

LUISA MIRONE

*L'età dell'innocenza perduta:
la famiglia nei 'Romanzi della rosa' di Gabriele D'Annunzio*

Al processo risorgimentale è sottesa un'equazione esplicita e duratura: «patria=famiglia/parentela».¹ Ciò legittima la ricerca, all'interno dei romanzi del periodo, di quelle che Banti chiama le «figure profonde», i «sistemi allegorici», le «costellazioni narrative»² che contengono ed esplicitano la tavola dei valori dominante in un'epoca che, interamente assorbita dal proposito onnivoro di «fare l'Italia», spesso demanda all'Arte, e in particolare alla Letteratura, il proposito non proprio secondario di «fare gli italiani». I romanzi che accompagnano il Risorgimento italiano non mancano di verificare e consolidare l'equazione, talvolta attraverso la riflessione pensosa e complessa di Manzoni o di Nievo, talvolta attraverso un vero e proprio programma pedagogico (si pensi a *Cuore* di De Amicis).³

Esiste tuttavia una cifra che accomuna romanzi pur diversissimi come quello manzoniano e quello deamicisiano: è una sorta di innocenza, ben lontana da un'ingenuità davvero insospettabile (e perfino ridicola da ipotizzare) negli scrittori menzionati, piuttosto imparentata con uno slancio autentico di conoscenza, di appropriazione, di rilancio di quelle «*figure profonde*», una sorta di fede incondizionata nel potere dell'Arte, e della parola letteraria in particolare, di comunicare e soprattutto di *educare* – eredità ancora tutta romantica e idealista. Ma certamente, soltanto vent'anni dopo la data-simbolo della raggiunta Unità, questa innocenza comincia a sfaldarsi e lo slancio conoscitivo degli scrittori del Risorgimento si trasforma inesorabilmente nell'indagine disincantata condotta con gli strumenti appresi dal Naturalismo.

¹ A. M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Roma-Bari, Laterza 2011, p. 60. Cfr. l'intero capitolo.

² *Ivi*, *Introduzione*, pp. VI-VII.

³ Cfr. *ivi*, pp. 59-60-61, pp. 75-76, p. 77.

Il teatro – nella specificità del suo statuto – non manca di rappresentare (o addirittura di denunciare) sulla scena del secondo Ottocento la crisi dalla quale l'istituto familiare è pesantemente investito,⁴ ma vi è nei drammaturghi italiani una passione e un'evidenza drammatica che fanno pensare, più che a un *de profundis*, a un grido d'allarme accorato, a un'esortazione ostinata a «salvare il salvabile», a un'estrema offerta catartica per lo spettatore della nascente nazione che, aristotelicamente immedesimandosi negli eroi-antieroi della scena, possa liberarsi da paure e passioni e tornare, libero e rinnovato, ad attendere alla vita della *polis*, ricominciando dalla famiglia.

Ma non c'è catarsi, non c'è riscatto nel romanzo italiano di questa stessa epoca.⁵ *I Malavoglia* (1881) e più ancora *Mastro-don Gesualdo* (1889) o *I Viceré* (1894) o *Senilità* (1898) – per citare esempi noti – mostrano, se non con cinismo, con fermezza e struggente distacco il fatale corrompersi delle relazioni parentali e le implicazioni esistenziali di tale dissoluzione. D'Annunzio con il suo ciclo dei *Romanzi della rosa*, «centrati sull'analisi delle nevrosi dell'individuo incapace di dominare il gorgo della modernità»,⁶ sembrerebbe scrivere un epitaffio, verboso e altisonante al modo suo, al termine di un funerale già con tutti i crismi celebrato da altri. E in verità chi ne conosce l'inesauribile talento di amplificare e rilanciare le suggestioni (se non le mode) dominanti, chi ne conosce l'ammirazione ora per Tolstoj, ora per Dostoevskij, ora per Shelley o Byron o Nietzsche, è quanto meno tentato di ritenere anche queste prove «della rosa» lo scaltro tentativo di cavalcare l'onda del momento.⁷ Forse queste veloci riflessioni riusciranno ad attenuare la severità di un giudizio per altri versi sicuramente fondato.⁸

Il tema della coppia in crisi e del matrimonio fallimentare non è certamente un'invenzione italiana: *Madame Bovary* è del 1857, *Ritratto di signora* del 1881 – e questo solo per suggerire coordinate geografiche e temporali abbastanza ampie. Verga stesso si pone su questa scia celebrando una serie di matrimoni male assorti-

⁴ Ho affrontato l'argomento in *La famiglia a teatro: conflitti e compromessi familiari sulla scena del secondo Ottocento*, Torino, Tirrenia 1990.

⁵ Per l'inquadramento del Romanzo tra Ottocento e Novecento cfr. M. Guglielminetti, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva 1967.

⁶ G. De Angelis-S. Giovanardi, *Diagramma di un fallimento* in *Storia della narrativa italiana del '900*, vol. I, Milano, Feltrinelli 2004, p. 26.

⁷ Sul metamorfismo dannunziano vedi M. A. Balducci, *Studio sul metamorfismo dannunziano*, Firenze, Vallecchi 1989.

⁸ «D'Annunzio poteva ancora infilzare i suoi superuomini sul letame fumante dei campi naturalistici», A. Asor Rosa, *La storia del romanzo italiano*, in *Il romanzo, Storia e geografia*, III, Torino, Einaudi 2002, p. 282; «Il ripudio del naturalismo si verifica sotto il segno di un'incipiente disgregazione della forma-romanzo, cui tuttavia si oppone una volontà costruttiva ancora oscura», G. De Angelis – S. Giovanardi, *Diagramma di un fallimento* cit., p. 33.

ti (Elena e suo marito, Gesualdo Motta e Bianca Trao, etc.)⁹ e non celebrando l'unico che sembrava poter funzionare, quello tra Alfio e Mena. Ma se per ognuno di questi casi potremmo prendere a prestito la definizione calzante di «romanzo del matrimonio sbagliato»,¹⁰ nei tre romanzi dannunziani in esame – *Il piacere* (1889), *L'innocente* (1892), *Il trionfo della morte* (1894) – non è difficile accorgersi che si è già «oltre». Laddove Verga si sofferma ad osservare le ragioni sociali ed economiche sottese al matrimonio, polverizzandone la sacralità, tanto nel *Piacere* quanto nel *Trionfo della morte* (*L'innocente* – vedremo – ha una configurazione particolare) il matrimonio direttamente *non è*. Scapolo Andrea Sperelli, scapolo Giorgio Aurispa, entrambi possono allacciare le loro relazioni proprio nella assoluta certezza (mai messa in discussione) della totale convenzionalità dei vincoli matrimoniali delle loro amanti, donne perfino troppo consapevolmente andate a nozze per motivi di interesse, senza nemmeno l'illusione momentanea del grande amore. I mariti sono sempre uomini brutti, volgari anche quando il lignaggio o la posizione sociale potrebbero far sperare diversamente, sordi ai richiami dell'arte, dello spirito, del bello, maldestri amatori, viziosi e senza scrupoli¹¹ e proprio per questo, in un paradosso solo apparente, garanti delle relazioni adulterine: «Quel marito era per me come un'assicurazione. Mi pareva che egli custodisse la mia amante contro ogni pericolo».¹²

Questo deve essere necessariamente il punto di partenza della nostra riflessione: tradizionalmente il matrimonio rappresenta la cellula originaria della famiglia, e alla tradizione non si sottrae certamente la società umbertina. Se nei romanzi dannunziani il matrimonio *non è*, non può trattarsi di un caso.

Si diceva: D'Annunzio non analizza nei suoi romanzi il disgregarsi dell'istituto matrimoniale; i *Romanzi della rosa* sono in effetti singolarmente privi di dinamismo interno, di «fatti», di accadimenti che non siano quelli estremi che, più che condurre alla conclusione, segnano proprio il finale di ciascuno di essi, in un crescendo, da un romanzo all'altro, di effetti drammatici.¹³ La fragilità dell'azione – che del

⁹ Ho già affrontato l'argomento in *Coppie in crisi e altri binomi: indagine sui romanzi di Giovanni Verga in Ascesa e decadenza del romanzo moderno* a cura di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia 1994.

¹⁰ E. Villari, *Ritratto di signora: il romanzo del matrimonio sbagliato* in *Il romanzo, Lezioni*, V, Torino, Einaudi 2003, pp. 309-326.

¹¹ Per la descrizione di Lord Heathfield, il secondo marito di Elena, cfr. G. D'Annunzio, *Il piacere*, Libro III, cap. II; per la descrizione del marito di Maria cfr. *ivi*, Libro II, cap. II.

¹² G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Libro I, cap. III.

¹³ Il famoso amplesso del *Piacere*, durante il quale Andrea chiama Maria col nome di Elena; la morte dell'*Innocente*, del neonato illegittimo, procurata dalla comune volontà di Tullio e della moglie, fedifraga per un istante fatale; il lancio nel baratro di Giorgio, suicida e omicida, avviluppato all'amante-Nemica, con cui termina *Il trionfo della morte*.

genere romanzesco dovrebbe essere l'elemento portante – in uno scrittore che è ritenuto il fondatore del mito dell'azione «come frutto e coronamento della creazione»¹⁴ stupisce relativamente: lo spazio dell'azione è infatti dislocato nella dimensione pubblica, ufficiale. Nel privato l'azione sembra stagnare, irrigidita nelle e dalle convenzioni, quasi non ci fosse tempo, modo, volontà di controverterle. Non vediamo dunque mai «accadere» la dissoluzione di un matrimonio: essa è «data», quasi come un elemento socialmente acquisito, registrato, archiviato. Esempio nel *Piacere* il primo e il secondo matrimonio di Elena, la donna bellissima e sensuale di cui è innamorato Andrea Sperelli:

Donna Elena Muti era partita per affari di finanza, per combinare «un'operazione» che doveva trarla da gravissimi imbarazzi pecuniari causati dalla sua eccessiva prodigalità. Il matrimonio con Lord Heathfield l'aveva salvata da una rovina. [...] Certo, i suoi tre anni di vedovanza non parevano essere stati un casto intermezzo preparatorio alle seconde nozze [...]. Senza esitare, aveva concluso un matrimonio utile. [...] Insomma, si trattava di questo: una passione, che pareva sincera ed era giurata altissima, inestinguibile, veniva ad essere interrotta da un affar di denaro, da una utilità materiale, da un negozio.¹⁵

E non meno esempio il matrimonio di Ippolita nel *Trionfo della morte*:

Per quali intrichi era ella caduta nelle mani dell'uomo odioso di cui portava ancora il nome? E si raffigurò la vita occulta di certe piccole case borghesi della vecchia Roma, emananti insieme un lezzo di cucina e un tanfo di sagrestia, fermentanti di corruttela familiare e clericale. [...] Gli parve probabile che Ippolita finisse così in un amore remunerativo.¹⁶

Come dobbiamo valutarla? Superficialità d'analisi di uno scrittore incapace, una volta ultimata la *pars destruens*, di avviare la *pars costruens*?¹⁷ Anche. Ma c'è probabilmente una chiave di lettura alternativa, ed è nell'*Innocente*, nonostante venga ritenuto «il peggiore dei romanzi dannunziani»¹⁸ o anche «il racconto di una mancanza di perspicacia»:¹⁹ assistiamo qui al tentativo opposto compiuto dal protagonista, Tul-

¹⁴ F. Ferrucci, *Il mito in Letteratura italiana, Le questioni*, Torino, Einaudi 1986, p. 547.

¹⁵ *Ivi*, Libro III, cap. II.

¹⁶ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Libro VI, cap. II.

¹⁷ «Ammesso che i *Romanzi della rosa* costituiscano nel programma dannunziano di rifondazione letteraria la *pars destruens*, è nella *pars costruens* che si manifestano le più vistose lacune, evidentemente legate a un'elaborazione superficiale e sommaria delle idee innovatrici», G. De Angelis-S. Giovanardi, *Diagramma di un fallimento* cit., p. 27.

¹⁸ G. Bàrberi Squarotti, *Gabriele D'Annunzio in Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, UTET 1994, vol. V, tomo I, p. 552.

¹⁹ F. Danelon, *Inchiesta sull'Innocente* in *Né domani né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio 2004, p. 339.

lio Hermil, di ritrovare le gioie del suo matrimonio con Giuliana, la donna raffinata e sensibile che patisce da anni i tradimenti e la lontananza del marito, in un silenzio idolatrato dal marito stesso.²⁰ La malattia e la lunga convalescenza di Giuliana²¹ sembrano offrire a Tullio l'occasione di riscattarsi dalla schiavitù dei sensi che lo tiene legato all'amante e di riconquistare con la felicità coniugale «un altro principio di vita».²² Non ci soffermeremo sulle dinamiche interne e del romanzo e del menage matrimoniale di cui esso racconta, già analizzate da un'illuminante *Inchiesta* di Danelon.²³ Osserviamo soltanto che quel che del matrimonio Tullio desidera recuperare è la donna di cui si era innamorato;²⁴ di ciò che il matrimonio comporta – i figli, innanzi tutto (Tullio e Giuliana hanno due bambine), la casa, la quotidianità – Tullio fa volentieri a meno. Lo scenario del loro riavvicinamento è la splendida tenuta rurale di Villalilla e non la casa romana, i gesti che li legano sono quelli eccezionali – dell'idillio come dello stupro – e non quelli ordinari della vita domestica, le bambine sono una presenza, se non fastidiosa, comunque un po' invasiva e alla prima occasione vengono allontanate dal padre, che solo in ultimo, quando ormai incombe la «minaccia» dell'Innocente, del presunto «figlio della colpa»²⁵ di Giuliana, pare accorgersi di loro.²⁶ Scrive Tullio nella sua confessione: «Qualunque altro amore umano parrebbe futile al confronto del nostro, dopo questa grande prova».²⁷ Dunque «la prova», l'eliminazione dell'Innocente si rende necessaria proprio per salvare (per quanto illusoriamente)²⁸ quel grande amore. Insomma la dimensione ricercata da D'Annunzio è quella della coppia «inimitabile» e non quella del matrimonio. Se il matrimonio è «negozio», la coppia degli amanti invece si sceglie sulla base di affinità elettive, come chiaramente appare già nel *Piacere*:

Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all'esercizio di tutti i più alti e più rari dilette, ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile²⁹

²⁰ Oggi appare piuttosto l'espressione di quel «bisogno di dissimulazione che attraversa il racconto», *ivi*, p. 330.

²¹ Sulla malattia femminile nei romanzi di D'Annunzio cfr. L. Currieri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in D'Annunzio e dintorni*, Pisa, Ets 2008.

²² G. D'Annunzio, *L'innocente*, cap. II.

²³ F. Danelon, *Inchiesta sull'Innocente* cit.

²⁴ «Io pensavo di riconquistare non l'anima sola di Giuliana, ma anche il corpo», *ivi*, cap. VI.

²⁵ «Preme sottolineare però che, consapevole o no, D'Annunzio ha lasciato obiettivamente incerta tale paternità, disseminando per il romanzo indizi contrastanti: Filippo rimane solo un *possibile* padre di Raimondo», F. Danelon, *Inchiesta sull'Innocente* cit., p. 334.

²⁶ «Quando mai, da che le due creature vivevano, quando mai avevo provato per loro un sentimento così profondo?», *ivi*, cap. XI.

²⁷ *Ivi*, cap. XXXIX.

²⁸ Cfr. F. Danelon, *Inchiesta sull'Innocente* cit., p. 329.

²⁹ G. D'Annunzio, *Il piacere*, Libro I, cap. IV.

Prospettiva invero oltremodo seducente, tanto quanto l'unica suggerita dal matrimonio sembrerebbe quella di «passare intorno ad una pentola il resto della nostra vita».³⁰ I protagonisti maschili dei romanzi della rosa dunque, anche quando si renderebbe percorribile, rifiutano l'idea del matrimonio in quanto priva di progettualità, e con essa l'idea della famiglia che di un progetto non riesce più ad essere sostegno, perno o anche solo ragion sufficiente.

È interessante notare tuttavia come le famiglie di provenienza dei protagonisti maschili dei tre romanzi siano sempre famiglie blasonate, appartenenti a «quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza, d'arte»³¹ che D'Annunzio non manca di contrapporre al «grigio diluvio democratico odierno». O almeno, è così nel *Piacere*, dove lo scrittore dedica ampio spazio³² al ritratto intellettuale della famiglia Sperelli, allo scopo di mostrare come Andrea sia «il legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, l'ultimo discendente di un razza intellettuale».³³ Ma già nell'*Innocente* assistiamo a un lieve ma sostanziale spostamento di segno. La famiglia di appartenenza di Tullio è sì un'antica famiglia di gran lignaggio, ma i suoi meriti si ascrivono non nell'ambito intellettuale ma guerresco e Tullio si compiace «d'essere il discendente di quel Raimondo d'Hermil De Penedo che [...] operò prodigi di valore e di ferocia sotto gli occhi di Carlo Quinto!».³⁴ L'eredità che Tullio sente di aver ricevuto dalla sua famiglia, «il substrato nascosto in cui erano iscritti tutti i caratteri ereditari della mia razza» è la natura di «un violento e un appassionato cosciente»; ed è solo l'attitudine da «ideologo e analista e sofista» che consente al pensiero di predominare ma «senza distruggere le mie facoltà di azione». E infine quando s'arriva al *Trionfo della morte*, delle glorie della nobile casata d'origine quasi non v'è traccia. Le intuiamo – il vasto, per quanto dilapidato, patrimonio terriero, la grande casa di famiglia, gli oggetti d'arte donati alla Chiesa e custoditi in Cattedrale – ma si tratta di nobiltà rurale: sullo sfondo non più lo splendore dei salotti romani che caratterizza *Il piacere* e in parte anche *L'innocente*, ma l'Abruzzo primitivo e superstizioso dove per un attimo Giorgio crede di poter ricominciare, nell'*Eremo* scelto quale rifugio per sé e la sua amante Ippolita, una *vita nuova*;³⁵ e «l'eredità mistica di Casa Aurispa» discen-

³⁰ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Libro VI, cap. II.

³¹ Id., *Il piacere*, Libro I, cap. II.

³² È l'intera parte iniziale del lungo cap. II del Libro I del *Piacere*.

³³ *Ivi*.

³⁴ Questa e le citazioni del capoverso successivo sono tratte da G. D'Annunzio, *L'innocente*, cap. XIV.

³⁵ *L'Eremo* e *La vita nuova* sono i titoli rispettivamente del Libro III e del Libro IV de *Il trionfo della morte*.

de a Giorgio dallo zio paterno, Demetrio, morto suicida dopo averlo dichiarato erede universale dei suoi beni.³⁶

Ora, mentre Andrea Sperelli è l'unico erede della sua famiglia,³⁷ Tullio Hermil, sebbene orfano di padre, ha ancora la madre – ripetutamente definita «una santa». La madre dunque, che è la figura-cardine della famiglia tradizionalmente intesa e di certo «una delle figure simboliche più pregnanti dell'intero sistema discorsivo nazional-patriottico»,³⁸ è assente nel *Piacere* e ha nell'*Innocente* i caratteri assai generici ora di una fatina buona, capace con un semplice tocco di nobilitare persone e oggetti,³⁹ ora di dolce vecchina comprensiva, quando invece non capisce nulla di ciò che si muove intorno a lei e vive in una sorta di perenne scollamento, ignara dei tradimenti del figlio,⁴⁰ ignara che il bimbo che la nuora porta in grembo sia «il figlio della colpa». Ma questa mite e fragile donnina ritrova una sorta di egoistico vigore, energie vitali, presenza di spirito alla nascita di quello che crede l'attesissimo erede maschio. Allora la madre-santa si trasforma agli occhi dello stesso figlio- idolatra in una traditrice, esclusivamente dedicata al nuovo arrivato tanto da preferirlo alle due nipotine,⁴¹ alla nuora, al figlio, per divenire alla fine addirittura, sul corpo del bimbo morto, «una pazza».⁴² Tuttavia, di questa madre e del fratello Federico⁴³ – scapolo dal cuore d'oro, in odore tolstojano di «Gesù della Gleba»⁴⁴ – Tullio cerca incessantemente l'approvazione.⁴⁵ Tullio crede fermamente nel loro giudizio ed entrambi sono per lui il parametro – l'una sentimentale l'altro razionale

³⁶ «Entrambi, infatti, esseri d'intelletto e sentimento [...] avevano l'anima religiosa, inclinata al mistero, atta a vivere in una selva di simboli o in un cielo di pure astrazioni», *Il trionfo della morte*, Libro IV, cap. IV.

³⁷ Andrea ha solo una cugina, peraltro invaghita di lui.

³⁸ A. M. Banti, *Sublime madre nostra* cit., cap. II, par. 5, p. 77.

³⁹ «La mano santa di mia madre, accarezzando i capelli di Giuliana, aveva per me riacceso intorno a quel capo l'aureola», *L'innocente*, cap. IV; «Che potevo io temere, dopo aver veduto mia madre premere più volte le sue labbra su la fronte di Giuliana sorridente?», *ivi*, cap. V.

⁴⁰ «Come potrà ella sospettare [...]? Ella non ha la vista troppo acuta», *ivi*, *Capitolo introduttivo*.

⁴¹ «Mi pareva che ella non si fosse mostrata così tenera verso Maria, verso Natalia, verso le vere creature del mio sangue», *ivi*, cap. XXXVI; «Pensai: "In tutta la sera tu non hai trovato un minuto per venire a vederla (*Giuliana*)! Non è la prima volta che la trascuri! Hai dato il cuore a Raimondo!», *ivi*, cap. XLII.

⁴² *Ivi*, cap. L.

⁴³ Ci sarebbe anche una sorella defunta, il rapporto con la quale è analizzato ancora da F. Danelon, *Inchiesta sull'Innocente* cit., pp. 337-338 e p. 344.

⁴⁴ *Ivi*, cap. II.

⁴⁵ «L'elogio inaspettato di quell'uomo severo (*il medico*), alla presenza di mia madre, di mio fratello [...] fu un premio straordinario», *ivi*, cap. XXXIII.

– delle proprie azioni. Esplicito sostituto della figura paterna,⁴⁶ il fratello ha caratteri tali da ricordare davvero «la funzione ideale-normativa» che la psicanalisi attribuisce a quella che Lacan chiama «Imago paterna»:⁴⁷

Io confidavo in Federico ciecamente. Avrei voluto essere da lui non soltanto amato, ma dominato; avrei voluto cedere la primogenitura a lui più degno e star sommerso al suo consiglio, riguardarlo come la mia guida, obbedirgli. Al suo fianco non avrei più corso il pericolo di smarrirmi, poiché egli conosceva la via dritta e camminava per quella con un passo infallibile; ed egli aveva anche il braccio possente e mi avrebbe difeso. Era l'uomo esemplare: buono, forte, sagace⁴⁸

Questo sembrerebbe accordare alla famiglia un ruolo ancora forte e solido di guida, di norma, di legge addirittura. Ma leggibili perché manifesti sono i segnali contrari. Federico non è il padre di Tullio, ma solo il fratello, per quanto «un fratello archetipico».⁴⁹ Del padre reale tutto ciò che resta è un ritratto, una maschera funeraria, l'amore tenace della vedova⁵⁰ e – parola-chiave – il *nome*: «il nome già da tempo stabilito per l'erede mascolino, il nome di mio padre: Raimondo».⁵¹ Ma questo nome – particolare evidentemente di capitale importanza – andrà a un erede che tale non è ritenuto e che pertanto, non ereditando altro che il nome, non potrà mai portare avanti i progetti di palingenesi morale e sociale che lo zio nutre fiduciosamente per lui. Le parole di Federico

«Tuo figlio sarà quel che noi non abbiamo potuto o saputo essere». Egli tornava spesso sull'argomento; augurava spesso che il nascituro incarnasse l'ideale tipo umano da lui meditato, l'Esemplare⁵²

illuminano «il più brutto romanzo dannunziano» della luce sinistra della profezia. Ha scritto di recente lo psicanalista lacaniano Recalcati:

Il Nome-del-Padre non è il padre reale, ma un puro simbolo che opera sullo sfondo della cancellazione del padre reale. Dove c'è il Nome-del-Padre, il padre reale è sempre morto. Dove invece sopravvive il padre reale [...] esso mostra una potenza oscura e distruttiva, totalmente avversa alla Legge simbolica.⁵³

⁴⁶ «Su una parete pendeva il ritratto di mio padre, che somigliava molto a Federico», *ivi*, cap. XXVIII.

⁴⁷ Cfr. M. Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2011, p. 35.

⁴⁸ G. D'Annunzio, *L'innocente*, cap. II.

⁴⁹ F. Danelon, *Inchiesta sull'Innocente* cit., p. 335.

⁵⁰ «Stava chiusa in cristalli [...] la maschera formata sul cadavere dell'uomo che mia madre amava di un amore ancora più forte della morte», *L'innocente*, cap. XXVIII.

⁵¹ *Ivi*, cap. XVII.

⁵² *Ivi*, cap. XXII.

Sembra davvero di ripercorrere le tappe dannunziane all'interno del ciclo della rosa. Nel *Piacere* il padre assente può farci pensare quasi ad una rimozione del conflitto con la figura paterna; conflitto che tende a quietarsi ma non a risolversi nell'*Innocente* nell'attribuzione del «Nome-del-padre» per poi esplodere senza rimedio nel *Trionfo della morte*, dove il padre è davvero una presenza «oscena e distruttiva», tale da dissolvere definitivamente la fiducia nell'istituto familiare stesso. Proprio Giorgio Aurispa tra tutti ha la famiglia più numerosa e variegata – alla maniera della famiglia «di campagna»: padre, madre, due sorelle, un fratello, una zia paterna, due cognati, un nipotino e un altro in arrivo. Ma lungi dall'essere il ritratto della solida famiglia radicata nelle buone tradizioni contadine, la famiglia Aurispa è portatrice di tutti i vizi, le malattie, le deformità fisiche, il decadimento materiale e morale che l'Italia postunitaria poteva paventare;⁵⁴ è tale, insomma, che Giorgio non può non sentirsene estraneo.⁵⁵ Nel capitolo significativamente intitolato *La casa paterna*,⁵⁶ D'Annunzio ne descrive tutti i componenti, cominciando proprio dalla madre, una volta tenera e rassicurante, ora astiosa e querula. Non va meglio con il fratello malvagio, con la sorella minore, sciocamente sentimentale; amatissima la sorella maggiore, ma vittima di un matrimonio infelice e madre di un figlio rachitico; demente la zia paterna, zoppa, ingorda, lurida. Ma è il padre che più di ogni altro conquista la scena con il peso di una fisicità debordante e violenta, dotato di una sensualità bestiale, avido, dilapidatore, dissimulatore; è odiato dalla moglie, temuto dalla sorella demente (alla quale ha azzoppato la gamba), complice in bassezze del figlio minore, disprezzato dal primogenito Giorgio; che tuttavia sente, sa di aver ereditato da lui la sensualità bestiale,⁵⁷ «la libidine ereditaria»,⁵⁸ la parte malata di sé che l'ha fatto schiavo di Ippolita impedendogli di realizzarsi come intellettuale, ma anche come *pater familias*, dal momento che la donna, anche socialmente molto inferiore a Tullio, è significativamente una ninfomane sterile.

Giorgio, che dal padre non ha ricevuto un'eredità patrimoniale, cede invece al padre il patrimonio ricevuto dallo zio suicida, così letteralmente comprando il diritto ad un esplicito disconoscimento di paternità: «Non sono più tuo figlio. Non

⁵³ M. Recalcati, *Cosa resta del padre?* cit., pp. 21-22.

⁵⁴ Già osservato da G. Bàrberi Squarotti, *Gabriele D'Annunzio* cit., p. 556. Fra gli studi dannunziani di Bàrberi Squarotti, cfr. anche *Il gesto improbabile*, Palermo, Flaccovio 1971; *La scrittura verso il nulla: Gabriele D'Annunzio*, Torino, Genesi 1992; *La farfalla, l'anima. Saggi su Gabriele D'Annunzio*, Verona, Bonaccorso 2007.

⁵⁵ «Io non ho mai fatto nulla per nessuno; ho sempre vissuto per me solo. Sono uno straniero, qui», *Il trionfo della morte*, Libro II, cap. V.

⁵⁶ *Ivi*, Libro II, cap. II.

⁵⁷ «Egli aveva orrore del padre! Ma che faceva egli, in fondo, se non la medesima cosa?», *ivi*, Libro IV, cap. I.

⁵⁸ *Ivi*, Libro III, cap.VII.

voglio più vederti; non voglio più sapere nulla di te». ⁵⁹ Disconoscimento che, insieme al padre, gli farà rinnegare proprio «la libidine ereditaria», per riconquistare l'eredità spirituale dello zio, e con essa l'accesso al suicidio. L'azione economica sottesa al gesto, la sostanziale compravendita messa in scena da D'Annunzio è necessaria ma invero assai poco liberatoria

Gli pareva d'essere estraneo a quel fatto, incredibilmente; e pur nondimeno sentiva in fondo all'anima una specie di rimorso oscuro che era quasi una istintiva consapevolezza d'aver ecceduto, d'aver commesso una trasgressione irreparabile, d'aver calpestato qualcosa d'umano e di sacro ⁶⁰

Se «l'eredità implica un movimento singolare tra identificazione e disidentificazione», se l'eredità «è una disidentificazione avvenuta e un'identificazione che esige una disidentificazione», se infine è vero il monito di Goethe, fatto proprio da Freud, «Ciò che hai ereditato dai padri /Riconquistalo, se vuoi possederlo davvero», ⁶¹ allora nei romanzi della Rosa assistiamo alla perdita totale di questa eredità, alla rinuncia a vivere (che del godimento dell'eredità si direbbe condizione necessaria) nella misura in cui riconquistarla significa rinunciare a se stessi.

Ancora Andrea Sperelli nel *Piacere* può riconoscere l'eredità del padre nel «gusto delle cose d'arte», nel «culto passionato della bellezza», nel «paradossale disprezzo dei pregiudizi», nell'«avidità del piacere», se alla «cura paterna» deve «la sua straordinaria educazione estetica»: ⁶² intento pedagogico invero alquanto distante dai «buoni insegnamenti» di marca borghese e tuttavia dichiaratamente tale e dunque capace di ribadire la funzione primaria della famiglia, quella di *educare*, nel senso etimologico del termine. Ma *l'Innocente* mostra tutta la fragilità di tali istanze giacché il protagonista Tullio Hermil sa di trasmettere all'«Intruso» l'eredità tutta formale ed esteriore del «Nome-del-Padre», ben consapevole dell'impossibilità che l'erede si carichi del progetto ambizioso dello zio, di essere «ciò che noi non abbiamo potuto o saputo essere», di colmare cioè gli ammanchi vistosi dell'operato familiare. Ma Giorgio Aurispa comprende non solo che – per ritrovare se stesso, deve rinunciare alla famiglia, ma addirittura «che, invece di sforzarsi a riconquistar sé a sé medesimo, egli doveva a sé medesimo rinunciare». ⁶³

Un saggio di qualche anno fa, intitolato *La scrittura dei libri di famiglia*, ⁶⁴ prende

⁵⁹ *Ivi*, Libro II, cap.VII.

⁶⁰ *Ivi*, Libro II, cap.VIII.

⁶¹ *Ivi*, pp. 17-18.

⁶² G. D'Annunzio, *Il piacere*, Libro I, cap. II.

⁶³ Id., *Il trionfo della morte*, Libro IV, cap. IV.

⁶⁴ A. Cicchetti-R. Mordenti in *Letteratura italiana, Le forme del testo*, vol. II: *La prosa*, Torino, Einaudi 1984.

in esame queste scritture private: libri compilati nelle famiglie e dalle famiglie dai membri della famiglia, riguardanti le «cose» della famiglia e ad uso della famiglia medesima, presente e futura. Essi contengono anche un'eredità – per così dire – morale, ma fondamentale suggerimenti di vita pratica, che comunque – va detto – dalla vita morale non era intesa come scissa.⁶⁵ C'è un passaggio significativo: i libri di famiglia «aspirano ad essere scritture «per sempre», cioè a funzionare come messaggio rivolto a un destinatario futuro anche molto lontano nel tempo».⁶⁶ Una sorta di «epica familiare» che il romanzo, moderno succedaneo nonché dissolutore dell'Epica, non manca di polverizzare nel momento stesso in cui della famiglia mostra la crisi e appunto la dissoluzione. In una società in cui i padri non lasciano eredità ai figli, perde di senso la «scrittura per sempre» e la solida consistenza del libro *di* famiglia lascia il posto ai risultati precari del romanzo *sulla* famiglia.

⁶⁵ «Se il *cronotopo*, secondo quanto afferma Bachtin, individua un genere di scrittura, allora i libri di famiglia [...] risulterebbero definiti come genere da una formula cronotopica perfettamente *speculare* rispetto a quella che lo stesso Bachtin impiega per definire il romanzo – *il mondo altrui nel tempo d'avventura* –, una formula che potrebbe suonare: *il mondo della nostra famiglia nei tempi della quotidianità*», *ivi*, pp. 1117-1118.

⁶⁶ *Ivi*, p. 1120.