreto rida sotto la fronte al nume;

tal per te sola, o donna, per te sola da tempo
celasi ne' vergini cieli un divin potere.

Sono versi che configurano appunto la «belle Dame sans merci» con tutte le relative implicazione. Una immagine obliquamente corroborata, poco dopo, da questa:

⁶⁷ L'elegia apparve sul «Fanfulla della Domenica» del 13 novembre 1887 (ora in *Versi*, I, pp. 313-6). Gli autografi sono riprodotti in fac-simile in M. GUABELLO, *Sopra le Elegie romane di Gabriele D'Annunzio. Appunti*, Biella, (a spese dell'autore) 1936, pp. XXXIII-VII.

⁶⁸ II, I, v. 71.

⁶⁹ I, I, vv. 17-18

[...] Or chi da l'alto precipita a' campi del mare,
rapido com'aquila, splendido come fuoco?

Deferisco un tal distico perché serba traccia, nella struttura sia melodica che sintattica, di quel lacerto del *Cantico dei Cantici* che descrive, «*terribilis ut castrorum acies ordinata*» l'apparizione della «sposa»:

Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens,
Pulchra ut luna, electa ut sol
[.....]p⁷⁰

Vero è che il ragguaglio può apparire discutibile. Esso è però avvalorato dalle successive immagini, dell'Aurora prima («l'audace figlia d'Iperione»), e quindi dell'«Eletta», Ippolita («Ecco, l'Eletta viene. Il Vienne l'Eletta»): una «Eletta» che se segnata dal ricordo della «sposa» del *Cantico*, ne riflette anche la natura marziale e ostile.

Dell'Ippolita del presunto taccuino di *Barbara Doni* si è già vista, pur se cursoriamente, la fatalità. E tralascio che un'altra Ippolita, fugace comparsa del *Piacere*, è anche lei *femme fatale* cui nemmeno difetta la rituale «crudeltà dell'indifferenza». ⁷¹ Osservo piuttosto che non a caso la menzionata memoria biblica affiora di nuovo, e questa volta per citazione testuale, nel Proemio del *Trionfo*, e perciò, seppure in un discorso più generale, relativamente all'ultima Ippolita, la Sanzio»:

Dinanzi a colui che perisce, una bella donna voluttuaria, *terribilis ut castrorum acies ordinata*, [...] morde e assapora con lentezza la polpa d'un frutto maturo mentre dagli angoli della bocca vorace le cola giù pel mento il succo simile a un miele liquido. ⁷²

E infatti l'Eterno Femminino della «belle Dame sans merci», incarnato in Ippolita Sanzio, «creatura» appunto «terribile», ⁷³ a Giorgio Aurispa si rivela nella aggressività «distruttiva della Nemica» ⁷⁴ che sperimenta «su lui il suo potere», ⁷⁵ che esprime e alimenta tragicamente il «mortale odio dei sessi, che è il fondo dell'amore»:

⁷⁰ *Ct.* vi, 10.

⁷¹ Parlo di Donna Ippolita Albònico («Quando vide, poco oltre, l'amante pallido scendere giù per le scale, l'ingenua crudeltà dell'indifferenza le regnava nei begli occhi oscuri. Il vecchio amore le cadeva dall'anima, pari a una spoglia inerte, per l'invasione del nuovo»: *Romanzi*, I, p. 112).

⁷² *Ivi*, p. 657.

⁷³ *Ivi*, p. 1042.

⁷⁴ *Ivi*, p. 940.

⁷⁵ *Ivi*, p. 977.

Ella così non aveva più l'aspetto giovanile e clemente che conoscevano le piante e gli animali, ma aveva l'aspetto d'una creatura taciturna e invincibile in cui fosse raccolta tutta la virtù isolante e distruttiva della passione d'amore. I tre divini elementi della sua bellezza – la fronte, gli occhi, la bocca – non eran forse mai giunti a un tal grado d'intensità simbolica nel significare il principio del fascino femminile eterno. [...]

«Ella è dunque la Nemica» pensò Giorgio. [...] Si adunavano dunque in lei tutte le virtù sovrane delle donne destinate a dominare il mondo col flagello della lor bellezza impura.⁷⁶

Tanto più ora che l'eroina del *Trionfo* appare in tutta la sua ostilità, il suo nome richiama ciò che fu la *dramatis persona* shakespeariana, talché la «motivazione» che lo anima, o che comunque fa aggio, appare non tanto «musicale», come sembrava volesse coonestare l'Autore, quanto culturale e precisamente letteraria. Solo che una tale “motivazione” letteraria, nella memoria tanto estesa quanto stratificata di d'Annunzio, non è disgiunta da un'altra “motivazione”, anch'essa culturale, ma desunta dalla cultura mitologica, non letteraria. Non si deve infatti dimenticare, anzi si deve sottolineare, chi era la ex-guerriera del *Dream*. Fu tratta dal Mito. E nel Mito, come poi del *Dream*, il popolo bellicoso su cui regnava era quello della Amazzoni, la feroce stirpe di Ares. Anche o soprattutto a questa Ippolita di primo grado, deve aver pensato D'Annunzio quando il suo discorso implicava quella di secondo. Non per nulla nel *Libro segreto* si leggerà:

nel mille settecento cinquantasei, nasceva l'ultima delle Amazzoni [...]: una Valois, del sangue regale di Valois [...]. Ultima delle Amazzoni Jeanne de Valois nacque con una sola mammella, con la sinistra [...]. Jeanne de Valois fu dunque della grande stirpe. dalla spalla destra alla cintura la sua pelle fu liscia come la guancia, come la coscia. ed ella fu prode e invitta al paragone di tutti gli uomini [...]. or com'è che l'ultima della Amazzoni odiatrici implacabili dei maschi – qual fu Ippolita contra Ercole [...] com'è che l'ultima si trasmuti in una Circe figlia del sole insidiosa e perigliosa?⁷⁷

Trapassa dunque alla «crudele» Ippolita Sanzio,⁷⁸ insieme con il nome, anche la responsabilità di simbolo dello stesso odio? Certo, se sovrappiunge a grande distanza di tempo, la notazione del *Libro segreto* va assunta nel presente quadro con cautela, poiché altre suggestioni possono essersi intanto sovrapposte nella memoria dell'Autore. Resta

⁷⁶ Ivi, rispettivamente pp. 872-3 e 1033.

⁷⁷ *Ricerca*, II, pp. 729-30.

⁷⁸ Cfr. *Romanzi*, p. 934 («Ella così appariva nello splendore massimo della sua animalità: lieta, irrequieta, pieghevole, morbida, crudele»).

però che se Ippolita Sanzio veicolava un «mortale odio dei sessi», quest'«odio» non era dissimile – tanto più se lo infliggeva l'«implacabile Nemica» –⁷⁹ da quello della mitica Ippolita, regina emblematica delle «odiatrici» anch'esse «implacabili» dell'altro sesso.

Ed ora non sorprende se quando pubblica il *Trionfo*, D'Annunzio accantona il nome di Adriana preferito nell'*Invincibile*, e preleva invece dalla sua opera e dalla sua memoria, così letteraria come mitologica, il nome più appropriato, più significativo e più motivato di Ippolita, incunabolo della «Nemica». Lo preleva allorché l'amante «*gravis dum suavis*» dell'*Invincibile*,⁸⁰ pur restando tale nel vecchio testo travasato nel *Trionfo*, si converte appunto nella «Nemica» dei tre nuovi libri successivi. Non si intende con ciò insinuare che tra il recupero del nome e la metamorfosi del personaggio sussista una necessaria relazione di causalità. La concomitanza è però innegabile. E non accidentale. Certo, un taccuino dell'89 da poco sottratto all'oblio, marcava già la «brutalità» di Adriana, coglieva in lei «una quantità di cose oscure e impure» e una «predestinazione di cocotte», le imputava di essere «crudele» e di provocare la «ruina irreparabile» di uno «spirito alto».⁸¹ Si è perciò congetturato che quella della «Nemica» sia non una «soluzione tardiva», ma prevista fin dai primi appunti dell'*Invincibile*.⁸² E la congettura è invero plausibile. Solo che quella «soluzione» diventa esecutiva più tardi, nel *Trionfo*. E quando ciò accade, dicevo, quando da «buona, tenera, sommessata» l'amante si trasforma a tutti gli effetti nella «Nemica», allora il suo nome è Ippolita. E non a caso.

⁷⁹ Ivi, p. 885.

⁸⁰ Cfr. ivi, p. 681; e «La Tribuna Illustrata» del 13 gennaio 1890 («Vedeva ora Ippolita vivente [Adriana nell'*Invincibile*] corrispondere all'ideal figura di lei, ch'egli nutriva nel cuore. La vedeva buona, tenera, sommessata, respirante in una nobile e dolce poesia. Come nel motto ch'egli le aveva dato, ella era grave e soave: – *gravis dum suavis*.»).

⁸¹ *Nemica*, pp. 89-90 e 107 (il corsivo è nel testo).

⁸² Cfr. A. ANDREOLI, *Un diario di lavoro*, ivi, p. 172.