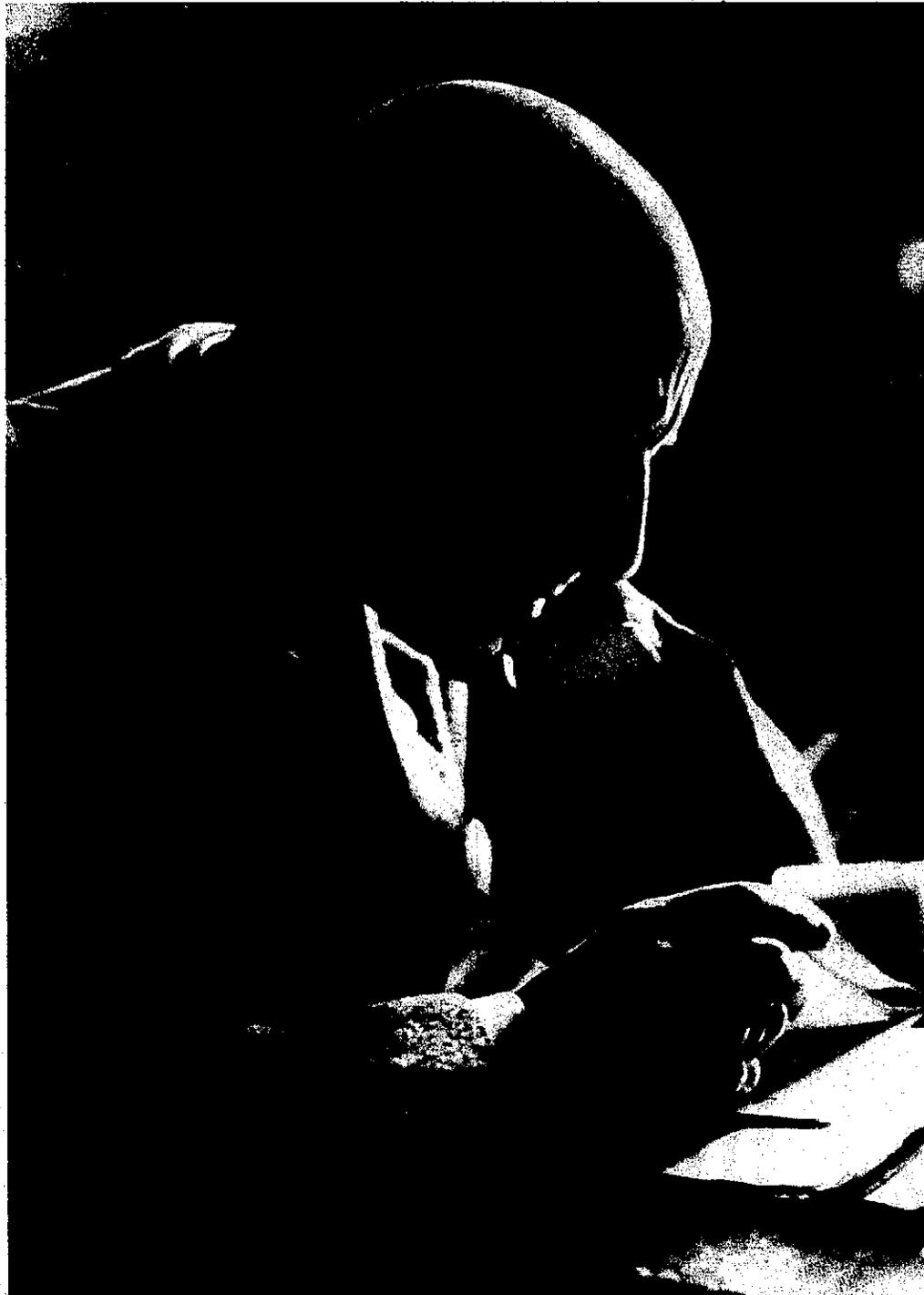


D'Annunzio a Yale

Atti del Convegno
(Yale University, 26-29 marzo 1988)



Peter Carravetta

DOPO ZARATHUSTRA.
TEMI E FIGURE TRA NIETZSCHE E D'ANNUNZIO

Egli doveva rinunciare per sempre a
quella vana ricerca del punto fisso,
dell'appoggio stabile, del sostegno si-
curo.

(D'Annunzio, *Trionfo della morte*)

Fratelli miei, quel che io posso amare
nell'uomo è che egli sia un passaggio
e un tramonto.

(Nietzsche, *Così Parlò Zarathustra*)

Nessuna cosa
Mi fu aliena;
nessuna mi sarà
mai, mentre comprendo.
Laudata sii, Diversità
delle creature, sirena
del mondo (...)
io son colui che t'ama.

(D'Annunzio, *Maia*)

1 Premessa

Da sempre i pensatori hanno fatto appello alla voce del poeta per illuminare e confermare al tempo stesso la validità e verità del proprio teorema. E da sempre i poeti hanno a loro modo trattato del pensiero e dell'intendimento, e ciò sia con i testi medesimi, sia in sede extraestetica. Ma c'è un'antico dissidio nella memoria mitica della poesia e della filosofia, un irrisolto conflitto tra Dioniso e Apollo. In tempi storici più recenti la differenza tra poetare e filosofare è divenuta insormontabile, e laddove sono in molti a parlare in toni dimessi ed esultanti insieme della poesia e del messaggio o significato ch'essa reca, è un dato acquisito che non bisogna fidarsi dei poeti, e che spetta alle singole competenze dei critici «esplicare» ed «interpretare» quel che sia messaggio o significato. Le pagine che seguono vogliono essere anzitutto una personale riflessione sul dissidio tra poesia e pensiero, al di là o comunque indipendentemente da quanto sia stato scritto sul rapporto Nietzsche-D'Annunzio. Tuttavia, per poter parlare di così complessa tematica, bisogna fissare dei referenti semantici e criticamente operativi che ci consentano di articolare una proposta appunto per l'antica diafora, ossia tra poesia e filosofia.

Avvicinandoci all'ambito che ci interessa, in un frammento del 1873 Nietzsche osserva che il filosofo è colui che rende consapevoli di cosa è che manca, o cos'è che non va, mentre l'artista è colui il quale, intravisto quello spazio, vi si accampa e crea (o inventa, o costruisce). Aggiungo fenomenologicamente al testo nietzschiano: l'artista riempie e crea, si suppone un "qualcosa" con cui riempire appunto questo vuoto intravisto dal filosofo. Si può dire che alla riflessione del filosofo *risponde* ermeneuticamente l'opera (il testo, la statua, lo spartito) del poeta (e non di rado il poeta ha già risposto a domande che i filosofi formulano in un secondo tempo). A Nietzsche cercò di rispondere Nietzsche stesso (con *Così parlò Zarathustra*), e, tra altri (Gide, espressionisti tedeschi) D'Annunzio, con *Le vergini delle rocce* e *Maia*. Sfondo storico, dunque: Nietzsche intravide (e fu lui stesso sintomo di) determinate situazioni storico-culturali e alcuni fondamentali presupposti in profonda dissoluzione; D'Annunzio, cui capitò di viverle tutte, le maschere del soggetto fine secolo, cercò, alla fine, di rispondere, completando con queste due sue opere il programma di Nietzsche, e consegnandoci quanto meno due audaci, problematicissime opere.

In particolare si vuole anche vedere come una di queste, cioè *Maia*, sia una "versione" dello *Zarathustra* che probabilmente "risolve" alcune questioni che Nietzsche aveva lasciato aperte. Infatti, quello che si vuole pro-

porre — e di cui qui non si possono che tracciare le linee generali — è una interpretazione di D'Annunzio in quanto *autentico* «nietzschiano» che — come Zarathustra insegna — non segue ciecamente il suo maestro ma lo supera o doppia o tradisce in qualche modo, ma *per ragioni validissime*. E qui bisogna ribadire: nell'articolare un discorso attraverso l'antica diafora, bisogna che il pensiero si rivolga alla poesia, che, cioè, si ascolti bene ciò che dicono i versi, e molto meno l'autore medesimo. In quanto poeta, D'Annunzio interpreta poeticamente, è chiaro, ma la poesia non ha mai vissuto sotto vuoto spinto.

2 *A partire da "Maia"*

Vediamo alcuni luoghi di *Maia*. Dell'invocazione «Alle pleiadi e ai fatti» si metterà in rilievo che sono «Pleiadi» ossia simboli dell'aurora e del tramonto e dalla cui ciclicità dipendono sia il contadino sia il navigatore. Al primo verso si parla di gloria, celebrazione di un valore imperituro, con riferimento storico («al Latin» = Pompeo Magno) per situare la citazione (si parlerà parecchio dell'antichità romana) e piazzare la metafora «Navigare / è necessario» (esistenza come passare, come pulsione moventesi). Ma il secondo emistichio incalza subito con una negazione: «non è necessario / vivere», e ci si chiede perché mai, visto che, documenti alla mano, D'Annunzio era diventato il poeta del vitalismo, il celebratore, come si leggerà più avanti nella *Laus Vitae*, della «Vita», di cui dirà che è «dono terribile del dio», (v. 2) — ma anche: «Chi t'amò su la terra / con questo furore? / Chi ti attese in ogni / attimo con ansie mai paghe? (...) Ah, tutti i tuoi tirsi / il mio desiderio scosse / verso di te, o Vita (...)»? — Dunque: com'è possibile che vi si possa percepire una scissione latente, un impulso negativo, diciamo anche delle apparenti contraddizioni? Ma procediamo ancora per qualche strofa.

Le seguenti sei terzine sviluppano la profetica sfida al mare, cioè contro Poseidone, l'oscuro, l'ignoto, l'origine, e annunciano che la traversata sarà lunga e perigliosa ma che finirà bene, o, meglio, *non* tragicamente. Su ciò si ritornerà. Alla settima strofa, ribadendo il valore necessario a tale impresa, il narratore — una fra le principali voci del poema — fa dire a un ipotetico «taluno» sorpreso da tanto ardore: «Qual mano acceso / ha il rogo audace? Quale iddio su l'erte / rupi nel cuore della fiamma è atteso?». E già ai vv 5-6 aveva osservato: «leone / sculto da qual Ciclope statuario?».

Non si può non sentire sullo sfondo il Blake della poesia dell'esperien-

za, *The Tyger*, i versi: «What immortal hand or eye (...) What the hammer (...) what dread grasp, / Dare its deadly terrors clasp? (...) did He who made the Lamb make thee?». Ma non si vuole assolutamente suggerire l'ennesimo ricalco — questione ormai assurda in quanto la letteratura è *anche, e sempre*, rifacimento retorico —, quanto introdurre al ruolo che giocherà l'inconscia eco di un modulo espressivo come quello di Blake, profondamente figurale e allegorico. E del resto non avrebbe senso parlare di un particolare stilema «imprestato» poiché all'epoca della prima stesura di *Maia* D'Annunzio — come sostengo in altri interventi, e come la critica in generale ormai riconosce — aveva già in parte con sé e in parte dietro di sé tutto l'Ottocento inglese e francese e ampie distese del resto dell'Europa «colta», e cioè i grandi romantici inglesi e Hugo e Baudelaire e Goethe, propaggini russe e le sempre vistose latinità e grecità. Blake però in certi casi si accosta ancora di più a Dante e Zarathustra che all'Ulisse: «The same law for the lion and ox is oppression», e: «I must construct my own System or be enslaved by another man's».

Piuttosto, e rimandando più in avanti la questione dell'allegoria, si vuole entrare nell'ambito di alcuni luoghi o questioni paraletterari, per esempio, il senso dello stupore, della «meraviglia» di fronte alle possibilità del reale, l'incredulità che tutto ciò che è dato sia effettivamente possibile: non sono, queste, profonde questioni a metà tra estetica ed ermeneutica, tra critica e filosofia? È stato osservato che all'origine la filosofia nasce da Eros, ma che in seguito è condannata a vivere la sua repressione tramite notturna e appassionata esistenza (G. Franck). Qui si è a un bivio. Poniamo come verità acquisita della critica di questi ultimi decenni che la poesia cosiddetta «minore» o «adolescente», e in ogni caso quella che dalle alture «nobili» della Tradizione sgocciola verso la moltitudine, e che viene ormai sbandierata dalla musica leggera e rielaborata tra i cantautori, spesso esprime ingenuo, vago innocentismo e buoni principi che a noi, savi critici e conoscitori delle cose ardue, fa sorridere: sarebbero poesie della «cattiva coscienza!». Ora, se si insiste nel ritenere possibile e in certi casi credere categoricamente in una *stretta corrispondenza* tra letteratura e realtà, in base a una divina mimesi di qualche sorta (strutturalismo, marxismo, storicismo filologico che sposa metodi positivi e teorie idealiste), allora bene: *Maia* è *anche* il poema di una piccola borghesia le cui aspirazioni titaniche sono decisamente destinate a rimanere eluse, come il D'Annunzio più realista, il più passionatamente e brutalmente realista, quello del *Piacere* fino al *Trionfo della morte*, aveva già ampiamente ricercato, approfondito e illustrato. È ciò che renderà possibili (se non addirittura necessari) i diversissimi itinerari di Pirandello e Svevo, cioè maschera e

labirinto della ragione nel teatro (e nei romanzi) della crisi del cogito di Pirandello, l'anti-eroe inetto, indeciso, «malato» del maturo Svevo.

Si può comunque leggere *anche* in maniera figurale, a maggior ragione se il testo si annuncia formalmente, retoricamente, come una scrittura epico-allegorica. Poiché — per ritornare alla lettura del testo — già questo prologo, nel manifestare la meraviglia di fronte al creato, si pone anche una domanda sulle cause, e sull'identità, «qual mano (...) quale iddio?». Perché eludere la domanda «retorica»? Il nostro personaggio *risponde* con una constatazione di fatto; leggiamo:

Non un iddio ma il figlio di Laerte
qual dallo scoglio il peregrin d'Inferno
con le pupille di martiri esperte

vide tristo crollarsi per l'interno
della fiamma cornuta che si feo
voce d'eroe santissima in eterno.

“Né dolcezza di figlio (...)”. O Galileo,
men vali tu che nel dantesco fuoco
il piloto re d'Itaca Odisseo.

Troppo il tuo verbo al paragone è fioco
e debile il tuo gesto. Eccita i forti
quei che forò la gola al molle proco. (vv 25-36)

Dunque, l'odierna ripresa del pellegrino dantesco, nonché corrispettivo del vagante eroe omerico, esclude che tale viaggio e tale opera possano essere attribuiti a un Dio, o da Lui propiziati. L'ateismo mistico e il paganesimo di D'Annunzio sono ben noti. Ciò che conta per il personaggio narrante è che fu il mitico «figlio di Laerte» a esprimere «voce d'eroe santissima in eterno», ossia una voce mitologica e paradigmatica della cultura occidentale.

3 *Problemi*

Si apre la questione dell'eterno (e quindi del tempo), indice di una preoccupazione «decadente» che trova in Schopenhauer, Wagner e i simbolisti alcuni dei suoi massimi teorici. Ma si apre anche la questione del «ritorno» di specifiche figure mitologiche, quelle stesse che nel ritorno o

meglio «recupero» (nel senso di riscrittura) attuato dal testo dannunziano si esprimono anche come archetipi, parlando simultaneamente dell'eterno e di ciò che di fatto ricorre, che può essere richiamato, dunque partecipe del decorso (e dell'esperienza) temporale, qualcosa di ciclico, ma di certo non «eterno». Per l'ermeneutica ciò vuol dire che questi archetipi acquistano storicità al momento stesso in cui si scoprono formali e atemporali. Paradosso? Niente affatto: la figura mitologica di Ulisse — come quella di Hermes, Apollo, Pan e altre che verremo menzionando — serve da archetipo prescelto («troppo debil», «eccita i forti») ma anche da principio di organizzazione, e stabilisce una continuità (che per il momento non problematizziamo): infatti tutti gli Ulisse si ri-conoscono, o, altrimenti detto, ogni autore «forte» (nel senso di Bloom) si costruisce il proprio Ulisse. Questo filo verrà ripreso altrove, anche come sfondo a una lettura «linguistico-testuale». Tuttavia, sotto il profilo estetico e interpretativo insieme, la sottolineatura della natura *duplice* dell'archetipo fa pensare all'immaterialità dell'intuizione formale, ciò che richiama, *appunto in virtù della sua assenza*, la forza di una riflessione di cui l'autotrascendenza della propria apparenza, l'ossessione della caducità, è soltanto la cifra significativa, testuale, che nasconde altri significati, altre ipostasi.

4 *Il trionfo della morte*

Sappiamo quanto sia stata faticosa questa lotta per far coincidere i significanti con i significati, ossia ciò che è costitutivamente atemporale con la storia concreta di un'Italia e un'Europa fine ottocento. D'Annunzio sappiamo aveva impegnato buona parte del decennio 1888-98 a risolvere o sbloccare queste aporie, scandagliando fino all'imo la struttura e lo stile di una realtà positivizzata e mercificabile, effetto lacerante del dualismo logico-metafisico kantiano. Il bellissimo libro di Arturo Mazzarella ci dispensa dal ricostruire in questa sede la sofferta e implacabile ricerca dannunziana attraverso la «violenza del simbolo», «la volontà dell'impotenza» fino all'esaurimento e depauperamento delle classi e dei valori dell'epoca Rinascimentale-Moderna. Un paragone con le poetiche dell'epoca che intenda stabilire a priori quale sia la ricerca e la pratica estetica più «rappresentativa» o «fedele» o «genuina» per un *cursus* storico-critico evidentemente ideologizzato e potenzialmente egemone, non può che togliere a esempio *Il Piacere* o *L'Innocente* come versione «decadente» o «immorale» o «superficiale e falsa» di uno stato di cose cui si dovrebbero preferire le ipotesi di Verga, Pascoli, Fogazzaro, garibaldini e manzoniani e via

dicendo. E poi c'è la stessa personalità del poeta che intorbida le acque, confonde le idee: la stessa critica che sostiene l'autonomia del messaggio estetico, e del significante, si trova spesso a citare Sperelli e Hermil e Aurispa *come se fossero D'Annunzio lui même*. Mentre qui si vuole problematizzare il *come se* in quanto fulcro su cui poggia l'evidenza stessa della trasfigurazione necessaria all'arte letteraria, la traduzione in figure di ciò che già in partenza sono finzioni e i cui temi specifici nelle singole opere altro non possono essere che la concrezione poetica di determinati orizzonti di significazione, di specchi refrattari a qualsiasi assolutizzazione extraestetica e storicizzante. I vari libri del periodo 1887-1894 diventano quindi sperimenti-esperienze di un itinerario di ricerca che — non si può evitare di dirlo — «superi» i confini che le stesse opere immediatamente stabiliscono.

E poi c'è *Il trionfo della morte*, che «sfonda» in maniera obliqua i codici della storia e della psiche, che rivendica la differenza della scrittura, scopre la forma come incessante mutevolezza, infine si trova a tu per tu con il vuoto dell'origine e dei fondamenti:

Con una rapidità inconcepibile il suo spirito si liberava di tutti i fantasmi creati nel periodo dell'illusione mistica, dell'ideale ascetico; scoteva il giogo del «divino», ch'egli aveva tentato di sostituire alla sua volontà inerte disperando di risvegliarla. Provava ora per la «fede» il medesimo disgusto che aveva provato dentro la chiesa per la bestia immonda strisciante nella polvere consacrata. Rivedeva le mani grasse e pallide dei preti che ricevevano le offerte, e il dondolio continuo delle nere figure dietro il cancello chiuso. Tutto era ignobile, e tutto negava la presenza di quel Signore che egli aveva sperato di conoscere in una rivelazione fulminea (...). Lo scopo dell'esperimento era fallito. Egli era estraneo a quella moltitudine come a una tribù di oceanidi (...). Egli doveva rinunciare per sempre a quella vana ricerca del punto fisso, dell'appoggio stabile, del sostegno sicuro.

L'idea era adesso quella di ri-scoprire (e se ciò dimostravasi impossibile, re-inventarsi) *dall'interno* la disintegrazione del soggetto, *contro* l'accentuata frammentazione del reale, e *malgrado* l'estetica dell'ineffabile (che caratterizza in parte l'ultima grande opera prima di *Maia*, e cioè *Il Fuoco*), ri-scoprire cioè un valore che riponesse rinnovata fiducia nella globalità dell'esperire, giocandosi tra il caso e la volizione indeterminata dei sensi, celebrando la Vita come un ri-viversi attimo per attimo continuamente.

È una proposta complessa, ed è lecito chiedersi com'è che l'autore vi arrivi, quali altri itinerari ha dovuto percorrere (o, alternativamente, ignorare perché ovvî *cul de sac*), e quali le sue possibili ripercussioni sulle interpretazioni di oggi. Purtroppo tra i tanti nomi storici che incontriamo

nei romanzi di questo periodo ci sono Socrate, Eraclito e Nietzsche, e qui ci sarebbero da commentare parecchie pagine del Libro Quinto de *Il trionfo della morte*. Ma prima, ritorniamo al testo di *Maia* ancora una volta.

5 Ipotesi

Il prologo continua con l'accentuare le distanze tra il sé narrante e il «Galileo» delle virtù cristiane, dichiarando quest'ultimo fuori giuoco, per così dire, perché incarna un'estetica religiosa incentrata sulla contemplazione dell'al di là, proiettata sull'eternità redentrice, e richiedente l'inattività e la spiritualizzazione del corpo. *Maia* è profondamente intriso di greicità e latinità, mentre la componente ebraico-cristiana vi compare marginalmente; a livello di storia moderna, il poema è decisamente "latino", cioè della famiglia della lingua e letteratura romanze, a quasi totale esclusione dei miti e delle tradizioni europei settentrionali (l'Elleno (arche)tipo viene già teorizzato ne *Il Trionfo*, pp. 316-317). Il verso incalza richiamandosi alla volontà e al desiderio supremo che non danno pace quando ci si trova nel turbine dell'esistere pienamente, cioè secondo natura, caso, senso. In termini di una ipotetica categoria dell'esistente, la persona dannunziana qui si costituisce come, *al tempo stesso*,

A) Soggetto (narrante e vivente, colui che scrive per (ri)vivere, e vive (ri)scrivendo), sede autonoma della predisposizione a conoscere, a dire.

B) Oggetto (l'empiria e la pragmatica della vita biologica, pubblica, sociale, includente quindi oggetti ma anche fatti, eventi, «oggetti di discorso» perennemente disponibili al caso).

C) Progetto (l'estensione verso il mondo, le ipotesi conoscitive e transitive del rapporto tra coscienza (soggetto) e manufatto (oggetto), tra teoria e prassi).

In questo schema, di chiara derivazione fenomenologico-esistenziale, la scrittura in sé e per sé è situabile sotto la voce C, ossia come «Progetto». Questa non è una novità né per i dannunziani né per i dannunziologi: D'Annunzio è l'*artifex* che ricrea costantemente sé stesso, il prodigioso camaleonte assimilatore riciclatore di tutti e di tutto. Ora questa progettualità non dovrebbe essere più vista come una qualità o un fenomeno anormale, cioè come qualcosa di "artificiale" e "superficiale" sullo sfondo di una "profondità" o "verità autentica" mai veramente esplicitata. La progettualità qui dovrebbe intendersi alla luce di un D'Annunzio non solo (e riduttivamente) poeta, ma anche critico della cultura e delle ideologie di una società e di determinate deformazioni epistemologiche, estetiche ed

ontologiche. D'Annunzio dunque anche «filosofo della letteratura» o «letterato filosofico», un parallelo ma d'opposta indole (anche a livello biografico) di Nietzsche «filosofo poeta».

Come hanno già notato in molti, D'Annunzio voleva sì salvare tutto, museificare la Tradizione e piantarsi sul portale come Unico Continuatore della Gloria e della Bellezza che furono, ma non si attribuisce abbastanza importanza al fatto che proprio questo fenomeno avvenga, che la natura stessa del progetto di riscrittura, ripetizione e ripresa del Canone — e di alcune figure emblematiche in esso che menzioneremo tra un attimo — meriti di essere inteso come una complessissima proposta estetica, critica ed ermeneutica al contempo. Ritorniamo al testo.

6 Orizzonte della Crisi

Ei naviga alle terre sconosciute,
spirito insonne. Morde, ancora sola,
i gorgi del suo cor la sua virtute. (vv 40-42)

È una ovvia ripresa del tema — già contenuto nel «nome» Ulisse — della ricerca della conoscenza, del desiderio di altro, dell'esperienza che anela all'autotrascendenza, ossessionata dalla ricerca, «spirito insonne» ossia «notturno», da filosofo che riflette sull'Eros. Contraddizione o paradosso? Paradosso, tipico del *sacro*, che significa simultaneamente redenzione e pericolo, colpa e salvezza; e tipico del *simbolo*, che rimanda simultaneamente all'utopia e al caso, all'eternismo e allo scorrere degli oggetti. E qui bisogna differire una parentesi sul simbolismo. Paradossi che bisogna «sbloccare» o «sfondare» affinché non diventino, a colpi di ragione, egide critico-estetiche mercificabili e dogmatiche. Discorsi pubblici che bisogna rimettere in moto affinché si attui un processo di assimilazione e redistribuzione, e si crei la memoria del futuro. In questo rinascere, in questo tormento dionisiaco in cui Eros esteriorizza l'enigma della sua natura demonica (*complexio oppositorum* di *Poros* e *Penia*), è cruciale, e inevitabile, la parte che spetta alla Forma, cioè all'impulso Apollineo. Ma questo implica una preoccupazione cosciente, speculare, e tuttavia calata nella realtà della tecnica, dei fatti concreti e storici, dunque, dei monumenti, dei residui, di ciò che (ci) è stato tramandato. Sbloccare la crisi di fine secolo — cioè la crisi del positivismo, l'insulsaggine della «morale» politica finanziaria, la volgarizzazione dei Valori e feticizzazione degli oggetti (estetici)

— come pure sfondare l'impasse della tradizione italiana (si pensi di nuovo alle diversissime e contrastanti poetiche dell'epoca) voleva dire progettare il superamento dell'estetica e della metafisica Moderna. E se, come si è esplorato altrove, le avanguardie non sono che manifestazioni sintomatologiche di accessi, complessi e compromessi della tarda Modernità, l'opera di D'Annunzio ne ha già previsto e «risolto» le aporie.

In effetti parlando di aporie si ritorna alla questione del pensiero della tarda modernità, a quel coacervo di kantismo e hegelismo prassistico, di determinismo e positivismo che pure venivano scossi e travagliati dall'interno (anarchismo, rivoluzioni nella matematica, sdoppiamento della nascente psicologia, moti artistici «pre» avanguardistici ecc.). L'opera dannunziana dischiude l'orizzonte di comprensione fenomenologico-ermeneutico dell'epoca del tramonto della civiltà e quindi dell'essere, costituendosi come il *locus* di una frattura nella curvatura storica della cultura italiana in particolare la cui profondità non è stata ancora veramente sondata. Questo anche perché prima che l'Italia arrivasse a identificarsi con l'Europa, D'Annunzio aveva già esplorata, assimilata e portata l'Europa in Italia.

7 *Ombre retoriche*

Ritorniamo al testo. Quando il prologo continua con «Di latin sangue sorse la parola / degna del Re pelasgo; e il sacro Dante / le diede più grand'ala, onde più vola» (vv 43-54), subito i nostri riflessi culturali inondano il pensiero di una serie di giudizi per lo più «negativi» sul valore e l'effetto deleterio (si dice) di tanta Latinità o romanità. E sappiamo che di mitologia Latina è repleto l'intero corpus dannunziano, a partire dai libreschi richiami di *Primo Vere*, e su fino al suo esautoramento con *Le Vergini delle rocce* e *Il Fuoco*. In effetti si trattava di una continuata manica assimilazione, di una ciclopica condensazione di tutti i modi dello scrivere latino-italiano. Il D'Annunzio stesso ne era fiero, e la documentazione abbonda. Ma qui non interessa l'aspetto esteriore delle poetiche dell'uomo D'Annunzio, quanto segnalare i sintomi linguistici di alcune confluenze. Qui si dirà di passaggio che questo dossier andrebbe riaperto, che forse è il caso di rivedere questi cosiddetti «miti» — che preferisco ribattezzare *topici* di pubblico dominio — ignorandone sistematicamente, volutamente, la versione fascista. È questo «timore» che impedisce, credo, ad alcuni grandi critici-conoscitori di D'Annunzio di prenderlo più «sul serio». Al contrario, si potrebbe, per esempio, supporre una sorta di sotterranea con-

tinuità tra il Vico del *De Antiquissima*, in cui parla di una componente stoica della tradizione latina abbastanza multiforme perché giocata tra due componenti, quella etrusca e quella ionica, e la riemergenza figurata di queste tradizioni nel poema *Maia*. L'ellenismo (il platonismo) qui non è quello degli umanisti, né quello di Foscolo o di Leopardi, ma una composita matrice che oltre alla sua origine («Re pelasgo») fa parlare i suoi esiti storici, i testi mistici, i miti mediterranei limitrofi, la storia culturale più recente (per esempio, Goethe, i romantici inglesi, residui del simbolismo, e naturalmente Nietzsche). La complessa latinità dannunziana, al di là della consapevole strumentalizzazione che ne fece il suo autore, è *la latinità-romanità dell'Europa fine di secolo*, e dunque introduce luoghi, memorie, ipotesi che sono nascoste a una critica che, filosoficamente divisa tra modelli cartesiani e modelli dialettici, è ideologicamente restia ad avvicinarsi ad argomenti «disletti» e «abusati» per un breve periodo storico. Per chiudere la parentesi, della latinità e greicità qui si terrà conto anzitutto come *necessario* codice paradigmatico, come referente intelligibile e non come istanza ontologica.

Mentre della menzione esplicita, dopo quella sineddochiana di Omero, di Dante, non è nostro compito qui di studiare le sottilissime strategie testuali di «aggiramento» e «superamento». Sono, comunque, due topoi magmatici tratti dal canone, due aperture, due filosofie reperibili in diversa guisa in quasi tutti i testi scritti dopo le rispettive apparizioni dei poemi omerici e di quello dantesco. Più avanti, XVII, 1093-95, scriverà:

Tra la luce d'Omero
e l'ombra di Dante
pareano vivere e sognare
in concordia discorde
quei giovini eroi del Pensiero,
fra la certezza e il mistero
librati, fra l'atto presente
e la parola futura.

Dunque, ci si trova in una zona non rappresentabile né dalla metafora del limbo, né da quella del purgatorio, né da un *Mittelglied* del giudizio e della ragione, quanto piuttosto in un baratro senza fondo: al di là dell'*Urgrund*, c'è *Abgrund*. Ma qui bisogna aggiungere, sviluppando il riferimento a Pareyson che corregge (che «risponde» non so quanto «esplicitamente») a Heidegger, che l'*ontologia dell'inesauribile* messa in moto da *Maia* deve risolversi a «uscire» o comunque «sfondare» l'assenza di fondamento precisamente attraverso questi topici retorici che costituiscono l'*Urgrund*.

Ciò ch'è diverso in *Maia*, che non troviamo nelle grandi allegorie medievali e romantiche, è la ripresa di figure archetipe *non solo* in senso metaforico (retorica della riscrittura tropologica), *e oltre* il suo senso celebrativo-redimente (Hugo, Wagner), *ma anche* a livello di moduli del pensiero e del linguaggio con i quali solamente si può dire di ciò che per sua essenza è celato, indicibile. È una direzione interpretativa che richiede, per ciò che riguarda il polo dell'interprete, una apertura dell'ermeneutica heideggeriana a quella vichiana, nel tentativo cioè di andare al di là della ontologia della lirica (Heidegger commenta quasi esclusivamente «grandi lirici»), per ripensare l'ontologia dell'allegoria (in Vico i primi discorsi fondanti della civiltà al suo nascere). Mentre per ciò che riguarda il polo dell'arte, si pone l'esigenza di un ripensamento della natura fundamentalmente retorica-figurata dell'arte e dell'agire umano medesimo. Quando il prologo continua:

Re del Mediterraneo, parlante
nel maggior corno della fiamma antica,
parlami in questo rogo fiammeggiante!

bisogna registrare, oltre l'evidente richiamo testuale e suo relativo collocamento tematico tra «la luce di Omero / e l'ombra di Dante», anche l'apparizione di un fuoco della ragione e del desiderio dell'uomo occidentale, quindi di un valore (vita conoscitiva, esperienza del mondo) vivente (fuoco come metafora, trasformazione, purificazione) che però porta con sé la distruzione, come l'arco di Eraclito (ma qui si parla di «rogo», che richiama quindi una comunitaria ritualità, non abbandonando mai la componente «terrena» e «storica»). Se Ulisse è l'archetipo richiamato a ispirare e guidare (malinconia per il «vivere omerico» già anelato ne *Il Trionfo*), egli è anche chi verrà sottratto al suo teoteologico «destino» dantesco, cioè Ulisse «rinasce» perché deve ri-provare a diventare del mondo esperto. In vista dell'abolizione di qualsiasi finalismo o eternità redentrice, come vedremo tra un attimo, il poema *Maia* capovolge la prospettiva ontoteologica di Dante. Tuttavia, questo può avvenire soltanto in luoghi coadiuvati da rimandi — riprese — a spessore storico ed esistenziale, cioè, ha luogo, e si dà, nelle figure mitologiche *in quanto* zone ancora abitabili e significative, insomma come topoi retorici. In *Maia* Ulisse è per certi versi più vicino all'archetipo omerico, tuttavia il desiderio di conoscenza — di «potenza» — non può ignorare le più recenti iscrizioni storiche del medesimo archetipo: l'archetipo diventa esso stesso una serie di «tipi» dell'«arché» che costellano il decorso storico, e ne con-figurano

la sua memoria. Infatti nel caso del poema dannunziano non ci si vuole affatto dimenticare della *storia*, e se ne parla — la si ri-chiama — attraverso alcuni suoi capolavori (la Cappella Sistina) appunto perché della storia si recuperano solo i monumenti. Come scrive Benjamin, «Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose» (ciò è particolarmente vero nel caso di *Elettra*, il secondo volume delle *Laudi*, dedicato quasi esclusivamente ai monumenti, al museo, ai personaggi nobili, insomma ai simulacri dell'eterno).

8 *Tem*

Proposito del nuovo Ulisse, in cui s'immedesima a volte il soggetto cantore del poema, è di annunciare e prospettare una concezione dell'esperienza che è, *insieme*, vitalistica e pagana, storica e sociale, estetica e ontologica, personale e comune. È un tentativo complicatissimo perché giocato tra la tragicità del furore del Dioniso «pandemio» (xviii), e le metamorfosi, le ontologicamente necessitanti trasformazioni, della maschera apollinea, nelle vesti di «[Apollo] fecondatore di rupi» (xv). Quella maschera che in effetti è l'equivalente epico, quindi «narrato allegorico», di un dramma in cui la saggezza abominevole e snaturata di Dioniso e del suo coro di satiri si può partecipare al pubblico, all'interlocutore, all'Altro, *solo* attraverso la disponibilità del momento apollineo ovvero delle sue «forme». Come leggiamo nelle sezioni 7 e 8 della *Nascita della Tragedia*, l'apollineo è quello stato trasognato in cui il mondo è velato e un nuovo mondo, più chiaro e comprensibile, e al tempo stesso più mosso ed ombroso del mondo della vita quotidiana, si presenta ai nostri occhi in continua rigenerazione. In piena coerenza poetica con altri risvolti dell'opera di Nietzsche, l'opera dannunziana scopre, accetta e ripropone l'apparenza trasformante e trasformatasi, la mutabilità perenne contro la possibilità della propria morte. E i temi chiave del poema ne sono ampia riprova: la caducità, la sete sensuale, la meraviglia delle forme create e naturali, le varie fasi «rituali» nello sviluppo della persona-personaggio, l'agonia dell'eterno, infine, il bisogno dell'interlocutore. Di conseguenza egli accetta e rimette in gioco anche la perdita del centro, del significante trascendentale.

Decentrare valori e soggetto tuttavia vuol dire anche unire in motivata dialettica sia le offerte della vita dell'esperienza sia quelle codificate e stratificate della tradizione, riscoprendo nel processo la primarietà del gioco — «chi ha detto che la vita è un sogno, la vita è un gioco!» — e quindi le

articolazioni interpersonali che questo suscita e di cui si nutre. Niente è più «fondante» dell'epica mitica, primo parlare comunitario che «spiega» e «divina» il cosmo e ne disegna la prima forma di politicizzazione, come sostengono in maniera diversa Vico, Eliade, e Cuthbertson. E niente è più eminentemente «persuasivo», «retorico», del racconto orale, per esempio nei riti religiosi, e nelle fantastiche allegorie delle origini che i popoli si inventano per sapersi «originati» da qualche nume. Infine niente è così volutamente «sociale» quanto un poema epico-allegorico in quanto il lettore, l'ascoltatore né è parte integrante: il poema è scritto *per* qualcuno ed è diretto *a tutti* (quantomeno in un dato gruppo e anche se solo idealmente). E qui siamo di nuovo nella tematica della temporalità e della storicità dell'opera. Sotto un profilo ontologico-ermeneutico, la lingua tralasciata di *Maia* si carica di una componente che tende all'ascolto del linguaggio in quanto linguaggio che svela man mano che riprende, ripete e riscrive, *Verwindung*, luoghi letterari (topoi sociali) legittimati e deputati alla trasmissione consacrata di questi valori. In questa ottica, alcune tra le dominanti topiche del poema non possono darsi letteralmente, ma solo allusivamente, cioè per rimandi di figure.

Il fatto che sia Nietzsche sia D'Annunzio, sviluppando le proprie poetiche siano dovuti «estuarsi» con il poema epico-allegorico è di per sé un grosso e importantissimo problema (trattato altrove per ciò che riguarda Nietzsche). Bisogna subito affrontare il problema della descrizione di questa forma... non si sa bene più, dopo l'ondata decostruttivista, se collocare l'allegoria sotto l'estetica, la retorica, la teoria dei generi, l'ermeneutica o altro. Riconosciamola, metacriticamente, come modalità retorica. Ma prima.

9 *Tempo e figure*

Ulisse rinasce continuamente in *Maia*, egli è il molteplice, il fantasma che indossa il corpo significante. Nel corso del poema, egli si tramuta e ci parla in quanto eroe omerico assetato di conoscenza e del ritorno, personaggio dantesco dall'interdetto divino, l'amato amico perito nella giungla, il compagno Scarfoglio. Ulisse è colui che rischia la vita per amore dell'impegno e dello scopo prefisso, un compito che riguarda l'esperienza del mondo, la globalità della terra ambiente degli esseri.

Ma in *Maia* gli Ulissidi della tradizione conducono o alla morte o alla redenzione, ribadendo una nozione del vero e dell'autentico come dati una volta per sempre e comunque assenti. La novità della proposta dan-

nunziana è che, anche se ciascuno di questi Ulissidi esercita una propria volontà, tuttavia in quanto già *passati* essi sono determinanti storicamente, non possono sfuggire al loro destino. Ma il loro messaggio è comunque di affermare la volontà di vivere, l'esperienza del divenire. Bisogna quindi rifare le loro «storie».

L'Ulisse dannunziano è motivato da un composito principio presocratico le cui basi possiamo ricavare dal Nietzsche de *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*. Esso contempla le ragioni dell'armonia e del flusso eterno di Eraclito in cui l'assoluto relativismo, le forze agonali che presidiano alla creazione, e la realtà come un gioco di effetti (*Wirken*) condizionano l'impeto dell'Ulisse moderno rendendolo disponibile sia alla lotta che all'effusione, sia all'azione che all'introspezione. Nel corso del poema ci sono lunghi passi dedicati alle cruente lotte tra uomo e natura, tra uomo e uomo, e quasi sempre sotto il vocativo «O Vita, O Vita / Dono terribile del dio».

C'è inoltre una componente che possiamo derivare da Parmenide, e cioè, l'esistente è tale solo perché non è il nulla, o il suo contrario occulto e «negativo»; avendo bisogno del non-essere per essere, l'esistente concepisce l'impermanenza come zona da fuggire e comunque da «aggirare», «conquistare», al limite da «sublimare». Si intenda questa ultima parola non in senso freudiano, ma secondo Nietzsche, per il quale è sublime ciò che doma artisticamente l'orrore dell'assurdo esistenziale (*Nascita della tragedia*, 7). Le metamorfosi del narratore, come quelle dei personaggi mitici, sono anch'esse ispirate alla necessità di «non terminare», esaurendolo, il proprio soggiorno, ma di mutarsi in altra figura e continuare a esistere, essere, esperire. Ciò si può sostenere anche alla luce della equivalenza tra essere e pensiero in Parmenide, il che implica per un verso che queste esistenze figurali sono portatrici di un pensiero, e per un altro che il pensiero forse abbisogna di realizzarsi quale forma linguistica culturalmente (ri)conoscibile, cioè mitica, raccontabile. Sta tutto qua il «senso» di questa «lettura filosofica» del poema.

Infine, l'esigenza di una *volontà di vita* da contrapporre sia al teleologismo filosofico antico (la Bellezza secondo Platone) sia a quello teologico dantesco (sia a quello «romantico» dei due amici suoi contemporanei «in carne ed ossa»). Infatti l'Ulisside narrante verrà trasformandosi in «Ombra». Al contrario di ciò che sostengono Platone e Schopenhauer, l'ordine stupendo che si riscontra nel pensiero, non deve necessariamente avere una finalità analoga nella natura: per Nietzsche come per D'Annunzio, vi è un *nous* originante autonomo neanche poi così perfetto e compiuto (in virtù appunto della sua trasmissibilità e mutevolezza) ma da cui bisogna

apprendere che disponiamo della sola scelta arbitraria per incidere e interferire sul dispiegarsi «meccanico» del cosmo.

10 *Il ritorno di Hermes*

Ciò è constatabile se appena diamo uno sguardo a uno dei personaggi di rilievo di *Maia*, e cioè Hermes, cui è dedicato l'intero Canto IX. Non c'è molto di più che Otto Rank e Karl Kerényi che potrebbero aggiungere alla lista delle metamorfosi di questo nume archetipo che si trovano nel poema. Invocato in quanto «figlio di Maia», egli viene descritto come «Amico degli uomini» (v. 51), e «nume operoso, / il dio dal gran cuore, l'artiere / infallibile». (vv 60-63). Ma si badi alla sua prima appellazione: «O Agoreo (...) la Terra / è oggi un'agora immensa / ove non si tendono reti / di belle parole ma guerra / si guerreggia furente» e giù di lì. È importante riflettere su questi versi: dopotutto, l'autore fa parlare un personaggio che invoca un'ombra, un emblema, un paradigma comunque connesso ad altri, un lettore, un mercante, una cultura; insomma indica uno scambio. L'ombra è qui il «processo» stesso che ha abbandonato l'ipotesi di una finalità trascendentale o metafisica. La teleologia, si sa, funge anche da principio casuale, da cemento teorico. In effetti quello che emerge nella sua problematicità è l'ipotesi di un «Uguale» che *sia* per ogni «ritorno» il «darsi» del (qual che sia) pensiero vivente. Ma le cose sono più complesse. Innanzitutto, non si tratta solo di un «contenuto» e neanche di una «forma» astratta — semiotica, analitica — di cui si possa disporre in maniera strumentale. Detto altrimenti, il problema che sorge è quello della *tendenza fuoriuscente* — mio conio — dalle costrizioni della ripetizione meccanica (tempo cartesiano), in cui si può riconoscere la «necessità» di abolire la durata eterna (per esempio, Sisifo, e, per ciò che riguarda la colpa, Prometeo), e il bisogno di «superare» l'aspetto romantico-nichilista della temporalità che tutto spazza via — tipo: «tutto è vano», — per poter infine esplorare un eterno presente, un *nunc stans* in cui non ci si dimentichi che esiste un passato ed esiste un futuro, e che si sia capaci di «richiamare», ricordandoselo, il tempo (passato e/o futuro). L'idea sembra strana nel contesto di *Maia*, ma non lo è affatto se si pensa alla sua coerenza con la teoria nietzschiana dell'«eterno ritorno dell'uguale» [*ewige Wiederkehr des Gleichen*].

11 Zarathustra

Nello *Zarathustra* l'uguale che ritorna è il divenire stesso. Il presente elaborato da Zarathustra è giocato tra «senza tempo» [*Unvergänglichhe*, ossia «imperituro»], che implica stasi, fondamento, e «eterno», che indica mutamenti infiniti «senza inizio e senza fine». Il tempo non è più «misura» paradigmatica del senso della temporalità, né «misura del divenire», ma «è il divenire». Ciò che «ritorna» nel divenire non è nessun contenuto specifico, non è la conflittualità tra questo e quel valore, tra una verità e l'altra: è la forma della conflittualità «senza alcuna forma fissa». È questo il tentativo di Nietzsche di riconciliare Eraclito e Parmenide: «Ciò che è eterno, ossia incessante — scrive Pasqualotto — è dunque il divenire: non il divenire di qualcosa, della Materia o dell'Idea, di una cosa o di una forma, di una sostanza o di un principio, ma il divenire di 'guerra e pace', ossia il divenire di conflittualità, di tensioni, di rapporti». E Deleuze: «L'eterno ritorno non fa tornare "lo stesso", è vero invece che il tornare costituisce il solo Stesso di ciò che diviene»; e «*Ritornare è l'essere di ciò che diviene*». Su ciò si edifica la nozione base di volontà di potenza: «*Imprimere al divenire il carattere dell'essere — è questa la suprema volontà di potenza*», e, nello *Zarathustra*:

Qui mi si disserrano le parole e gli scrigni di parole di tutto quanto l'essere: tutto quanto l'essere vuol qui diventare parola, tutto il divenire vuol qui imparare a parlare da me.

Tuttavia, sappiamo che l'eterno ritorno dell'uguale non è cosa facile da assimilare, e molte tra le sue più autorevoli interpretazioni sono in disaccordo su cosa Nietzsche effettivamente intendesse. Alcuni ne hanno fatto una teoria cosmologica, altri una «sorta di imperativo categorico», altri l'hanno inteso come «strumento di selezione»; Löwith per esempio ne fa una «contraddizione insanabile tra una *tensione volontaristica* derivante dall'imperativo 'agisci come se ogni tua azione avesse un valore eterno', ed un *fatalismo* derivante dal credere che ogni cosa si ripeta in eterno», mentre infine Heidegger, scrive Pasqualotto, «non fa che *registrare* questa inconciliabilità [tra "l'idea di un dinamismo eterno e quella di una ripetizione che introduce stabilità" cfr. *Gaia Scienza*]». Il problema è evidente. Secondo Natoli, da un punto di vista logico, l'eterno ritorno è una «contraddizione in termini» non una «tautologia», ma supera tuttavia «l'opposizione identità e differenza, perché ogni identità differisce in sé stessa in quanto è posta nel suo superamento». Si capisce perché il pensiero razio-

nalista, materialista, e sociologico ha difficoltà nell'interpretare sia lo *Zarathustra* sia *Maia* (mentre è più agevole «inquadrare» la temporalità «romantica» di un Hugo, per esempio). L'eterno di Nietzsche, come quello di D'Annunzio, è quindi — almeno in queste due opere — incentrato sull'esperienza (e non sulla «teoria») del darsi globale della presenza nell'attimo, quell'attimo immenso (*ungeheure Augenblick*) in cui si «avverte» che «tutte le cose sono così saldamente annodate l'una all'altra, che questo attimo trae dietro tutte le cose avvenire. Dunque anche se stesso» (*Zarathustra*, «Della visione e dell'enigma»).

È questa relativizzazione e instabilità che trasforma l'esperienza stessa in *passaggio*, declinando il personaggio nella pienezza delle sue possibili forme. Nella misura in cui passato, presente, e futuro sono intrecciati, però, non bisogna supporre che con ciò l'esperienza venga «aggravata» dal peso della storia: la storia (perlomeno quella descritta nella seconda *Considerazione Inattuale*) è proprio ciò che viene «scrollato» dal soggetto fine-di-secolo, e precisamente perché anche i valori e i criteri sono in continuo divenire; «insopportabile» [*Schwer*] diventa invece lo stesso pensiero dell'eterno ritorno in quanto adesso si ha accesso alla volontà di potenza come arte, a quel ritorno del conflitto Apollo-Dioniso.

Entro quest'ambito ci si libera anche dell'*ansia* del futuro in quanto quest'ultimo è solo una manifestazione particolare del tempo diveniente. In questo senso, come sostiene ancora una volta Pasqualotto,

il passato allora si presenta non nel senso che esso viene rivissuto, ma nel senso di configurazione 'essenziale' del divenire, come modo del passare necessario e, quindi, come *impossibilità* di venire rivissuto; parimenti, il futuro non si presenta nel senso che esso viene previsto in alcune sue determinazioni, ma nel senso della sua pura forma, ossia come serie tendenzialmente infinita di possibilità e, quindi, implicitamente, come *autentico* annuncio di divenire. (471)

12 *Ermeneutica*

È evidente come questa posizione fa da sfondo anche al poema *Maia*. Liberatosi degli interdetti e dei tabù della cultura religiosa e moralistica (pena, colpa, risentimento), della metafisica (nozioni categoriche come *in-dividuum*, finalismo, gli Immutabili), e della tradizione letteraria (non ci sono «mostri sacri» o temi fissi che non vengano riscritti), il nostro plurivoco narratore raffigura le sue metamorfosi, i suoi cambiamenti alla luce di una nozione di esperienza, di «presentificazione» o «attanza» la

quale, non più valutabile dall'esterno — per così dire — vive e si realizza nel continuo e incessante darsi delle proprie forme, nel proprio dire-a-qualcuno.

Una sorta di «svolta» rispetto alla matrice nietzscheana viene comunque effettuata a rigore dell'aspetto strettamente «artistico» e «antropologico» del poema dannunziano, che rielabora in maniera «più storica» la tradizione a partire dalla sua componente «retorica» e discorsiva. Zarathustra rimane infatti ancorato a una nozione «biblica» del profeta che insegna il superamento di sé come massimo compito dell'essere umano. L'uomo dell'occidente deve «superarsi», deve tendere allo *Uebersich* costantemente in virtù dell'eterno ritorno del divenire, dell'attimo che consente. Ma sappiamo che il significato ermeneutico di Zarathustra può essere inteso come una «condensazione di possibilità» (Pasqualotto), oppure che l'ontologia della volontà si riduce alla sua «fenomenologia» e alla insidiosa ripresa di moduli hegeliani (E. Mazzarella). Ma nel contesto della lettura fatta fin qui, sotto il nome Zarathustra si possono raggruppare diversi significati che si collegano spontaneamente con la prospettiva dannunziana, e innanzitutto: l'essere egli a un tempo maestro dell'eterno divenire, mutevole maschera di Dioniso, volontà di potenza come coincidenza tra smascheramento e creatività (Heidegger) e naturalmente *Uebersich*, oltreuomo, o, come propone Vattimo «Uomo dell'oltre» (38). Bisogna adesso vedere in quali altri aspetti l'opera dannunziana si discosti da questa rivoluzionaria concezione dell'essere.

13 *Hermes ritorna*

L'Ulisse moderno, dopo l'invocazione alla seconda caratterizzazione-maschera, ormai «figura della qualità», del dio Hermes, detto anche «O Infaticabile» (IX v 85), prende atto della duplicità del linguaggio: «Il verbo è una lama / aguzzata a duplice taglio. / La gara, che tu proteggevi / nelle fulve palestre, divora le vie strepitose». (vv 94-98). Abbiamo conferma della dura metafisica realtà: «La Volontà reca intrecciati / a sé il Dominio e il Piacere / come i serpi al tuo caduceo». (vv 103-105). Eppure l'esigenza di fondo sembra comunque essere quella di una esperienza liberante, di un «superamento» o, qualora ciò si dimostrasse inattuabile, di una perenne rinascita *attraverso* le disponibilità dell'agire e dell'interloquire. «Io nacqui ogni mattina (...). Dove giacqui, rinacqui» (II, 1, 21). «Ah, tutti i tuoi tirsi / il mio desiderio scosse / verso di te, o Vita / dai mille e mille volti / a ogni tua apparita» (I, 35-39). Sullo sfondo di questa onto-

logia del richiamo a sé della vita, il viaggio si iscrive come lo «scorgersi» (*Alcyone*, «La Tregua») degli archetipi mitici che in varie guise ci significano.

Hermes, per esempio: «O Macchinatore (...) una potenza / che non falla, simile al sano / cuore nel petto dell'uomo, / pulsa in quelle ossature», (IX, 127, 140-43), in seguito «Inventore» (v 179), «Alipede» (v 235), «Egemonio» (v 253), «Enagonio» (v 295), «precipe Nunzio, / alto Messaggero celeste» (vv 378-79), «Viale» (v 400), «Citaredo primo» (v 421), «Maestro dei Sogni» (v 484), «Padre d'Ermafrodito, / non tu creasti l'oscuro / Androgino al far della notte?» (vv 505-07), «Psicagogo» (v 526) «Intercessore benigno» (v 652), e infine, «Ermerote» (v 660).

Alla fine, Hermes risponde.

14 *La voce dell'Ombra*

Ombra, per la luce soave
onde vieni, sosta, ch'io miri
da presso la tua opulenza.
Come arbore sei, che curvato
abbia lungamente i suoi rami
nel lidio Pattolo e gravato
ne sorga e sì mesca il metallo
regale alla polpa dei frutti.
Tanto adunque sopra la Terra
deserta d'iddii può la vita
anco esser ricca, Ombra d'aedo? (IX, vv 539-549)

Ma a questo punto Hermes assume le vesti di Afrodite — una figura rievocata già nel terzo canto in congiunzione con Dioniso, entrambi protesi a fare «dono» all'Ulisside — e continua rivolgendo, paranomasticamente, la parola a un altro, a un «complemento», (sia esso un'«ombra», vale a dire, una «finzione», il linguaggio del *mythos*, la «narratività»):

Parte alcuna in te riconosco
di ciò che fu nostro, se indago (...)
Ma innumerevoli sono
le cose novelle che ignoro,
e le geniture dei mostri
che pur non sembran pesare
alla levità del tuo passo. (vv 551-555)

Dunque questa configurazione di Hermes si autodefinisce una memoria

critica — «riconosco», «fu», «indago» — ma è capace anche di annunciarsi come incompletezza, mancanza di totalità, desiderio di creazione — «cose che ignora», «geniture (...) che pur non sembrano pesare» —. Inoltre essa ammette che l'interlocutore possa agire con propria autonoma decisività: «levità del tuo passo». Alla fine, Hermes concede che l'Ulisside viva in successione altri possibili mascheramenti, altre ri-configurazioni, che è precisamente quello che avviene per il resto del poema. A differenza di quanto avviene nello *Zarathustra*, però, qui l'interscambiabilità dei ruoli suggerisce l'idea di continuità tra un prima e un dopo, addirittura una ipostasi ciclica. Ciò è legittimato dal fatto che il valore semiotico-iconico di una figura mitologica, per esempio, lo stesso Hermes, acquista una trama storico-reale e la sua stessa struttura diviene temporale, si concretizza nella tradizione nella tras-missione. Riconoscendosi così plurimo e camaleontico, l'Hermes dannunziano può innestare l'acquisita consapevolezza della temporalità del divenire, sulla necessaria e possibilitante ri-presa dei luoghi del desiderio: egli non esita a «donarsi» all'Ulisside sicuro che le trasformazioni continuino, che il processo «non ha fine». Allora ciò che Hermes racconta, in una autobiografia «picciola», di sé, equivale a ciò che in effetti è l'Ombra, che potremmo intendere traslatamente come la notte insonne della conoscenza, popolata di fantasmi:

Di congiungimento maestro
fui, di concordie divine
compositore sagace,
perito d'innesti immortali,
per moltiplicar la mia forza,
aedo, e la mia conoscenza.
Penetrabile fui e fecondo.
Come nella mia dolce Arcadia,
dopo il verno, ai tiepidi giorni
quando muovon le gemme,
il colono fende la scorza
dell'arbore e v'incasta la marza
acciocché in essa si alligni:
la pianta inframezza le vene
sparge nell'altra e s'appiglia;
vigoreggia il succhio, il sapore
del frutto si fa generoso:
così, con arte inserendo
nella mia sostanza diverse
deità, m'accrebbi di varia
potenza, molteplice ed uno. (IX, vv 568-588)

A questa congiuntura, la «risposta» del cantore-Ombra è di una agghiacciante inesorabilità:

O Intercessore benigno
poiché tu concedi ch'io teco
favelli alla riva del Lete,
io tutte le cose dell'uomo
ti svelerò, esule dio. (IX, vv 652-657).

Ecco, questa potrebbe essere la metafora dominante del testo, il suo arci-testo: esule dio come erranza, divinazione, costante autosuperamento. È la radura dove l'estetico abbraccia l'ermeneutico, e il poetico sfocia nell'esistenza, in ciò che è pubblico, storico, politico. Ci basta adesso riassumere altri due punti.

15 Conclusioni provvisorie

Tra gli altri topici nel poema dannunziano che andrebbero ripresi in questa ottica — e che bisogna rimandare ad altra sede — incontriamo il mito di Pan, dell'alto meriggio, la creazione della «decima musa» dal nome «Euplete Eurettria Energeia», e innumerevoli altri recuperi che però vengono a polarizzarsi all'interno della «nuova» concezione ontologica condivisa dallo *Zarathustra*. E anche qui bisognerebbe evidenziare con citazioni a confronto in che modo il poema dannunziano si differenzii da quello nietzschiano: *Maia* è costitutivamente radicata nella *temporalità storica del mito*, nella *trasmissione* delle sue *figure archetipe* le quali, nelle varie «epoche», si «calano» nella realtà, si trasformano in *tipi* (prevalentemente estetici, ma anche religiosi, politici) degli *archai*; in più la diffrazione dei centri e delle circonferenze si moltiplica, lo sdoppiarsi delle immagini si accelera, le pulsioni dell'Es storico-psichico si fanno sentire. Mentre lo *Zarathustra* resta un poeta dalla voce manipolabile, prospettivistico, lineare, forse eccessivamente «anti-storico». Ricordiamoci infine che la maschera di Nietzsche è quella portata dalla mediocrità europea decadente, non è quella teatrale-dionisiaca di D'Annunzio. Tra le altre cose di cui si dovrà parlare in quest'ambito di questioni è la storia delle diverse ragioni per cui su entrambi influì Wagner, la «summa» del romanticismo nordeuropeo (come Hugo lo fu per il mondo francese). Tuttavia, la serie ininterrotta di mascheramenti e immedesimazioni danno una «curvatura»

ontologico-esistenziale alla storia: «il presente è in travaglio», le città di oggi sono «terribili», il saperne di più non equivale a maggior esperienza, la storia non insegna proprio nulla — forse perché non è stata pensata in maniera diversa? cioè non cristiana? —, si tratta sempre di una lotta tra vincitori e vinti (XV-XVI), ci sarà sempre un pianto cosmico e un Ezechiele nomade esiliato. Infine, quello che resta da esplorare (la continuazione di questo saggio) più da vicino, in particolare in connessione con i grandi allegoristi moderni (Hugo, Wagner) è la natura dell'allegoria dannunziana, la quale, con l'ausilio di alcuni spunti forniti dal Boccaccio, dal Vico, e da Paul de Man, si delinea come la *coscienza temporale del declino, dell'abbandono degli dei*. Le prime grandi narrazioni furono teologico-poetiche, dice Vico, in esse la figura poetica diventava l'arché possibilitante di una interpretazione continua; mentre la temporalità, chiarisce de Man, è conaturata all'allegoria, ci offre la possibilità di interrogare chi racconta, di superare il simbolismo e l'ironia che ne discende nella tarda modernità. Ironia che a volte annulla la stessa capacità di figurazione, come in Svevo. Ma anche quando si chiamerà anti-eroe (di solito in base a un mero rovesciamento "logico" di tutte le caratteristiche che fino all'ottocento si attribuivano all'eroe «classico»), ci sarà *comunque, anche* l'Eroe — mutevole, messaggero, immerso nel conflitto, s/mascherante, abbiamo visto, quindi comprendente anche le figure di Vitangelo Moscarda e Zeno Cosini! — quell'eroe diveniente, leggero, navigante, consapevole che «quel che fu ieri non sarà più, per sempre», e purtuttavia è colui «che sforza il mondo a esistere».

16 Coda

I pensieri dei poeti. I veri pensieri nei veri poeti avanzano tutti velati, come le Egiziane; solo il profondo *occhio* del pensiero guarda liberamente di là dal velo. — I pensieri dei poeti in media non valgono quanto si crede: si paga anche il velo e la propria curiosità. Da *Umano, Troppo Umano*, af. 105. Vol. II, p. 182. Ma la curiosità precede la conoscenza e il velo avvince il desiderio. *Maia* è il grande poema del declinarsi della cultura della modernità europea, ed è anche l'ipotesi del suo sfondamento postmoderno.

BIBLIOGRAFIA

1 Fonti primarie

- Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano, Mondadori, 1984, 2 voll.
- *Romanzi*, nelle edizioni Oscar Mondadori.
- Friedrich Nietzsche, *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1967-1984.
- *Così parlò Zarathustra*, traduzione e commento di Giangiorgio Pasqualotto, Milano, Rizzoli, 1985.

2 Fonti secondarie

a)

- Luciano Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- «Introduzione» a Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 1984, 2 voll.
- Giorgio Barberi Squarotti, *Gli inferi e il labirinto*, Bologna, Cappelli, 1974.
- Peter Carravetta, *D'Annunzio and Hugo, Transfiguration of the City in D'annunzio and Calvino*, e *The Allegorical Imperative: D'Annunzio and the Re-Writing of Tradition*, testi inediti di conferenze tenute negli USA tra il 1984 e il 1987, e di imminente raccolta in volume.
- Fausto Curi, *Analogia e allegoria*, in "Il Verri", n. 5-6, marzo/giugno 1985, pp 67-78.
- Pietro Gibellini, *Logos e Mythos*, Firenze, Olschki, 1985.
- Stefania Martini, 'Stabat nuda aestas': *D'Annunzio tra Ovidio e Rimbaud*, in "Italianistica", XIII, 3, sett/dic 1984, pp 345-67.
- Arturo Mazzarella, *Il piacere e la morte; sul primo D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983.
- Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946.
- Lanfranco Orsini, «Le 'Faville Involatè' di Gabriele d'Annunzio», in "Quaderni dannunziani", XXXIV-XXXV, 1966, pp 473-491.
- Mario Petrucciani, *D'Annunzio e i Novissimi*, in «Quaderni dannunziani», XL-XLI, 1972, pp 191-203.
- Francesco Piga, *Il mito del superuomo in Nietzsche e D'Annunzio*, Firenze, Vallecchi, 1979.
- Marilena Raggi, *Ipotesi per un'esegesi de "Il Fuoco"* in "Il verri", n. 7-8, settembre/dicembre 1985, pp 195-209.
- Lucia Re, *Per una lettura testualista del corpus dannunziano*, in "Annali d'italianistica", Vol. 5, 1987, pp 42-59.

— Vittorio Roda, *Appunti sulla costruzione del personaggio dannunziano*, in "Annali d'italianistica", Vol. 5, 1987, pp 87-110.

b)

- Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, London, NLB, 1981.
- David Allison, a c. di, *The New Nietzsche*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1985.
- Peter Carravetta, «Before Zarathustra; The Rhetoric of the Aphorism», testo inedito di una conferenza letta al simposio «Nietzsche; The Rhetoric of Nihilism», Carleton Univ. (Ottawa), Canada, 16-18 settembre, 1986.
- Gilles Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Firenze, Colportage, 1978.
- David Goicoechea, a c. di, *The Great Year of Zarathustra, (1881-1891)*, New York, Univ. Press of America, 1983.
- Martin Heidegger, *Nietzsche*, Trad. di D.F. Krell, New York, Harper & Row, 1979, vol. I.
- James Hillman, "Dionysos in Jung's Writings" in J. Hillman, a c. di, *Facing the Gods*, Dallas, Spring Publications, 1980.
- Laurence Lampert, *Nietzsche's Teaching; An Interpretation of "Thus Spoke Zarathustra"*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1986.
- Bernd Magnus, *Nietzsche's Existential Imperative*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1978.
- Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- Eugenio Mazzarella, *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*, Napoli, Guida, 1983.
- ... "Nietzsche e Dilthey" in *Wilhelm Dilthey. Critica della metafisica e ragionestorica*, a cura di G. Cacciatore e G. Cantillo, Bologna, Il Mulino, 1985, pp 289-317.
- Aldo Monti (a c. di), *Nietzsche. verità — interpretazione*, Genova, Tilgher, 1983.
- Alexander Nehamas, *Nietzsche; Life as Literature*, Cambridge (MA), Harvard Univ. Press, 1985.
- Giangiorgio Pasqualotto, *Eterno ritorno e tradizione* in "Il centauro", n. 13-14, pp 168-186.
- *Nietzsche: attimo immenso e consentire* in "Nuova Corrente", xxvii (1981), pp 271-312.
- «Goethe e Nietzsche; 'Mensch' e 'Ueberschensch'» in *Humanismus. Goethe e dopo*, Arsenale, 1987 (in bozze).
- Raffaele Perrotta, "Imago Mundi", in *L'arte come forma di sapere*, a cura di E. Bonessio di Terzet, Genova, Università di Genova, 1985, pp 85-153.
- Joan Stambaugh, *Nietzsche's Thought of the Eternal Return*, Baltimore and London, Johns Hopkins Univ. Press, 1972.
- Karl Schlechta, *Nietzsche e il grande meriggio*, a cura di U.M. Ugazio, Napoli, Guida, 1981.

- Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, Milano, Bompiani, 1974.
- *Al di là del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 1981.

3 Altre fonti

- Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1980.
- Joseph Campbell, *The Masks of God: Occidental Mythology*, New York, Penguin Books, 1964.
- *The Masks of God: Creative Mythology*, New York, Penguin Books, 1968.
- Gianni Carchia, *La legittimazione dell'arte*, Napoli, Guida, 1982.
- Peter Carravetta, *Il fantasma di Hermes; metodo critico e filosofia dell'interpretare*, libro dattiloscritto inedito (390 pp), di prossima pubblicazione.
- Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1978.
- Franco Crespi, *Esistenza e simbolico*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Gilbert Morris Cuthbertson, *Political Myth and Epic*, s.i.l., Michigan Univ. Press, 1975.
- Paul de Man, *Blindness and Insight*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1983.
- *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia Univ. Press, 1984.
- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- e Felix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.
- Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- William G. Doty. "Hermes' Heteronymous Appellations" in James Hillman, ed., *Facing the Gods*, Dallas, Spring Publications, 1980, pp 115-135.
- Mircea Eliade, *Myth and Reality*, New York, Harper & Row, 1963.
- Angus Fletcher, *Allegory*, Ithaca (NY), Cornell Univ. Press, 1964.
- Giorgio Franck, *La passione della notte*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Ernesto Grassi, *Heidegger and the Question of Renaissance Humanism*, Binghamton (NY), Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1983.
- Martin Heidegger, *Basic Writings*, a c. di D.F. Krell, New York, Harper & Row, 1979.
- *Tempo e essere*, a c. di E. Mazzarella, Napoli, Guida, 1980.
- Carl G. Jung, "The Spirit Mercurius" in *Alchemical Studies*, trad. R.F.C. Hull, Princeton, Princeton Univ. Press, 1967.
- *Mysterium Coniunctionis*, trad. by R.F.C. Hull, Princeton, Princeton Univ. Press, 1963.
- Roger A. Kenyon, *Existential Structures*, New York, Philosophical Library, 1976.
- Karl Kerényi, *Hermes; Guide of Souls*, trans by M. Stein, Dallas, Spring Publications, 1987.
- Michael Murrin, *The Allegorical Epic*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1980.

- Henry A. Murray, a c. di, *Myth and Mythmaking*, Boston, Beacon Press, 1960.
- Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1970.
- Maureen Quilligan, *The Language of Allegory*, Ithaca (NY), Cornell Univ. Press, 1979.
- Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio: La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- Giambattista Vico, *Opere Filosofiche*, a c. di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1971.